

Konstruktion und Vermittlung von Ordnungssystemen. Die politischen Dimensionen des Habitat-Dioramas

Die amerikanische Wissenschaftlerin Donna Haraway konstatiert zu Habitat-Dioramen: „Each tells the truth [...] each is a window onto knowledge.“¹ Damit beschreibt sie den Anspruch und den Anschein des Mediums, ein objektives, ein wissenschaftliches, ein „wahres“ Bild der Natur zu zeigen. Doch jeder Blick in die Natur, jedes Bild, das von der Natur gemacht wird, ist kulturell und historisch bedingt.² Jedes Landschaftsbild hat eine politische Dimension, ist eine „politische Landschaft“.³ „Reflecting upon nature means grappling with culturally constructed notions of nature“⁴, stellt Susanne Köstering fest. Natur ist ein elementarer Baustein in der menschlichen Vorstellung der Welt. Das Besondere an Natur und Naturobjekten ist, dass sie als etwas Vorgefundenes gelten. Die Ordnungen, die der Mensch in der Natur erkennt und aus ihr ableitet, haben deshalb den Status des „Natürlichen“, des Gegebenen, im Gegensatz zu dem vom Mensch Gemachten, Konstruierten. Ihnen haftet eine besondere Autorität an.

Die massive Expansion der Erfahrungswelten im 19. Jahrhundert strapazierten die etablierten Ordnungssysteme. Auch in das „museale Naturreich“ sei, durch den kolonialen Handel mit Tieren und Pflanzen, eine gewisse „Unordnung“ geraten, so die Kunsthistorikerin Julia Voss.⁵ „Auf jedes Tier, das Linné 1768 in seiner ‚Systema

1 Haraway 1989, S. 29.

2 Dies ist die grundlegende Erkenntnis der Studien des amerikanischen Kunsthistorikers W. J. Thomas Mitchell (W. J. T. Mitchell: *Landscape and Power*, Chicago 1994). Während die nationalpolitischen Konnotationen der Frankfurter Dioramen für uns heute offensichtlich sind und ihre Vermischung mit biologischen Darstellungen problematisch erscheint, ist vielen Zeitgenossen diese Thematik vermutlich gar nicht aufgefallen. Ebenso wird in späteren Zeiten vielleicht deutlich, unter welchen Blickwinkeln unsere heutigen Naturdarstellungen erfolgen.

3 Vgl. „Schon in den einfachsten Erscheinungsformen der Landschaft zeigen sich die Ergebnisse politischer Entscheidungen.“ Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.

4 Susanne Köstering: *Biology – Heimat – Family. Nature and Gender in German Natural History Museums around 1900*, in: *Germany's nature. Cultural Landscapes and environmental history*, hrsg. v. Thomas Lekan und Thomas Zeller, New Brunswick 2005, S. 140–157, hier S. 140.

5 Vgl. Julia Voss: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt am Main 2009, S. 104.

Naturae‘ beschrieben hatte, kamen im Schnitt hundert neue Tiere.“⁶ Durch einige Anstrengungen – intensive Forschungsarbeiten, neue Museumsbauten, neue Sammlungs-gestaltungen – versuchte man in den Naturkundemuseen, die neuen Gegenstände und die bestehenden Ordnungssysteme aneinander anzupassen. Die „natürliche Ordnung“ war dabei der entscheidende Referenzpunkt.

Das Habitat-Diorama suggeriert, einen vorgefundenen Ausschnitt der Natur abzubilden. Menschliche Spuren werden, sowohl im Bildmotiv selbst als auch in der Bildproduktion, vermieden. Aus der Beschreibung der beiden Frankfurter Habitat-Dioramen geht jedoch hervor, dass bis zur Entstehung des Bilds zahlreiche Entscheidungen durch menschliche Akteure gefällt werden: Welche Region der Erde wird für die Präsentation ausgewählt? Welche Tiere und Pflanzen werden in ihr gezeigt? Wie werden sie präpariert und arrangiert? Der Maßstab für diese Entscheidungen sind kulturelle Normen: Was ist „charakteristisch“ an einer Landschaft oder einem Tier, was ist sein „typisches“ Verhalten? Welches Tier ist wichtig, welches unwichtig? Habitat-Dioramen werden von Menschen für Menschen konstruiert. Die Ordnungen, in denen wir Natur erfahren und beschreiben, sind historisch und kulturell bedingt, diese Erkenntnis der Wissenschaftsgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist etabliert.⁷ Dennoch haftet Naturbildern und der Repräsentation „natürlicher“ Ordnungssysteme, gerade wenn sie anhand von nicht-menschlichen Akteuren vollzogen wird, immer noch der Status besonderer Glaubwürdigkeit und Autorität an.

Das Habitat-Diorama ist weder ein unkommentiertes „Fenster“ in die Natur noch lediglich ein Spiegel biologischer Ordnungssysteme wie der Taxonomie oder der Tiergeografie.⁸ In seine Inszenierungen sind auch kulturelle Ordnungssysteme eingeschrieben. Menschliche Deutungsmuster wie „Krieg“ und „Frieden“, „Familie“ oder „Zuhause“ werden auf die Tierwelt übertragen, Regeln des Zusammenlebens anhand der Darstellungen festgehalten. Der Mensch wird bei der Produktion von Naturbildern stets mitgedacht und zur Natur in Bezug gesetzt, seine kulturelle Identität wird in Übereinstimmung oder Abweichung zur Naturdarstellung definiert. In der scheinbar naturgegebenen Ordnung der Welt definiert der Mensch den Platz der Dinge, letztendlich auch, um seinen eigenen Standpunkt zu finden und zu festigen.

6 Voss 2009a, S. 106.

7 Es handelt sich um eine Grundannahme des Konstruktivismus und Poststrukturalismus, sowie anderer philosophischer Strömungen, die ihren Ausgangspunkt in den 1960er Jahren in Frankreich nehmen. Die Überlegungen zu Ordnungssystemen gehen insbesondere auf Michel Foucault zurück: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1971.

8 Die Formulierung des „Fensters“ ist abgeleitet aus dem Titel der Monografie von Stephen Christopher Quinn *Windows on Nature*. Quinn 2006. Auch der Kurator Frank Chapman verglich die Habitat-Dioramen am AMNH mit Fenstern. Vgl. Wonders 1993, S. 205 sowie Streitberger 2021, S. 102.

Für das Habitat-Diorama sind insbesondere kulturelle Raumordnungen relevant. Als raumgreifende und raumbeschreibende Inszenierung bietet es sich an, um kulturell geprägte Raumvorstellungen, wie etwa diejenige der Heimat, aber auch politische Territorien, wie das durch koloniale Annexion entstandene Deutsch-Ostafrika, zu visualisieren.⁹ Durch die Darstellung als Habitat-Diorama werden diese Raumbilder naturalisiert, ihnen wird der Status einer biologischen Gegebenheit verliehen.

Der Begriff des „Lebensbilds“, der für das Arktis-Diorama von zwei undatierten Postkarten überliefert ist (Abb. 22 und 23), veranschaulicht die Verknüpfung naturhistorischer und kultureller Ordnungen beispielhaft.¹⁰ Es handelt sich um ein in der Zeit um 1900 geläufiges Wort; der Tierkundler Hermann Meerwarth etwa bezeichnete seine mehrbändige Publikation von Tierfotografien als *Lebensbilder aus der Tierwelt*.¹¹ Der Begriff des „Lebens“ umfasst natürliche und gesellschaftliche Dimensionen gleichermaßen, die Behauptung einer Natürlichkeit gesellschaftlicher Ordnungen ist in ihm angelegt. Der Historiker Bernd Henningsen weist darauf hin, dass naturrechtliche Argumentationsmuster vor allem in skandinavischen Ländern eine lange Tradition haben, wobei der Begriff des „Lebens“ seiner Meinung nach besonders häufig herangezogen wird: „Auf ‚das Leben‘ beruft man sich, wenn man zur Begründung einer Entscheidung, zur Legitimation eines Anspruchs eine letzte Instanz benötigt. Nicht Gott, nicht der absolute Herrscher, nicht eine Staatsperson oder Philosophie geben die gesellschaftspolitische Grundlage ab, sondern schlicht ‚das Leben‘. „Wie das Leben zeigt‘ dürfte“, laut Henningsen, „der am häufigsten gesprochene und geschriebene Satz im Norden sein.“¹² Dass ausgerechnet das Arktis-Diorama als „Lebensbild“ bezeichnet wird, könnte also als Anlehnung an diese „nordische“ Tradition gelesen werden. Doch auch unabhängig von diesem Einzelbeispiel scheint der Ausdruck „wie das Leben zeigt“ ganz allgemein auf die Darstellungen in Habitat-Dioramen zuzutreffen. Eine didaktische Ausrichtung sowie

9 Wie stark identitätsstiftend Habitat-Dioramen für die lokale Bevölkerung waren und sind, zeigen die massiven Bürgerproteste, die sich gegen den geplanten Abbau der Habitat-Dioramen im Naturhistorischen Museum Braunschweig richteten (Uta Kornmeier und Georg Toepfer: Natur im Kasten. Ästhetische und museale Antworten auf das Problem des naturgeschichtlichen Dioramas, in: *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, hrsg. v. Annerose Kessler und Isabelle Schwarz, Bielefeld 2018, S. 225–250, hier S. 230). Die Dioramen zeigen vornehmlich Motive aus der „näheren oder weiteren Umgebung Braunschweigs“ (<https://3landesmuseen-braunschweig.de/staatliches-naturhistorisches-museum/ausstellungen/dauerausstellungen/dioramen>, letzter Aufruf: 13.11.2024).

10 Die Ansichtskarten basieren auf Fotografien, die um 1910 gemacht worden sind (vgl. Abb. 18 und 19), sie befanden sich im Archiv des Senckenbergmuseums jedoch in einem Konvolut, das auch Fotografien von Habitat-Dioramen umfasste, die erst Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre fertig gestellt worden sind, weshalb eine Datierung um diese Zeit zu vermuten ist.

11 Meerwarth 1908.

12 Henningsen 2002, S. 27.



Abb. 22: „Lebensbild des hohen Nordens“, undatierte Ansichtskarte (vmtl. aus den 1930er oder 1940er Jahren)

eine Verquickung gesellschaftlicher Werte und naturwissenschaftlicher Erkenntnisse schwingen in diesem Halbsatz mit.

Um 1900 sind die Ordnungssysteme besonders wirkmächtig, ihre Kritik ist in der Wissenschaftsgeschichte nicht üblich. Eine Reflexion über Wissenschaft und eine Historisierung der Epistemologie etablieren sich laut dem Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger erst im Laufe des 20. Jahrhunderts, erst dann wird Wissen und Theoriebildung als prozesshaft und veränderbar begriffen.¹³ Vor dieser Zeit genießen besonders die naturwissenschaftlichen Ordnungssysteme eine hohe Autorität. Bereits im 18. und zunehmend im 19. Jahrhundert hatten sie den religiösen Ordnungen den Rang abgelaufen.¹⁴ Die modernen Naturkundemuseen wurden mit ihrer Entstehung um die Jahrhundertwende herum zu Orten, an denen die Systeme ausgehandelt,

13 Hans-Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie. Zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 9 und 27.

14 Rheinberger 2007, S. 28.



Abb. 23: „Lebensbild des hohen Nordens“, undatierte Ansichtskarte (vmtl. aus den 1930er oder 1940er Jahren)

tradiert und vermittelt wurden. Gerade dem Grenzbereich zwischen kultureller und „natürlicher“ Ordnung galt dabei, sowohl von Seiten der Rezipient:innen als auch von Seite der Produzent:innen, ein besonderes Interesse. Hier wurden Narrative bedient und gebildet, die identitätsstiftend waren.

Die Entstehung des modernen Naturkundemuseums

Die Geschichte des Habitat-Dioramas ist eng verwoben mit derjenigen des Naturkundemuseums. Ausstellungsinszenierung und Ausstellungsort etablierten sich gemeinsam im ausgehenden 19. Jahrhundert. Naturobjekte waren bereits zuvor gesammelt und ausgestellt worden, seit der Renaissance vorwiegend in herrschaftlichen Wunderkammern und Raritätenkabinetten, seltener in eigenständigen Naturaliensammlungen. Im 18. Jahrhundert waren akademische Sammlungen an den neu gegründeten Universitäten und in bürgerlichen naturwissenschaftlichen Vereinen entstanden. Die Konvolute

wuchsen und wurden nach naturwissenschaftlichen Maßstäben systematisiert. Die Objekte und ihre Präsentationen waren zwar immer noch nur einen ausgewählten Kreis zugänglich, insgesamt jedoch wurde das Publikum größer und diverser.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert kamen Naturaliensammlungen an Schulen hinzu.¹⁵ Der Lehrzweck der Objekte, der auch schon in Universitätssammlungen im Vordergrund gestanden hatte, richtete sich nun an breitere Bevölkerungsschichten. An der Wende zum 20. Jahrhundert entstanden die modernen Naturkundemuseen als eigenständige Institutionen. Die Museumslandschaft differenzierte sich aus, die Sammlungen wurden geteilt und kategorisiert; in Kunst-, Völkerkunde-, Naturkunde- oder Kunstgewerbemuseen zur Schau gestellt. Die Häuser verstanden sich als Bildungsanstalten und richteten sich zunehmend an ein breiteres Publikum. Viele Museen wurden in dieser Zeit neu gebaut oder bedeutend erweitert, sie bedurften neuer großzügiger Ausstellungsräume, um die massiv ansteigenden Besucherzahlen fassen zu können.¹⁶ Man adressierte ein heterogenes, viele Gesellschaftsschichten umfassendes „Massenpublikum“.¹⁷

Wie bereits in den Lehrsammlungen der Schulen wurde die Anschaulichkeit der Objekte wichtig. Im Museum war jedoch nicht allein der Erziehungs-, sondern auch der Unterhaltungsgedanke handlungsleitend.¹⁸ Im modernen Naturkundemuseum und seinen visuellen Dispositiven manifestierten sich nicht nur Vorstellungen von Bildung und Wissen, sondern auch solche von Freizeit, Tourismus und (kulturellem) Konsum. Die visuelle Strategie verband Motive der bereits bestehenden wissenschaftlichen Sammlungen mit solchen, die den Betrachtenden als Unterhaltungsmedien geläufig waren. Dazu zählt die „lebensechte“ Aufstellung von Tierpräparaten und Wachsfiguren. Dioramen, eine Inszenierungsform, die viele Betrachter:innen bereits von temporären Ausstellungen und aus Privatmuseen kannten, etablierten sich in Naturkunde- und Völkerkundemuseen.

Ein historisches Beispiel für ein Privatmuseum ist das Museum of Natural Science des Malers Charles Willson Peale, das von 1786 bis 1846 in Philadelphia bestand. Neben zahlreichen weiteren Objekten zeigte es präparierte Vögel, die auf Ästen drapiert und in Kästen mit bemalten Rückwänden gesetzt worden waren.¹⁹ Auch im Museum von William Bullock, das von 1790 bis 1819 in England bestand, sollen Tierpräparate szenisch

15 Vgl. hierzu Köstering 2003, S. 24f. Köstering hebt besonders die Rolle der Schulsammlungen hervor, die ihrer Meinung nach bisher als historische „Wurzel“ des Naturkundemuseums nicht ausreichend beachtet wurden. Köstering 2003, S. 26.

16 Kretschmann 2006, S. 129.

17 Vgl. Kretschmann 2006, S. 126f. Wie heterogen dieses Publikum tatsächlich war, ist historisch durchaus umstritten.

18 Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001, S. 112.

19 Die sogenannten Vogelkästen sind auf dem Selbstportrait „The Artist in His Museum“ im Hintergrund zu erkennen. Zu Vogelkästen siehe auch im Kapitel „Ein kurzer Abriss der Geschichte der Tierpräparation“, S. 247–259.

arrangiert worden sein.²⁰ Ebenso in Barnum's American Museum, das von Phineas Taylor Barnum von 1841 bis 1865 am Broadway in Manhattan betrieben wurde.²¹ Ähnliche Museen waren zahlreich in den großen Städten Europas und den USA vertreten, so zum Beispiel Umlauff's Weltmuseum, das von 1889 an bis mindestens 1912 am Spielbudenplatz in Hamburg betrieben wurde.²² Auch das Zooplastische Cabinet von Franz Leven in Frankfurt zählt in diese Rubrik.²³ Im modernen Naturkundemuseum wurden Dispositive dieser „Schaubuden“ mit naturwissenschaftlich-systematischen Aufstellungen kombiniert.²⁴

Während die Naturkundemuseen um die Jahrhundertwende immer zahlreicher werden, verringert sich die Anzahl populärer Kabinette und Schaubuden. Auch wenn in Frankfurt das Zooplastische Cabinet und das Museum der SNG zeitweise gleichzeitig existieren, so verschwindet Ersteres jedoch mit Beginn des 20. Jahrhunderts, während Letzteres an Besucher:innen, Prestige und finanziellen Mitteln gewinnt. „The Age of Exhibition was succeeded by the age of public museums“²⁵, resümiert der britische Historiker Richard Altick in seinem Standardwerk zur Unterhaltungskultur im 19. Jahrhundert.

Im Zuge dieser Veränderungen formierte sich auch die Vorstellung davon, was eine Naturaliensammlung zu beinhalten hatte, neu. Volkskundliche Objekte wurden

20 Bullocks Museum wurde 1790 in Sheffield gegründet, zog 1801 nach Liverpool, 1809 nach London und 1812 dort in die Egyptian Hall. 1819 wurde die Sammlung versteigert. Vgl. u. a. Gall 2016, S. 52.

21 John Springhall: *The genesis of mass culture. Show business live in America 1840 to 1940*, New York 2008, S. 13f.

22 „Im November 1889 erhielt J. F. G. Umlauff einen Gewerbeschein als „Inhaber eines Museums““ (Hilke Thode-Arora: Die Familie Umlauff und ihre Firmen, in: *Mitteilungen aus dem Völkerkundemuseum Hamburg*, 22.1992, S. 143–158, hier S. 146). Das Museum muss bis mindestens 1912 existiert haben, da es bei der Aufteilung der Geschäfte unter Umlauuffs Söhnen noch erwähnt wird (ebd. S. 150). Danach gibt es keine Belege mehr für das Museum, aber auch kein genaues Datum, an dem es geschlossen worden wäre. Mit der Jahrhundertwende und dem Aufstieg der städtischen Museen hatte es wohl zunehmend an Bedeutung verloren.

23 Nyhart 2009, S. 66, Köstering 2003, S. 159 und Sakurai 2013, S. 86. Laut Köstering erwähnt Blasius konkret Levens „Cabinet“ als Vorbild für das Münsteraner Naturkundemuseum.

24 Es lässt sich nicht eindeutig belegen, dass in diesen Privatmuseen bereits frühe Formen des Dioramen-dispositivs gezeigt wurden. Von den Ausstellungen sind vor allem Plakate und Veranstaltungsankündigungen überliefert, selten aber Darstellungen der Innenausstattung geschweige denn die Objekte selbst. Mit Blick auf die Flexibilität und Temporalität der Schaustellungen kann davon ausgegangen werden, dass eher lose Gruppen als voll ausgestaltete Habitat-Dioramen gezeigt wurden. Trotzdem werden die populären Privatmuseen in der Forschungsliteratur immer wieder als Vorreiter des (Habitat-)Dioramas genannt und tragen z. T. auch selbst zu dieser Geschichtsschreibung bei, so behauptet Johannes Umlauff in seiner persönlichen Retrospektive, die Inszenierungen des Weltmuseums hätten den Anfang einer Darstellungstradition begründet, die sich nach einiger Zeit auch in den öffentlichen Museen durchsetzte (Johannes Umlauff zitiert nach: Lange 2006, S. 135).

25 Altick 1978, S. 509.

von naturkundlichen getrennt, lebende Tiere von ausgestopften geschieden, tatsächliche wissenschaftliche Raritäten, wie ein Saurierskelett, von vermeintlichen, wie einer „zählenden Ziege“ oder einer „orgelspielenden Katze“.²⁶ Während in den Kuriositätenkabinetten alles gezeigt worden war, was eine Ausnahme darstellte – „all that is rare and wonderful in the world of nature, or unique and striking in the world of art“, so der Text einer Werbeanzeige für Barnum's American Museum –, wurden in Naturkundemuseen das „Normale“ und das „Alltägliche“ präsentiert.²⁷ Alltäglich bedeutete aber nicht etwa, dass auch alte oder kranke Tiere gezeigt wurden, Gegenstand der Naturkundemuseen war das „normale“, das „typische“ Tier mit seinen „charakteristischen“ Merkmalen. Eine Idealnorm, die keiner besonders häufigen Entsprechung im Alltag bedurfte.²⁸ Hintergrund dieser Bestrebungen war die taxonomische Systematik, die Tiere über einen „Urtyp“ und die Abweichungen anderer Exemplare zu diesem Typ definierte. Das Naturkundemuseum half also bei der Festlegung und Verbreitung dieser Normen.

Folge des Anspruchs, die wissenschaftlichen Normen zu illustrieren, war die sich daraus ergebende Frage nach der Vollständigkeit. Da nun nicht mehr Raritäten, sondern „Normalitäten“ gesammelt wurden, stieg der Sammlungsumfang. Ziel wurde eine Art materielles Lexikon oder allumfassendes Verzeichnis der Naturwelt, das verständlicherweise immer nur näherungsweise erfüllt werden konnte. Dass der Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit bestand, wird zum Beispiel in der Vogelsammlung des Museums für Naturkunde Berlin sichtbar, das behauptete „alle in Deutschland nachgewiesenen Arten“ mit mindestens einem Belegexemplar zu beherbergen.²⁹ Allein schon

26 Eines der ersten Ausstellungsstücke im American Museum von P. T. Barnum war eine „educated goat“. Springhall 2008, S. 17. In London präsentierte ein Signor Capelli eine ganze Katzenfamilie, deren Mitglieder Orgel spielten, Kaffee rösteten oder eine Glocke läuteten. Altick 1978, S. 307.

27 Das englischsprachige Zitat stammt aus dem Text Werbeanzeige für das American Museum von P. T. Barnum (Springhall 2008, S. 23). Britta Lange beschreibt die Abgrenzung der neuen öffentlichen Museen mit folgendem Worten: „Im Unterschied zu Madame Tussauds zeigen sie das Gewöhnliche statt das Berühmte, das Alltägliche statt das Ereignishafte und das Typische statt das Individuelle“ (Lange 2006, S. 68f.).

28 Es gab natürlich auch Ausnahmen: So wurde etwa im Altonaer Museum ein Albinotier in einer Gruppe von Rehen gezeigt (Otto Lehmann: *Festschrift zur Eröffnung des Altonaer Museums. Zugleich ein Führer durch die Sammlungen*, Altona 1901, S. 18) und ein „höchst interessanter Bastard zwischen Löwe und Tiger“ im Senckenberg-Museum in Frankfurt – ein Geschenk, das Karl Hagenbeck 1910 dem Museum gemacht hatte (Bericht der SNG 1910, S. 50). Ausführlich zum „typischen“ und „charakteristischen“ Tier siehe S. 106–111.

29 Museum für Naturkunde Berlin 1907, S. 19. Auch Karl Kraepelin, Museumsdirektor des Naturhistorischen Museums Hamburg formuliert für die Schausammlung der „Fauna des Niederelbegebiets sowie der Nord- und Ostsee“ den Anspruch auf „möglichste Vollständigkeit in der Aufstellung aller bisher im Gebiete beobachteten Formen“ (Karl Kraepelin: *Das Naturhistorische Museum*, in: *Hamburg in Naturwissenschaftlicher und medizinischer Beziehung, Festgabe der 73. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte*, Hamburg 1901, S. 124–149, hier S. 136).

die Raumkapazitäten verhinderten diese Art der Sammlung auch für andere Tierarten. Auch wurde nach und nach klar, dass Schränke und Vitrinen voller „Normtiere“ nicht gerade ein breites Publikum ansprachen. Die meisten Museen entschieden sich also zur Jahrhundertwende, ihre Sammlungen in eine Schau- und eine Studiensammlung zu trennen. Eine anschauliche Präsentation sollte möglichst viele Besucher:innen ansprechen, eine Sammlung von Belegexemplaren, die meist weniger aufwendig präpariert wurden, sollte dagegen weiterhin die wissenschaftliche Systematik absichern.

Die Schausammlungen der Naturkundemuseen und ihre Ausstellungsobjekte, wie etwa das Habitat-Diorama, zeugen von einem neuen Selbstverständnis der Museen, die es sich zum Anliegen gemacht hatten, ein breites Publikum zu adressieren.³⁰ Das Naturkundemuseum steht dabei im Kontext eines generellen Umbruchs im Ausstellungswesen um 1900, der zum Teil als „Museumsreform“ beschrieben wird.³¹ „Reformiert“ wurden sowohl die Ausstellungspraxis als auch die Vermittlungsziele. Die Museen verstanden sich im Kontext der sozialreformerisch unterlegten Wissenschaftspopularisierungsbewegung zunehmend als „bürgerliche Bildungsanstalten“ und sahen ihren Auftrag in der „Volksbildung“.³² „Die Museen als Volksbildungsstätten“ lautete denn auch der Titel der interdisziplinären Konferenz, zu der sich 1903 die Größen der deutschen Museumslandschaft, unter ihnen Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, Hugo Schauinsland, Direktor des Bremer Überseemuseums, und Otto Lehmann, Direktor des Altonaer Museums, in Mannheim trafen.³³ Das Selbstverständnis und die Ausstellungsformate, die in dieser Zeit entwickelt wurden, prägen die Museumslandschaft bis heute.³⁴

Wissensvermittlung und Bildung im Allgemeinen wurden seit der Aufklärung wichtige gesellschaftliche Funktionen zugeschrieben. Bildung sicherte im „neuen“

30 Die Ausrichtung der Schausammlungen auf ein breites Publikum hatte nicht immer zwangsläufig eine Ausstattung mit Habitat-Dioramen zur Folge. Die taxonomische Ordnung blieb die Grundlage der meisten Präsentationen. Hinzu kamen „Themeninseln“, wie Heimatabteilungen, die Schaustellung „nützlicher“ und „schädlicher“ Insekten, Schmuck- und Kampfmittel der Tiere, Darstellungen des Phänomens der Mimikry oder ähnliches (Vgl. Köstering 2018, S. 75 und 92).

31 Joachimides 2001a und Köstering 2018, S. 74–77.

32 Vgl. Köstering 2003, S. 2. Vgl. auch Andreas Kuntz: *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museums-konzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland*, Marburg 1976, S. 39f.

33 Festhalten wurden die „Ergebnisse“ der Konferenz in folgendem Band: *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904.

34 Die Museumsreform war zwar Teil einer umfassenderen sozialen Bewegung zur Reform des Bildungswesens, ist keinesfalls aber mit ihr gleichzusetzen, ein elitäres Selbstverständnis blieb in den Museen präsent und viele Fachleute standen der Volksbildungsbewegung ablehnend gegenüber (Joachimides 2001a, S. 21). Paradoxerweise trug gerade dieses Selbstverständnis als „elitärer Tempel“ der Wissenschaft sowie die entsprechende bauliche und institutionelle Selbstpräsentation zur Autorität des Museums und zur Glaubwürdigkeit der vermittelten Inhalte bei.

Gesellschaftssystem die selbstständige Aneignung gemeinsamer Werte. Die Konstruktionen und Ordnungen, die erlernt wurden, dienten der Versicherung eines gemeinsamen Standpunkts. Wissensvermittlung war also eine Arbeit am gesellschaftlichen Zusammenhalt, sie diente der kulturellen und politischen Identitätsstiftung. Immer mehr Entscheidungsträger verstanden Museen als Orte, an denen dieses Lernen stattfinden sollte. Das Museum wurde ein entscheidendes Glied im „System zur Erzeugung kultureller Bedeutung“³⁵. Schon bei den Vorläufern des Naturkundemuseums – wie etwa Peale’s Museum in Philadelphia und New York oder Barnum’s American Museum in New York – wurde die erfolgreiche Identitätsstiftung als Grund für ihre Popularität angeführt. Der Historiker John Springhall etwa schreibt Barnums Museum einen maßgeblichen Anteil an der Herausbildung einer „American middle-class cultural identity“³⁶ zu.

Um 1900 wurde die Stiftung eines Gemeinschaftsgefühls durch Bildung zunehmend mit neuen, über die Nation bestimmten Zugehörigkeiten verknüpft. Für die Herausbildung einer nationalstaatlichen Identität wurde auf einen gemeinsamen, durch Bildung erworbenen Kanon zurückgegriffen. Der Volkserziehungsgedanke sei grundlegender Bestandteil des Museumsverständnisses seit der französischen Revolution, so die Wissenschaftshistorikerin Anke te Heesen. Ein „Volk“, eine politische Gemeinschaft sollte unter anderen durch die Arbeit der Museen gebildet werden.³⁷ Mit Blick auf die Popularisierung der Pariser Museen schreibt Anke te Heesen: „Nicht die Öffnung allein ist das Entscheidende, sondern die Funktionalisierung der zugänglichen Sammlung als politische Plattform.“³⁸ Diese Funktion schreibt sie allen Museen um 1900 zu: „[...] so unterschiedlich ihre Anlage auch sein mochte, die politische Funktionalisierung der Museen war gegeben.“³⁹

35 Köstering 2003, S. 2.

36 Springhall 2008, S. 34.

37 Der Begriff des „Volkes“ ist vielschichtig, hat eine lange Tradition und wurde semantisch immer wieder anders aufgeladen. Als politische Vokabel kann er die Bewohner:innen eines Staates meinen und ist dann eng mit dem Begriff der Nation verknüpft. Eher ethnologisch ausgelegt, bezeichnet „Volk“ eine große Gemeinschaft mit gemeinsamer Herkunft, Sprache und Kultur. „Volk“ kann auch verwendet werden, um die unteren Schichten einer Gesellschaft sprachlich abzuwerten und von einer „Führungsschicht“ abzugrenzen (siehe Fritz Gschnitzer, Reinhart Koselleck, Bernd Schönemann und Karl Ferdinand Werner: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Band 7, Stuttgart 1978, hier erweiterte Auflage von 2004, S. 141–431. Sowie Peter Brandt: Volk, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2001, DOI: 10.24894/HWPh.4664 (letzter Aufruf: 16.04.2024). Ausführlicher zum „Volk“-Begriff im anschließenden Kapitel (S. 95).

38 Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 49.

39 Te Heesen 2012, S. 52.

Kulturelle Identitätskonstruktionen

Das Naturkundemuseum wurde im 19. Jahrhundert zu „einer der elementaren Kulturinstitutionen der bürgerlichen Gesellschaft“⁴⁰. Gemeinsam mit anderen zu dieser Zeit entstehenden öffentlichen Orten und Institutionen kamen ihm wichtige gesellschaftspolitische Funktionen zu. Die „Ordnung der Natur“ wurde genutzt, um als Grundlage für das menschliche Zusammenleben zu dienen. Regeln und Normen der sich neu formierenden bürgerlichen Gesellschaft wurden ebenso aus der Natur abgeleitet wie politisch-geografische Ordnungssysteme. Im Naturkundemuseum wurden diese kulturellen Konstruktionen mitproduziert, visualisiert, vermittelt und tradiert. Sie boten dem Publikum ein Gerüst zur Selbstfindung und stifteten Gemeinsamkeiten. Das Naturkundemuseum war – und ist bis heute – dadurch nicht nur Ort naturwissenschaftlicher Systematiken, sondern auch kultureller Identitätskonstruktionen.

Auf den ersten Blick fällt die Konstruktion von politischen und kulturellen Identitäten viel eher in das Aufgabengebiet der kulturhistorischen als der naturkundlichen Museen, etwa in das des Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, das 1902 großzügig erweitert und neu bestückt wurde. Das Naturkundemuseum klammert den Menschen eigentlich aus, er kommt als Objekt – sowohl im Museum insgesamt als auch im Habitat-Diorama im Speziellen – nicht vor. Trotzdem ist der Mensch implizit anwesend: Er ist Produzent und Rezipient der Inszenierungen, sowohl „Organisator der Sammlungsgegenstände“ als auch Adressat der Präsentationen.⁴¹ Dass es in Darstellungen im Naturkundemuseum immer auch um den Menschen geht, wird offensichtlich in Inszenierungen, in denen Tiere oder die Natur als Ressource oder auch als Bedrohung für menschliches Leben dargestellt werden. In der Abteilung „Deutsche Säugetiere und Vögel“ zeigte das Museum für Naturkunde Berlin zum Beispiel Nachbildungen von „Beschädigungen, die Rotwild und besonders die Nagetiere am Holz und an Früchten bewirken“⁴², „alle schädlichen Insekten der deutschen Kolonien, Tsetsefliege, Moskitos, Sandfloh u. a.“⁴³, oder auch „die Fährten deutscher Raubtiere, Huftiere und Nagetiere“⁴⁴, die nicht nur für die Tierbeobachtung, sondern auch für die Jagd relevant sind. In anderen Präsentationen wird der Bezug zum Menschen weniger klar benannt, ist aber ebenso gegeben. Denn der Mensch ist Konstrukteur und Adressat der im Naturkundemuseum präsentierten „natürlichen“ Ordnungen.

40 Köstering 2003, S. 1.

41 Nyhart 2009, S. 114. Eine Ausnahme bildet das British Museum in London, welches in einer Vitrine die biologische Entwicklung des Menschen zeigte.

42 Museum für Naturkunde Berlin 1907, S. 18.

43 Museum für Naturkunde Berlin 1907, S. 25.

44 Museum für Naturkunde Berlin 1907, S. 18.

Die im Museum vorgeführte „natürliche“ Ordnung sagt also immer auch etwas über den Menschen aus: Wenn zum Beispiel das Zusammenleben der Tiere auf das Zusammenleben der Menschen übertragen wird; wenn gesellschaftliche Werte und Normvorstellungen, wie diejenige der Familie, als „natürlich vorgefunden“ deklariert werden; wenn biologische Raumordnungen mit kulturellen Konstruktionen, wie derjenigen der Heimat, vermischt werden. Die „natürliche“ Ordnung dient als Muster, Vorlage und legitimierende Referenz für das soziale Miteinander, aber auch für die Verwendung von Ressourcen und die Verteilung von Besitz. Die von Menschen gemachte Ordnung wird als naturgegeben inszeniert und gilt damit als unabänderlich: „Indem die Ausstellungsstücke ein natürlich gegebenes Geflecht von Wechselbeziehungen darstellten, in dem jeder Organismus seinen eigenen Platz einnahm und seine spezifische Rolle ausfüllte, suggerierte das Museum, daß auch die menschlichen Individuen ihren festen, durch ein Netz vielfältiger gegenseitiger Abhängigkeiten fixierten Platz innerhalb der sozialen und ökonomischen Ordnung der Gesellschaft hatten.“⁴⁵ Die Narrative, die auf diese Art und Weise im Naturkundemuseum erschaffen und bestärkt werden, entfalten gerade dadurch eine besondere Wirkmacht, dass sie vordergründig nichts mit dem Menschen und seiner Kultur zu tun haben. Natur ist gegeben, Kultur ist gemacht – aus diesem scheinbaren Gegensatz, der das westliche Denken seit dem 18. Jahrhundert prägt, beziehen die Inszenierungen ihre Glaubwürdigkeit.⁴⁶ Der biologischen Ordnung haftet durch ihre „Naturgegebenheit“ eine hohe Autorität an. Dadurch, dass nun auch bestimmte Teile der Kultur als naturgegeben inszeniert werden, wird auch der kulturellen Ordnung die Autorität und Selbstverständlichkeit des „Natürlichen“ gegeben. Normen und Werte werden naturalisiert.

Die Grenze zwischen Natur und Kultur war für die Zeitgenossen von großer Bedeutung. Durch die sich verbreitende Evolutionstheorie wurde der Standpunkt des Menschen zwischen diesen Polen neu verhandelt.⁴⁷ So sieht etwa Donna Haraway in den Naturkundemuseen und speziell in der Inszenierungsform des Habitat-Dioramas eine Zelebration des Zeitalters der Säugetiere und damit auch der Herkunftsgeschichte des Menschen, die in dieser Zeit neu erzählt wurde.⁴⁸ Verknüpfungen zwischen Mensch und Natur wurden auch sprachlich gezogen. Der Begriff des „Lebens“ wurde, wie be-

45 Nyhart 2009, S. 119.

46 Der Literaturwissenschaftler Abrecht Koschorke weist darauf hin, dass der Begriff „Kultur“ erst im 18. Jahrhundert autonom wird und sich nicht mehr auf etwas anderes bezieht, das kultiviert wird (Albrecht Koschorke: Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 83.1, 2009, S. 9–25).

47 Nachdem Darwin 1859 seinen Band *On the Origin of Species* veröffentlicht hatte, beschäftigte er sich in den folgenden Bänden *The Descent of Man* (1871) und *The Expression of the Emotions in Man und Animals* (1872) vertieft mit der Rolle des Menschen innerhalb der Evolution.

48 Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936*, in: *Social Text* 11 (1984/85), S. 20–64, hier S. 20. Vgl. Winter 2017, S. 104.

reits erwähnt, auf Menschen und Tiere gleichermaßen angewendet. So bringt etwa der Taxidermist Philipp Leopold Martin in seinen Präparationsanleitungen „das Leben“ und „Lebensechtheit“ als Referenzpunkte an, um sowohl die „natürliche“ Realität der Tiere als auch die soziale Realität der Menschen zu beschreiben.⁴⁹ In der politischen Theorie hob unter anderem Wilhelm Heinrich Riehl in seiner *Naturgeschichte des Volkes* von die „natürliche“ Verbindung von Mensch und Naturraum hervor.⁵⁰ Der von ihm verwendete Begriff des „Volkes“ bietet sich für eine Naturalisierung an, da er eine Gemeinschaft von Menschen beschreibt, deren Gemeinsamkeit nicht nur in Sprache und Kultur, sondern auch in der Gebundenheit an ein bestimmtes Territorium bestehen kann.⁵¹ Die Verbindung von „Volk“ und Natur, die Riehl in seinem Werk behauptet, macht ihm zu einem der Wegbereiter nationalsozialistischen Gedankenguts.⁵²

Für das deutsche Kaiserreich war die Frage nach der politischen Identitätsstiftung seit der Reichsgründung 1871 höchst aktuell, der Bedarf eines aufgeklärten, gemeinschaftsstiftenden Narrativs besonders virulent. Im föderalen Staatenbund standen einer „Nationalidentität“ immer wieder starke Regional- und Lokalidentitäten gegenüber. Die meisten Museen lösten diesen Konflikt mit einer Art „Doppelstrategie“, in der „eine bayrische, preußische, österreichische oder eine sonstige landschaftliche Identität sowohl in partikularistischer Abgrenzung von einer übergreifenden deutschen Identität als auch als ein Teil von ihr verstanden werden konnte.“⁵³ Gerade angesichts der instabilen, ungeeinten Nation war der Wunsch nach vereinheitlichenden Erzählungen stark.⁵⁴ Die Stiftung eines Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühls, der sich auch die Naturkundemuseen mit ihrer „Volksbildung“ verschrieben hatten, erfolgte eindeutig

49 Martin 1880, Vgl. Köstering 2005, S. 149.

50 Riehl 1857.

51 Der Begriff „Volk“ bezieht sich in erster Linie auf die Mitglieder eines Staates oder einer Nation, die nicht örtlich determiniert ist, dennoch schwingt etwa in der Definition „Bewohnerinnen eines Staates“ (Brandt 2001) bereits eine räumliche Dimension mit. Mit der Wende ins 20. Jahrhundert breitet sich ein „rassisch qualifizierter“ Volksbegriff aus, dem mit den spezifisch deutschen Begriffen „Heimat“ und „Reich“ ein genuiner Raum zugeschrieben wird (Gschnitzer/Koselleck/Schönemann/Werner 2004, S. 391 und 412). Begriff und Vorstellung eines „deutschen Volkes“ bildeten die Grundlage für territoriale Expansionsbestrebungen im deutschen Kaiserreich (Brandt 2001). Vgl. auch Fußnote 37, S. 92.

52 Anders als der Begriff der Nation wurden „deutsch“ und „Volk“ mit der Wende ins 20. Jahrhundert von vielen Theoretikern zunehmend biologisch ausgelegt und auf die Abstammung der Menschen bezogen. Das Volk wurde über eine „Blutsverwandtschaft“ definiert. Das Leitbild der geschlossenen, entindividualisierten „Volks-gemeinschaft“ bildete dann die Grundlage der nationalsozialistischen Gedankenwelt (Brandt 2001).

53 Vgl. Constanze Breuer, Bärbel Holtz und Paul Kahl: Kultur – Politik – Museum im „langen“ 19. Jahrhundert, in: *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. dens., Berlin 2015, S. 7–16, hier S. 9. Für das Museum der SNG in Frankfurt wurde diese Doppelstrategie bereits beschrieben (vgl. S. 39–44).

54 Breuer/Holtz/Kahl 2015, S. 15.

im „Interesse des Nationalen“⁵⁵. Nation definierte sich dabei zunehmend räumlich, Naturraum und nationales Territorium wurden gleichgesetzt, die nationale Identität mit einer spezifischen Landschaft verknüpft. Das Habitat-Diorama als raumgreifendes Bildmedium bot sich für eine Inszenierung dieser Vorstellungen im Naturkundemuseum besonders an.⁵⁶

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, hatte „Volksbildung“ im Naturkundemuseum zwei Bedeutungsebenen. Zum einen beschrieb sie ein pädagogisches Konzept: Die „Volks-erziehung“ hatte zum Ziel, dezidiert auch kleinbürgerliche und proletarische Milieus zu „unterrichten“ und sie damit nicht nur am materiellen, sondern auch am ideellen Fortschritt teilhaben zu lassen.⁵⁷ Zum anderen wurde genau durch diese Teilhabe eine „Volksbildung“ im wortwörtlichen Sinne forciert: Die im Museum präsentierten Narrative dienten der Stiftung und Aneignung eines gemeinsamen Wertekanons. Die Erzählungen, die auf die Erzeugung eines Gemeinschaftsgefühls abzielten, sollten helfen, die sich im Zuge der Industrialisierung neu formierenden sozialen Klassen und Schichten in die bürgerliche Gesellschaft zu integrieren.⁵⁸ Dies deckt sich mit den Analysen der Wissenschaftshistorikerin Ayako Sakurai am Beispiel der SNG, in denen sie hervorhebt, welche wichtige Rolle dem naturwissenschaftlichen Verein bei der Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit in Frankfurt zukam.⁵⁹ Eine patriotische Ideologie, wie etwa die Vorstellung und Vorführung einer Heimat, bot die Gelegenheit eines Ausgleichs zwischen dem wirtschaftlich aufstrebenden Bürgertum, kleinbürgerlichen Schichten und den alten aristokratischen Eliten.⁶⁰

Nun könnten die bisherigen Ausführungen zur „Volksbildung“ und Identitätsstiftung den Eindruck vermitteln, die Besucher:innen seien im Naturkundemuseum zwangsweise mit einer vorgefertigten Ideologie indoktriniert worden. Und tatsächlich ist Wissensvermittlung immer auch eine Machtstrategie, die den jeweiligen ideolo-

55 Winkelmann 2006, S. 27.

56 Wie im vorherigen Kapitel bereits herausgestellt wurde, ist die „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ wohl eines der plakativsten Beispiele für ein Angebot nationalstaatlicher Identitätsstiftung im Naturkundemuseum. Speziell ist, dass dieses Angebot ausgerechnet in Frankfurt gemacht wird: Von den drei Naturkundemuseen, die Lynn K. Nyhart als die bedeutendsten des Kaiserreichs herausstreicht, nämlich Hamburg, Berlin und Frankfurt, war ausgerechnet das Senckenbergmuseum kein staatliches, sondern ein zivilgesellschaftliches „[...] still a civic museum; the other two were administered by the state“ (Nyhart 2009, S. 360).

57 Joachimides 2001a, S. 111. In den *Geschichtlichen Grundbegriffen* wird darauf hingewiesen, dass dem Begriff „Volk“ auch eine „Oben-Unten-Relation“ inhärent ist (Gschnitzer/Koselleck/Schönemann/Werner 2004, S. 145). Im Zusammenhang mit der Volksbildung liegt diese Relation zwischen den Wissenden und den Unwissenden. Das „Volk“ besteht dann aus denjenigen, die zu belehren sind.

58 Joachimides 2001a, S. 18f.

59 Sakurai 2013, S. 45f.

60 Winkler 2001, S. 127.

gischen Überzeugungen derjenigen Akteure unterliegt, die eben dieses Wissen für wahr und richtig befinden. Die hier beschriebene Identitätsstiftung ist jedoch nicht als Einbahnstraße einer Vermittlung von „oben nach unten“ zu verstehen. Das moderne Naturkundemuseum war weder „Identitätsfabrik“ noch „Disziplinierungsanstalt“.⁶¹ Vielmehr handelte es sich um einen Aushandlungsprozess, an dem eine Vielzahl von Akteuren beteiligt war. In einer Art ökonomischen Gleichung aus Angebot und Nachfrage wurden Form und Inhalt der Präsentationen im Naturkundemuseum verhandelt. Weder gab es dabei feste staatliche Vorgaben, noch erfolgte die Schaustellung, wie Carsten Kretschmann behauptet, völlig intentionslos und war eine bloße Anpassung an das neue, wenig vorgebildete Publikum.⁶²

Die „Nachfrage“ nach Identitätsstiftung und der gesteigerte Bedarf an Selbstvergewisserung war, so wird in der Literatur immer wieder angeführt, durch die sich in dieser Zeit rasch verändernden Lebensumstände gegeben. Wie in der Einleitung bereits deutlich wurde, werden das 19. Jahrhundert und die Jahrhundertwende historisch gern als Zeit des Umbruchs gelesen, in der sich die Welt grundlegend wandelte.⁶³ Als treibende Kraft hinter diesem Umbruch wird die Industrialisierung mit all ihren Begleiterscheinungen ausgemacht: neue Mobilität von Menschen und Gütern, die Urbanisierung und das veränderte Verhältnis von Stadt und Land, neue Strukturen von Arbeit, die ein neues Verständnis von Klassen und Hierarchien in der Gesellschaft erzeugen.⁶⁴ Ausmaß und Geschwindigkeit der Veränderungen waren laut Joachimides Anlass zu erheblicher Verunsicherung.⁶⁵ Die Absicherung all dieser Veränderungen, ihre Ordnung und eine übergeordnete Kontinuitätsstiftung wurden zur wichtigsten Aufgabe der Museen.

Der allgemein beobachtete Wandel lässt sich konkret auf die Natur und das Naturerleben übertragen. Susanne Köstering spricht hier von einer sozialökologischen Wende, einer Transformation vorindustrieller Kulturlandschaften.⁶⁶ Die Veränderungen der

61 Vgl. Christine Brecht: Rezension zu: Susanne Köstering: *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871–1914*. Köln 2003, in: *H-Soz-Kult*, 28.11.2003 (www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-2770, letzter Aufruf 16.04.2024).

62 Kretschmann argumentiert, der „Rekurs auf lebensweltliche Deutungsmuster wie „Familie“ oder „Heimat“ habe die Objekte „anschlußfähiger“ für das neue Publikum gemacht, das nicht über ausreichendes biologisches Vorwissen verfügte. Mit dieser Sicht bagatellisiert er die politische Funktion der Naturalisierung von kulturellen Ordnungssystemen. (Kretschmann 2006, S. 131f.)

63 Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.

64 Alexis Joachimides betont besonders die Radikalität des gesellschaftlichen Veränderungsprozess im Zuge der Industrialisierung. Vgl. Joachimides 2001b, S. 88.

65 Joachimides 2001b, S. 88.

66 Köstering spricht von der Gleichzeitigkeit einer „sozialökologischen“ und einer „biologischen Wende“. Letzteres meint den Paradigmenwechsel in der naturwissenschaftlichen Theorie und der Wissenspräsentation in Naturkundemuseen (Köstering 2003, S. 3). Insgesamt ist fraglich, ob die beschriebenen Veränderungen sprachlich zu einer „Wende“ oder einem „Paradigmenwechsel“ gesteigert werden müssen,

Landschaftsräume ließen sich dabei mit bloßem Auge beobachten: „Mit atemberaubender Geschwindigkeit veränderten sich gewachsene Kulturräume, Landschaften und Ortsbilder als Spiegel einer grundlegenden Umwälzung in den sozialen Beziehungen“.⁶⁷ Gerade im Bereich Natur wurden die Veränderungen durch die Industrialisierung sichtbar, gerade hier bedurfte es der Versicherung. Die Angst vor dem Verlust der Natur und die Befürchtung einer vollständigen Naturzerstörung waren gegeben. Das Naturkundemuseum erfüllte hier auch „kompensatorische Funktionen“⁶⁸.

Der hier wiedergegebene kausale Zusammenhang, Veränderung schafft Unsicherheit, schafft Bedarf nach Versicherung durch die Institution Museum, ist sicher in Teilen zutreffend, wirkt jedoch häufig allzu holzschnittartig vereinfacht.⁶⁹ So führte der Wandel nicht nur zu Verunsicherung, sondern auch zu Euphorie und Fortschritts-optimismus, der ebenfalls im Museum gespiegelt wird, etwa durch die Finanzierung abenteuerlicher „Entdeckungsreisen“ und die massive Expansion der Sammlungen.

Entscheidend für den Erfolg der Naturkundemuseen war auch die Herausbildung einer Vorstellung von Freizeit und einer Unterhaltungsindustrie. Nicht nur „Identifikation“ war also eine wichtige Funktion des Naturkundemuseums, sondern auch „Attraktion“.⁷⁰ Susanne Köstering bezeichnet die Ausstellungsstrategie der Naturkundemuseen als „Politik der visuellen Höhepunkte“⁷¹ und beschreibt damit den Erlebnischarakter, den die Darstellungen zu erfüllen suchten. Unterhaltung und Freizeitgestaltung waren also ebenfalls wichtige Erwartungen, die Besuchende an Museen herantrugen. Diese konkurrierten dabei mit zahlreichen weiteren Angeboten. Die Ausrichtung auf das Gemeinwohl diente den öffentlichen Museen hier als Mittel der Abgrenzung. Während die privaten Museen, die häufig den Namen ihrer Gründer im Titel trugen – etwa „Umlauff's Weltmuseum“ –, vor allem an privater Repräsentation und Profit interessiert waren, sicherte das Selbstverständnis als unabhängige „Volksbildungsstätte“ den öffentlichen Naturkundemuseen eine wissenschaftliche Glaubwürdigkeit.⁷² Dass die Objekte in den Naturkundemuseen durchaus auch der Unterhaltung und nicht nur der Erziehung dienten, macht sie jedoch keinesfalls unpolitischer. Denn auch ein Unterhaltungsmedium transportiert eine Botschaft, auch wenn diese von den Besuchenden nicht zwingend bewusst gemacht und reflektiert wird.

gerade weil sie nicht schlagartig, sondern langsam und prozesshaft eintraten. Weniger dramatisch spricht zum Beispiel Lynn K. Nyhart von dem Versuch, eine „moderne“ Haltung gegenüber der Natur zu finden, einer *Modern Nature* (Nyhart 2009, S. 120).

67 Jochimides 2001b, S. 89.

68 Brecht 2003.

69 z. B. bei Jochimides 2001b.

70 Vgl. Brecht 2003.

71 Kapitelüberschrift Köstering 2003.

72 Auch die SNG führte zwar einen Privatnamen im Titel, dieser stammte jedoch von einer bereits verstorbenen Person, an dessen Wirken für das Gemeinwohl man sich orientieren wollte.

Sowohl „Volkserziehung“ als auch Unterhaltung ließen sich in den alten Gebäuden mit den alten Exponaten nur schwer bewerkstelligen. Die Inszenierungen und Objekte sollten leichter verständlich und zugänglicher werden. „Anschauung“ wurde daher zu einem zentralen Leitbegriff der neuen Museumspädagogik: Wissen sollte unabhängig vom Intellekt über die konkrete Anschauung vermittelt werden. Die Einrichtung von Schausammlungen lässt sich konkret auf dieses Anliegen zurückführen.⁷³ Ebenso wie die Integration des Habitat-Dioramas in diese Schausammlungen. Susanne Köstering beschreibt die zunehmende Installation von Habitat-Dioramen als „Scheitelpunkt der Reformwelle, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Naturkundemuseen ergriff und aus wissenschaftlichen Forschungs- und Sammlungsmuseen populäre Schaumuseen machte“⁷⁴.

Der Kunsthistoriker Alexis Joachimides sieht in der Integration von Habitat-Dioramen in die Naturkundemuseen, die „größtmögliche Annäherung an die kulturhistorische Inszenierungspraxis“⁷⁵, die um 1900 ebenfalls auf Anschaulichkeit aus war. Wie bereits erläutert, erfolgt diese Annäherung nicht nur in der Darstellungsform, sondern auch in der inhaltlichen Ausrichtung. Kulturgeschichte wird nun auch im Naturkundemuseum inszeniert. In Bezug auf das Habitat-Diorama gelingt dies vor allem in der räumlichen Dimension: Naturraum und politischer Raum werden im Habitat-Diorama verknüpft, kulturelle Identitäten anhand von „natürlichen“ Gegebenheiten konstruiert.

Der architektonische Raum als Spiegel biologischer Ordnungen

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Objekte in naturkundlichen Schau- und Lehrsammlungen zumeist anhand einer „systematischen Aufstellung“ geordnet.⁷⁶ Diese Aufstellung orientierte sich an der biologischen Taxonomie, die alle Lebewesen hierarchisch nach Stamm, Klasse, Ordnung, Familie, Gattung und Art klassifiziert.⁷⁷ Geprägt hatte dieses Klassifikationsschema der schwedische Wissenschaftler Carl von

73 Eines der frühen Beispiele ist das *British Museum for Natural History* in London, das aus dem British Museum ausgegliedert wurde und zwischen 1873 und 1881 ein eigenes Gebäude bekam. Es war eines der ersten Museen, das eine Schau- von einer Studiensammlung trennte und Erster viel größeren Platz einräumte (Altick 1978, S. 508 und Köstering 2018, S. 74).

74 Köstering 2018, S. 96.

75 Joachimides 2001b, S.103.

76 Köstering 2003, S. 77f.

77 Systematik und Taxonomie werden häufig als Synonyme verwendet, die Taxonomie ist allerdings eigentlich ein Teilbereich der Systematik (Volker Lohrmann, Liane Chamsai, Christoph Häuser und Katrin Vohland: Einleitung in die Studie zur taxonomischen Forschung in Deutschland, in: *Taxonomische Forschung in Deutschland. Eine Übersichtsstudie*, hrsg.v. Volker Lohrmann, Katrin Vohland, Michael Ohl und Christoph Häuser, Berlin 2012, S.9f.).

Linné, der das Modell durch sein Standardwerk *Systema Naturae*, erschienen zwischen 1735 und 1768, verbreitete.⁷⁸ Auf dieses Werk geht auch die binäre Nomenklatur (der erste Name beschreibt die Gattung, der zweite die Art) zurück, mit der die ausgestellten Objekte im Naturkundemuseum bezeichnet wurden und die bis heute in der Biologie angewendet wird. Besonders in Bezug auf Säugetiere fand Linnés Systematik weite Verbreitung.

In der Ausstellungspraxis wurde die taxonomische Systematik in eine räumliche Ordnung übertragen. Dies bedeutete zum Beispiel im Falle des Senckenberg-Museums, dass je ein eigener Gebäudeflügel für die Präsentation der Mineralien und Mollusken, einer für Amphibien und Fische, einer für die Säugetiere, einer für die Vögel usw. vorgesehen war. Den Säugetieren und Vögeln wurden dabei die zentralen Flügel im repräsentativen Hauptgeschoss gewidmet (Abb. 3). Hier wiederum waren Objekte der Ordnung Raubtiere in einem Gang zusammengestellt und die der Familie „Katze“ etwa wurden in einer gemeinsamen Vitrine präsentiert. Das hierarchische Modell der biologischen Klassifikation spiegelte sich in der Architektur und war so für die Besuchenden räumlich erfahrbar. Der architektonische Raum wurde zum Medium, zur Sichtbarmachung biologischer Ordnungen.

Die taxonomische Ordnung konnte auch in einem einzelnen Ausstellungsexponat visualisiert werden, wie etwa in einer Vitrine, die ab 1891 im Naturhistorischen Museum Hamburg zu sehen war (Abb. 24). In ihr waren mehrere Exemplare verschiedener „Hirschartiger“ versammelt und pyramidenartig angeordnet, sodass eine Hierarchie visuell unterstützt wurde.⁷⁹ Die Spitze dieser Gruppe bildete ein Elchbulle, von einer Elchkuh und einem Elchkalb begleitet, die von einem Bison und einem Wasserbüffel flankiert wurden, die wiederum umgeben waren von verschiedenen Rehen, Antilopen und weiteren paarhufigen Geweihträgern von allen Erdteilen. Durch die Zusammenstellung der Tiere in einer Vitrine wird eine Zusammengehörigkeit behauptet und die Betrachterin animiert, nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu suchen: Alle Tiere tragen ein Geweih, das jedoch höchst verschiedene Formen annehmen kann, ihre Körpermasse unterscheidet sich deutlich, doch alle haben Hufe, die Färbung kann unterschiedlich ausfallen, doch die Körper aller gezeigten Tiere sind mit bräunlichem Fell bedeckt.

Im 19. Jahrhundert richtete sich die Taxonomie, also die Identifikation, Klassifikation und Benennung von Lebewesen, stark nach der Morphologie, dem äußeren Erscheinungsbild.⁸⁰ In einer Art vergleichendem Sehen wurde jede „neue“ Art mit

78 Die erste Auflage erschien 1735 in Leiden, die zweite Auflage 1740 in Stockholm, ab 1758 war das Werk zweibändig, alle weiteren Ausgaben erschienen in Stockholm.

79 Für Abbildungen vgl. auch Köstering 2018, S. 77 und 88.

80 Später flossen andere Kriterien, etwa aus der Ökologie, Molekular-, Entwicklungs-, oder Verhaltensbiologie mit ein (Lohrmann/Chamsai/Häuser/Vohland 2012, S. 10). Linnés System baute außerdem auf



Abb. 24: „Pyramide der Hirschartigen“, 1891, Naturhistorisches Museum Hamburg

den bekannten Spezies abgeglichen und in das bestehende System einsortiert. Diese Form der Kategorisierung über den visuellen Befund war allein durch die Anschauung nachvollziehbar und in der Betrachtung nicht auf technische Hilfsmittel angewiesen. Durch die Gruppierungen der Exponate nach Gattungen und Arten sollte diese Identifikationspraxis im Naturkundemuseum nachvollziehbar gemacht werden. Die Betrachter:innen ahmten auf gewisse Weise das Vorgehen der Wissenschaftler:innen nach. Allein durch die Betrachtung, so die Hoffnung, sollte auf diese Weise die taxonomische Systematik und damit die biologische Grundordnung der Natur evident werden.

Am Beispiel des Museums der SNG lässt sich zeigen, dass es in der Gleichsetzung von taxonomischer und räumlicher Ordnung in den Schausammlungen auch Ausnahmen gab. So wurden etwa im Lichthof die größten und spektakulärsten Objekte der SNG versammelt: ein Saurierskelett und das Skelett eines „Riesenhirsches“ sowie präparierte Exemplare eines Elefanten und eines Nashorns. Für diese Aufstellung waren nicht die Gesetze naturwissenschaftlicher Systematik entscheidend gewesen, sondern schlicht die Größe der Objekte und ihre besondere Rarität. Eine andere Ausnahme fand

der Unveränderlichkeit der Arten auf, von der er ausging. Die Evolutionstheorie sollte dieses später widerlegen.

sich im Hauptgeschoss des Senckenberg-Museums: In der Abteilung „Lokal Fauna“ waren die Tiere in den einzelnen Vitrinen zwar nach systematischen Gesichtspunkten angeordnet, für ihre Ausgliederung aus der allgemeinen Taxonomie jedoch war die politisch-geografische Kategorie des Lokalen herangezogen worden. Solche Ordnungen des Lokalen, „Vaterländischen“ oder Heimatlichen waren in zahlreichen Naturkundemuseen zu finden.⁸¹ Sie sind kein Teil der naturwissenschaftlichen Disziplin der Biologie, sondern kommen einzig und allein im Ausstellungswesen vor und sind somit ein weiterer Beleg für die enge Verzahnung biologischer Ordnungen mit kulturellen Identitätskonstruktionen und politischen Kodierungen des Raums.

Die systematisch-taxonomische Anordnung der Exponate blieb in fast allen westlichen Naturkundemuseen dominierend und bestimmt bis heute die Institutionen.⁸² Im Zuge der Popularisierung und Reformierung der Museen um 1900 wurden jedoch auch andere Möglichkeiten erprobt, den architektonischen Raum mit biologischen Ordnungen zu verknüpfen. Bei der Aufstellung sogenannter „tiergeografischer Gruppen“ etwa wurden die Tiere, ähnlich wie in den „Lokalsammlungen“ nach geografischen Gesichtspunkten zusammengestellt, nämlich nach den Regionen, in denen sie leben. Die Definition der Regionen erfolgte dabei, anders als bei den Lokal- oder Heimatsammlungen, eher über klimatisch-geografische als über politische oder soziale Grenzen, auch waren die Gebiete relativ weit gefasst und umschlossen teilweise ganze Erdteile. Nichtsdestotrotz hoben auch sie eine Verbindung von Tier und Lebensraum hervor und grenzten sich damit deutlich von der systematischen Aufstellung ab. Die Präsentation nach tiergeografischen Gesichtspunkten blieb jedoch insgesamt eine Ausnahme und wurde im Deutschen Kaiserreich allein im Hessischen Landesmuseum Darmstadt konsequent umgesetzt.⁸³

Vitrinen und Schaukästen, die nach der „Umweltperspektive“ organisiert waren, stellten einen weiteren Versuch dar, eine neue biologische Ordnung neben der Taxonomie in die naturwissenschaftliche Ausstellungspraxis zu integrieren.⁸⁴ Die „Umweltperspektive“ betrachtete den Zusammenhang von Tier und Raum kleinteiliger und bezog sich auf Ausschnitte, die heute als Ökosysteme bezeichnet werden würden.⁸⁵ Sie führte zur Aufstellung der Präparate in Lebensgemeinschaften.

81 Köstering 2003, S. 116f.

82 Lohrmann/Chamsai/Häuser/Vohland 2012. In der Studie konstatieren die Wissenschaftler:innen, taxonomische Forschung finde heute überwiegend in naturkundlichen Museen und botanischen Gärten statt (Ebd, S. 9).

83 Zu den tiergeografischen Gruppen im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt vgl. S. 215–223.

84 Nyhart 2009, S. 111.

85 Der Begriff der „Umwelt“ wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Zoologen und Philosoph Jakob von Uexküll in die Biologie eingeführt (Jakob Johann von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin 1909, erweiterte Neuauflage 1921). Uexküll vertrat ein subjektiv und individuell erfahrenes Konzept von Umwelt, während das Umweltverständnis zeitgenössischer Biologen eher auf die Existenz-

In Anlehnung an diese biologische Ordnung entstanden zum Beispiel 1893 die Exponate „Austernbank“ und „Korallenriff“ im Museum für Naturkunde Berlin (Abb. 56 und 57) sowie 1896 die „Austernbank“ im Hamburger Naturkundemuseum (Abb. 58), gefolgt von Darstellungen weiterer Unterwasser-Dioramen 1901 und 1904.⁸⁶ Die Beispiele zeigen an, dass diese Art der Inszenierung zunächst nur für Kleinstlebewesen umgesetzt wurde und Ausstellungsobjekte dieser Art letztendlich doch eine Ausnahme blieben.⁸⁷

Als ungemein erfolgreich erwies sich eine andere raumgreifende Tierinszenierung: Das Habitat-Diorama. Ähnlich wie die Lokalsammlungen, die tiergeografischen Gruppen und die Inszenierungen nach der „Umweltperspektive“ zeigte es Tiere in ihrem Lebensumfeld. Der rekonstruierte Naturausschnitt richtete sich jedoch nicht nach einer Größe, die auf eine biologische Ordnung, wie etwa ein Ökosystem, zurückgeführt werden kann, sondern vielmehr nach der Größe der Tiere oder den architektonischen Vorgaben im Museumsbau. Kleine Tiere wurden in kleinen Dioramen ausgestellt, größere Tiere in größeren Dioramen. Im Senckenberg-Museum etwa gab der Bauplan die Größe des im Diorama gezeigten Landschaftsausschnitts vor.⁸⁸ Alle drei Dioramen waren gleich groß und in den Grundriss des Hauses eingepasst, der repräsentierte Lebensraum umfasste jeweils ca. 70 m³. Dieses Volumen spiegelte keine biologische Größe wider.

In der Inszenierungspraxis der Naturkundemuseen wurden Habitat-Dioramen meist als vereinzelte Ergänzungen taxonomisch organisierter Sammlungen eingesetzt, so etwa in Frankfurt, wo sich die drei Dioramen in die ansonsten weitgehend nach taxonomischen Gesichtspunkten organisierte Ausstellung einfügten. Ihnen wurde dafür ein eigener Gebäudeteil zugewiesen: der hintere Trakt des Hauptgeschosses, der durch den quadratischen Grundriss des Gebäudes rund um einen Innenhof bei einem Rundgang durchlaufen werden konnte (Abb. 3). Seine Beschaffenheit unterschied sich deutlich von der restlichen Museumsarchitektur. Der Gang, aus dem heraus die Betrachter:innen die Dioramen betrachten konnten war eng, niedrig und nicht beleuchtet, ihm wurde keinerlei architektonische Dekoration zuteil, eine Entscheidung, die ähnlich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt getroffen worden war. Die Inszenierung der

bedingungen gesamter Arten abzielte (Bernd Hermann und Jörn Sieglerschmidt: *Umweltgeschichte in Beispielen*, Wiesbaden 2017, hier S. V). Zum Ökosystem siehe auch ab S. 223.

86 Köstering 2018, S. 91.

87 Die „Austernbank“ wurde vermutlich auch deshalb zum zentralen Motiv dieser Art der Darstellung, da der Zoologe Karl August Möbius an diesen sein Konzept der biologischen Lebensgemeinschaft Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt und erläutert hatte. Vgl. Nyhart 2009, S. 152f. Vgl. Kapitel „Lebensraum versus Ökosystem“, S. 223–229.

88 Die politische Dimension der Raumbeschreibungen durch die Frankfurter Habitat-Dioramen soll hier keinesfalls ausgeklammert werden. Ihnen wird ein eigenes Kapitel gewidmet („Raummarkierung. Naturalisierung politischer Territorien“, S. 130–162.).

Habitat-Dioramen wurde so eindeutig von der restlichen Schaustellung abgegrenzt. Durch die Architektur wurde markiert, dass die Betrachter:innen hier einer anderen Erzählweise gegenüberstanden.⁸⁹

Andere Museen entschieden sich dafür, weitgehend auf eine „klassische“ taxonomische Aufstellung von Tierpräparaten zu verzichten. So wurde etwa die naturkundliche Abteilung des 1901 neu gebauten Altonaer Museums fast vollständig mit biologischen Gruppen ausgestattet – ähnlich wie das Musée du Duc d'Orléans, das von 1928 bis 1960 in Paris bestand.⁹⁰ Auch die Umbauten und Erweiterungen, die ab 1900, vor allem aber Ende der 1920er Jahre, am AMNH in New York vorgenommen wurden, dienten der großzügigen Ausstattung des Museums mit Habitat-Dioramen. Bis heute dominieren sie das Ausstellungsdesign dieses gigantischen Naturkundemuseums. Die Säugetier-Dioramen werden in den Räumen „North American Mammals“, „African Mammals“, „Asian Mammals“, „New York State Mammals“, „Hall of Primates“ und „Hall of Small Mammals“ gezeigt.⁹¹ Die übergeordnete Kategorisierung erfolgt also sowohl nach geografischen als auch nach taxonomischen Gesichtspunkten sowie nach der Größe der Tiere. In den einzelnen Habitat-Dioramen wird jedoch meist nur eine Tierart vorgestellt, sie tragen Titel wie „Gorilla“ oder „African Lions“. Die Konzeption der Dioramen im AMNH steht damit im Gegensatz zu den Frankfurter Beispielen, in denen eine Region, zum Beispiel Deutsch-Ostafrika oder die Arktis, im Vordergrund steht und zahlreiche Tierarten gemeinsam in einem Raum präsentiert werden.⁹²

In anderen Häusern wiederum wurden Habitat-Dioramen oder biologische Gruppen in die bestehenden Ausstellungsräume integriert und zum Teil mit anderen Ausstellungsmedien kombiniert. Üblich war es etwa, über oder neben Schaubildern mit Hirschen weitere Geweihe anzubringen. Neben einer dekorativen Funktion sollten diese Geweihe weiteres Wissen über die gezeigten Tiere vermitteln, indem sie die Darstellung im „Lebensbild“ mit einer systematisch-taxonischen Darstellung eines wesentlichen Merkmals dieser Spezies kombinierten. Bereits die beiden französischen Wissenschaftler Jean-Baptiste le Rond d'Alembert und Denis Diderot, wichtige Protagonisten der Aufklärung, hatten zur Illustration ihrer *Encyclopédie* eine solche Verbindung eines realitätsnahen Szenenbilds mit herausgelösten Ansichten einzelner Objekte verwendet.⁹³ Eine ähnliche Medienkombination findet sich in der

89 So war es auch möglich, dass die Betrachter:innen ein und demselben Tier zweimal begegneten, dem Rehpräparat in der Aufstellung der Geweihträger und im Habitat-Diorama „Deutscher Wald“ etwa.

90 Zum Altonaer Museum siehe Schmidt 2013. Ausführlicher zum Musée du Duc d'Orléans siehe S. 174–180.

91 Vgl. <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent-exhibitions>, letzter Aufruf 16.04.2024.

92 Eine Ausnahme bildet das Diorama „Waterhole“ in der „African Hall of Mammals“, das Giraffen, Zebras, Antilopen und Gazellen vor einer weiten Steppenlandschaft mit einer Bergkette im Hintergrund zeigt.

93 Vgl. bspw. *Die Jagd*, Bildtafel aus *L'Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, 1751–1780, in: John Bender



Abb. 25: „Lappenschau“, Entwurf William Bullock, um 1822, London, Druckgrafik

Inszenierung von „Lappländern“ des Briten William Bullock: Lebende Menschen und Rentiere wurden vor einer gemalten Leinwand platziert, während an den übrigen Wänden Geweihe und exemplarische Kleidungsstücke aufgehängt worden waren (Abb. 25). Auch auf der Internationalen Jagdausstellung 1910 in Wien war die Kombination von Geweihen in systematischer Aufhängung mit Landschaftsbildern, Dioramen oder biologischen Gruppen üblich (Abb. 51).⁹⁴ So unterschiedlich die Kontexte dieser Bildpräsentationen auch sein mögen, sie zeigen, dass der naturalistisch inszenierte Landschaftsausschnitt, wie ihn das Habitat-Diorama präsentiert, immer nur einer von vielen möglichen Darstellungsmodi ist. Durch die Verwendung mehrerer Darstellungsformen nebeneinander wird deutlich, dass jeder spezifische Vor- und Nachteile in Bezug auf ihre Aussagemöglichkeiten eigen sind und jedes Medium eigene Inhalte vermittelt.

und Michael Marrinan: *The Culture of Diagram*, Stanford 2010, S. 53. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Amrei Buchholz.

⁹⁴ Der Internationalen Jagdausstellung in Wien ist ein eigenes Kapitel gewidmet, siehe S. 184–191.

Typusbildung. Das charakteristische Tier

Die Vielfalt und Mannigfaltigkeit der Natur zwang die Ausstellungsmacher in den Naturkundemuseen zu Entscheidungen: Welches Tier sollte ausgewählt werden, um seine Art zu repräsentieren? Wie sollte es präsentiert und in Szene gesetzt werden? Und wie konnten die Betrachter:innen von der Richtigkeit dieser Entscheidungen überzeugt werden? Handlungsleitend war hier das Konzept des „Charakteristischen“. „Charakteristisch“ war um 1900 sowohl ein Ausdruck der Alltagssprache als auch ein naturwissenschaftlicher Fachbegriff. Er eignete sich damit hervorragend, um eine Brücke zu schlagen, zwischen zoologischem und gesamtgesellschaftlichem Diskurs.⁹⁵

Im allgemeinen deutschen Sprachgebrauch war der Begriff „Charakter“ seit Mitte des 18. Jahrhundert sehr geläufig.⁹⁶ Der Literaturwissenschaftler Thomas Bremer spricht von einer „auffällig stabilen Verwendungsgeschichte“ seit der Antike.⁹⁷ In dieser Zeit leitete sich der Begriff aus der altgriechischen Bezeichnung für Prägung oder auch Prägestempel ab.⁹⁸ Im 19. Jahrhundert wurde er – wie auch heute üblich – in erster Linie auf Personen bezogen und verwendet, um spezifische Eigenschaften, die „Wesensart“, eines Menschen zu beschreiben. Häufig war „Charakter“ dabei mit einer moralischen Wertung verknüpft.⁹⁹ Doch nicht nur Menschen konnten einen spezifischen Charakter besitzen, sondern zum Beispiel auch eine Epoche, ein literarisches Werk oder eine Landschaft.¹⁰⁰ Der Begriff wurde ordnend benutzt, eine „Wesensart“ in Abgrenzung

95 Köstering 2003, S. 182.

96 Vgl. Diagramm der Wortverlaufskurve im „Digitalen Wörterbuch deutscher Sprache“ (<https://www.dwds.de/wb/Charakter>, letzter Aufruf: 16.04.2024).

97 Vgl. Thomas Bremer: Charakter/charakteristisch, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2000, Band 1, S. 772–794, hier S. 772.

98 Die Autor:innen Christa Seidel und Ludwig J. Pongratz weisen darauf hin, dass bis in die frühe Neuzeit hinein auch militärische Kennzeichen, Brandzeichen oder christliche Taufzeichen als Charakter bezeichnet wurden (Christa Seidel und Ludwig J. Pongratz: Charakter, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 1971, DOI: 10.24894/HWPh.5080, letzter Aufruf 16.14.2024). Die Kunsthistorikerin Daniela Bohde beschreibt die Geschichte des Begriffs „Charakter“ von der Antike bis ins 18. Jahrhundert als einen „extremen Verinnerlichungsprozess“: „Bedeutete er ursprünglich das äußerliche Zeichen, das einem Tier oder Menschen aufgeprägt wurde, so bezeichnete er für die Generation Lavaters [Johann Casper Lavater, Physiognomiker und Philosoph der Aufklärung] den inneren Wesenskern, der in äußerlichen Zeichen ablesbar war. Der „Charakter“ war so vom Zeichen zum Autor des Zeichens geworden“ (Daniela Bohde: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012, S. 51).

99 Christa Seidel und Ludwig J. Pongratz zeichnen nach, dass der Begriff Charakter bereits seit seinem erstmaligen Auftreten in der antiken Philosophie immer wieder wertend ausgelegt und mit einer „moralische Bedeutung“ oder einem „sittlichen Sinn“ versehen wurde (Seidel/Pongratz 1971).

100 Zur „charakteristischen Landschaft“ siehe S. 136–140.

zu anderen definiert und so die Identität einer Person, einer Sache oder eines Zusammenhangs bestimmt. Bei dem Begriff „Charakter“ handle es sich um eine „Kategorie der ‚Lesbarmachung‘ von Welt“¹⁰¹, so Bremer. Der Begriff „Charakter“ beschreibt Normen und ihre Abweichungen, er dient der Typisierung. Seine häufige Verwendung ab Mitte des 18. Jahrhunderts deutet darauf hin, dass die Suche nach einem „Wesen“, nach eindeutigen Eigenschaften und Merkmalen, nach Identifizierung und Ordnung spezifischer Identitäten von Menschengruppen, Landschaften, Tieren, Nationen und so weiter in dieser Zeit besonderes Gewicht hatte.

Das „Charakteristische“ war seit der Aufklärung zugleich eine zentrale Vokabel der Kunstkritik.¹⁰² Auch hier spielte die durch den Begriff geleistete Typisierung eine wichtige Rolle, das „Charakteristische“ war ein wichtiges Element für die Definition des „Idealschönen“.¹⁰³ Die Suche nach dem „Charakteristischen“ in der Ästhetik operierte dabei beständig zwischen den Polen des individuellen Merkmals und der idealen Ansicht, zwischen Besonderem und Allgemeinem, der konkreten und der abstrakten Form.¹⁰⁴

Als naturwissenschaftlicher Fachbegriff hatte sich „Charakter“ durch die Klassifizierung von Gegenständen in der Taxonomie seit dem 17. Jahrhundert etabliert. Der Begriff meinte hier ein taxonomisches Merkmal oder auch die Summe von Merkmalen, durch die sich ein Lebewesen von anderen Lebewesen oder eine Gattung von anderen Gattungen unterscheidet.¹⁰⁵ Im Unterschied zur Alltagssprachlichen Definition musste dieses taxonomische Merkmal sichtbar aus beschreibenden Naturvergleichen hervorgehen und für nachfolgende Forscher:innen verifizierbar sein. Laut Carl von Linné ergibt sich das wesentliche Merkmal einer (botanischen) Art aus „der sorgfältigsten Beschreibung der Entwicklung der Blüte und Frucht der ersten Art. Alle anderen Arten der Gattung werden mit der ersten verglichen, wobei alle ungleichförmigen Merkmale

101 Bremer 2000, S. 773.

102 Die Kunsthistorikerin Daniela Bohde bezeichnet den Begriff „Charakter“ als einen „der wirkmächtigsten – und am wenigsten erforschten – Topoi der Kunstliteratur“ (Bohde 2012, S. 47). Sie zeichnet seine Begriffsgeschichte von der Antike über Vasari bis hin zu den französischen Philosophen des 18. Jahrhunderts nach und macht deutlich, welch zentrale Rolle er in der Herausbildung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin spielte. „Charakter“ fungierte als Bindeglied zur Physiognomik, deren wichtige Bedeutung für die frühe Kunstgeschichte Bohde als „blinden Fleck“ der Disziplinengeschichte beschreibt (Bohde 2012, S. 6).

103 Vgl. Bremer 2000, S. 772. Vgl. auch Gregor Stemmrich: *Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr Schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung*, Berlin 1994.

104 Vgl. Werner Busch: *Das Charakteristische*, in: *Kunstbegriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, hrsg. v. Jörn Schaffaff und Nina Schallenberg, Köln 2013, S. 25–35. Busch verweist unter anderem auf die Bedeutung der Umrisslinie für den Begriff des Charakteristischen (Busch 2013, S. 25).

105 Köstering 2003, S. 98.

ausgeschlossen werden. Nach dieser Arbeit erhält man das wesentliche Merkmal.¹⁰⁶ Aus dieser Beschreibung der Bestimmungspraxis geht hervor, dass ein „wesentliches Merkmal“ einer Art erst durch die Abgrenzung von anderen Arten existent wird, und dass das Hervortreten dieses „wesentlichen Merkmals“ vom Bestimmenden, also vom Menschen, abhängig ist. Je nachdem, welches konkrete Objekt er als „erste Art“ auswählt und welches konkrete Objekt er zum Vergleich heranzieht, werden andere „wesentliche Merkmale“ in Erscheinung treten. Einmal festgelegt, bestimmen diese Merkmale bis heute unsere Ordnung von Naturobjekten.

Anders als in den Studiensammlungen, wo zumindest von kleineren Lebewesen mehrere Exemplare platzsparend, etwa in Schubladen, aufbewahrt werden konnten, musste man sich in den Schausammlungen aufgrund des beschränkten Platzes und zur Gewährleistung einer gewissen Übersichtlichkeit auf ein oder wenige Exemplare beschränken. Hatte man sich der Repräsentation der taxonomischen Ordnung verschrieben – was ja die meisten Naturkundemuseen taten –, waren für die Schauausstellung vor allem solche Tiere relevant, die „charakteristisch“ waren, also viele „wesentliche Merkmale“ in sich vereinten. Naturkundemuseen zeigten *das* Reh, *die* Giraffe, *den* Elefanten. Spezifische Exponate, die auf individuelle Tiere zurückgeführt werden konnten, zum Beispiel das Lieblingspferd des Kaisers oder eine seltene Missbildung, waren in der Minderheit, in den meisten Fällen diente das individuelle präparierte Tier als Stellvertreter für seine Art.¹⁰⁷

Die Suche nach einem „charakteristischen“ Tier bewegte sich stets im „Spannungsfeld zwischen singulärer Individualität und überindividueller Typisierung“¹⁰⁸. Im Naturkundemuseum sollte ein konkretes Tier gezeigt werden, das tatsächlich gelebt hatte, dessen „charakteristische“ Merkmale also angeboren und naturgegeben waren – ein Umstand, der durch die Präparation verbürgt wurde. Zugleich sollte dieses Tier eine ganze Spezies repräsentieren. „Charakteristisch“ meinte dabei keinesfalls durchschnittlich, auch hier wird wieder eine kulturell-politische Dimension der naturwissenschaftlichen Systematik deutlich. „Charakteristisch“ meinte stets ein prächtiges und unverehrtes Exemplar, „never an aged or deformed beast“¹⁰⁹, wie die Philosophin Donna

106 Carl von Linné zitiert nach Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1997 (frz. Originalausgabe 1966), S.182f.

107 Ein Beispiel aus heutiger Zeit wäre das Präparat des Eisbären Knut, der 2006 im Berliner Zoo geboren und unter großer medialer Aufmerksamkeit von Hand aufgezogen worden war. Sein Präparat ist seit 2013 im Museum für Naturkunde Berlin zu sehen. Zunächst in der Eingangshalle (Pressemitteilung des Museums vom 07.03.2016, <https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/pressemitteilungen/eisbaer-knut>, letzter Aufruf 16.04.2024), heute in einer Ausstellung zur Tierpräparation (<https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/museum/ausstellungen/highlights-der-praeparationskunst>, letzter Aufruf 16.04.2024).

108 Bremer 2000, S. 772.

109 Haraway 1989, S. 30.

Haraway konstatiert. Hier wird die Nähe zum Charakterbegriff der Ästhetik deutlich, die das „Charakteristische“ häufig mit dem „Idealschönen“ gleichsetzt.

Während des Herstellungsprozesses eines Tierpräparats für ein Naturkundemuseum wird beständig zwischen der Darstellung eines konkreten Tieres mit spezifischen Merkmalen und derjenigen eines idealen Tieres als Repräsentant seiner Art, zwischen Individuum und Typus, gerungen.¹¹⁰ Am Beispiel eines Nashornpräparats, das für das Senckenberg-Museum in Frankfurt hergestellt wurde, lässt sich dies anschaulich nachvollziehen: Als Materialgrundlage diente ein im Frankfurter Zoo verstorbene Tier. Ziel der Präparation sei es, so die Beschreibung in den Berichten der SNG, „als Endresultat ein Objekt zu erhalten, das nicht nur im Allgemeinen die Gestalt eines Nashorns wiedergibt, sondern auch in allen Einzelheiten dem Individuum entspricht“¹¹¹. Das verstorbene Nashorn hatte jedoch aufgrund einer Krankheit stark an Gewicht verloren, war also alles andere als ein ideales Exemplar. Man wollte das Tier im Präparat in einen früheren, jüngeren und gesunden Zustand zurückzusetzen, um dabei die Individualität jedoch nicht völlig zu verlieren, orientierte man sich an früheren Fotografien des Nashorns.¹¹² Die Präparatoren verwendeten also dasjenige „Material“, das zur Verfügung stand, nämlich den Tierkadaver aus dem Zoo, doch das Präparat zeigte etwas darüber Hinausgehendes, ein typisches indisches Nashorn, dessen Darstellung wiederum mit Fotografien des gesunden Einzeltieres legitimiert worden war.

Das Beispiel der Nashorn-Präparation aus Frankfurt verdeutlicht die Macht, die der Gestaltung des Tieres im Präparationsprozess zukommt. „Charakteristische“ Merkmale können durch die Präparation hervorgehoben oder auch erst erzeugt werden. Eine besondere Bedeutung kommt hierbei der Pose und der Haltung zu, in der das Tier präpariert wird. Ähnlich wie eine Fotografie, hält das Präparat sein Subjekt in einem bestimmten Moment fest, friert seine Bewegungen ein.¹¹³ Durch die Stillstellung wird die Körperhaltung hervorgehoben, sie wird zur inhaltlichen Aussage, zum „wesentlichen Merkmal“ des Abgebildeten. Während Menschen Posen bewusst einnehmen können, auch um damit bewusst eine Aussage zu treffen, wird Tieren diese Fähigkeit nicht zugesprochen. Ihre „Posen“ gelten als Ausschnitte aus ihren natürlichen Verhalten. Die Auswahl einer solchen Pose kann jedoch den Typus eines Tieres entscheidend prägen, denjenigen des gefährlichen Wolfes etwa, mit offenem Maul und gefletschten

110 Susanne Köstering beschäftigt sich mit dem Charakterbegriff als Bindeglied zwischen zoologischem und präparatorischem Diskurs (Köstering 2003, S. 182).

111 Bericht der SNG 1910, S. 165. Auf S. 243–247 wird der Bericht der Herstellung des Nashornpräparats ausführlich zitiert und näher auf seine Entstehungsgeschichte eingegangen.

112 Bericht der SNG 1910, S. 164–170.

113 Verwendung und Gebrauch des Begriffs „Pose“ sind wesentlich durch die Fotografie bestimmt. Vgl. *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, hrsg. von Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann, Berlin 2012.

Zähnen, oder denjenigen des neugierigen Fuchses mit gespitzten Ohren und angewinkeltem Vorderlauf. Oft handelt es sich hierbei um die Übertragung menschlicher Eigenschaften auf die Tierwelt.¹¹⁴

Dass es sich bei dem im Museum gezeigten Tierpräparat um ein charakteristisches Tier in einer typischen Pose handelt, ist zunächst einmal nicht viel mehr als eine Behauptung. Das Prädikat „charakteristisch“ ist eine Zuschreibung, die der Legitimation bedarf. Das Naturkundemuseum kann durch seine institutionelle Autorität besonders wirkmächtige Zuschreibungen treffen, aber auch die Besucher:innen bringen Erwartungen daran mit, was für eine bestimmte Tierart „typisch“ ist. Leitend für diese Erwartungen sind bereits bestehende Bilder, die durch vorgängige Texte, Erzählungen und Darstellungen geprägt wurden. Die Wiederholung einer Behauptung in unterschiedlichsten Medien und Zusammenhängen verleiht einer Zuschreibung besondere Autorität. Das Präparat eines „charakteristischen Tieres“ im Museum greift die Erwartungen der Betrachter:innen auf und verleiht ihnen weitere Gültigkeit, es ist gleichzeitig Träger und Produzent einer Vorstellung von einem bestimmten Tiertypus.

Die Einigung auf das, was als „charakteristisch“ gilt, ist also ein komplexer Aushandlungsprozess mit vielen Akteuren, wobei die hegemoniale Differenz zwischen den einzelnen Akteursgruppen keinesfalls relativiert werden soll. Das Beteiligt-Sein am Prozess der Typisierung und der Herausbildung des Charakteristischen hindert die menschlichen Akteure jedoch nicht daran, diesen Typus als etwas Gegebenes und allgemein Gültiges zu imaginieren.

Im Falle des Habitat-Dioramas oder anderen Inszenierungen, die die Darstellung von Lebewesen mit der Darstellung eines Raums verknüpfen, kommt dem Tier eine weitere Dimension des Charakteristischen zu. Hier kann das Tier selbst zum Merkmal werden. Die Giraffe beispielsweise ist dann ein „charakteristisches Tier“ der afrikanischen Steppe. Die afrikanische Steppe wiederum ein „charakteristischer“ Lebensraum der Giraffe. Nur in Kombination bilden Giraffe und Steppe den Topos „afrikanische Landschaft“. Tier und Landschaft leisten gemeinsam eine geografische Verortung, deren Definition sie wechselseitig stabilisieren.

Die naturwissenschaftlichen Grundlagen dieses Denkens legte der britische Forscher Alfred Russell Wallace (1823–1913). In seiner Schrift *Die geographische Verbreitung der Thiere*, erschienen 1876 in London, teilte er die Welt in „tiergeografische Zonen“ ein. Für jede dieser Zonen gab es mehrere „charakteristische Tiere“. Die Abbildungen seines Buches zeigten Landschaftsbilder, in denen mehrere Einzeltiere und Tiergruppen versammelt waren. Die Bilder trugen Unterschriften wie etwa „Die Alpen von Central-Europa mit charakteristischen Thieren“ oder „Die amerikanischen Prärien mit charakteristischen Säugethieren“ (Abb. 26 und 53).

114 Ausführlich zum Anthropomorphisieren der Tierwelt siehe auch folgendes Kapitel, ab S. 112.

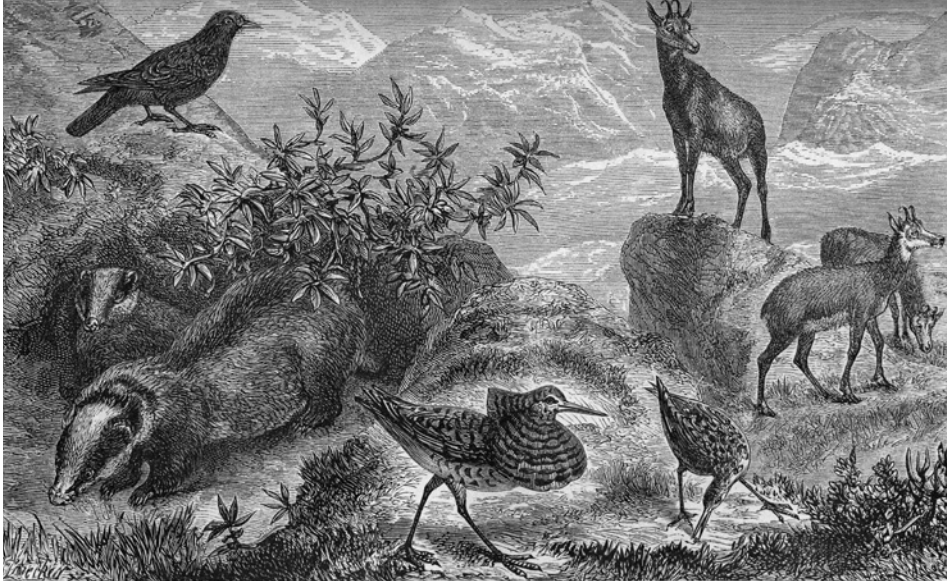


Abb. 26: „Die Alpen von Central-Europa mit charakteristischen Thieren“, Tafel I aus: Alfred Russel Wallace, *Die geographische Verbreitung der Thiere*, 1876.

Als Steigerung des Begriffs „Charakter“ verwendet Wallace den Begriff des „Eigenthümlichen“.¹¹⁵ „Eigenthümlich“ sind Tiere, die exklusiv nur in einer tiergeografischen Region vorkommen, etwa das Schnabeltier in Australien. „Charakteristisch“ sind nach Wallace dagegen diejenigen Tiere, die vorwiegend in einer und nicht in vielen anderen tiergeografischen Regionen vorkommen. Durch diese Beschreibung wird deutlich, dass die Definition eines „charakteristischen Tieres“ einigen Ermessensspielraum bietet. Die Uneindeutigkeit der Zuschreibungen wird in den Illustrationen in Wallace' Werk jedoch ebenso ausgeklammert wie in den dreidimensionalen Darstellungen der Habitat-Dioramen.

¹¹⁵ Vgl. Wallace 1876, S. 67. Vgl. Köstering 2003, S. 99.

Normsetzung. Die Natur als Grundlage des menschlichen Zusammenlebens

Die „liebevollen“ Rehmutter, der „listige“ Fuchs – neben morphologischen Merkmalen und spezifischen Posen werden einem Tiertypus oft auch moralische Eigenschaften zugeschrieben. Ausgangspunkt für die Zuschreibungen ist häufig ein beobachtetes tierliches Verhalten, das mit menschlichem Verhalten verglichen und anhand der Kategorien für ebenjenes bewertet wird.¹¹⁶ Kulturell und historisch bedingt, sind die den Tieren auferlegten moralischen Charaktereigenschaften flexibel und unterliegen immerwährenden Aushandlungen. Im deutschen Kaiserreich hatten viele dieser Zuschreibungen um 1900 jedoch bereits eine lange Geschichte und waren dementsprechend fest im kulturellen Gedächtnis verankert.

Die Veranschaulichung moralischer Lehrsätze am Beispiel tierlicher Protagonisten hatte sich in der Literatur früh etabliert: Die Fabel existierte als Textgattung in unterschiedlichen Ausformungen in verschiedenen Kulturen seit dem Altertum.¹¹⁷ Von Beginn an wurden diese Tiergeschichten auch bildlich in Szene gesetzt. Im deutschen Sprachraum erlebte die Fabel eine besondere Blütezeit im 18. Jahrhundert.¹¹⁸ In seiner *Vorrede zu den Fabeln* von 1759 schreibt Gotthold Ephraim Lessing unter anderem von der „allgemein bekannten Bestandheit [Beständigkeit] der Charaktere“.¹¹⁹ Dadurch könne der Fabeldichter „mit ganz bestimmten Größen rechnen“ und auch der Leser wisse, „welche Eigenschaften eine bestimmte Figur hat“, so Lessing.¹²⁰ Lessing betont also die Permanenz und Kontinuität der Charakterzuschreibungen, die für das Erstellen und das Verständnis einer Fabel von Vorteil sein kann, die gleichzeitig aber Zuschreibungen über Jahrzehnte und Jahrhunderte festlegt und in Bereiche anderer Tierdarstellungen hineinwirkt.

In Schaubuden und Naturalienkabinetten war es durchaus üblich, tradierte Tiergeschichten anhand von Präparaten zu visualisieren. So zeigte etwa der Präparator Hermann Ploucquet (1816–1878) auf der Weltausstellung in London 1851 Szenen aus

116 Harun Maye, Tiere und Metapher, in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 37–45.

117 Erwin Leibfried: *Fabel*, 4. durchges. u. ergänz. Auflage, Stuttgart 1982, S. 12. Erwin Leibfried spricht von einer „Polygenese“ der Fabel, von Ursprüngen in „Indien, Babylon, Ägypten, Arabien, Griechendland“ (ebd.).

118 Der Literaturwissenschaftler Erwin Leibfried hebt hervor, dass viele Theoretiker Genese und Blüte der Fabel in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umbrüchen und der Neubildung von gesellschaftlichen Schichten stellen. Der Schweizer Romanist Theophil Spoerri etwa sieht einen direkten Zusammenhang zwischen der vermehrten Fabeldichtung im 18. Jahrhundert und der französischen Revolution. Spoerri betont deutlich das kritische Moment der Fabel (Leibfried 1982, S. 12f.).

119 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Vorrede zu den Fabeln*, 1759, zitiert nach Leibfried 1982, S. 6. Die Hinzufügung in den eckigen Klammern stammt von Leibfried.

120 Vgl. ebd.

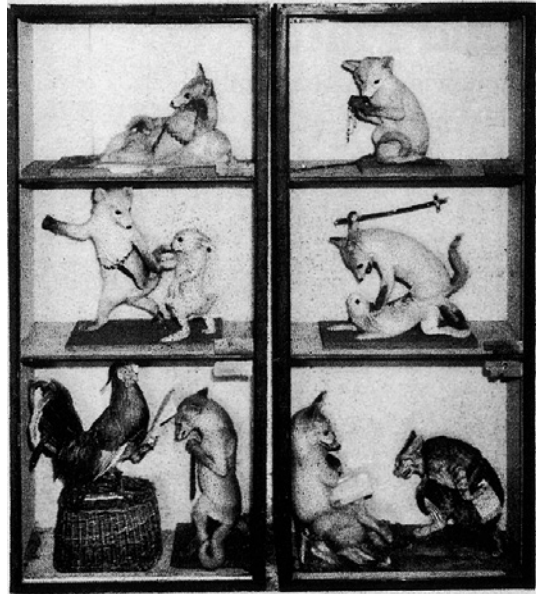


Abb. 27: Sechs Szenen aus einer Illustration des Reineke Fuchs, präsentiert auf der Great Exhibition in London 1851, Präparation Hermann Ploucquet, Fotografie undatiert

der Erzählung des *Reineke Fuchs* (Abb. 27). Wie wirkmächtig diese Charakterzuschreibungen waren, zeigt die Beschreibung einer Inszenierung aus dem Zooplastischen Cabinet von Franz Leven in Frankfurt. Dort hatte es ebenfalls Szenenbilder mit Fuchspräparaten gegeben. Der Journalist Guido Hammer schreibt dazu: „[...] dort schleicht der Biederschurke Reineke an Schilf oder Busch umher, einmal mit Erfolg eine Ente erwischend, ein andermal mit giftig lüsterne[m] Blick einem aufstehenden Fasan nachstellend, von dem er in zu kurzem Sprunge nur ein paar Schwanzfedern erobert hat“.¹²¹ Obwohl aus der Darstellung des Fuchses nicht hervorgeht, dass es sich hierbei um eine Illustration der Fabel handeln soll, wird der Begriff des „Reineke“ herangezogen. Dem Fuchs wird ein „giftig lüsterne[r] Blick“ zugeschrieben, und auch die Verben „schleichen“ und „erobern“, mit denen sein Verhalten beschrieben wird, haben moralische Konnotationen.

Genau in dieser Art der Zuschreibung, die ein Wesen „reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert“¹²², sieht der britische Kulturtheoretiker Stuart Hall den Kern einer Stereotypisierung. In seinem Essay „Das Spektakel des ‚Anderen‘“ analysiert er Wirkungsmechanismen von rassistischen Stereotypen, die sich jedoch auch auf andere

¹²¹ Hammer 1860, S. 315.

¹²² Stuart Hall: Das Spektakel des „Anderen“, in: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4* (Originaltext: The Spectacle of the „Other“, London 1997), Hamburg 2004, S. 108–166, hier S. 144.

„Dimensionen von Differenz“¹²³ übertragen lassen – unter anderem auf das Mensch-Tier-Verhältnis: Die Tiere werden vereinfacht auf ein einzelnes, vom Menschen bestimmtes Verhaltensmuster festgelegt, das als durch die Natur festgeschrieben dargestellt wird. Dieses Merkmal wird darüber hinaus mit einer Wertung verknüpft, deren Normen der menschlichen Kultur entspringen.¹²⁴ Die Kategorisierung der Tiere erfolgt nicht nur nach taxonomischen Merkmalen, sondern auch nach moralischen Kriterien – hierin ist der zentrale Unterschied zwischen einer Typisierung und einer Stereotypisierung zu sehen.¹²⁵ Die Rassifizierung der Tiere ist ein einseitiger Prozess, in dem die tierliche Perspektive fehlt, der für ihr Dasein aber zum Teil existenzielle Auswirkungen hat, zum Beispiel bei der Definition von Tieren als legitimer Jagdbeute. Hall würde hier von Stereotypisierung als wesentlichem Bestandteil zur „Ausübung einer symbolischen Gewalt“¹²⁶ sprechen.

In den Naturkundemuseen gibt es keine Präparate, die menschliche Kleidung tragen, an Tischen sitzen oder – wie etwa der Hahn in Ploucquets Darstellung – lesen zu können scheinen. Während die Darstellungen etwa im Zooplastischen Kabinett visuell eindeutig als Allegorien zu erkennen sind und somit offensichtlich in der Tradition der Tierfabel stehen, fehlt den Inszenierungen in den Naturkundemuseen diese Markierung. Dennoch sind die tradierten Charakterzuschreibungen, die Vorstellung davon, die Tierwelt als Spiegel der menschlichen Welt zu betrachten, und die allgemeine Tendenz, Tiere zu anthropomorphisieren, im Museum anwesend. Vordergründiges Ziel ist es, anhand des Tierpräparats naturkundliches Wissen anschaulich zu machen. Doch die Vorstellung, menschliches und tierliches Leben mit denselben Kategorien bewerten zu können, wird gezielt genutzt, um anhand der Tierbilder auch moralische Werte und soziale Normen zu vermitteln.

Die Erkenntnis einer evolutionsbiologischen Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier gab der Gleichsetzung menschlicher und tierlicher Verhaltensweisen im 19. Jahrhundert eine neue naturwissenschaftliche Grundlage. 1871 veröffentlichte Charles Darwin *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (*Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*) in London – das Buch, in dem er die These der Entwicklung der Spezies des Menschen aus derjenigen des Affen aufstellt.¹²⁷ 1872 folgte *The expression of the emotions in man and animals* (*Der Ausdruck der Gemüths-*

123 Hall 2004, S. 107.

124 Hall 2004, S. 145. An dieser Stelle wird ein zentraler Unterschied zu Halls Beispielen deutlich: Während er von den Normen der „eigenen Kultur“ spricht, die auf eine andere Kultur angewendet werden, werden im Mensch-Tier-Verhältnis menschliche Normen auf die Tierwelt übertragen, der selbst wiederum keinerlei Kultur zugesprochen wird.

125 Hall 2004, S. 143–145.

126 Hall 2004, S. 146.

127 Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London 1871 (deutsche Ausgabe: *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*, aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus, 2 Bände, Stuttgart 1871).

bewegungen bei dem Menschen und den Thieren).¹²⁸ Darwin beschreibt darin den Ausdruck verschiedener Affekte, insbesondere durch die Gesichtsmuskeln, als angeboren. Die von ihm identifizierten Gemeinsamkeiten zwischen dem mimetischen Ausdruck von Menschen und demjenigen von Tieren sollten seine Theorie der Abstammung des Menschen stärken. Aus dem Gedanken einer Vergleichbarkeit von tierlichem und menschlichem Verhalten heraus, erhielten um 1900 Tierversuche ebenso Aufschwung wie die Züchtung und Haltung von Haustieren, die unter anderem Kindern als Vorbilder für Tugenden wie Empathie und Fürsorglichkeit dienen sollten.¹²⁹

Auch in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in der das Tier zum eigenständigen Bildmotiv wurde, waren tierliche Affekte von besonderem Interesse. Vor allem in Werken von Künstler:innen aus Frankreich lassen sich zahlreiche Darstellungen von Tieren mit übersteigertem Affektausdrücken finden. Menschliche Emotionen wie Angst, Schmerz und Aggression, aber auch Liebe, Eifersucht und Trauer wurden auf Tiere projiziert. Auch im überaus populären zoologischen Nachschlagewerk *Brehms Tierleben* ist vom klugen, eifersüchtigen, traurigen, gütigen oder vorwurfsvollen Tier die Rede.¹³⁰ Normen des menschlichen Zusammenlebens und der menschliche Gefühlsausdruck werden auf die Tierwelt übertragen und durch die dort sichtbar werdende „natürliche Bestätigung“ des Verhaltens wiederum legitimiert. Laut dem Historiker Andreas Daum entwarfen naturwissenschaftliche Texte mit anthropomorphisierten Tieren, wie etwa die Schilderungen aus *Brehms Tierleben* so die „Skizze des idealen männlichen Bürgers“¹³¹.

Die Regulation von Gefühlen ist vor allem für das Zusammenleben relevant. Um die Naturgegebenheit der Regeln des Zusammenlebens anhand von Präparaten darstellen zu können, war folglich ihre Zusammenstellung zu einer Gruppe nötig. Dass die Naturkundemuseen ihre Ausstellungspraxis dahingehend änderten, dass sie Tierpräparate nicht mehr allein stehend, sondern eingebettet in einen Handlungskontext präsentierten, war also nicht allein auf neue wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern auch auf gesellschaftspolitische Bedürfnisse zurückzuführen. „This indicates that changes in animal preparation did not result primarily from scientific debates, but instead reflected evolving social ideas about the relationship between nature and culture in

128 Charles Darwin: *The expression of the emotions in man and animals*, London 1872 (deutsche Ausgabe: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Mit 21 Holzschnitten und 7 heliographischen Tafeln, aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus, Stuttgart 1872).

129 Axel Hüntelmann: Geschichte des Tierversuchs, in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 160–173. Katja Kynast: Geschichte der Haustiere, in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 130–138. Vgl. auch K. Lee Chicester: Einführung. August Gaul und die Modernität des Tieres um 1900, in: Ausst. Kat. *August Gaul. Moderne Tiere*, Kunstmuseum Bern, München 2021, S. 9–24, hier S. 10.

130 Andreas Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, München 2002, S. 258.

131 Daum 2002, S. 258.

modern times“, so Susanne Köstering.¹³² Handlungsleitend war dabei die Vorstellung, kulturelle Normen aus der Natur ableiten zu können.¹³³

Aggression und Tierkampf

Unter den Darstellungen von Tierpräparaten mit Affektausdrücken finden sich besonders häufig aggressive und gewalttätige Posen. Ein Beispiel hierfür ist der sogenannte „Riesen-Gorilla“, der, 1901 von der Firma Umlauf in Hamburg präpariert, zunächst auf der Deutsch-Kolonialen Jagdausstellung 1903 in Karlsruhe präsentiert und dann an vielen weiteren Standorten gezeigt wurde (Abb. 28).¹³⁴ Der Gorilla ist aufrecht stehend und mit weit aufgerissenem Maul präpariert. Schon meint man, sein Gebrüll zu hören. Über die Wurzeln eines Baumstumpfes, auf den er sich mit der rechten Hand abstützt, scheint er auf die Betrachterin zuzustürmen. Die zur Faust geballte Linke und die aufgerissenen Augen komplettieren die Drohgebärde. Trotz des weiten Schritts auf unebenem Grund besteht kein Zweifel an der Standfestigkeit des Gorillas. Arm-, Bein- und Brustmuskulatur sind deutlich ausgeprägt, die starken Lichtreflexionen in der Fotografie betonen die Massigkeit der Brust und den aggressiven Gesichtsausdruck zusätzlich. Das gut sichtbare Genital definiert das Exemplar eindeutig als männliches Tier.¹³⁵

Der aufrechte Stand ist keine Körperhaltung, die ein Gorilla häufig einnimmt. Gorillas gehen nicht auf zwei Füßen, sondern bewegen sich überwiegend im sogenannten Knöchelgang fort. Der aufrechte Gang und das aufgerissene Maul gehören zwar zu den üblichen Drohgebärden, sind also ein in der Natur beobachtbares Verhalten, jedoch

132 Vgl. Köstering 2005, S. 149. Lynn K. Nyhart zeigt in einem Aufsatz auf, wie Ideen von „Lebensgemeinschaften“ in der Natur auf menschliche Gesellschaften, zum Beispiel Schulgruppen, übertragen wurden (Nyhart 2002).

133 Bis heute wird diese Vorstellung vor allem auch an Kinder weitergegeben. Erste Bücher und Gegenstände wie Kuscheltiere von Kleinkindern sind anthropomorphisierte Tiere. In dem Kinderbuch *Dasein. Was fühlst du?* der Illustratorin Kathrin Schärer etwa, werden menschliche Gefühle wie „glücklich sein“, „ertappt sein“ oder „beleidigt sein“ anhand von Tierdarstellungen erläutert (Kathrin Schärer: *Dasein. Was fühlst du?*, München 2021). Hier zeigt sich die lange Kontinuität der Tierfabel, deren Tradition immer noch prägend ist für die Mensch-Tier-Beziehung insbesondere im Kindesalter.

134 Vom „Riesen-Gorilla“ gibt es mehrere Abzüge, die allerdings alle von derselben Fotografie zu stammen scheinen, sie zeigen immer dieselbe Ansicht des Präparats. Das Exponat wurde nach seinen Ausstellungstouren von Sir Walter Rothschild für sein Naturkundemuseum in Tring erworben, das heute zum Natural History Museum in London gehört (Abb. 31 in Miriam Rothschild: *Walter Rothschild. The Man, the Museum and the Menagerie*, London 2008, vgl. auch S.170–173. Zur Ausstellung in Karlsruhe siehe Catarina Madruga: Die Deutsch-Koloniale Jagdausstellung, in: *Tiere als Objekte?* hrsg.v. Ina Heumann und Tahani Nadim, 2022, DOI: 64y2-m31l/74, <https://animalsasobjects.org/material-the-german-colonial-hunting-exhibition/> (letzter Aufruf 14.11.2024).

135 In einer Abbildung, die in der britischen Zeitschrift *The Sphere. An Illustrated Newspaper for the Home* veröffentlicht wurde, wurde das Genital des Gorillas wegretuschiert (Gott/Weir 2013, S. 19).



Abb. 28: „Riesen-Gorilla“,
1901, Präparation Firma
Umlauff

keinesfalls eine so typische Pose, wie das dauerhafte und ausschließliche Aufzeigen dieser Körperhaltung suggeriert.¹³⁶ Der „Riesen-Gorilla“ wurde aber nicht deshalb im aufrechten Stand präpariert, weil er in dieser Pose in der Natur besonders häufig anzutreffen ist, sondern, um den Vergleich zum aufrecht stehenden Menschen nahezu legen. Erst im aufrechten Stand lässt sich die – in diesem Fall beeindruckende – Größe des Gorillas bestimmen, sein Körperbau ohne Sichteinschränkung studieren und sein Skelett leichter imaginieren und all dies mit der menschlichen Anatomie abgleichen (Abb. 29). Dieser Vergleich war um 1900 von besonderem Interesse, denn laut Darwin waren dies ja die direkten Vorfahren des Menschen.¹³⁷ Insbesondere der Gorilla galt als des Menschen „nächster Verwandter“.¹³⁸

¹³⁶ Gott/Weir 2013, S. 8f.

¹³⁷ Im populären Nachschlagewerk *Brehms Tierleben* heißt es 1876 „jeder, selbst der unwissenschaftlichste und oberflächlichste Beobachter muß zugestehen, daß zwischen dem Menschen und dem Schimpanse die Aehnlichkeit größer ist, als zwischen dem Affen und dem Pferde oder Rinde.“ *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs. Große Ausgabe. Erste Abtheilung. Säugethiere. Erster Band. Affen und Halbaffen, Flatterthiere, Raubthiere.* Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig 1876. (Einleitung) Genährt wurde die Vorstellung einer Verwandtschaft auch von Fossilienfunden wie demjenigen des niederländischen Arztes und Anatomen Eugène Dubois, der 1891 auf der Insel Java den sogenannten „Pithecanthropus“ entdeckte, der zeitweise als „missing link“, als fehlende Zwischenform in der historisch-evolutionären Entwicklung vom Affen zum Menschen angesehen wurde (siehe Bert Theunissen: *Eugène Dubois and the Ape-Man from Java. The History of the First „Missing Link“ and Its Discoverer*, Dordrecht 1989).

¹³⁸ „Hinter dem Homo sapiens folgt – der Gorilla oder der Orang-Utan“ (*Brehms Tierleben* 1876). In der Broschüre zum Exponat heißt es, der Gorilla nehme im Unterschied zu den anderen Menschenaffen



Abb. 29: „Menschenskelet und Skelet des Gorilla“, 1901, Druckgrafik aus: *Der Riesen-Gorilla des Museum Umlauff Hamburg. Schilderung seiner Erlegung und wissenschaftliche Beschreibung*, Hamburg 1901

In der Inszenierung des „Riesen-Gorillas“ wird aus dem Vergleich des Menschen mit dem Affen ein Duell. Die besondere Dramatik des scheinbaren Angriffs liegt dabei in der Ähnlichkeit zu einem Angriff durch einen Menschen. Durch den aufrechten Stand, die geballte Faust und den dargestellten Affekt werden die Gemeinsamkeiten betont. Trotzdem ist das Duell bereits entschieden, denn der Status des Präparats markiert, dass dieses Tier bereits erfolgreich von einem Menschen getötet wurde, dass er die überlegene Spezies darstellt. In der Broschüre zum Exponat wurde die dramatische und gefährliche Jagdgeschichte nacherzählt, auch Fotos des erlegten Gorillas waren beigelegt. Der Text bestätigt das Narrativ des zivilisierten Menschen und des bestialischen Tieres: Der Jäger Hans Paschen erschoss den Gorilla kurz und schmerzlos, während dieser sich zu wehren versuchte, indem er drei Einheimische „durch Eindrücken des Brustkastens tötete“.¹³⁹

die „nächst dem Menschen höchste Stelle ein“ (zitiert nach Britta Lange: Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900, in: *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, hrsg. v. Anja Zimmermann, Hamburg 2005, S. 183–211, hier S. 184).

¹³⁹ Vgl. Lange 2005, S. 185 und 206. Hans Paschen war um 1900 als Jäger und Kolonialwarenhändler in Kamerun tätig.

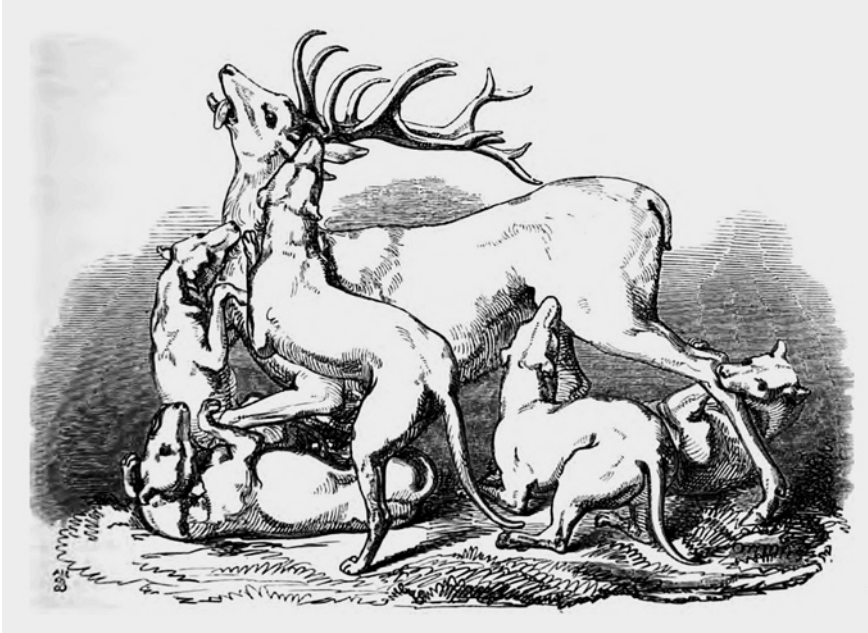


Abb. 30: Stag Hunt (Hirschjagd), 1851, Präparation Hermann Ploucquet, Weltausstellung London, Druckgrafik aus: *The Crystal Palace Exhibition. Illustrated Catalogue*, London 1851

Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Britta Lange zeigt in ihrem Aufsatz über Gorillainszenierungen auf, dass die gewalttätige Pose des „Riesen-Gorillas“ keineswegs eine theatralische Ausnahme darstellte, sondern dass das Narrativ des aggressiven Menschenaffen um 1900 weit verbreitet war. Selbst der Brockhaus schilderte in der Ausgabe von 1884 nach der taxonomischen Einordnung den Gorilla als „Bestie, die ohne Anstrengung Gewehre durchbrechen könne“¹⁴⁰. Die Gewalt des Affen richtet sich dabei nie gegen Artgenossen, sondern immer gegen den Menschen, und immer handelt es sich bei den Aggressoren um männliche Tiere. Der „Riesen-Gorilla“ bot sich als Bildträger also an, um auf der einen Seite männliche Aggression zu naturalisieren und ihr auf der anderen Seite eine Historizität zuzuschreiben. Durch den Fortschritt der Zivilisation war der Mensch in der Lage, seine Aggressionen zu bändigen.

Auch in der Zusammenstellung von Tierpräparaten spielten aggressive Affektausdrücke eine große Rolle, der Tierkampf war eines der beliebtesten Bildmotive. Die ersten Habitat-Gruppen auf der *Great Exhibition* in London zeigten Jagdhunde, die ein Wildschwein und einen Hirsch angreifen (Abb. 30). Die Gruppe „Wölfe fallen ein Wild-

¹⁴⁰ Brockhaus' *Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie*, 13. Auflage, Band 8, Leipzig 1884. Vgl. Lange 2005, S. 185.

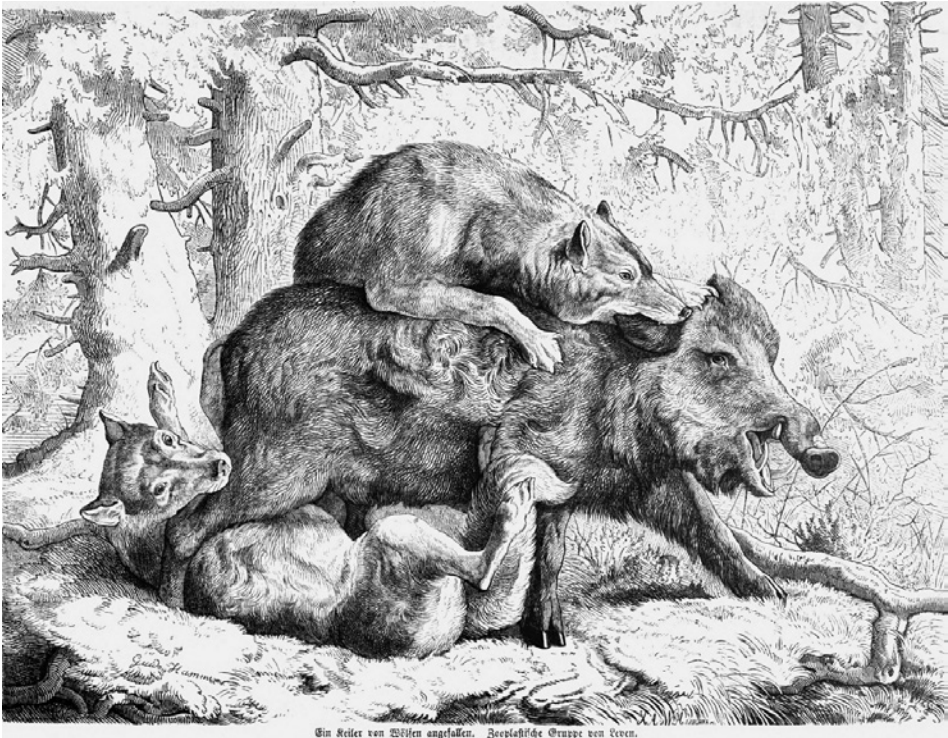


Abb. 31: „Ein Keiler von Wölfen angefallen“, 1860, Präparation Franz von Leven, Zooplatisches Cabinet Frankfurt a. M., Druckgrafik nach einer Zeichnung von Guido Hammer aus: *Die Gartenlaube*, Leipzig 1860

schwein an“ im Zooplastischen Cabinet in Frankfurt (Abb. 31) wird in zeitgenössischen Besprechungen als besonders sehenswert hervorgehoben ebenso wie die Inszenierungen „Arabischer Kurier von Löwen attackiert“ von Jules Verreaux und „Elefant, von Tiger angefallen“ von Rowland Ward, die in verschiedenen Ausstellungen zu sehen waren.¹⁴¹ William Bullock zeigte in seinem Londoner Museum einen Kampf zwischen Schlange und Tiger. Eine spätere Darstellung von tierlicher Aggression stellt zum Beispiel die Gruppe „Sibirische Wölfe mit Rentier“ von 1912 im Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig in Bonn dar, und einen Tierkampf zeigt auch das in den 1930er Jahren entstandene Habitat-Diorama „Alaskan Moose“ im AMNH in New York.

¹⁴¹ Die Dermoplastik „Elefant, von Tiger angefallen“ basiert auf einer Erzählung von des Duc Philippe d'Orléans (1869–1926), der eine solche Szene 1888 auf einer Jagd in Indien selbst erlebt haben will und der die Dermoplastik anfertigen ließ und in seinem Privatmuseum ausstellte (<https://www.mnhn.fr/fr/elephante-et-tigresse-du-duc-d-orleans>, letzter Aufruf 14.11.2024). Zum Museum des Duc d'Orléans S. 174–177.

Vor allem die Gruppen, die im 19. Jahrhundert gefertigt wurden, orientierten sich an den bildenden Künsten, die in dieser Zeit ähnliche Motive lieferten, etwa die Tierbilder von Eugène Delacroix (1798–1863) und James Ward (1769–1859) oder die Plastiken des Bildhauers Antoine-Louis Barye (1795–1875).

Auffällig ist, dass die Tiere in den Kampfszenen meistens unversehrt sind, die Auseinandersetzung wird eher als eine Art Parabel gezeigt und nicht als blutiges Gemetzel. Die Kunsthistorikerin Julia Voss verortet die Tierkampfdarstellungen der Kunst des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund politischer Auseinandersetzungen der Zeit. Durch die Darstellungen kämpfender Tiere würde eine Vorstellung von Krieg als Naturzustand ausgedrückt und etabliert. Der „Kampf ums Dasein“, der sich ab den 1870er Jahren als geflügeltes Wort aus der Evolutionstheorie Charles Darwins ableitete und anschließend weit verbreitete, wurde in diesen Bildern als Urzustand dargestellt, kriegerische Auseinandersetzungen laut Voss so legitimiert.¹⁴²

Die Tradition der bildlichen Darstellung von Tierkämpfen in Malerei und Skulptur reicht bis in die Antike zurück. Viele der Gruppen von kämpfend dargestellten Tierpräparaten, die im 19. Jahrhundert entstanden, scheinen sich an dieser Tradition zu orientieren: Die Exponate waren bestrebt, den Höhe- oder Wendepunkt einer Kampfhandlung darzustellen. Doch zur Jahrhundertwende hin geriet diese Darstellungsform zunehmend in die Kritik. Die Dramatik widersprach dem wissenschaftlichen Anspruch, den die Präparate in den Naturkundemuseen erfüllen sollten. Der Zoologe Benno Wandollek etwa schreibt über die kämpfende Tiergruppe „Wölfe und Elche“ im Altonaer Museum (Abb. 32): „Ein körperliches Momentbild, das uns weder die Eigenart, d. h. die Lebensweise, des Elches noch die des Wolfes zeigt.“¹⁴³ Bereits 1894 hatte der amerikanische Taxidermist William T. Hornaday diese Direktive in seinem Lehrbuch vorgegeben. Dort heißt es: „Theatrical attitudes are of little value to persons desiring to study typical forms of the species [...] and they are] not appropriate for scientific display [...] but] valuable for great expositions, show-windows, fairs, crystal palaces and the like.“¹⁴⁴

Übersteigerte Affektausdrücke und dramatische Handlungen widersprachen nicht nur der Wissenschaftlichkeit der Inszenierungen sondern auch dem angestrebten Illu-

142 Vgl. Darwin 1859 und Julia Voss: Variieren und Selektieren. Die Evolutionstheorie in der englischen und deutschen Illustrierten Presse im 19. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, hrsg. v. Pamlea Kort und Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Köln 2009, S. 249–256, hier S. 250f.

143 Wandollek 1906, S. 645. Auch die Inszenierung „Kaninchen und Wildkatze“ kritisiert er aus demselben Grund: Die Wildkatze sei kein integraler Bestandteil im Leben des Kaninchens und umgekehrt. Zu den verschiedenen Versionen der fotografischen Dokumentation der Gruppe „Wölfe und Elche“ siehe Fußnote Fußnote 617, S. 389.

144 William Temple Hornaday: *Taxidermy and zoological collecting. A complete handbook for the amateur taxidermist, collector, osteologist, museum-builder, sportsman and traveller*, New York 1894, S. 210.



Abb. 32: „Wölfe und Elche“, 1901, Präparation Fa. Sander, Altonaer Museum, Fotografie, vmtl. nach 1914

sionismus. Starke Bewegungsgesten offenbarten die Stillstellung, das Eingefroren-Sein in einem spezifischen Moement, schneller. Der Eindruck der Lebensnähe, der durch die Verwendung der echten Tierhaut unterstrichen worden war, wurde getrübt und die Wirkmacht der Inszenierung durch diesen inneren Widerspruch beschnitten. Durch bewegungsarme und ausdruckslose Posen hingegen blieb der Eindruck der Lebensechtheit länger erhalten, der Moment der Täuschung konnte ausgekostet werden und wurde zum wesentlichen Merkmal der Ausstellungsinszenierung.¹⁴⁵

In der Schaustellung von Tierpräparaten im Naturkundemuseum wird also in den meisten Fällen auf Tierkämpfe oder andere schnelle, dramatische Bewegungsabfolgen verzichtet, dennoch werden Handlungen gezeigt. Gerade diejenigen Präparate, die in eine Landschaftsdarstellung eingebettet präsentiert werden, sollen einen szenischen Eindruck aus dem Leben der Tiere vermitteln. In vielen Fällen werden die Tiere daher in einer „typischen“, aber wenig dramatische Bewegungsgeste präpariert. Beispiele hierfür sind etwa die trinkende Giraffe oder die in einen Busch steigende Giraffengazelle im Ostafrika-Diorama. Die Posen tierlicher Aktivitäten werden hier mit solchen kombiniert, die ohne Hinweis auf eine Handlung oder Bewegung bleiben. Generell entschied man sich in Habitat-Dioramen eher, die Natur als friedliches Idyll zu präsentieren denn als „Kampf ums Dasein“.

145 Ausführlicher zum Illusionismus im Habitat-Diorama siehe ab S. 273.

Tierfamilien

Der Gegenentwurf zum Verständnis der Natur als „Kampf ums Dasein“ war die Vorstellung von der Natur als friedlichem Idyll und paradiesischen Urzustand.¹⁴⁶ Vor allem für die aufkommende Umwelt- und Naturschutzbewegung war dieses Verständnis grundlegend.¹⁴⁷ Paradebeispiel für die Illustration dieser Vorstellungen mittels Tierpräparaten war ihre Zusammenstellung zu Kleinfamilien. Dieses Motiv zeigte eine heile Natur, beinhaltete Anklänge an religiöse und biologische Vorstellungen eines „Ursprungs“ des Menschen und visualisierte soziale Normen zur Reproduktion sowie zu spezifischen Geschlechterrollen. Zudem war diese Zusammenstellung bewegungsarm und ermöglichte so eine größere Illusion der Lebendigkeit der Präparate als etwa der Tierkampf.

Tierfamilien waren in den Naturkundemuseen zunächst vor allem in den Heimat- und Lokalsammlungen zu finden. Diese waren bereits aus der üblichen Ordnung nach taxonomischer Systematik ausgeklammert worden und verfügten über kulturell-politische Aussagedimensionen. Ab 1884 waren etwa im Museum der SNG in Frankfurt in der Sammlung „Lokal Fauna“ einige Kleinsäuger zu finden, die unter anderem in Familienzusammenstellungen arrangiert worden waren (Abb. 33 und 13). Der zuständige Präparator Adam Koch zeigt sich sehr zufrieden: „[...] ich glaube, mir nachsagen zu können, daß ich mit der Art der Aufstellung in Familiengruppen, was die Fuchs-, Marder-, Iltis-, Wiesel-, Igel-, Kaninchen- und Mäusegruppen sowie viele kleine Vogelgruppen beweisen, den ganz sicher richtigen Weg einschlug, welche bei allen Beschauern sowie auch bei Fachleuten großen Beifall und in Museen auch Nachahmung fanden.“¹⁴⁸

Koch hatte sich für seine Darstellungen vermutlich wesentlich von den Abhandlungen des Naturforschers und Dermoplastikers Philipp Leopold Martin inspirieren lassen. Die Familie, so schreibt Martin in seinem taxidermischen Lehrbuch *Praxis der Naturgeschichte*, sei „Centralpunkt einer Species“, der „Inbegriff eines gegebenen Naturganzen“ und „Anfang der Entwicklungsgeschichte“, entsprechend müsse sie in der Sammlung repräsentiert werden. „Die Familiengruppe ist daher die Hauptaufgabe unserer Darstellung.“¹⁴⁹ Familie ist bei Martin auch an einen bestimmten Ort, das „Zuhause“, die „Wohnung“ geknüpft.¹⁵⁰ Nester, Höhlen und Baue seien deshalb mit in die Darstellungen zu integrieren.¹⁵¹ Familiärer Frieden wird dabei vorausgesetzt.

146 „paradiesische Idyllvorstellung“ (Voss 2009, S. 41).

147 Zur paradoxen Verbindung von Tierpräparation und Naturschutz siehe S. 192–202.

148 Adam Koch 1912 in einem Brief an die Direktion der SNG, zitiert nach: Becker 1997, S. 7–8.

149 Vgl. Martin 1880, S. 15 und 74. Vgl. auch Köstering 2005, S. 147.

150 Vgl. Köstering 2005, S. 150 und Martin 1880, S. 15.

151 Vgl. Martin 1880, S. 74.

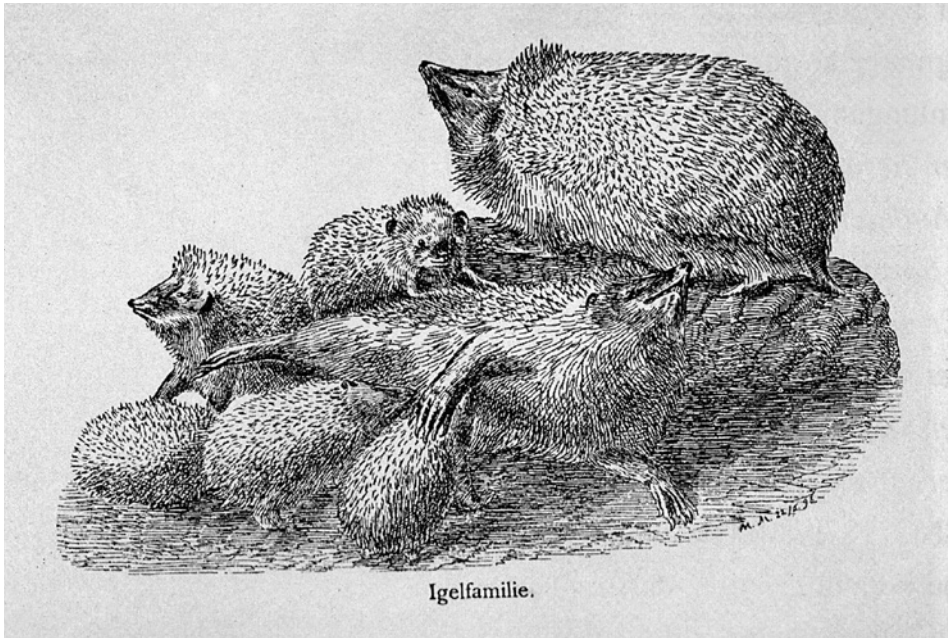


Abb. 33: „Igelfamilie“, um 1896, Präparation Adam Koch, Senckenberg-Museum Frankfurt a. M., Druckgrafik aus dem Museumsführer

So entstehen „every-day, peaceful home scenes“, die auch der amerikanische Taxidermist William Temple Hornaday empfiehlt.¹⁵²

Susanne Köstering arbeitet überzeugend heraus, dass Philipp Leopold Martin die soziale Kategorie „Familie“ als gemeinsames und verbindendes Element von tierlicher Natur und menschlicher Kultur sieht.¹⁵³ Er folgt und festigt damit die weit verbreitete Vorstellung einer Naturgegebenheit der Struktur der westlichen (Klein-)familie und ihren Geschlechterrollen. „Martin’s images from the family lives of animals aped the division of roles in the bourgeois nuclear family, which was considered the benchmark of a ‚normal family‘ with ‚normal‘ behaviours adapted to social requirements. He assigns the male and female animals differing roles and positions in the displays to portray the idealized division of labour and cooperation thought to dominate both the human and natural worlds. This polarization of male and female animal roles naturalized socially constructed human gender ideals.“¹⁵⁴

152 Vgl. William Temple Hornaday zitiert nach Shell 2004, S. 100f. Eine frühe Inszenierung Hornadays trägt den Titel „The Orang-Utan at Home“ (Laugée 2022, S. 233).

153 Köstering 2005, S. 149f.

154 Köstering 2005, S. 150.



Abb. 34: „Gorilla-Familie“, 1907, Präparation Friedrich Kerz, Senckenberg-Museum Frankfurt a. M., Fotografie aus: *Festschrift zur Erinnerung an die Eröffnung des neuerbauten Museums der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft zu Frankfurt am Main am 13. Oktober 1907*

Ein bedeutendes Schaubild einer aus Präparaten gestalteten Tierfamilie erhielt das Frankfurter Senckenberg-Museum zu seiner Neueröffnung 1907. Der ortsansässige Industrielle, promovierte Chemiker und ehemalige Direktor der SNG, Arthur Weinberg, schenkte dem Museum die Inszenierung einer Gorilla-Familie, die er beim Präparator Friedrich Kerz in Auftrag gegeben hatte.¹⁵⁵ Sie zeigt drei Tierpräparate auf einem künstlichen Felsen, der von einigen Gräsern und Büschen hinterfangen ist (Abb. 34).¹⁵⁶ Zur Rechten eines aufrecht stehenden Gorillamännchens sitzt ein Gorillaweibchen mit einem Jungtier. Das Männchen steht auf leicht durchgebeugten Knien und hält sich mit der linken Hand an einem Aststumpf fest, während der rechte Arm die Balance zu halten scheint. Mit leicht geöffnetem Mund, sodass große Eckzähne sichtbar werden, blickt er die Betrachterin an. Dennoch wirkt das Männchen nicht bedrohlich, sondern

¹⁵⁵ Bericht der SNG 1907, S. 92. Artur Weinberg wurde 1908 vom Kaiser in den Adelsstand erhoben (danach Arthur von Weinberg) und 1943 aufgrund seiner jüdischen Abstammung im KZ Theresienstadt ermordet.

¹⁵⁶ Von der Frankfurter Gruppe gibt es drei Fotografien, die alle aus einem ähnlichen Blickwinkel aufgenommen sind. Zu den Unterschieden in der Hintergrundgestaltung siehe S. 388. Alle Aufnahmen sollen von Gottfried Vömel stammen.

eher unsicher im aufrechten Stand. Würde es in einem fiktiven nächsten Moment auf die Betrachterin zugehen, so täte es dies wohl auf wackeligen Beinen. Das Weibchen sitzt leicht vom Männchen abgewandt, das Jungtier zwischen den Beinen. Dieses hält sich am Oberschenkel der Mutter fest und scheint ihrer Brust zuzustreben. Beide weisen eine weitgehend ausdruckslose Mimik auf.

Die Anleitungen für die Rollenbilder der Familiengruppen, die der Taxidermist Philipp Leopold Martin in seinem Lehrbuch gibt, haben allem Anschein nach in der Frankfurter Inszenierung ihre direkte Umsetzung gefunden. Obwohl das biologische Geschlecht der Tiere in der Darstellung gar nicht eindeutig zu erkennen ist, macht die Rollenverteilung die Zuschreibungen eindeutig. Das Affenweibchen ist als nährend und Geborgenheit spendende Mutter dargestellt, das Männchen als wachender Vater. Seine Aufgabe ist es, Frau und Kind zu beschützen, die „Drohgebärde“ des aufrechten Stands richtet sich gegen potenzielle Gefährder seines Familienglücks. Die Aufmerksamkeit des Weibchens ist nach innen gerichtet, die des Männchens nach außen.

Das durch die Darstellung gegebene Bild entspricht der Vorstellung einer menschlichen Idealfamilie aus Vater, Mutter und Kind. Gorillas hingegen leben hauptsächlich in Gruppen, die mehr als ein Weibchen umfassen, monogame Beziehungen und eine klassische Familie aus Vater, Mutter, Kind gibt es bei dieser Tierart nicht.¹⁵⁷ Die Darstellung entspricht also nicht biologischen Gegebenheiten, sondern menschlichen Sozialvorstellungen. Geschlechterrollen werden durch die Tierinszenierung naturalisiert.

Der modernen Lebensform der Kleinfamilie wird durch die Gorillainszenierung aber nicht nur eine Natürlichkeit, sondern auch eine Geschichtlichkeit verliehen. Denn die Gorillagruppe scheint das Familienleben noch zu üben: Die Mutter ist dem Kind nicht liebevoll zugeneigt, der Vater zeigt keine Interaktion. Zusammen mit dem unsicher wirkenden aufrechten Stand des Gorillamännchens wird so die Vorstellung einer Zurückgebliebenheit der Tiere genährt. Die Gorillas werden gewissermaßen als unbeholfene Vorgänger des Menschen präsentiert – als Vorfahren, die es leider noch nicht auf dieselbe Zivilisationsstufe geschafft haben. Die hier gezeigte Urfamilie, die Keimzelle des Lebens und der Gemeinschaft, ist sozusagen noch rückständig und findet in der menschlichen Familie ihre Weiterentwicklung.¹⁵⁸ Die Frankfurter Nachrichten beschreiben die Tiergruppe dazu passend als „Familienszene aus dem Urwald“¹⁵⁹.

157 Gott/Weir, *Gorilla* 2013, S. 8f.

158 Natur zeige einen Urzustand allen Daseins, so die Vorstellung, wie sie etwa in der *Naturgeschichte des Volkes* des Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl propagiert wird. Belege für diese Theorie seien die „zeugnisartigen Hinweise“, welche die Natur auf den Ursprung des Menschen gebe (Riehl 1857). Vgl. Friedemann Schmoll: *Erinnerung an die Natur. Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt a. M. 2004, S. III.

159 Frankfurter Nachrichten, Samstag, 22.02.1908 (ISG/SNG V 176 Nr. 444).

Der Eindruck des Unbeholfenen, Harmlosen und Rückständigen, der vom Männchen der Frankfurter Gorillagruppe ausgeht, wird besonders deutlich, wenn man ihn mit dem „Riesen-Gorilla“ der Firma Umlauff aus Hamburg vergleicht. Beide Darstellungen präsentieren die männlichen Gorillaexemplare aufrecht stehend und mit geöffnetem Mund, doch während der Gorilla im Senckenbergischen Museum als wachsamer Familienvater inszeniert wird, erscheint der Umlauffsche Gorilla als ein aggressiver Angreifer. Derselben Tierart wird in der jeweiligen Darstellung ein anderes „natürliches“ Verhalten unterstellt, wodurch ein jeweils anderer Typus des Gorillas geprägt wird.¹⁶⁰ Beide Darstellungen sind jedoch gleichermaßen durch den Wahrhaftigkeitsanspruch des Tierpräparats autorisiert. Aus ein und demselben Tiermaterial können Objekte mit sehr unterschiedlicher Aussageabsicht kreiert werden. Trotz aller Unterschiede dienen jedoch beide Inszenierungen dazu, im Abgleich mit dem Affen die menschliche Identität zu definieren. Die Gorilla-Familie in Frankfurt illustriert eine Norm menschlichen Zusammenlebens, der „Riesen-Gorilla“ thematisiert menschliche Affekte und Affektkontrolle.

Nicht alle Tierinszenierungen illustrieren die soziale Norm der Kleinfamilie so offensichtlich wie die Frankfurter Gorillafamilie – die übrigens immer noch im Senckenberg-Museum ausgestellt ist, und zwar als naturkundliches nicht als historisches Objekt (Abb. 35). Beispiel für eine subtilere Familienzusammenstellung ist etwa die sogenannte „Buffalo-Group“, die der Präparator William Temple Hornaday in den 1880er Jahren schuf und in der zwar die Geschlechterrollen nicht explizit herausgearbeitet werden, die aber dennoch ein Männchen, Weibchen und Jungtier umfasst (vgl. Abb. 45). Auch die Giraffengruppe, die Teil des Frankfurter Ostafrika-Dioramas ist, besteht aus einem Männchen, einem Weibchen und einem Kalb. Das Bestreben, in den „Lebensbildern“ auch eine Systematik, einen enzyklopädischen Anspruch, zu erfüllen, also ein Tier von jedem Geschlecht sowie ein Jungtier zu zeigen, führt unweigerlich zur Konstruktion von Familienbildern. In der Zusammenstellung der Tierpräparate an einem Ort, in einem Lebensraum, in einem Schaubild, wird immer auch die soziale Norm der Kleinfamilie repräsentiert.

Am Beispiel früher Dioramen „einheimischer“ Tiere im Naturhistorischen Museum Hamburg wird ein weiteres Mal deutlich, wie stark die „Familienbilder“ auf ausstellungsbedingte Entscheidungen zurückgehen obwohl sie zum Teil sogar den tatsächlichen Lebenswelten und Verhaltensmustern der Tiere widersprechen. Susanne Köstering zitiert aus einem Briefwechsel zwischen Karl Kraepelin, Museumsdirektor in Hamburg, und Paul Matschie, Leiter der Säugetierabteilung am Museum

¹⁶⁰ Die unterschiedlichen Aussagen der Inszenierungen lassen sich dabei auch auf den unterschiedlichen Ausstellungskontext zurückführen. Während die Gorillafamilie explizit als dauerhaftes Exponat für ein Naturkundemuseum konzipiert wurde, war der „Riesen-Gorilla“ ein Objekt, dass für Wanderausstellungen verliehen wurde, eine gewisse Dramatik in der Schaustellung war sicher nicht schlecht, um seine Attraktivität zu steigern.

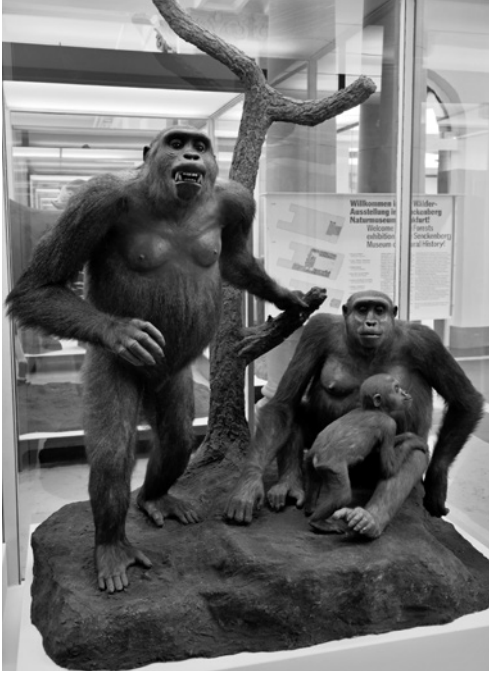


Abb. 35: „Gorilla-Familie“,
Senckenberg-Museum Frank-
furt a. M., Zustand 2024,
Fotografie Sven Tränkner

für Naturkunde Berlin. Kraepelin bittet Matschie um Ratschläge für die Aufstellung zweier „Familiengruppen“ von Hirschen und Rehen: „Es fragt sich nun, wie das am lehrreichsten und wirkungsvoll auszuführen [ist], ohne der Naturgeschichte dabei ins Gesicht zu schlagen.“¹⁶¹ Bei der Frage nach der „Naturtreue“ geht es Kraepelin zum einen um die Ausgestaltung des „Lebensraums“, die Wahl des „Geländes“ und der „Hölzer“, zum anderen um die dargestellte Jahreszeit und die Wahl des Fells und des Geweihs der Tiere. Besonderes Kopfzerbrechen bereitet ihm darüber hinaus aber das Zusammenstellen von männlichen und weiblichen Exemplaren: „Ich hatte mir auch schon gesagt, dass der Hirsch wohl nicht gut bei den w [Weibchen] sein kann“¹⁶², schreibt er. Die Zusammenstellung sei aber unausweichlich und Matschie solle ihm raten, „wie das am natürlichsten zu machen“¹⁶³ sei. Der Hirsch solle „selbstverständlich“ in der Brunftzeit sein.¹⁶⁴ Das Diorama der „Rehe im Vorwinter“, das, präpariert von Richard Gast, ab 1910 im Naturhistorischen Museum Hamburg zu sehen war, zeigte dann auf der linken Seite „eine Rike mit zwei Kitzen im Winterkleide“ und auf der

161 Brief von Karl Kraepelin an Paul Matschie, vor 1910, zitiert nach Köstering 2018, S. 98.

162 Ebd., S. 99.

163 Ebd.

164 Vgl. ebd.



Abb. 36: „Rehe im Vorwinter“, 1910, Präparation Richard Gast, Naturhistorisches Museum Hamburg

rechten Seite, durch einen Fichtenvorsprung getrennt, einen „Sechserbock“, der noch sein Gehörn trug (Abb. 36).¹⁶⁵ Im wenig später fertiggestellte Diorama der „Edelhirsche“ war im Vordergrund einen „Zwölfender“ und auf der linken Seite, weiter zurückgesetzt, ein „Alttier mit Kalb“ zu sehen.¹⁶⁶ Auch die 1911 fertiggestellte „Wildschweingruppe“ umfasste eine Bache mit Frischlingen sowie einen Keiler.¹⁶⁷ Der räumliche Abstand zwischen den Geschlechtern, hervorgehoben etwa durch den „Fichtenvorsprung“ im Reh-Diorama, gab einen Hinweis darauf, dass die Tiere in der „freien Natur“ nicht in Gemeinschaften zusammenleben. Nichtsdestotrotz hatte man sich für eine Zusammenschau von männlichen und weiblichen sowie Jungtieren entschieden, auch, um den Anspruch einer Systematik aufrechtzuerhalten. Letztendlich lassen sich die Hamburger „Lebensbilder“ dadurch jedoch immer auch als idealisierte Ansichten von bürgerlichen Kleinfamilien lesen.

165 Die Auswahl der Tierindividuen entspricht der Darstellung des „Stilleben einer Rehfamilie“, das Philipp Leopold Martin als Beispiel für eine „Familiengruppe“ in seinem Band *Dermoplastik und Museologie* veröffentlicht hatte. Siehe auch Albrecht 2018, Abb. 42, S. 204.

166 Vgl. Köstering 2018, S. 100.

167 Vgl. ebd., Abbildung auf S. 97.

Basis der Naturalisierung von Familienbildern und Geschlechterrollen ist die Betonung der Reproduktionsfähigkeit der Tiere, die jede Zusammenstellung von Weibchen, Männchen und Jungtier implizit transportiert. In den „Familiengruppen“ werden daher auch die Themen der „Volksgesundheit“ und Fortpflanzung visuell verhandelt.¹⁶⁸ Die Potenz der Tiere und die Erbllichkeit ihrer idealisierten „charakteristischen“ Merkmale sind versteckte Themen der Inszenierungen. Diese gesellschaftspolitische Dimension von Habitat-Dioramen wird häufig als „romantische Idee eines Zusammenhangs von Volkstum und Natur“¹⁶⁹ verschleiert und verharmlost, in der Zusammenstellung von Tierpräparaten zu vorbildhaften und potenten Idealfamilien ist jedoch bereits die gefährliche Naturalisierung gesellschaftlichen Zusammenlebens zu erkennen, die später die Ideologie der Nationalsozialisten grundlegend bestimmen sollte.

Raummarkierung. Naturalisierung politischer Territorien

Ein weiteres Ordnungssystem ist von höchster Relevanz für das Habitat-Diorama: der Raum. Raumvorstellungen dienen dazu, die erfahrbare Welt mit Hilfe eines „Hier“ und eines „Dort“ zu sortieren und sich des eigenen Standpunkts in diesem System zu versichern. Prägend für das Verständnis von Raum ist die Vorstellung eines berechenbaren Kubus, eines Containers oder einer Schachtel.¹⁷⁰ Der Begriff Raum beschreibt in den meisten westlichen Kulturen „in erster Linie den physikalischen, dreidimensionalen, euklidischen Raum, der Objekte enthält und der sich in Länge, Breite und Höhe ausdehnt“¹⁷¹. Entgegen dieser physikalischen Raumdefinition gilt in den Geistes- und Sozialwissenschaften die soziale Konstruiertheit jeglicher Raumvorstellungen inzwischen jedoch als unumstößliche Grundannahme.¹⁷² Raum ist nie nur ein physiologisches Phänomen, sondern immer auch „eines der wichtigsten organisierenden Prinzipien sozialer Beziehungen“¹⁷³ und kultureller Ordnungen.

168 Laut der Historikerin Maren Lorenz sind „Volksgesundheit“ und Fortpflanzung die zwei Themen, welche die Körpergeschichte des 19. Jahrhunderts prägten (Maren Lorenz: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000, S. 119).

169 Schmoll 2004, S. 111.

170 Susanne Rau: *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt 2013, S. 32.

171 Michaela Haberkorn: Geowissenschaften, Geologie und Evolutionstheorie, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Stephan Günzel, Stuttgart 2010, S. 25–59, hier S. 34. Vgl. auch Stephan Günzel: Raum, Topographie, Topologie, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, hrsg. v. dems., Bielefeld 2007, S. 13–32, hier S. 16.

172 Gertraud Koch: Raum als Wissenskategorie, in: *Räume der Wissensarbeit. Zur Funktion von Nähe und Distanz in der Wissensökonomie*, hrsg. v. Oliver Ibert und Hans Joachim Kujath, Wiesbaden 2011, S. 269–285, hier S. 269.

173 Döring/Thielmann: *Was lesen wir im Raume?*, Bielefeld 2008, S.15.

Habitat-Dioramen zeigen Tiere in einem sogenannten „Lebensraum“, eine Kategorie, die durch das Medium selbst mitdefiniert wird. Die naturwissenschaftliche Erkenntnis eines Zusammenhangs zwischen Lebewesen und geografisch-materiellen Gegebenheiten der Natur bildet gemeinsam mit der euklidischen Raumvorstellung einen schachtelartigen Lebensraum, der sich im raumgreifenden Bildmedium des Habitat-Dioramas visualisieren lässt. Begriff und Vorstellung des „Lebensraums“ operieren dabei beständig an der Grenze zwischen Natur und Kultur.¹⁷⁴ Geografisch-materielle Gegebenheiten werden als Grundlage der sozial konstruierten Raumkategorien genutzt. Lebensraum wird als eine in der Natur gegebene Ordnung verstanden, ist jedoch eigentlich eine vom Menschen erfundene und definierte Einheit zur Aufteilung und Aneignung von Welt.

Die Idee vom Lebensraum bekam Ende des 19. Jahrhunderts realpolitische Dimensionen, als dieser – vor dem Hintergrund des Bevölkerungswachstums und der Urbanisierung – zunehmend als begrenzte Ressource des menschlichen Daseins verstanden wurde. Gleichzeitig mit dem Eindruck, den gesamten Erdraum überblicken zu können, entstand die Wahrnehmung eines sich verringernden Raums, wie die Historikerin Ulrike Jureit überzeugend beschreibt.¹⁷⁵ Die Modernisierung galt als raumgreifender Verdichtungsprozess. Die Kategorie Raum wurde als „materielle Substanz und damit als eine Ressource verstanden, die sich spätestens seit dem Durchbruch des Industriekapitalismus stetig zu verringern“¹⁷⁶ schien.

Die europäischen Expansionsbestrebungen des 19. Jahrhunderts lassen sich auf die Vorstellung vom Raum als begrenzter Ressource zurückführen: „Das koloniale Begehren [...] richtete sich zwar auch auf die Unterwerfung fremder, exotisch anmutender Menschen, vor allem jedoch war es ein Wettlauf um die globalen Ressourcen des Raums.“¹⁷⁷ Aus einem „klostrophobischen Lebensgefühl“¹⁷⁸ heraus wurden, kombiniert mit einem „organizistischen Staatsverständnis“¹⁷⁹, politische Ansprüche abgeleitet und Raumtheorien entwickelt, die zunächst die Expansionspolitik des deutschen Kaiserreichs und dann diejenige des nationalsozialistischen Deutschlands legitimierten. Die vermeintliche „Natürlichkeit“ dieser Prozesse relativierte die Verantwortung menschlicher Akteure für Raumeinteilungen, Landnahme und die Konstruktion von Grenzen. Die Vertreibung und Auslöschung von Völkern wurden als Selektionsprozess bagatellisiert, Kolonialisierung als Habitaterweiterung verstanden.¹⁸⁰

174 Vgl. hierzu auch die Bezeichnung des Habitat-Dioramas als „Lebensbild“ (S. 85).

175 Ulrike Jureit: *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburg 2012, S. 8 und 22.

176 Jureit 2012, S. 8 und 22.

177 Hamann/Honold 2011, S. 109–110.

178 Jureit 2012, S. 250.

179 Jureit 2012, S. 24 und Schmoll 2004, S. 177.

180 Voss 2009b, S. 250.

Für die Betrachtung der Habitat-Dioramen ist dies insofern bedeutsam, als der in ihnen repräsentierte Lebensraum mehr ist als eine biologische Einheit. Die Einteilung der Räume, ihre Auswahl für das Museum und ihre ästhetische Ausgestaltung haben eine politische Dimension. Augenfällig wird das bei Dioramen wie der „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“, wo bereits der Titel darauf hinweist, dass ein politisches Territorium als etwas biologisch Zusammengehöriges ausgegeben wird, womit der Prozess der kolonialen Landnahme naturalisiert wird. Ähnlich offensichtlich ist die Vermengung politischer und biologischer Ordnungssysteme in anderen Habitat-Dioramen, wie zum Beispiel im geplanten Schaubild „Deutsche Fauna“ in Frankfurt (Abb. 5) oder im Diorama „Deutscher Wald“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Abb. 42) wo ebenfalls politische Kategorien (deutsch) mit biologischen (Fauna, Wald) verknüpft werden.¹⁸¹

Die Historikerin Ulrike Jureit beschreibt die Landnahme der Europäer in Afrika als Transformationsprozess: Afrikanischer Raum wird in koloniales Territorium verwandelt.¹⁸² Einen ähnlichen Transformationsprozess vollführt das Habitat-Diorama: Der Museumsraum wird in eine Repräsentation eines Naturraums verwandelt, in die politische Botschaften eingeschrieben sind. Die Einrichtung des Habitat-Dioramas im Museum der SNG steht dadurch ähnlich symbolisch für die Aneignung des afrikanischen Raums wie etwa die „Erstbesteigung“ des höchsten Gipfels des Kilimandscharo-Massivs 1889 durch den Deutschen Hans Meyer. Ebenso wie diese beschreibt das Habitat-Diorama eine Territorialisierungspraxis.

Ideen von Habitat und Lebensraum

Das Wort Habitat im Begriff Habitat-Diorama ist eine Ortsbezeichnung, seine Übersetzung aus dem Lateinischen lautet „es wohnt“. Die Verwendung dieser Vokabel im biologischen Kontext geht auf den Naturforscher Carl von Linné zurück, der in den Artenbeschreibungen seines Standardwerks *Species Plantarum* (1753) den Absatz zum Lebensraum stets mit einem kursiv hervorgehobenen „Habitat in ...“ einleitete.¹⁸³ Durch die Notierung des Fundorts einzelner Arten wurde der Lebensraum zu einem der charakteristischen Merkmale bei der Bestimmung einer Spezies.¹⁸⁴

181 Zum Diorama in Darmstadt siehe auch S. 155–162.

182 Jureit 2012, S. 23. „Afrika erhielt auf diesem Wege eine am Flächenstaat orientierte Raumstruktur“ (Jureit 2012, S. 118).

183 Diese Gepflogenheit wurde bei späteren Beschreibungen von Arten beibehalten. Habitat beschreibt in der Biologie noch heute einen Lebensraum einer Art, der als Teilgebiet eines Biotops verstanden wird (Neil A. Campbell und Jane B. Reece: *Biologie*. 8. Auflage, 2009).

184 Die amerikanische Autorin Sonia Shah weist darauf hin, dass Linné durch seine Taxonomie die Vorstellung prägte, die Natur sei statisch und alle Lebewesen seien von Gott an ihren richtigen Platz ge-

Zunächst nur Zusatz zur Pflanzenbestimmung, wurden im 19. Jahrhundert die „Wohnorte“ selbst zum Untersuchungsgegenstand. Alexander von Humboldts *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen* von 1807 gilt als eines der ersten wissenschaftlichen Werke, das versucht, eine Verbindung zwischen Lebewesen und Geografie zu analysieren und das weltweite Pflanzenvorkommen zu systematisieren. Er konnte dabei einen Zusammenhang zwischen strukturellen und funktionellen Eigenschaften von Pflanzen und einer bestimmten Region beziehungsweise den dort vorherrschenden Umweltbedingungen nachweisen.¹⁸⁵ Humboldt wird demzufolge als einer der Begründer der sogenannten Biogeografie geführt.¹⁸⁶ Die nachfolgenden Forschungen bezogen sich zunächst ebenfalls auf die Flora, bis der Brite Alfred Russel Wallace mit seinem Buch *Die Geographische Verbreitung der Thiere* 1876 biogeografische Überlegungen auch für die Fauna anstellte.¹⁸⁷ Er teilte die gesamte Erdoberfläche entlang von Tierpopulationen in 24 biogeografische Zonen ein.¹⁸⁸ Gleichzeitig hatte Charles Darwin mit seiner Evolutionstheorie einen entscheidenden Beitrag für die Einsicht in den Zusammenhang zwischen Tier und Lebensraum geleistet.

Das Bestreben, die Erdoberfläche in biologische Raumeinheiten aufzuteilen, steht in Zusammenhang mit einer generellen „Revolutionierung des Raumbewusstseins“, das der Historiker Jürgen Osterhammel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachtet.¹⁸⁹ Zum ersten Mal sei in Europa der Eindruck entstanden, den gesamten Erdraum überblicken und somit auch strukturieren zu können, der Großteil der Erdoberfläche war „entdeckt und kartographisch erfasst“¹⁹⁰. Die Mobilität der Menschen hatte sich erhöht und beschleunigt, eine „Reise um die Erde in 80 Tagen“¹⁹¹ schien möglich. Als Legitimationsgrundlage einer neuen Raumaufteilung im 19. Jahrhundert wurden die Naturwissenschaften herangezogen, die Historikerin Susanne Rau spricht von einer „metrischen Verräumlichung des Weltbildes“¹⁹², Ulrike

stellt worden, vgl. Sonia Shah, *The Next Great Migration. The Story of Movement on a Changing Planet*, London 2020, S. 64.

185 Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, Tübingen 1807; Smith/Smith 2009, S. 10.

186 Carl Beierkuhnlein: *Biogeographie. Die räumliche Organisation des Lebens in einer sich verändernden Welt*, Stuttgart 2007.

187 Beierkuhnlein 2007.

188 Wallace 1876.

189 Vgl. Jürgen Osterhammel: *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich*. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band 147, Göttingen 2001, S. 157.

190 Osterhammel 2001, S. 157.

191 So der Titel eines Romans des französischen Schriftstellers Jules Vernes, der 1873 erschien.

192 Rau 2013, S. 29.

Jureit von einer „Biologisierung des Raums“¹⁹³. Imperiale Expansionspolitik wurde eng verzahnt mit wissenschaftlicher Theoriebildung in der Geografie, der Biologie und der Anthropologie.¹⁹⁴ Die Raumstrukturen wurden dadurch als naturgegeben legitimiert, und das Tier diente nach geodeterministischer Sichtweise als Merkmal, als Markierung dieses Raums. Pflanzen und Tiere konnten so zu Symbolen und zur Legitimationsgrundlage von Nationen werden. Visuell erfahrbar war die national-staatliche Raumorganisation nicht, um sie sichtbar zu machen, bedurfte es einer medialen Übertragung, zum Beispiel in Form des Habitat-Dioramas. Die Entstehung des Habitat-Dioramas als Präsentationsform im Naturkundemuseum spiegelt die Wichtigkeit von Raumordnungen im 19. Jahrhundert.

Aus heutiger Sicht ist der Begriff des „Lebensraums“ zentral für die Vermischung biologischer und politischer Raumvorstellungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, und tatsächlich taucht der Begriff ab den 1880er Jahren vermehrt im deutschen Sprachgebrauch auf.¹⁹⁵ Die großen Enzyklopädien widmen dem Begriff zwar keinen eignen Eintrag, in Texten und Artikeln kommt er jedoch immer häufiger vor.¹⁹⁶ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet sich die Rede vom Lebensraum weiter deutlich.¹⁹⁷

Die Wortbedeutung hatte sich im Laufe des Jahrhunderts verschoben: 1809 hatte Goethe „Lebensraum“ in Bezug auf den Menschen noch unabhängig von biologischen oder geografischen Kriterien verwendet, sondern vielmehr auf die Zeitspanne des Lebens bezogen.¹⁹⁸ Nach und nach wird die naturwissenschaftliche Auslegung des Begriffs jedoch

193 Jureit 2012, S. 127.

194 Jureit 2012, S. 131.

195 Vgl. „Wortverlaufskurve“ im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS). Die Verwendung des Begriffs Lebensraum steigt seit den 1880er Jahren rasant und nimmt Ende der 1960er Jahre ebenso deutlich ab (<https://www.dwds.de/wb/Lebensraum>, letzter Aufruf: 16.04.2024). Die Begriffe Habitat und Biotop, die heute im allgemeinen Sprachgebrauch häufig als Synonyme verwendet werden, etablieren sich später: „Habitat“ findet erst ab 1920 nennenswerte Verwendung und wird insgesamt viel seltener verwendet als der Begriff Lebensraum. Sein Aufkommen steigt ab den 1930er Jahren bis in die heutige Zeit exponentiell, ist jedoch dauerhaft relativ gering. (<https://www.dwds.de/wb/Habitat>, letzter Aufruf: 16.04.2024). Ähnliches lässt sich über den Begriff Biotop sagen, der im Jahre 1908 durch den deutschen Zoologen Friedrich Dahl (1856–1929) in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht worden war, aber sich erst zwei Jahrzehnte später im Sprachgebrauch etablierte. (<https://www.dwds.de/wb/Biotop>, letzter Aufruf: 16.04.2024)

196 In den Ausgaben des Meyers Konversationslexikon von 1890 und 1906 kommt „Lebensraum“ nicht vor und selbst im Brockhaus von 1932 wird ihm noch kein eigener Eintrag gewidmet.

197 Vgl. Wortverlaufskurve des DWDS (<https://www.dwds.de/wb/Lebensraum>, letzter Aufruf: 16.04.2024).

198 „In einem solchen Gedränge treten zuletzt alte Gewohnheiten, alte Neigungen wieder hervor, um die Zeit zu tödten und den Lebensraum auszufüllen.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*, Tübingen 1809, S. 310, Korpustreffer für „Lebensraum“, in: Deutsches Textarchiv, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), <https://www.dwds.de/r/?corpus=dtaxl&q=Lebensraum>, letzter Aufruf: 16.04.2024.

dominanter und „Lebensraum“ wird zunehmend deterministisch verstanden. 1874 etwa heißt es im Lehrbuch *Völkerkunde* von Oscar Peschel: „Die hohen vulkanischen Südseeinseln und die beiden Festlande von Amerika sind vielmehr diejenigen Lebensräume, wo örtlich das Menschengeschlecht den höchsten Körperwuchs erreicht hat.“¹⁹⁹ Die Idee eines Zusammenhangs von Pflanze, Tier oder Mensch auf der einen und Raum, Topografie und Klima auf der anderen Seite erlangte zur Jahrhundertwende hin immer größere Relevanz.

Wichtige Bezugsperson heutiger und damaliger Interpretationen ist Friedrich Ratzel, der als Begründer der politischen und anthropologischen Geografie gilt.²⁰⁰ Seine Frage nach dem Zusammenhang von räumlichen Gegebenheiten und staatlicher Organisation wird vom Historiker Jürgen Osterhammel als früherer Ansatz einer Universalgeschichtsschreibung nobilitiert, während andere sie als „Wurzel“ der nationalsozialistischen Rassentheorie betrachten, deren agrarpolitische Begründung sie bot.²⁰¹ Heute ist der Begriff „Lebensraum“ durch die nationalsozialistische Blut-und-Boden-Ideologie kontaminiert.²⁰² Bereits im 19. Jahrhundert war er nicht nur eine naturwissenschaftliche Kategorie, sondern schloss auch kulturelle und politische Dimensionen ein. Schnittstelle war hier die Geografie. Seit jeher war diese eine Staatenkunde gewesen, im 19. Jahrhundert traten dann physiognomisch erfasste „Länder“ und „Landschaften“ an die Stelle statisch klassifizierter Königreiche.²⁰³ Wichtigster Vertreter der deutschsprachigen Geografie wurde Carl Ritter (1779–1859), er betrachtete die „Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte des Menschen“²⁰⁴, für ihn

199 Peschel, *Völkerkunde*, Leipzig 1874, S. 103, Korpustreffer für „Lebensraum“, in: Deutsches Textarchiv, DWDS <https://www.dwds.de/r/?corpus=dtaxl&q=Lebensraum>, letzter Aufruf: 16.04.2024.

200 Ratzel veröffentlichte folgende Werke, auf die sich die Autor:innen beziehen: *Anthropogeographie*, 2 Bde, Stuttgart 1882–1891; *Politische Geographie*, München 1897; *Der Lebensraum. Eine biogeographische Studie*, Tübingen 1901; *Die Erde und das Leben*, 2 Bde, Leipzig, 1901–1902.

201 Osterhammel 2001, S. 153f. Und die von Osterhammel selbst zitierte Gegenposition: Woodruff D. Smith: *The ideological origins of Nazi imperialism*, New York 1986.

202 Jureit 2012, S. 14. Das Habitat-Diorama nahm als Bildmedium keine herausragende Stellung in der Propaganda der Nationalsozialisten ein, wohl aber erkannten sie, dass die im Habitat-Diorama geleistete Naturalisierung von Raum zu ihren Botschaften passte. So wurde etwa der Bau von Dioramen im Museum Alexander König in Bonn für so wichtig erachtet, dass er während des Krieges fortgeführt wurde. Reichsjagdminister Hermann Göring selbst stellte den vom ihm erlegten Elchbullen für das Wisent-Elch-Diorama zur Verfügung (Rainer Hutterer: *Die Dioramen im Museum Koenig in Bonn. Geschichte und aktueller Stand*, in: *Naturkundliche Dioramen*, Heft 19 der Schriftenreihe kaupia. Darmstädter Beiträge zur Naturgeschichte, Darmstadt 2014, S. 37–54, hier S. 47).

203 Hans-Dietrich Schultz: *Geowissenschaften. Kulturklimatologie und Geopolitik*, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Stephan Günzel, Stuttgart 2010, S. 44–57, hier S. 48 sowie Osterhammel 2009, S. 141.

204 So der Titel seiner Sammelbände. Carl Ritter: *Die Erdkunde im Verhältniß zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine vergleichende Geographie als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physicalischen und historischen Wissenschaften* (9 Bände), Berlin 1822–1859.

schloss die Raumorganisation der Erde also anthropologische und politische Themen mit ein.²⁰⁵ Der Zoologe und Geograf Friedrich Ratzel (1844–1904) trug dazu bei, den Gedanken des Lebensraums in der politischen Theorie zu etablieren.²⁰⁶ Zu seinen wichtigsten Werken gehören die *Anthropogeographie*, erschienen 1882 bis 1891, und die *Politische Geographie* von 1897. Beide Wissenschaftler werden in der Literatur als Wegbereiter des Geodeterminismus und des nationalsozialistischen Verständnisses vom Lebensraum genannt.²⁰⁷

1908 beziehungsweise 1912, als die Habitat-Dioramen im Senckenberg-Museum in Frankfurt entstanden, waren die Auswüchse der politischen Instrumentalisierung der Lebensraum-Idee noch nicht abzusehen. Der Begriff „Lebensraum“ taucht in keiner der Quellen zur Entstehung und keiner der historischen Beschreibungen der Dioramen auf.²⁰⁸ Nichtsdestotrotz war die Vorstellung von einer Abhängigkeit der Tiere vom Raum, einer Wechselwirkung zwischen Lebewesen und Lebensort, verbreitet. Der Zusammenhang wurde häufig deterministisch verstanden, man ging also davon aus, die naturwissenschaftliche Erkenntnis, dass jedem Tier ein spezifischer Wohnort zugeordnet werden kann, ließe sich kausal umkehren, sodass spezifische geografische Gegebenheiten die Entstehung und das Verhalten einzelner Tierarten bedingten – und dass dies auch für Menschen und menschliche Kulturen galt.²⁰⁹ Eine Überzeugung, die in ihrer deterministischen Auslegung die tödlichen Rassenideologien des 20. Jahrhunderts befeuerte.

Die charakteristische Landschaft

Die Visualisierungen eines Lebensraums im Habitat-Diorama verlangt eindeutige Entscheidungen: Welche Baumarten stehen in dem Wald, der den Lebensraum eines Rehs bildet? Wie sieht die Steppe genau aus, in der die Giraffe lebt? Variationen und Mehrdeutigkeiten haben im Habitat-Diorama keinen Platz. Die detaillierte naturalistische Ausgestaltung der Dioramenräume verlangte klare Festlegungen. Ebenso wie bei der Auswahl eines konkreten Tieres wird für die Auswahl einer konkreten Landschaft für das Diorama das Konzept des „Charakteristischen“ herangezogen.²¹⁰ Doch welche Landschaft ist „charakteristisch“? Auch hier scheint wieder das Spannungsfeld zwi-

205 Siehe auch Osterhammel 2009, S. 141.

206 Osterhammel 2001.

207 Vgl. z. B. Schultz 2010, S. 52. Jürgen Osterhammel versucht Friedrich Ratzel von dieser „einseitigen Etikettierung“ zu befreien und als Raumtheoretiker stückweise zu rehabilitierten (vgl. Osterhammel 2001, S. 160).

208 Auch der Begriff des „Lebensbildes“ ist vermutlich eine nachträgliche Zuschreibung (vgl. S. 85).

209 Susanne Rau beschreibt diese Position anschaulich an der Annahme, die indische Kultur könne es nur in Indien geben (Rau 2013, S. 83).

210 Vgl. Kapitel „Typusbildung. Das charakteristische Tier“, S. 106–111.

schen Konkretem und Allgemeinem, zwischen dem individuellen Merkmal und der übergreifenden, abstrakten Form auf, das der Literaturwissenschaftler Thomas Bremer als „Begriffskern“ des Charakteristischen beschrieben hat.²¹¹

Unter den Gestalter:innen von Dioramen und Habitat-Gruppen war es umstritten, ob es sich bei dem Landschaftsausschnitt um die Kopie eines tatsächlich existierenden Ortes oder um einen Idealtyp, ein Kondensat eines Habitats, handeln sollte. Der amerikanische Taxidermist William Temple Hornaday war der Meinung, der Hintergrund solle ein idealisierter Raum sein, der in dieser Form nie an einem tatsächlichen Ort zu finden sei: „Rather than reproducing any specific geographic site in Montana, Hornaday aimed to condense the buffalo's formerly expansive habitat into the small area of a Washington D. C. museum case.“²¹² Matsch, eine Wasserstelle und Präriegras sind das Habitat, das Hornaday in seiner „Buffalo Group“ zeigt (Abb. 45), sie deuten nicht auf eine spezifische Landschaft hin, sondern auf eine Kombination von Merkmalen, die an vielen Stellen in den USA zu finden wäre, ebenso wie einst die Büffel selbst.

Der amerikanische Taxidermist Jesse Richardson dagegen rät zur detailgetreuen Kopie eines bestimmten Ortes in der Landschaft: „Select a given spot of wilderness ground of precisely the same area and reproduce only such materials as are found on that particular square of mother earth.“²¹³ Ähnlich wie auch im Präparat ein spezifisches, individuelles Tier gezeigt wird, plädiert Richardson für eine spezifische Landschaftsdarstellung, die die Glaubwürdigkeit der Darstellung erhöhen würde. Die dort gesammelten Gegenstände würden indexikalisch auf einen existierenden Ort verweisen.

Das Interessante an der visuellen Kombination von Tier und Landschaft ist, dass beide sich wechselseitig in ihrer Definition als „typisch“ oder „charakteristisch“ stabilisieren. Als Lebensraum wird die Landschaft zum charakteristischen Merkmal des Tieres, das Tier selbst wiederum zum charakteristischen Merkmal der Landschaft, etwa indem es als „heimatlich“ gekennzeichnet wird. Tier und Landschaft sind jeweils das Signet des anderen.²¹⁴ Anfang des 20. Jahrhunderts kam in diesem Zusammenhang sogar kurz der Begriff des „Charakterbilds“ in Mode. Der deutsche Zoologe William Marshall etwa betitelte sein 1903 erschienenes Buch *Charakterbilder aus der heimischen Tierwelt*.²¹⁵ Die Druckgrafiken mit denen das Buch illustriert war, zeigten Tiere wie Elch, Eichhörnchen, Hase, Gans und Amsel in ihrem Lebensraum. „Charakteristisch“ war hier genau die Kom-

211 Vgl. Bremer 2000, S. 772.

212 Shell 2004, S. 96.

213 Richardson zitiert in Robert Wilson Shufeldt, *Scientific Taxidermy for Museums*, Washington 1894. Vgl. Shell 2004, S. 96f.

214 Susanne Köstering: Heimatgefühle in 3-D, in: *Wissensdinge. Geschichten aus dem Naturkundemuseum*, hrsg. v. Anita Hermannstädter, Ina Heumann und Kerstin Pannhorst, Berlin 2015, S. 160–163, hier S. 162 und Köstering 2003, S. 119.

215 William Marshall: *Charakterbilder aus der heimischen Tierwelt*, Leipzig 1903.

bination aus Tier- und Landschaftsdarstellung, wie sie auch in den Habitat-Dioramen vorgenommen wurde. So sollen ab 1896 kleinformatige Dioramen mit präparierten Tieren im Naturkundemuseum in Bremen ebenfalls unter der Überschrift „Charakterbilder der heimischen Tierwelt“ zu sehen gewesen sein.²¹⁶ 1917 veröffentlichte der Zoologe Franz Neureuter das Schulbuch *Biologische Charakterbilder aus der Tierwelt*.²¹⁷

In der Theorie der Malerei war bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts der Frage nach der „charakteristischen Landschaft“ gestellt worden.²¹⁸ Unter anderem Alexander von Humboldt plädierte für ein detailliertes Naturstudium und eine daraus abgeleitete idealisierte Darstellung der Natur.²¹⁹ Ihn trieben also ähnliche Gedanken um wie die eingangs zitierten Gestalter:innen von Dioramenräumen.

Die naturwissenschaftliche Grundlage für die enge Verknüpfung von Tier und Landschaft legte der britische Naturforscher Alfred Russel Wallace (1823–1913) mit seinem Band *Die geographische Verbreitung der Thiere*, in der er die Welt in biogeographische Zonen einteilte und diesen „charakteristische Säugethiere“ zuordnete.²²⁰ Die in dem Band durch Druckgrafiken geleisteten Visualisierungen entsprechen bemerkenswerterweise bereits sehr denjenigen, die später als raumgreifende Installationen in Habitat-Dioramen vorgenommen wurden: Unterschiedliche Tierarten sind in „lebensechten“ Posen in einer detailliert ausgestalteten Landschaftsansicht gruppiert (Abb. 26 und Abb. 54). Die Zonen, die Russel im Text seines Buches definierte, waren jedoch viel größer und ihre Grenzen viel weniger starr als die Abbildungen nahelegten.²²¹

Wallace' Buch war nicht nur an Spezialisten in der Wissenschaft, sondern an ein breites Publikum gerichtet. Susanne Köstering weist in diesem Zusammenhang auf die dafür vorgenommenen sprachlichen Vereinfachungen hin.²²² Auch die Verwendung des Begriffs „charakteristisch“ könnte eine solche Vereinfachung und Anpassung an den alltäglichen Sprachgebrauch der Adressaten darstellen. Während Wallace nur von „charakteristischen Tieren“ gesprochen hatte, wurde der Begriff in der Rezeption auch auf die Landschaft übertragen.

Hatte sich die verantwortliche Person zur Platzierung der Tiere einer konkreten Landschaft entschieden, konnte dies – gerade durch die wechselseitige Bestimmung

216 Becker 2020, S. 26.

217 Franz Neureuter: *Biologische Charakterbilder aus der Tierwelt. Für die Schule zur Ergänzung des Unterrichts und für alle Naturfreunde*, Köln 1917.

218 Vgl. Busch 2013 und Bohde 2012, S. 57f. Vgl. auch Buchholz 2014, S. 182f.

219 „Nach Humboldt ist es der Landschaftsmaler und weniger der Geograph, der in der Lage ist, die Physiognomie einer Landschaft zu erfassen.“ Bohde 2012, S. 57.

220 Wallace 1876.

221 Die gesamte bewohnte Erdoberfläche wurde beispielsweise in lediglich sechs Zonen mit jeweils vier Unterkategorien eingeteilt (vgl. Tiergeographische Regionen nach Wallace, 1908, lithographierte Karte in Meyers Konversationslexikon, 6. Auflage 1902–1920).

222 Köstering 2003, S. 99f.



Abb. 37: Mountain Lion, 1941, Präparation Gardell Christensen und George Adams, Hintergrundmalerei Frank Chapman, Vordergrundgestaltung Raymond deLucia und G. Mason, American Museum of Natural History New York, Fotografie C. Chesek

als „charakteristisch“ – zu eigensinnigen, hoch aufgeladenen Bildaussagen führen, wie das Beispiel des Dioramas „Cougar (Mountain Lion)“ des AMNH zeigt (Abb. 37). Zwei präparierte Berglöwen sind auf der Fläche eines höhlenartig überwölbten Felsplateaus arrangiert, hinter ihnen zeichnet sich die markante Schlucht des Grand Canyon ab. Das weite Verbreitungsgebiet der Pumas wird auf einen konkreten Ort reduziert. Doch kann dieser noch als „charakteristisches Merkmal“ gelten? „The Canyon itself is unique and can in no sense whatever be described as a typical feature of this Country. Nor can it be said that the existence of the lion is naturally dependent upon the presence of the Canyon“²²³, urteilt der Direktor des AMNH Albert Eide Parr 1961. Der im Diorama dargestellte „Lebensraum“ zeigt nicht die biologischen Lebensvoraussetzungen für einen Puma, sondern ein einzigartiges, für den Betrachter leicht erkennbares und konkret verortbares Landschaftsmerkmal. Die Hintergrundlandschaft zeigt den Grand Canyon, der durch die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bereits zum Inbegriff

223 Albert Eide Parr: Dimensions, Backgrounds and Uses of Habitat Groups, in: *Curator. A Quarterly Publication of the American Museum of Natural History*, Nr. IV/3, 1961, S. 199–215, hier S. 205.

der amerikanischen Landschaft stilisiert worden war. Er wurde ausgewählt, um die Landschaft und mit ihr den Berglöwen als amerikanisch zu charakterisieren – es geht folglich um die politische Markierung eines Raums. Die gegenseitige Bedingtheit von Tier und Lebensraum, die der Tiergeografie und der „Umweltperspektive“ zugrunde liegt, wird ausgeweitet und für territoriale Identitätskonstruktionen instrumentalisiert.

Deutsch-Ostafrika und der Kilimandscharo

Im Frankfurter Diorama „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ wird ein kolonialer Raum gezeigt, der durch den Titel bereits als solcher benannt wird.²²⁴ Deutsch-Ostafrika war ein Kolonialgebiet, das vor allem Regionen im heutigen Tansania umfasste, aber auch solche, die zu den heutigen Staaten Burundi, Ruanda und Mosambik gehören. Das Territorium der Kolonie war nur partiell von den deutschen Kolonisatoren und ihrer Infrastruktur durchdrungen, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war hier neben den wenigen Deutschen eine Vielzahl von Akteuren aktiv. Die vor Beginn der deutschen Besiedlung ansässige Bevölkerung war in lokalen Verbänden und Monarchien organisiert, die sich zum Teil rivalisierend gegenüberstanden, zum Teil miteinander verbündet waren. Arabische Händler waren seit Jahrhunderten in den Küstenregionen präsent, im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden sie zunehmend von indischen Kaufleuten abgelöst. Lokale Vormachtstellung genoss der Sultan von Sansibar, der aus dem Oman stammte. Mit diesem schloss der Deutsche Carl Peters 1884 im Auftrag der von ihm selbst mitbegründeten Deutsch-Ostafrikanischen-Gesellschaft (DOAG) die ersten Handels- und „Schutzverträge“ für Küstengebiete in Ostafrika, woraus sechs Jahre später die Kolonie Deutsch-Ostafrika des deutschen Kaiserreichs entstehen sollte.²²⁵

224 In vielen zeitgenössischen Quellen in der Kurzform von der „Ostafrika-Gruppe“ oder sogar nur von der „Afrika-Gruppe“ gesprochen. Der Bezug zum politischen Territorium Deutsch-Ostafrika wird dadurch aufgeweicht, wobei der Zusammenhang zum Kolonialismus des deutschen Kaiserreichs nichtsdestotrotz bestehen bleibt.

225 Die Tätigkeiten der DOAG stellten einen massiven Eingriff in das bestehende Handelsnetz dar und provozierten zum Teil heftigen Widerstand. Bekannt wurde vor allem die in deutschen Quellen häufig als „Araberaufstand“ bezeichnete Erhebung der ostafrikanischen Küstenbevölkerung 1888 bis 1890. Die DOAG, die sich selbst nicht ausreichend verteidigen konnte, forderte erfolgreich die Hilfe der deutschen Reichsregierung an. Die Regierung entsandte eine „kaiserliche Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika“ und führte eine Seeblockade durch, die von den anderen europäischen Staaten unterstützt wurde. Die Bezeichnung „Araberaufstand“ verweist auf das Narrativ, mit welchem die deutsche Reichsregierung ihr militärisches Einschreiten legitimierte. Demnach sei die Erhebung der Bevölkerung von den dort ansässigen arabischen Sklavenhändlern ausgegangen und die Seeblockade nötig gewesen, um den Sklavenhandel zu bekämpfen (Horst Gründer: *Geschichte der Deutschen Kolonien*, 6. überarb. u. erw. Aufl., Paderborn 2012, S. 175). Nach der militärischen Durchsetzung der

In dem Bild von Ostafrika, das im Frankfurter Habitat-Diorama präsentiert wird, spielen all diese Akteure keine Rolle, menschliche Figuren oder auch nur Spuren von ihnen, etwa in Form von einheimischen Siedlungen, kommen nicht vor. Der Dioramenraum ist mit zahlreichen Tierpräparaten gefüllt, der Mensch bleibt in der Darstellung eine Leerstelle. Ein voller Raum, reich an Pflanzen und Tieren, wird so als „leer“, als frei von menschlicher Zivilisation, charakterisiert. Der „leere Raum“ ist ein üblicher Legitimationstopos kolonialer Erzählungen, der sich aus der Vorstellung der Verknappung der Ressource Raum ergibt: „Die Parole vom ‚Volk ohne Raum‘ kann nur dann zur kolonialen Losung taugen, wenn sie unterstellt, es gebe andernorts – etwa in Afrika – das Gegenstück zum benannten Mangel, also ein Raum ohne Volk.“²²⁶ Genau dieser wird im Frankfurter Diorama gezeigt.

Nicht nur diejenigen Menschen, die in Ostafrika beheimatet waren, kommen im Frankfurter Diorama nicht vor, auch die deutschen Eroberer und ihre Eingriffe in Landschafts- und Gesellschaftsstruktur werden aus dem Bildgeschehen ausgeklammert. Das Diorama zeigt eine Natur, die (noch) nicht der deutschen „Inwertsetzung“ dienlich gemacht wurde, dabei hatten die deutschen Akteure unmittelbar nach ihrer Ankunft mit der Ausbeutung der natürlichen Ressourcen begonnen. „Kolonialhandel und Plantagenkulturen sowie eine weiße Farmertätigkeit gingen voran, infrastrukturelle Maßnahmen wie Straßen- und Wegebau sowie der Eisenbahnbau folgten.“²²⁷ Wichtigstes koloniales Exportgut war zunächst die Baumwolle, wenig später kamen Erdnüsse, Kopra, Kaffee, Kautschuk, Sisalagave und Sesam hinzu, aber auch Tiermaterialien wie Felle und Elfenbein.²²⁸

Die Zahl der deutschen Siedler und Plantagenbesitzer vervielfachte sich zwischen den Jahren 1905 und 1913.²²⁹ Vorstellungen von Staat und Gesellschaft wurden von Deutschland aus auf das Kolonialgebiet übertragen. Das Territorium wurde in Bezirke unterteilt, Militärstationen und Bezirksämter errichtet. Die koloniale „Ordnung“ wurde von der „Kaiserlichen Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika“ aufrechterhalten.²³⁰

Herrschaftsansprüche der DOAG an der Küste im November 1890 trieb das Deutsche Kaiserreich eine Besetzung des Landesinneren und die Unterwerfung der dort lebenden Bevölkerungsgruppen voran. Auch hieraus erfolgten zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen mit der lokalen Bevölkerung, so etwa mit den Hehe im Süden des Landes und den Dschagga im Norden. Die Hehe, selbst expansive Landeroberer, setzten sich von 1891 bis 1898 unter ihrem Häuptling Mkwawa erfolgreich gegen die deutschen Eroberungsversuche zur Wehr (Gründer 2012, S. 173). Mit Unterzeichnung des Versailler Vertrags 1918 trat das Deutsche Reich das Kolonialgebiet an Großbritannien, Belgien und Portugal ab.

226 Hamann / Honold 2011, S. 118.

227 Gründer 2012, S. 177.

228 Ebd., S. 188 und 189.

229 Die „weiße“ Bevölkerung Deutsch-Ostafrikas umfasste 1913 exakt 5.336 Personen (Gründer 2012, S. 188).

230 Die „Kaiserliche Schutztruppe“ war 1889 unter Leitung von Hermann von Wissmann entsandt worden,

Durch Verbote, Steuern und Zwangsarbeit etablierte die deutsche Kolonialregierung ein „System totaler Bevormundung“, das wiederum die Hauptursache für die lokalen Widerstände gegen die deutsche Kolonialherrschaft darstellte.²³¹ Das Bild, das der Historiker Horst Gründer in seiner *Geschichte der Deutschen Kolonien* im Kapitel „Deutsch-Ostafrika“ entwirft, scheint mit demjenigen, das im Frankfurter Habitat-Diorama gezeigt wird, wenig zu tun zu haben. Der Fokus auf die unberührte und unversehrte Natur blendet konfliktreiche Aspekte der kolonialen Landnahme aus.

Die konkrete geografische Verortung des im Habitat-Diorama gezeigten Landschaftsausschnitts ist explizit angelegt. Die Tiere sind zwar in einer weitläufigen Steppe inszeniert, die nicht genau lokalisiert werden kann, im Hintergrund jedoch ist deutlich eine wichtige Landschaftsmarke auszumachen: Die Gebirgskette und der schneebedeckte Gipfel des Kilimandscharo-Massivs. Die Bergkette vulkanischen Ursprungs enthält den höchsten Gipfel des afrikanischen Kontinents, der als einer der wenigen auf diesem Erdteil mit Gletschern bedeckt ist. Aufgrund seiner herausragenden Stellung ist das Massiv seit jeher Fixpunkt menschlicher Imaginationen.

In der europäischen Literatur ist der Kilimandscharo seit der Antike als sogenanntes „Mondgebirge“ ein geläufiger Topos, auch bei der literarischen sowie geografischen Suche nach der Quelle des Nils spielte die Bergkette eine wichtige Rolle und erfuhr eine mythische Überhöhung.²³² Im 19. Jahrhundert waren es Missionare, die die ersten Berichte über schneebedeckte Berge im Osten Afrikas lieferten.²³³ Im Deutschen Reich gewann das Massiv um die Jahrhundertwende im Zuge der kolonialen Bestrebungen an Bedeutung. Die Literaturwissenschaftler Christof Hamann und Alexander Honold

um die Ansprüche der DOAG gegen den Aufstand der ostafrikanischen Küstenbevölkerung zu verteidigen. Die Truppe bestand aus deutschen und afrikanischen Söldnern, Letztere wurden „Askaris“ genannt, was auf Swahili „Soldat“ bedeutet. Zur problematischen Dimension des Begriffes „Schutztruppe“ siehe Anne Freese: ‚Schutzgebiet‘, in: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, hrsg. v. Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard, 4. Auflage, Münster 2021, S. 696.

231 Vgl. Gründer 2012, S. 179f. Zur „ernsten Erschütterung deutscher Kolonialherrschaft“ wurde der 1905 im Süden des Landes stattfindende sogenannte „Maji-Maji-Krieg“, der 1907 gewaltvoll durch die deutsch-ostafrikanische „Schutztruppe“ beendet wurde. *Maji* war die Bezeichnung für ein lokales kulturelles Ritual mit Flusswasser, das Stärke im Kampf oder bei der Jagd verleihen sollte (vgl. Bernhard Gißibl: *The Nature of German Imperialism. Conservation and the Politics of Wildlife in Colonial East Africa*, New York 2016, S. 129). Die erfolgreiche Niederschlagung der kriegerischen Auseinandersetzung schreibt Gründer vor allem der Tatsache zu, dass die deutsche Kolonialregierung rivalisierende lokale Interessen gegeneinander ausspielte (Gründer 2012, S. 184). Ausführlich zu den Dimensionen, die koloniale Jagd- und Naturschutzinteressen, vor allem Regelungen in Bezug auf die Elefantenjagd und den Elefantenschutz, in der Entstehung dieses Konflikts spielten, siehe Gißibl 2016, S. 109–140.

232 Hamann/Honold 2011, S. 47 und 53.

233 Hamann/Honold 2011, S. 54.

zeichnen die Rolle des Kilimandscharo in der deutschen Öffentlichkeit nach. Sie führen Reiseberichte, Romane, Zeitungsartikel, Bilder und Plakate an, mit denen der Kilimandscharo in der Alltagskultur der Deutschen um 1900 präsent war.²³⁴ Besondere Aufmerksamkeit legen sie auf die sprachlichen Wendungen: Auf die Aufwertung des Bergmassivs als „größtes Wunder des tropischen Afrikas“ folgte nahezu zwangsläufig dessen Vermessung und Besteigung sowie die auch sprachliche „Eindeutschung“, etwa mit der Umbenennung der höchsten Kraterspitze des Kibo-Gipfels in „Kaiser-Wilhelm-Spitze“.²³⁵

Die Erstbesteigung des Kibo-Gipfels wurde zum medialen Großereignis: „Keine bergsteigerische Herausforderung außerhalb Europas zog im letzten Jahrhundertdrittel größere Aufmerksamkeit auf sich.“²³⁶ Nach mehreren gescheiterten Versuchen gelang sie 1889 dem Leipziger Geografen Hans Meyer.²³⁷ Durch Vermessung und Besteigung sowie das Abschlagen der Spitze, die dem deutschen Kaiser geschenkt wurde, erfolgte die wortwörtliche Inbesitznahme.²³⁸ Die Aneignung des Bergmassivs wird durch die Reproduktion im Hintergrundbild des Frankfurter Dioramas weiter fortgeführt. Auch hier wird das Bild des Gebirges durch den Titel des Dioramas mit dem sprachlichen Attribut „deutsch“ versehen.

Der Kilimandscharo wurde so zum Wahrzeichen deutscher Kolonialpolitik: „Der höchste Berg Afrikas avancierte zum pars pro toto für die koloniale Bedeutung Deutschlands und damit zu einem Kollektivsymbol, mit dem Schulkinder ebenso wie Erwachsene im Kaiserreich die Macht und Größe Deutschlands assoziierten.“²³⁹ Am Kilimandscharo lag das wichtigste wirtschaftliche Zentrum der Kolonie, hier wohnte fast ein Viertel der europäischen Bevölkerung.²⁴⁰ Moschi, eine Stadt am Südhang des Kilimandscharo, war eine der wichtigsten Missionsstationen der Kolonie

234 Vgl. das Kapitel „Zur Popularisierung des Kilimandscharo in Massenmedien, Literatur und Bildender Kunst um 1900“ in: Hamann/Honold 2011, S. 121f. Die Autoren nennen hier unter anderem den Roman *Fünf Wochen im Ballon* von Jules Verne (1863), Wilhelm Raabes *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge* (1867) und *Der Zauberer vom Kilima-Ndjaru* von Carl Falkenhorst (1896). Als bildende Künstler, die sich mit dem Kilimandscharo auseinandersetzten, werden u. a. Walter von Ruckteschill, Ernst Platz und Rudolf Hellgrewe aufgeführt.

235 Vgl. Christof Hamann und Alexander Honold: Der Kilimandscharo, in: *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, hrsg. v. Jürgen Zimmerer, Frankfurt am Main 2013, S. 81–95, hier S. 90 sowie Hamann/Honold 2011, S. 94.

236 Hamann/Honold 2011, S. 78.

237 Hans Meyer (1858–1929) war Geograph und Mitglied der Verlegerfamilie Meyer. Seit 1901 war er Mitglied im Kolonialrat des Deutschen Kaiserreichs und mit Friedrich Ratzel befreundet. Die Besteigung des Kibo gelang ihm in Begleitung des österreichischen Bergsteigers Ludwig Purtscheller und eines einheimischen Bergführers aus der Gruppe der Dschagga (Hamann/Honold 2011, S. 77 und 101).

238 Hamann/Honold 2013, S. 90.

239 Ebd., S. 89.

240 Vgl. Gründer 2012, S. 188.



Abb. 38: Missionsstation Moschi in Deutsch-Ostafrika (von Süden aus gesehen), um 1899, Fotografie Hans Meyer, aus Hans Meyer: *Der Kilimandjaro. Reisen und Studien*, Berlin 1900

(Abb. 38). Durch die hohe Präsenz der Kolonisatoren war das Gebiet jedoch auch Raum andauernden Widerstands der lokalen Bevölkerung und damit ständiger militärisch-bürokratischer Repression von Regierungsseite.²⁴¹ Am Kilimandscharo lag das „Kondensat“ der Kolonie Deutsch-Ostafrika. Größte Landbesitzerin am Berg war 1908 bemerkenswerterweise die Kilimandscharo-Straußenzuchtgesellschaft.²⁴² Der Strauß kommt jedoch im Frankfurter Diorama nicht vor. Es werden also nicht diejenigen Tiere gezeigt, die in den Kolonien als Nutztiere und Rohstofflieferanten dienten, sondern der Fokus wird auf die „unberührte“, nicht nutzbar gemachte Natur gelegt.

Dass ausgerechnet Deutschland, ein „Spätzünder“ der europäischen Expansionspolitik, den höchsten Berg des afrikanischen Kontinents auf seinem Territorium wusste – seine Flagge also höher als die aller anderen Staaten auf dem afrikanischen Kontinent wehte –, war das Ergebnis intensiver Verhandlungen mit dem Britischen Königreich gewesen.²⁴³ Die Grenze zwischen Deutsch- und Britisch-Ostafrika (heute Kenia), die wie mit dem Lineal gezogen über die Landkarte verläuft, macht einen Bogen um das Gebirgsmassiv, um danach ebenso gerade weiter zu verlaufen (Abb. 9). Bereits 1884 war zwischen Carl Peters, der Verträge für die DOAG aushandelte, und Harry Johnston, der dasselbe für die British East Africa Company tat, ein Wettlauf um das Gebiet entbrannt. Noch vor der Erstbesteigung des Kibo-Gipfels durch einen Deutschen

241 Mandara, ein Anführer der Dschagga rund um die Stadt Moshi am Südhang des Kilimandscharo, hatte sich zunächst mit den Deutschen zusammengetan, um gegen andere hochrangige Dschagga zu kämpfen. Sein Sohn und Nachfolger Meli wandte sich gegen die Deutschen (Gründer 2012, S. 173).

242 Gründer 2012, S. 175.

243 „Der Kilimandscharo verkörpert im spät zu Kolonien gelangten Deutschen Reich die neue Größe und besitzt dadurch als Kollektivsymbol einen besonderen Stellenwert im Alltagsbewusstsein“, Hamann/Honold 2011, S. 122.

wurde der Grenzverlauf 1886 zwischen dem Deutschen Reich und dem Vereinigten Königreich vertraglich geregelt.²⁴⁴ Prestigeträchtige Elemente der Verhandlungen waren neben dem Kilimandscharo-Massiv die Küstenstadt Mombasa, die Insel Sansibar und sogar das geografisch weit entfernte Helgoland. Das 1890 bestätigte Papier hieß dementsprechend *Vertrag über die Kolonien und Helgoland*.²⁴⁵

Aus seiner Präsenz in Politik und Populärkultur kann abgeleitet werden, dass die Menschen, die das Museum in Frankfurt besuchten, das Gebirge im Hintergrund des Habitat-Dioramas unmittelbar als Kilimandscharo erkannten. In den überlieferten Fotografien sind die Hintergrundmalereien leider nur undeutlich abgebildet und die Gebirgskette ist schwer zu erkennen. Der schmale Gipfel und die hohen Nebenberge lassen die heutige Betrachterin stutzen, die Schneekuppe jedoch vereindeutigt den Hinweis wieder. Da der Hintergrundmaler Karl Nebel mit größter Wahrscheinlichkeit selbst nie den afrikanischen Kontinent betreten hat, musste er sich künstlerischer Vorbilder bedienen. In den Beschreibungen im Jahresbericht der SNG heißt es, die Landschaftsschilderung sei eine „Wiedergabe der Bilder aus Schillings Photographiewerk *Im Zauber des Elelescho*“²⁴⁶. In dem genannten Buch lässt sich jedoch kein direktes Vorbild finden (Abb. 17). Es kann also angenommen werden, dass weitere Bilder als Vorlage dienten. Vielfältige Ansichten des Gebirgsmassivs bot in der Zeit der Entstehung des Ostafrika-Dioramas vor allem die Publikation *Kilimandscharo. Reisen und Studien* die Hans Meyer nach der ihm gelungenen „Erstbesteigung“ veröffentlicht hatte.²⁴⁷ Das darin als Farabbildung reproduzierte Gemälde *Der Killimandscharo (Südseite), von Moshi aus* (Abb. 39) des Künstlers Ernst Platz, der Meyer auf seiner Reise begleitete, zeigt einen ganz ähnlichen Verlauf der Bergspitzen wie das Hintergrundbild des Dioramas. In vergleichbarer Darstellung findet sich die Berglinie auch in dem Bild *Der Kilimandjaro von der südlichen Steppenniederung aus*, das ebenfalls von Ernst Platz – laut Bildunterschrift „nach einer Zeichnung von Dr. Widenmann“ – 1899 gemalt wurde und als Druckgrafik im Buch von Hans Meyer veröffentlicht worden ist (Abb. 40). In diesem Bild ist im Vordergrund an Stelle von Bäumen eine „Steppenniederung“ zu sehen, also eine Landschaft, die derjenigen ähnelt, in der im Frankfurter Diorama die Tierpräparate platziert sind.

Doch nicht nur visuelle, auch schriftliche Berichte aus der umfangreichen Reise-, Forschungs- und Kolonialliteratur zu Ostafrika konnten als Vorbilder für die Gestaltung dienen.

Dass gerade der Kilimandscharo in das Hintergrundbild des Frankfurter Dioramas aufgenommen wurde, ist also alles andere als Zufall. Ebenso wie beim Puma-Diorama

244 Hamann/Honold 2011, S. 102.

245 Ebd., S. 104.

246 Bericht der SNG 1909, S. 31.

247 Hans Meyer: *Kilimandjaro. Reisen und Studien*, Berlin 1900.



Abb. 39: Der Kilimandjaro (Südseite) von Moschi aus, 1899, Farbendruck nach einer Zeichnung von Ernst Platz

des AMNH liegt kein biologischer Zusammenhang zwischen den gezeigten Tier- und Pflanzenarten und dem geografischen Sondermerkmal vor. Die Aussage des Hintergrundbilds ist eine politische: Die Silhouette des Gebirgszugs wird als Bestandteil der politischen Raumeinheit Deutsch-Ostafrika markiert, das deutsche Kaiserreich durch die Inbesitznahme des höchsten Bergs des Kontinents als privilegierte Globalmacht inszeniert. Gleichzeitig wird das Gebirge als „natürlicher“ Bestandteil des Habitats einer Giraffe oder einer Antilope dargestellt, auch die Tiere werden dadurch als dem deutschen Kolonialgebiet zugehörig markiert. Landschaft und Tiere authentifizieren sich gegenseitig und verschmelzen zu einer Einheit. Durch die Darstellung im Medium des Dioramas wird diese Einheit als „typisch“ identifiziert.

Die „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ zeigt das Land als fruchtbaren Raum, in dem nicht nur Menschen, sondern auch sonstige Gefahren oder Konfliktquellen fehlen. So sind in der Darstellung zum Beispiel keine Raubtiere zu finden, die friedliche Idylle wird nicht durch Fressfeinde gestört. Für die Betrachtenden entsteht der Eindruck einer auch für ihn ungefährlichen Landschaft, eines Landes, das bewohnbar ist, und von Tieren, die problemlos jagdbar sind. Die Abwesenheit von Menschen ist eine Beobachtung, die auch Hamann und Honold am Beispiel von Bildern und Darstellungen von „Entdeckungsreisen“ als geläufige visuelle Strategie mit politischer Dimension

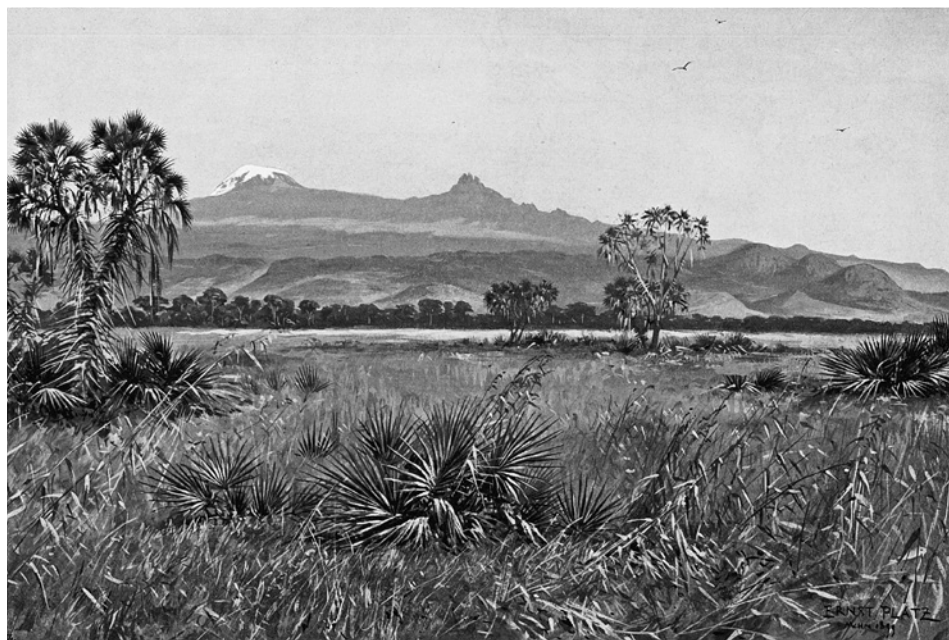


Abb. 40: Der Kilimandjaro von der südlichen Steppenniederung aus, 1899, Druck einer Zeichnung von Ernst Platz nach einer Skizze von Dr. Widenmann

ausmachen.²⁴⁸ Der „leere Raum“ ist also nicht nur ein sprachlicher, sondern auch ein visueller Topos. Tieren und Land wird durch die Art der Darstellung der Status einer „freien“, bisher ungenutzten und verfügbaren Ressource zugeschrieben.

Die Kolonialisierungsbestrebungen, die aus dem Topos des „leeren Raums“ abgeleitet werden und die auch das Frankfurter Diorama visuell unterstützt, haben häufig zusätzlich eine sexuelle Konnotation. Das fruchtbare, als unberührt geltende Land wird mit dem weiblichen Körper gleichgesetzt, die „Entdeckung“ und „Eroberung“ dieses Landes wird zur Demonstration männlicher Macht. Die Kunsthistorikerin Victoria Schmidt-Linsenhoff hat in ihrem Band *Ästhetik der Differenz* die kulturell hoch aufgeladene Körpermetaphorik von kolonialen Imaginationen anschaulich aufgezeigt.²⁴⁹ Das Ostafrika-Diorama in Frankfurt reproduziert den von ihr identifizierten Stereotyp der „jungfräulichen“ Landschaft. Zusätzlich unterstützt die enge Verbindung von Habitat-Diorama und Jagd den Eindruck der visuellen Einforderung einer männlichen Bewährung.²⁵⁰

248 Hamann/Honold 2011, S. 117.

249 Victoria Schmidt-Linsenhoff: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg 2010, hier S. 28–46.

250 Ausführlicher zum Zusammenhang von Habitat-Diorama und Jagd siehe S. 163–191.

Der Nordpol und die Arktis

Das Arktis-Diorama trägt in den Berichten der SNG verschiedene Titel, es wird als „Arktische Gruppe“, als „Nordpolarleben“ oder auch als „Lebensbild des hohen Nordens“ bezeichnet.²⁵¹ All diese Bezeichnungen haben miteinander gemein, dass sie, anders als „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ kein bestimmtes politisches Territorium, kein Staatsgebiet, benennen. Die Arktis ist auch außerhalb der Dioramentitel weniger ein politisch als ein biologisch oder geografisch definierter Raum.²⁵² Die gebräuchteste Definition ist die anhand der Temperatur; ihr zufolge gehören alle Gebiete zur Arktis, in denen die Durchschnittstemperatur auch im wärmsten Monat des Jahres nicht über 10°C misst. Andere Definitionen legen als Maßstab die Baumgrenze oder den Polarkreis zwischen dem zweiten und dritten Breitengrad an. Diese Definitionen umfassen Territorien auf dem Festland Russlands, Kanadas, der USA (Alaska) und Norwegens sowie die Insel Grönland, die zum dänischen Staatsgebiet gehört, und weitere kleinere Inseln.²⁵³ Der politische Status einiger Gebiete in der Arktis ist bis heute ungeklärt.²⁵⁴ Einen deutschen Besitzanspruch auf Teile dieser Region, der mit der Situation in Ostafrika vergleichbar wäre, hat es nie gegeben.

Genau aus dieser geografischen Diffusität speist sich jedoch die nationalpolitische Konnotation des Frankfurter Arktis-Dioramas. Der Norden ist nicht an einem konkreten Punkt, vor allem nicht an einem außerhalb des deutschen Staatsgebiets, festzumachen. Dadurch wird die Möglichkeit des Bezugs dieser Größe auf die Betrachtenden selbst verstärkt. Weder durch den Titel, noch durch die Darstellungsweise wird im Frankfurter Arktis-Diorama ein konkreter Ort der Bildhandlung benannt. Sowohl sprachlich als auch visuell wird auf eine unbestimmte Gegend in der Arktis, der Nordpolarregion oder dem „hohen Norden“ verwiesen. Im Bild fehlt, anders als im Diorama Ostafrikas, ein markanter Landschaftspunkt, der Raum wird durch den tiefen Horizont und den weiten, unverstellten Ausblick auf der linken Seite als offen und weit charakterisiert. Nichtsdestotrotz kann auch in Bezug auf das Arktis-Diorama von

251 Der erste Titel stammt aus dem Bericht SNG 1910, S. 241–253. Der zweite Titel ist im selben Bericht auf S. 47 zu finden. Der dritte Titel stammt von zwei Werbepostkarten aus dem Archiv der SNG (Abb. 22 und 23), die leider nicht datiert ist. Es kann sein, dass die neue Bezeichnung erst aus dem 1930er Jahren stammt, da der Begriff des „hohen Nordens“ von der Vorstellung eines nordisch-germanischen Kulturraums zeugt, welche sich die Nationalsozialisten zu eigen machten. Ausführlicher zum Begriff des „Lebensbildes“ siehe S. 85.

252 Der Name „Arktis“ leitet sich vom griechischen Wort *arktos* für Bär ab und bedeutet so viel wie „Land unter dem Sternbild des großen Bären“ (Braune 2016, S. 11).

253 Braune 2016, S. 11. Die USA sind erst seit 1867 Mitglied der „Arctic Five“, wie die Anrainerstaaten auch genannt werden. In dem Jahr kauften sie den Russen das Gebiet Alaska ab (Lainema/Nurminen, S. 195).

254 Vgl. Christoph Humrich: Ressourcenkonflikte, Recht und Regieren in der Arktis, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 5–6, 2011, S. 6–13, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/33503/ressourcenkonflikte-recht-und-regieren-in-der-arktis/> (letzter Aufruf: 20.11.2024).

einer Markierung politischer Raumansprüche gesprochen werden, denn die damals hochpopuläre Erforschung der Arktis hatte genau dieses Ziel.²⁵⁵

Expeditionen in arktische Gewässer hatte es seit der Antike gegeben und in den folgenden Jahrhunderten blieben sie Ziel von Entdeckungs- und Eroberungsreisen verschiedenster Akteure der Nordhalbkugel. In der Neuzeit war die Arktis vor allem Ziel von Handelsexpeditionen und hier für den Walfang und Pelzhandel interessant, außerdem kam die Idee einer Passage durch das Nordmeer auf, die eine direkte Verbindung von Europa, Asien und Nordamerika über den Seeweg möglich machen sollte. Im 19. Jahrhundert waren die Entdeckungsfahrten stärker von nationalstaatlichen Interessen geprägt, Ressourcenerschließung und Machtdemonstration spielten eine entscheidende Rolle.²⁵⁶ Am Beispiel der Arktis wird deutlich, dass Raum allein als Repräsentationsmedium von politischer Macht einen eigenen Wert und eine hohe symbolische Funktion hatte, da das Gebiet nicht unmittelbar als Wohnraum oder agrarische Fläche nutzbar gemacht werden konnte.

Die Geografenversammlung in Frankfurt am Main 1865 gilt als „Geburtsstunde der deutschen Polarforschung“²⁵⁷. Fahrten in die Nord- und Südpolarregionen sowie Reisen ins Innere Afrikas bildeten die Schwerpunkte der Anträge und Berichte, im Anschluss an die Versammlung wurde ein eigener „Nordfahrt-Ausschuss“ gegründet.²⁵⁸ Der Kulturwissenschaftler Tobias Nanz zeichnet in seinem Aufsatz „Das Deutsche Reich am Nordpol“ nach, inwiefern deutsche Expeditionsfahrten schon vor der Reichsgründung nationalen Charakter hatten. Die Gründung der deutschen Nation sollte an einen gemeinschaftsstiftenden „Entdeckergeist“ gebunden werden, der das Deutsche Reich in die Tradition der großen Seefahrtsmächte Europas stellte.²⁵⁹ So rief etwa der Geologe Otto Volger 1866 zu Spenden für den Nordfahrt-Ausschuss auf, mit der Begründung, die deutsche Nation solle ihre Identität und „Volkseinigkeit“ durch gemeinsame wissenschaftliche Leistungen definieren.²⁶⁰ Die Mitglieder der zweiten deutschen Arktisexpedition 1869–1870 wurden in einem Zeitungsartikel denn auch mit Soldaten des deutsch-französischen Krieges verglichen, sie hätten „gleichfalls mit deutschem Heldenmuth“ gegen die Naturgewalten gerungen.²⁶¹ Wie am Kilimandscharo spielt auch in der Arktis die kartographische Erfassung und dazugehörige Benennung und Bezeichnung der „neu entdeckten“ Gebiete eine wichtige Rolle in der

255 Nanz 2008, S. 90.

256 Lainema/Nurminen 2010, S. 200f.

257 Berger 2007, S. 7.

258 Berger 2007, S. 61f.

259 Nanz 2008, S. 93.

260 Otto Volger 1866 zitiert nach Berger 2007, S. 64.

261 Vgl. Mittheilungen aus Justus Pethers' Geographischer Anstalt, September 1870, zitiert nach: Nanz 2008, S. 96.

Einverleibung des neuen Territoriums. Da die Deutschen die arktischen Gewässer jedoch spät und wenig erfolgreich besagelten, konnte als Erstbezeichnung nur das „Kap Bismarck“ an der Ostküste Grönlands für das Deutsche Reich verbucht werden. Im Wettlauf der Raumaneignung hatten die Briten, von Kanada aus in See stehend, die Nase vorn.

Im Alltagsbewusstsein der Frankfurter Museumsbesucher:innen war die Arktis um 1900 sehr präsent. Nanz spricht von einer unglaublichen Steigerung der Arktisforschungen ab Mitte der 1890er Jahre.²⁶² Die Idee des „offenen Polarmeeres“ erlebte „eine wahre Renaissance“, es kam zu einem regelrechten Wettlauf zum Nordpol und zur Entdeckung der Passage.²⁶³ Über die vielfältigen Expeditionen wurde in zahlreichen Reisebeschreibungen und Zeitungsartikeln berichtet, Romane und Kunstwerke griffen das Thema auf.²⁶⁴ Besondere Aufmerksamkeit erregte die dritte Expedition des britischen Polarforschers John Franklin, die 1845 startete und von der 1847 ein letztes Lebenszeichen empfangen wurde. Erst weitere drei Jahre später entdeckte man Spuren des Trupps, 1854 wurden die über hundert Teilnehmer offiziell für tot erklärt.²⁶⁵ Die Suche nach den Leichen und Schiffswracks beschäftigte zahlreiche weitere Expeditionsfahrten.

Die deutschen Nordpolexpeditionen 1868 und 1869–1870 wurden vom Geografen August Petermann initiiert, der von der Vorstellung eines offenen Polarmeeres überzeugt war.²⁶⁶ Eine Heldengestalt der Arktisforschung fehlte dem Deutschen Reich jedoch. Weltweite Berühmtheit erlangte dagegen der Norweger Fridtjof Nansen, der mit seinem Expeditionsschiff *Fram* von 1893 an drei Jahre lang im Packeis trieb und schließlich vergeblich versuchte, vom Schiff aus mit Schlittenhunden den Nordpol zu erreichen. Er stellte dabei allerdings einen neuen Rekord in der bis dahin größten erreichten Annäherung an den Pol auf. Zu seiner großen Popularität trugen vermutlich auch sein persönliches Charisma, die Aura des Abenteurers und Entdeckers sowie sein politischer Einsatz für die Unabhängigkeit Norwegens bei.²⁶⁷ Nicht ohne Grund sind es ausgerechnet Nansen und seine *Fram*, mit denen sich Rudolf von Goldschmidt-Rothschild über zehn Jahre später auf seiner Jagdreise nach Grönland vergleicht.²⁶⁸ Den

262 Nanz 2008, S. 90.

263 Vgl. Berger 2007, S. 55.

264 Kurd Lasswitz verfasste 1897 den Roman *Auf zwei Planeten*, in dem Forscher am Nordpol auf Außerirdische treffen. Das Gemälde *Das Eismeer* von Caspar David Friedrich, 1823/24, Hamburger Kunsthalle, soll von den Expeditionen des britischen Polarforschers William Edward Perry 1818 und 1821–1823 inspiriert worden sein.

265 Laimena/Nurminen 2010, S. 221.

266 Laimena/Nurminen 2010, S. 249.

267 Laimena/Nurminen 2010, S. 256–273.

268 Goldschmidt-Rothschild behauptet, das Segelschiff, mit dem sie unterwegs waren, sei „ähnlich konstruiert war wie Nansens ‚Fram‘“, Goldschmidt-Rothschild 1909, S. 417.

geografischen Nordpol erreicht haben wollen schlussendlich zwei US-Amerikaner: Frederick A. Cook 1908 und Robert Edwin Peary 1909, wobei nur Letzterem der Erfolg offiziell anerkannt wurde.²⁶⁹

Aus dem Frankfurter Diorama ist nicht abzuleiten, wo in der Arktis die dargestellte Szene zu verorten ist. Einziger Anhaltspunkt können die steilen Klippen rechts im Bild sein, auf denen ein Großteil der Vögel angeordnet ist. Solche Klippen befinden sich vor allem an den Grenzen zum Festland. Am häufigsten dargestellt und somit im kollektiven Bildgedächtnis präsent war wohl die Küste der Beechy Insel, wo Gräber und Überreste der Franklin-Expedition gefunden wurden, doch diese weist geologisch eine etwas andere Struktur auf als die Felsen im Frankfurter Diorama. In literarischen Quellen wird als Handlungsort des Arktis-Dioramas auf die Ostküste Grönlands verwiesen, wo von Goldschmidt-Rothschild die Robben und das Walross erlegt hatte. Dort wiederum sind eigentlich keine steilen Felswände zu finden. Die Klippen im Diorama erinnern eher an die Steilküste Helgoland, Brutstätte zahlreicher Seevögel und der Ort, an dem die im Habitat-Diorama präsentierten Tiere von den Museumspräparatoren „gesammelt“ worden waren.²⁷⁰ Es ist also anzunehmen, dass es sich bei der im Arktis-Diorama gezeigten Landschaft um einen collagierten Zusammenschnitt verschiedener Arktisbilder handelt, die mit Imaginationen des „deutschen Nordens“ – in Form der Nordseeinsel Helgoland – verknüpft wurden.

Der Schnee und die sich ständig verändernden Eisformationen machen es schwer, die Landschaft der Arktis zu erfassen. Sie unterscheidet sich radikal von der grünen, vegetabilen Umgebung, mit der die Betrachtenden im Alltag umgeben sind. Die Arktis eignet sich daher besonders, um das „Andere“ der Natur zu betonen. Der Ozean und die Nordpolarregion werden als grundsätzlich „antizivilisatorisch“ charakterisiert, die Natur als „feindlich, unwirtlich und abweisend“²⁷¹. Die Polarität zwischen Natur und Kultur wird betont, die Leistung der „Eroberung“ dieses Naturraums dadurch zusätzlich aufgewertet.

Die Arktis war im 19. Jahrhundert wie Afrika, Sehnsuchtsort europäischer Expeditions- und Eroberungsfantasien. Noch deutlicher als bei den „Entdeckungen“ in Afrika oder Amerika wurden die Expeditionen von der Vorstellung geleitet, bisher unbekanntes, noch nie von Menschen betretenes Territorium zu entdecken. Inuit und andere lokale Bevölkerungsgruppen begegneten den Forschenden allenfalls an den Küstenregionen des Festlands, weiter in Richtung Nordpol war die Arktis tatsächlich menschenleer, genau so wie sie das Frankfurter Diorama zeigt. Die Kulturleistung der Eroberung wurde dadurch noch gewaltiger.

269 Braune 2016, S.15.

270 Vgl. Entstehungsbericht des Arktis-Dioramas S. 65–77.

271 Ruppenthal 2014, S. 217 und Braune 2016, S. 60–61.

„Leerer Raum“ und „weiße Flecken“ auf der Landkarte

Sowohl die Arktis als auch das „innere Afrika“ galten Ende des 19. Jahrhunderts als „leere Räume“ und „weiße Flecken“ auf den Landkarten. Sie wurden als Gebiete betrachtet, die auf eine Erforschung und „Inwertsetzung“ warteten und deren Ressourcen demjenigen zur Verfügung standen, der sie zuerst entdeckte. Wie in den vorangegangenen Beschreibungen deutlich wurde, waren die Voraussetzungen für die Erforschung und die – tatsächliche oder imaginäre – Landnahme in den beiden Gebieten höchst unterschiedlich. In Ostafrika fanden die „Pioniere des unbekannten Raums“²⁷² fruchtbares, bewohntes Land, in der Arktis vor allem unbewohnte Eisflächen. Dennoch konnten die Räume, aus Sicht der Frankfurter Museumsbesucher:innen, in eine gemeinsame Kategorie fallen, denn sie glichen sich in ihrer Fremdheit, in ihrer Distanz zur „Heimat“ und in der Beschwerlichkeit, sie zu durchdringen.²⁷³ Beide Räume waren „unbetreten“, „unbekannt“, „leer“ oder „weiß“, wobei der Maßstab dieser Zuschreibungen jeweils die eigene Perspektive, die der westlichen Zivilisation, war.

Der „leere Raum“ ist eine Metapher, die sich vor allem auf politische Strukturen bezieht. Ulrike Jureit zeigt auf, dass die Vorstellung des leeren Raums bereits bei John Locke (1623–1704) als „*vacuum domicillium*“ (leere Wohnstätte) vorkommt.²⁷⁴ Damit bezeichnet Locke Land, das zwar bewohnt, aber nicht bewirtschaftet wurde. Diejenigen, die dort wohnten, galten als Teil der vorgefundenen Natur.²⁷⁵ Durch diese Logik wurde eine Landnahme, eine Füllung des leeren Raums, durch die Landnutzung Dritter legitimiert. In Kombination mit dem Verständnis von Raum als begrenzter Ressource, der „politischen Klaustrophobie“²⁷⁶, gewann diese Vorstellung im 19. Jahrhundert rasant an Macht und wurde mit einem Handlungspotenzial verbunden. Der „leere Raum“ besaß einen „Aufforderungscharakter“.²⁷⁷ Die Tatsache, dass Ostafrika bewohnt war, stand der Vorstellung vom „leeren Raum“ nicht entgegen, „leer“ bezog sich nicht auf die Abwesenheit von Menschen, sondern auf die Abwesenheit von kartografischem Wissen, von westlicher Macht und Staatsgewalt. Dass der afrikanische Kontinent als staatsfreier Raum verstanden wurde, war die rechtliche Grundannahme aller kolonia-

272 *Gartenlaube* 1860, zitiert nach Hamann/Honold 2011, S. 70.

273 Da Expeditionen aufwendig und teuer waren, traten die zu erforschenden Räume in Konkurrenz: So wurde der Entwurf für eine dritte deutsche Nordpolarfahrt vom deutschen Kaiser abgelehnt, da der Antrag in Berlin von Geographen wurde, „die den Schwerpunkt deutsche Forschung auf innerafrikanische Expeditionen legen wollten.“ (Berger 2007, S. 105). Die Erforschung der Arktis erschien der deutschen Politik wohl weniger gewinnbringend als diejenige des Inneren Afrikas.

274 Jureit 2012, S. 125.

275 Jureit 2012, S. 125, Fußnote 114.

276 Alexander Honold: *Raum ohne Volk. Zur Imaginationsgeschichte der kolonialen Geographie*, in: *Kolonialismus. Kolonialdiskurs und Genozid*, München 2004, S. 95–110, hier S. 96.

277 Vgl. Jureit 2012, S. 124.

Abb. 41: Unbekanntes, von der Deutschen Afrikanischen Gesellschaft zu erforschendes Gebiet, 1875, Kartenskizze August Petermann, Tafel 1 in: *Mittheilungen aus Justus Perthes' Geographischer Anstalt über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesammtgebiete der Geographie*, Gotha 1875



len Eroberungen.²⁷⁸ Neben „leer“ war daher „wild“, als Gegenteil von zivilisiert, eines der zentralen Attribute der zeitgenössischen Raumbeschreibungen.²⁷⁹

Der Begriff des „weißen Flecks“ bezieht sich nicht in erster Linie auf die Politik, sondern vor allem auf Naturwissenschaft und Kartografie. „Weiß“ beschreibt die Abwesenheit von validierbarem Wissen. Als physisches Phänomen trat der „weiße Fleck“ auf den Landkarten der westlichen Kartografie seit dem 18. Jahrhundert in Erscheinung (Abb. 41). Mit ihm wurde vorheriges Wissen zu scheinbarem Wissen degradiert, unsichere Annahmen durch den Fleck selbst „radikal getilgt“.²⁸⁰ Topografische und geografische Erkenntnisse bedurften der Validierung nach neuen Maßstäben, Fabelwesen oder andere Lückenfüller waren nicht mehr zulässig. Kartografisch relevant waren dagegen vor allem die Daten aktueller Expeditionen, bei denen zahlreiche naturkundlicher Messungen vorgenommen wurden und die eine tatsächliche Fortbewegung verbürgten.²⁸¹ Kenntnisse, die nach früheren Maßstäben gewonnen worden waren oder die sich nicht sicher validieren ließen, verloren ihre Gültigkeit.

Die Metapher des „weißen Flecks“ besaß ebenso einen Aufforderungscharakter wie diejenige des „leeren Raums“. Zum einen stellten die Leerstellen eine Unsicherheit in der „erdumspannenden Totalität des Wissens“ dar, das im 19. Jahrhundert neu her-

278 Jureit 2012, S. 125.

279 Vom norwegischen Polarforscher Roald Amundsen ist beispielweise folgendes Zitat über die Antarktis überliefert: „Wild wie kein anderes Land unserer Erde liegt es da, ungesehen und unbetreten.“ Roald Amundsen, 1911.

280 Vgl. Hamann/Honold 2011, S. 108.

281 Alexander Honold: Pfadfinder. Zur Kolonialisierung des geographischen Raumes, in: *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Alexander Geppert, Uffa Jensen und Jörn Weinhold, Bielefeld 2005, S. 137–156, hier S. 138f.

ausgebildet worden war.²⁸² Diese Ungewissheit verlangte daher „dringend“ nach einer Eingliederung in das Ordnungssystem: „Wir leben in einer Epoche, wo der Wunsch, die Oberfläche unseres Planeten [...] vollständig kennenzulernen und so die ‚weißen Flecken‘ unserer geographischen Karten mehr und mehr zu tilgen, mit jedem Tag dringender wird“²⁸³, beschreibt ein Redakteur der *Gartenlaube* 1875 das Expeditionsbedürfnis seiner Zeit. Zum anderen waren lückenlose Karten auch für den Machtanspruch und den Erhalt der Macht über eroberte Räume wichtig. Dass die Kolonialstaaten in der Regel nicht über die finanziellen, technischen und personellen Mittel verfügten, um das koloniale Territorium vollständig zu durchdringen, sollte durch eine detaillierte kartographische Erfassung kompensiert werden.²⁸⁴ Die geografische Erfassung des Raums wurde zu einem Maßstab seiner Unterwerfung.

In Bezug auf die Arktis und die Antarktis wurde der Ausdruck des „weißen Flecks“ auf der Landkarte zur sprechenden Metapher. Die schneebedeckten Gebiete waren nicht nur auf den Karten, sondern auch in der tatsächlichen Begegnung mit der Natur oder im Bild weiß. Vielleicht ist dies mit ein Grund, warum das Narrativ des leeren Raums und sein Aufforderungscharakter in Bezug auf diese Gebiete besonders wirksam war.

Für das Habitat-Diorama und speziell die Frankfurter Beispiele sind die Vorstellungen von freien, ungenutzten Räumen wichtig, denn genau diese „Möglichkeitsräume“²⁸⁵ werden, konkret dreidimensional, in den Schaubildern repräsentiert. Viele Gemälde und Grafiken der Zeit, zum Beispiel die Darstellungen des Kilimandscharo in den Publikationen von Hans Meyer (Abb. 39 und 40), zeigen Landschaften ohne Menschen und häufig auch ohne Tiere. Mehr noch als diese zweidimensionalen Bilder lieferte das Habitat-Diorama eine „phänomenale Evidenz“²⁸⁶ des leeren Raums. Durch seine spezifische Rezeptionssituation fordert es die Betrachtenden zur Erfassung und Erschließung des repräsentierten Raums auf. Der in Habitat-Dioramen aufbereitete Raum hat, ebenso wie die kolonialen Landkarten, einen Aufforderungscharakter. Der Vorgang der Landnahme wird in ihnen zugleich gefeiert und kaschiert, ebenso oder vielleicht sogar noch stärker, als es der Literaturwissenschaftler Alexander Honold für die kolonialen Reiseberichte analysiert.²⁸⁷

Das koloniale Motiv des „leeren Raums“ oder des „Raums ohne Volk“²⁸⁸ ließ sich im Naturkundemuseum, wo Landschaft und Tiere im Vordergrund standen, besonders

282 Honold 2005, S. 138.

283 *Gartenlaube* 1875, zitiert nach Hamann/Honold 2011, S. 108–109.

284 Jureit 2012, S. 119.

285 Jureit 2012, S. 124.

286 Honold 2004, S. 97. Honold bezieht sich hier auf Texte, seine Annahme lässt sich jedoch in gesteigerter Form auf das Habitat-Diorama übertragen.

287 Honold 2004, S. 105.

288 Honold 2004, S. 95.

leicht umsetzen. Darstellungen von Menschen oder Kulturpraktiken waren in dieser spezialisierten Institution ohnehin nicht vorgesehen. Das Fachgebiet legitimierte die Darstellungsweise, obwohl die transportierten Inhalte weit über naturwissenschaftliche Fakten hinausgingen. Die Dioramen in Frankfurt können durch die Auswahl und Darstellungsweise ihrer Landschaftsausschnitte nahezu als Paradebeispiele für koloniale Raumvorstellungen betrachtet werden. Das Naturkundemuseum eignete sich perfekt, um diese Praktiken visuell wirkmächtig zu naturalisieren.

Dass die Vorstellungen von „weißen Flecken“ und „leeren Räumen“ in Frankfurt tatsächlich eine Rolle spielten, lässt sich anhand von Zitaten belegen. So erinnert etwa der Direktor der SNG August Knoblauch bei der Grundsteinlegung des Museumsneubaus an die „bis dahin unbetretenen Gebiete unserer Erde“, mit den hervorgehobenen „tropischen Kontinenten“ und „Eismeer der Pole“ bezieht er sich implizit auf die beiden im Museum geplanten Dioramen.²⁸⁹ Auch in den Reiseberichten von Rudolf von Goldschmidt-Rothschild spielt der Topos des unberührten und noch nie betretenen Raums eine große Rolle. So heißt es etwa: „Mit Lesen, vielem Schlafen, Kartenspielen vertrieben wir uns die Zeit und ließen ein Grammophon fleißig sich drehen. (Ich glaube nicht, daß die Stimme Carusos in dieser Gegend schon gehört worden ist.)“²⁹⁰ Es wird auf den „noch nie erklommenen Beerenberg“ auf der „gänzlich unbewohnten“ Insel Jan Mayen hingewiesen²⁹¹ oder an die „stille Claveringbay“ erinnert, „die wohl selten von Menschen besucht wird, oder gar je besucht worden ist“²⁹².

Der „deutsche Wald“ und „Heimat“ als Habitat

Die Ordnung der Räume dient nicht nur dazu, fremde Landschaften zu sortieren, sondern ist immer auch eine Aushandlung über die eigene Identität und den Raum, der dieser zuzuordnen ist. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff Heimat dabei zur zentralen Vokabel.²⁹³ Auch die Motive der Habitat-Dioramen zeigten nicht

289 Aus der Begrüßungsrede des Direktors Dr. August Knoblauch bei der Jahresfeier der SNG und der Grundsteinlegung zum Neubau des Naturhistorischen Museums am 15. Mai 1904, in: Bericht der SNG 1904, Teil I, S. 7.

290 Goldschmidt-Rothschild 1909, S. 420.

291 Vgl. ebd.

292 Goldschmidt-Rothschild 1909, S. 419.

293 Vgl. Renate Zöller: *Heimat. Annäherung an ein Gefühl*, Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2015, darin: Kleine Geschichte der Heimat, S. 14–26, hier S. 15f. Die Journalistin und Philologin Renate Zöller zeigt auf, dass der althochdeutsche Begriff der Heimat vor allem ein juristischer war, der Rechte und Pflichten in Bezug auf (territorialen) Besitz klärte. Heimat als Gefühl, so Zöller, konnte erst mit der Individualisierung durch die Aufklärung entstehen. Für die Naturverbundenheit des Heimatbegriffs speziell in Deutschland sieht Zöller vor allem die Literatur und Kunst der Romanik verantwortlich.

nur exotische Landschaften, wie die Arktis oder Ostafrika, es gab ebenso viele Inszenierungen von „heimischen Lebensräumen“. In Frankfurt war etwa das Diorama „Deutsche Fauna“ als drittes Exponat geplant. Gerade die frühen Dioramen und ihre Vorläufer befassten sich mit Lebensräumen vor Ort, so etwa das Bismarcken-Diorama von Carl Akeley oder die „Biologischen Museen“ von Gustav Kolthoff in Schweden.²⁹⁴ Auch die ersten sogenannten „dynamischen Lebensgruppen“ im Senckenbergmuseum waren Objekte der lokalen Fauna, darunter die Gruppe „Zwei Marder jagen ein Eichhörnchen“ und die „Igelfamilie“ (Abb. 13 und 33). Die Gruppen waren in einer gemeinsamen Ausstellung unter dem Titel „Tiere unserer Heimat“ versammelt.²⁹⁵ Es waren also genau solche „Heimatabteilungen“, über die die Lebensgruppen und damit auch die Habitat-Dioramen ihren Platz in den Naturkundemuseen fanden.²⁹⁶

Die Darstellung von „Tieren der Heimat“ im Museum scheint auf den ersten Blick erstaunlich: Um diese betrachten zu können, müsste die Betrachterin eigentlich nicht unbedingt ins Museum gehen, sondern ihre reale Umgebung erkunden. Doch erst im Museum wird der heimische Lebensraum, durch seine Abgrenzung von anderen Räumen, als solcher erkennbar. Hier ist er in einem Idealtypus herausgearbeitet, der in der freien Natur so nicht zu finden wäre. Die bereits geschilderte Normsetzung und Typusbildung wird in Bezug auf den „heimischen Lebensraum“ besonders gut erkennbar. Erst das Habitat-Diorama im Naturkundemuseum ermöglicht es, den heimischen Lebensraum als Einheit und Kategorie zu verstehen. Auch die politische Dimension der Habitat-Dioramen und des Naturkundemuseums als Ort kultureller Identitätskonstruktionen wird am Beispiel der „heimatlichen Tiere“ besonders sichtbar, denn Heimat ist unbestreitbar eine politisch-kulturelle und keine biologische Kategorie. Für Susanne Köstering sind die Habitat-Dioramen, die „heimatliche“ Landschaften oder Tiere präsentieren daher „Bausteine einer nationalen Identität“, sie evozieren „Heimatgefühle in 3-D“.²⁹⁷

Der Begriff Heimat bezeichnet, anders als etwa Deutsch-Ostafrika, jedoch kein Territorium mit einer – zumindest kartografisch – sichtbaren Grenze. Heimat beschreibt eher ein diffuses Raumgefühl und ist keine naturwissenschaftlich bestimmbare Raumgröße. Es bleibt offen, ob mit der heimatlichen Landschaft die lokale, die regionale

294 Für das Bismarcken-Diorama von Akeley siehe Quinn 2006, S. 15, für die Biologischen Museen siehe S. 335–339.

295 Becker 1997, S. 8.

296 Sakurai 2013, S. 138. Alle frühen biologischen Gruppen in deutschen Naturkundemuseen zeigten heimatliche Tiere: Die „Tiere des Niederelbegebiets“ ab 1896 im Naturhistorischen Museum Hamburg, die „Tierwelt unseres Neckarauer Waldes“ ab 1904 im Mannheimer Naturhistorischen Museum und die „Charakterbilder der heimischen Tierwelt“ ab 1896 im Museum in Bremen (Becker 2020, S. 26). Zu den biologischen Gruppen im Naturhistorischen Museum Hamburg siehe Köstering 2018, S. 96–101.

297 Vgl. Köstering, 2015, S. 162 und Köstering 2003, S. 119.

oder die nationale Natur gemeint ist. Auch die zahlreich entstehenden Natur- und Heimatschutzvereine streiten im 19. Jahrhundert um die Spezifität von Natur.²⁹⁸ Im 18. Jahrhundert hatten Heimat und Nationalstaat noch in Konflikt zueinander gestanden, und auch im 19. Jahrhundert wurde Heimat zunächst eng ausgelegt. Die Gründung des Deutschen Kaiserreichs, die damit einhergehende Zentralisierung und die preußische Hegemonie erschien zunächst als Bedrohung der Heimat, wie die Wissenschaftshistorikerin Ayako Sakurai am Beispiel Frankfurt überzeugend darlegt.²⁹⁹ Um den Jahrhundertwechsel wird Heimat jedoch zunehmend national verstanden, davon zeugen die Exponate in den Naturkundemuseen, die jetzt Titel tragen wie „Deutsche Fauna“ oder „Der deutsche Wald“. Heimatschutz, der speziell in Deutschland enge Verbindungen zum Naturschutz hatte, und die damit einhergehenden Tätigkeiten im Naturkundemuseum wurden zur „Arbeit an der Nation“.³⁰⁰

Für die Repräsentation einer deutsch-nationalen Heimat griffen die Ausstellungsgestalter:innen überwiegend auf den bereits geprägten Topos vom „deutschen Wald“ zurück. Dieser hatte sich bereits zu Zeiten der Reformation als Gegenentwurf zum „Romanischen“ herausgebildet und wurde im späten 18. Jahrhundert als Reaktion auf die Französische Revolution sowie Anfang des 19. Jahrhunderts auf die napoleonischen Kriege wieder herangezogen.³⁰¹ „Die angeblich wilde, urtümliche, so authentische wie immer auch waldbezogene deutsche Kultur bildete den vermeintlich überlegenen Gegenpol zur leichten, gekünstelten, ‚modernen‘ und immer auch urbanen Zivilisation der romanischen Völker im Allgemeinen und des französischen Volkes im Besonderen.“³⁰² Bezugspunkt dieser Ideen war die um das Jahr 100 verfasste Schrift *Germania* des römischen Geschichtsschreibers Publius Cornelius Tacitus, der die Sitten und die Mentalität der Germanen als von Sümpfen und düster-dichten Wäldern geprägt beschrieb. Auch die in Tacitus' *Annalen* überlieferte „Hermannsschlacht“ wurde, insbesondere zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als nationaler Ursprungsmythos mit Waldbezug bemüht.³⁰³

Die antiken Quellen gewannen im 19. Jahrhundert politische Bedeutung, als die Umdeutung des Waldes zum romantischen Stimmungsraum und nationalen Identitäts-

298 Schmoll 2004, S. 193.

299 Allgemein: Zöller 2015, S. 16 und 20, speziell zu Frankfurt: Sakurai 2013, S. 130–137.

300 Vgl. Schmoll 2004, S. 177.

301 Jeffrey K. Wilson: *The German Forest. Nature, Identity and the Contestation of a National Symbol 1871–1914*, Toronto 2012, S. 3–4.

302 Ursula Breymayer und Bernd Ulrich: „Unter Bäumen“. Ein Zwischenreich. Die Deutschen und der Wald, in: Ausst. Kat. *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*, hrsg. v. dens., Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2011, S. 14–33, hier S. 20.

303 Johannes Zechner: Von „deutschen Eichen“ und „ewigen Wäldern“. Der Wald als national-politische Projektionsfläche, in: Ausst. Kat. *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*, hrsg. v. Ursula Breymayer und Bernd Ulrich, Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2011, S. 230–235, hier S. 231.

ort parallel zur intensivierten Aufforstung und Waldbewirtschaftung einsetzte.³⁰⁴ Poesie, Gesang, Märchen und bildende Kunst tradierten die Vorstellung vom „deutschen Wald“. Noch enger als je zuvor knüpfte der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl die Verbindung zwischen deutschem „Volk“ und Wald und trieb so die Biologisierung des Heimat-Begriffs weiter voran. In seiner *Naturgeschichte des Volkes* bezeichnet Riehl den Wald als „eine wahrhaft großartige Schutzhege unserer eigensten volksthümlichen Gesittung“³⁰⁵. Der „heilige Wald“ habe daher „nicht nur eine wirtschaftliche, sondern auch eine socialpolitische Bedeutung“³⁰⁶, so Riehl. Er müsse erhalten werden, damit „Deutschland deutsch bleibe“³⁰⁷. Riehl bot so eine Steilvorlage für die nationalsozialistische Instrumentalisierung des Waldes.³⁰⁸

Der US-amerikanische Historiker Jeffrey Wilson hebt hervor, dass der „deutsche Wald“ jenseits völkischer Narrative vor allem für die bürgerliche Mittelschicht eine relevante Kategorie war, mit der sowohl ein neues Verständnis von Freizeit als auch von öffentlichem Raum artikuliert wurde.³⁰⁹ So wurde die sozialkulturelle Bedeutung des Waldes etwa angeführt, um Ansprüche gegenüber aristokratischen Waldbesitzern geltend zu machen und Beschränkungen der bauerlichen und industriellen Nutzung des Waldes zu fordern.³¹⁰ Neben der sozialen Distinktion blieb jedoch die Funktion des „deutschen Waldes“ als nationalstaatliches Identifikationssymbol um 1900 entscheidend.

Bemerkenswerterweise funktionierte die Abgrenzung von anderen Nationen durch das Motiv des Waldes, obwohl dieser ja auch jenseits des Staatsgebiets existierte. Eine wichtige Rolle spielte dabei, dass der Wald dasjenige Naturelement war, das die verschiedenen Teile Deutschlands verband und mit regionalen Anpassungen in jedem Landesteil zu finden war. Dioramen mit einem Ausschnitt der Alpen oder einem Küstenstreifen der Nordsee wären zwar spezifischer zu verorten gewesen, doch genau dies wäre ihnen bei der Repräsentation des „Deutschen“ zum Nachteil geraten. Mit Hilfe des „deutschen Waldes“ ließen sich die verschiedenen Landesteile zu einer biologisch begründeten nationalen Identität zusammenführen. Der „deutsche Wald“ wurde zur Nationallandschaft des deutschen Kaiserreichs und blieb auch in den folgenden Jahrzehnten ein Signet der Nation.

304 Brey Mayer/Ulrich 2011, S. 19f.

305 Riehl 1857, S. 42.

306 Riehl 1857, S. 48 und 51.

307 Riehl 1857, S. 51.

308 Diese zeichnet Johannes Zechner lesenswert an zwei Stellen nach. Ausführlich in Johannes Zechner: „Ewiger Wald und ewiges Volk“. Die Ideologisierung des deutschen Waldes im Nationalsozialismus, in: *Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Bd. 15, hrsg. v. Ulrich Eisel und Ludwig Trepel, Freising 2006 und zusammengefasst in Zechner 2011.

309 Wilson 2012, S. 8.

310 Wilson 2012, S. 49.

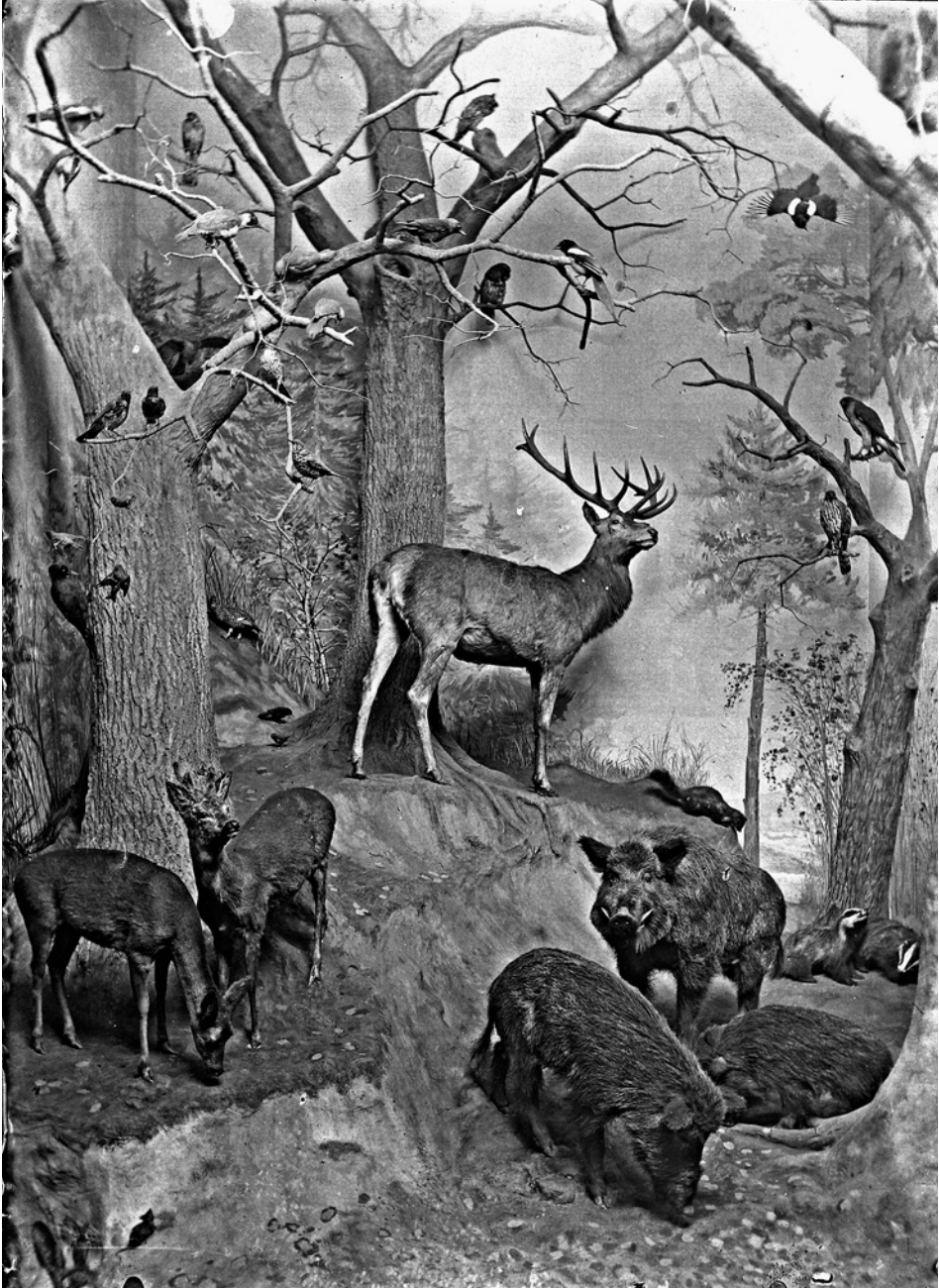


Abb. 42: „Deutscher Wald“, um 1915, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Während das in Frankfurt geplante Diorama „Deutsche Fauna“ nicht umgesetzt wurde, verwirklichte nicht weit entfernt das Hessische Landesmuseum in Darmstadt die Idee der nationalen Landschaft im Diorama „Deutscher Wald“ (Abb. 42 und 43).³¹¹ Der genaue Entstehungszeitpunkt der Inszenierung ist nicht überliefert, wahrscheinlich ist jedoch, dass sie 1915 der Öffentlichkeit präsentiert wurde.³¹² Aufleucht ansteigender Fläche zeigt das Diorama zwischen den Stämmen dreier mächtiger Bäume einen Hirsch, zwei jüngere Rehe und drei Wildschweine. In den Ästen der Bäume sitzen zahlreiche Vögel, darunter ein Eichelhäher und ein Mäusebussard. Aus einem Astloch des vorderen Baums guckt der Schwanz eines Eichhörnchens hervor, das sich dorthin wohl soeben vor dem Fuchs gerettet hat, der neben dem Baum platziert ist, hinaufschaut und eine Tatze an den Stamm gelegt hat. Im Hintergrund sind einige Wiesel und zwei Dachse zu sehen, ganz vorn links ein Hase und zwei Kaninchen. Während die vorderen Bäume ihrer Rinde nach eine Buche und zwei Eichen darstellen, zeigt das Hintergrundbild einige Nadelbäume und dahinter einen Ausblick über eine hügelige Landschaft, über der die Sonne auf- oder untergeht.³¹³

Eine spezifische Markierung der Landschaft, wie etwa durch den Kilimandscharo im Frankfurter Ostafrika-Diorama, ist im Darmstädter Diorama nicht auszumachen, der deutsche Wald wird nicht konkret verortet, sondern soll, auch durch die Mischung der Baumarten, möglichst allgemeingültig sein. Die Vielzahl der Tiere ist im Raum dicht gedrängt, wird jedoch durch ihre terrassierte Anordnung und unterschiedliche Posen aufgelockert. Aus verschiedenen Blickwinkeln sind immer wieder andere Gruppen von Tieren zu erkennen, so werden zum Beispiel die beiden Dachse zum Teil vom vorderen Stamm verdeckt, sodass die Betrachterin sich bewegen muss, um die Tiere vollständig in den Blick nehmen zu können. Der dem Eichhörnchen nachstellende Fuchs bietet einen Handlungszusammenhang an, während die anderen Säugetiere überwiegend unbewegt dargestellt werden. Die Posen sind an den jeweiligen Tier-typus angepasst: Der Fuchs ist listig und lustig, der Hirsch thront mit erhobenem Kopf und Geweih majestätisch über dem Bildgeschehen. Die Vögel sind weniger in Gruppen, sondern eher vereinzelt auf den Ästen angeordnet. Einige sind in Flugposen dargestellt.

311 Das Diorama ist noch immer im Landesmuseum zu sehen. Historische Fotografien belegen, dass sein Zustand weitgehend gleichgeblieben ist. Inzwischen wurde die Inszenierung aber in „Mitteleuropäischer Wald“ umbenannt. In der neben dem Titel angezeigten Landkarte sind dennoch die politischen Grenzen der Bundesrepublik eingezeichnet, nur innerhalb dieser Grenzen liegen die gelb markierten Felder, die anzeigen, wo der gezeigte Lebensraum verbreitet ist.

312 Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 8f.

313 Die eindeutige Identifizierbarkeit der Baumarten hatte offensichtlich große Relevanz. Für die Rindenstruktur der Bäume wurden sogar Abgüsse von tatsächlichen Bäumen gemacht, die im Folgenden ausmodelliert wurden (Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 11).



Abb. 43: „Deutscher Wald“, um 1915, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, heute ausgestellt als „Mitteleuropäischer Wald“, Fotografie 2017

Die Skizze für das geplante Frankfurter Diorama „Deutsche Fauna“ zeigt eine ähnliche Auswahl an Tieren (Abb. 5). Auch hier ist ein Wald als Landschaftsausschnitt gewählt worden. Durch diesen schlängelt sich allerdings ein Forstweg, auf dem ein Fuchs einen Hasen jagt. Die Möglichkeit, den Wald zu betreten, ist durch den Weg mit ins Bild gesetzt. Eine Gruppe von Rehen blickt horchend auf, als ob sie von der Betrachterin gestört worden wären, während im Vordergrund unter einer Baumwurzel ein Dachs aus seinem Bau kommt. Im Hintergrund ist ein Wildschwein zu sehen, in den Bäumen ein Uhu und ein Eichhörnchen. Eine Vielzahl an Waldspaziergängen, die die Betrachterin machen müsste, um diese Tiere lebend im Wald zu beobachten, ist hier in einem Bild kondensiert. Der Vergleich der beiden unabhängig voneinander entstandenen Entwürfe macht deutlich, dass die Auswahl der genannten Tiere als „deutsche Fauna“ etabliert war. Die Vorstellung vom Wald als „deutschem Lebensraum“ hatte sogar eine Art eigener Ikonografie entwickelt.

Auch andere Staaten nutzten Habitat-Dioramen, um eine nationale Identität zu konstruieren und zu naturalisieren, um eine „Nationallandschaft“ zu prägen. Hier sind vor allem die USA und Schweden zu nennen, als Beispiele können etwa die „Buffalo Group“ von William Temple Hornaday und die „Biologischen Museen“ von Gustav Kolt-



Abb. 44: Otter und Hasen, 1914, Präparation Richard Gast, Naturhistorisches Museum Hamburg

hoff angeführt werden.³¹⁴ Dass sowohl in Schweden als auch in den USA früh Habitat-Dioramen entstanden und eine extensive Verbreitung erfuhren, führt die Kunsthistorikerin Karen Wonders auf die besondere Rolle von Landschaft in der nationalen Identität der beiden Staaten zurück.³¹⁵ Die Einverleibung neuer Gebiete in die jeweiligen nationalen Territorien durch Landnahme und gewaltvolle Auseinandersetzungen mit den lokalen Bevölkerungsgruppen – im Falle Schwedens mit den Samen – haben vermutlich ebenfalls dazu beigetragen, dass eine Vergewisserung des „Eigenen“, der nationalen Identität, über die Landschaft in beiden Staaten besonders dringlich erschien.³¹⁶

314 Für ausführliche Informationen und Abbildungen zum Biologischen Museum von Gustav Kolthoff siehe S. 335–339.

315 Wonders 1993, S. 83f.

316 Schweden ist in dieser Zeit nicht nur eine der ersten Nationen, die Habitat-Dioramen produziert, auch andere identitätsstiftende Inszenierungsformen wie etwa das anthropologische Diorama, Trachtenbildnisse und das Freilichtmuseum entstehen in Schweden (vgl. „Anthropologische Dioramen“ S. 360–366).

Herrschaftsprinzip Jagd. Das Tier als Unterworfenes und Trophäe

Die Jagd auf Tiere und damit das Töten von Tieren sind im Habitat-Diorama aufgrund seiner Materialeigenschaften immer präsent, denn das gezeigte Tiermaterial ist echt. Die Jagd ist eine unausweichliche Vorbedingung für das Tierpräparat und somit auch für das Habitat-Diorama. Um 1900 wurden fast alle Tiere, die in den Naturkundemuseen als Präparate präsentiert wurden, eigens zu diesem Zweck erlegt.³¹⁷ So waren etwa die Frankfurter Präparatoren Adam und August Koch eigens nach Helgoland gereist, um die dort brütenden arktischen Vögel für das Diorama des „Nordpolarlebens“ zu „sammeln“. Wissenschaftlich legitimierte Forschungsreisen und Expeditionen bildeten einen bedeutenden Anteil am Jagdwesen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Aus den Jagd- und Expeditionsberichten geht hervor, dass häufig viel mehr Tiere erlegt wurden, als im Endeffekt ausgestellt wurden. Aus der Fülle des Materials wurden die besten Exemplare ausgesucht. Besonders dramatische Zahlen bieten die beiden Expeditionen, die der amerikanische Taxidermist William Temple Hornaday 1886 im Auftrag der Smithsonian Institution für seine Inszenierung von amerikanischen Bisons unternahm.³¹⁸ Von der stark bedrohten Tierart – die Population war damals extrem rückläufig und ein Aussterben der Art wurde befürchtet – erschoss Hornaday insgesamt 24 Tiere.³¹⁹ In der Inszenierung zu sehen sind lediglich vier Exemplare, ein Junges und drei ausgewachsene Tiere unterschiedlichen Geschlechts (Abb. 45). Hornaday erlegte also sechsmal so viele Tiere, wie er für seine Präsentation benötigte. Offenbar wurden die geeignetsten Felle erst nach Erlegen der Tiere ausgewählt. Möglich ist auch eine Zusammensetzung verschiedener Felle, um einen idealisierten Tiertypus zu erreichen oder Verletzungen, wie etwa die Einschlusslöcher der Jagd, auszubessern.³²⁰

Die Jagd auf Wildtiere diente seit jeher nicht nur als Quelle für Nahrung und andere Ressourcen wie Horn oder Leder, sondern ihre Regulierung und Inszenierung wurde und wird auch zur Manifestation und Sichtbarmachung von Machtverhältnissen genutzt. Jagdprivilegien, wie der Vorbehalt der Jagd auf bestimmte Tiere oder der Jagd in bestimmten Gebieten, erfuhren im Laufe der Zeit unterschiedliche Ausprägungen,

317 Die heutige Ablehnung der Jagd und des Tötens von Wildtieren führt dazu, dass in den meisten Naturkundemuseen nur noch Präparate von Tieren hergestellt werden, die eines „natürlichen“ Todes gestorben sind. Oft handelt es sich hierbei um Zootiere.

318 Zur Reise des ehemaligen amerikanischen Präsidenten der USA Theodore Roosevelt für die Smithsonian Institution siehe Linda Kalof: *Looking at animals in human history*, London 2007, S. 148.

319 Shell 2004, S. 95.

320 „While treating the pelts, he was careful to either clean, or else cut around, bullet holes and blood stains, thereby wiping away any visual traces of violent slaughter“, Shell 2004, S. 97.



Abb. 45: „Buffalo-Group“, 1880er Jahre, Präparation William Temple Hornaday, ursprünglich für die Smithsonian Institution in Washington D. C., heute im Fort Benton Museum in Montana, Fotografie 1887

waren jedoch seit dem Mittelalter üblich.³²¹ Im 19. Jahrhundert wurden in vielen westlichen Gesellschaften die Jagdregularien der feudalen und aristokratischen Ordnungen abgelöst und durch neue Jagdtraditionen der bürgerlichen Gesellschaft ersetzt.³²² Die Jagd war jetzt kein Herrscher- oder Adelsprivileg mehr, der Kreis der Jagdberechtigten hatte sich erweitert. Das Jagen war jedoch weiterhin an Grundbesitz und finanzielle Mittel gebunden, sodass seine Funktion als soziales Distinktionsmittel erhalten blieb. Vor allem die finanzielle Potenz des Jägers entschied über den Zugang zu Jagdressourcen, auch im Ausland. Durch Expeditionen und koloniale Landnahme hatten sich die Jagdgründe bedeutend erweitert, erfreuten sich Jagdreisen in ferne Länder und „exotische“ Trophäen zunehmender Beliebtheit. Die „neuen“ bürgerlichen Jäger gründeten neue Institutionen, wie Jagdgemeinschaften und vereine, aber auch Jagdzeitschriften, wie etwa die seit 1883 bestehende *Illustrierte Jagdzeitung*, die, 1895 in *Wild und Hund* umbenannt, unter diesem Titel bis heute verlegt wird.³²³ Das Töten von Wildtieren war

321 Vgl. Klaus Friedrich Maylein: *Die Jagd. Funktion und Raum. Ursachen, Prozesse und Wirkungen funktionalen Wandels der Jagd*, Konstanz 2006, S. 263f. sowie Gesine Krüger: Geschichte der Jagd, in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 111–121, hier S. 116f.

322 Maylein 2006, S. 464f.

323 Für den gesamten Absatz zur Geschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, vgl. Maylein 2006, S. 501f. sowie

weiterhin stark von Regeln und Ritualen geprägt, die durch neue moralische Ideale, wie diejenigen der „Waidgerechtigkeit“ und der „Hege“ ergänzt wurden.³²⁴

In der sogenannten Sport- oder Freizeitjagd war das Tier als Nahrungsmittel von untergeordneter Bedeutung, das Töten des Tieres an sich wurde zur bestimmenden Funktion. Das Aufspüren und Erlegen von besonders vielen, besonders seltenen oder kapitalen Tieren wurde zum Maßstab dieser Disziplin. Als Legitimation dieser Tätigkeit diente unter anderem die Vorstellung von der Jagd als evolutionärem Erbe des Menschen und einem biologisch-evolutionsgeschichtlich ererbten „Jagdtriebs“ des Menschen.³²⁵ Das Vergleichen der Jagdergebnisse wurde anhand von Trophäen, etwa Hirschgeweihen, vorgenommen. Mit der Änderung der Jagdregularien im 19. Jahrhundert änderte sich auch der Trophäenkult. Obwohl Siegeszeichen der Jagd bereits seit dem Mittelalter bekannt sind – so war es etwa bei einer Parforcejagd Brauch, den rechten Vorderlauf des erlegten Hirsches als Erinnerungstück zu präparieren –, taucht laut dem Jagdhistoriker Johannes Dieberger das Wort Trophäe in Verbindung mit der Jagd zum ersten Mal um 1900 auf.³²⁶ Zuvor war der Begriff vor allem im Kriegszusammenhang geläufig.³²⁷

Die Jagdtrophäe, die um 1900 als Begriff etabliert wurde und rasant an Bedeutung gewann, ist das Zeichen des Triumphs eines Menschen über ein Tier.³²⁸ Zum weitest verbreiteten Siegeszeichen entwickelte sich das Hirschgeweih, es wurde auf internationalen Ausstellungen präsentiert und verglichen.³²⁹ Firmen, wie etwa die des britischen Taxidermisten Rowland Ward, entwickelten Formeln, anhand derer der Handelswert von Geweihen erfasst und verglichen werden konnte.³³⁰ Auch ein ganzes präpariertes Tier kann als Jagdtrophäe gelten, allerdings kommt es hier auf den Kontext an. Denn

Carl Alexander Krethlow: Revolution, Milieu und Motivation. Die mitteleuropäische Jagd, in: *Hoffjagd – Weidwerk – Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. dems., Paderborn 2015, S. 61–88.

324 Krüger 2016, S. 112 sowie Marcel Berni: Die Wissenschaft hält Einzug. Hege und Pflege, in: *Hoffjagd – Weidwerk – Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Alexander Krethlow, Paderborn 2015, S. 104–120.

325 Krüger 2016, S. 112

326 Johannes Dieberger: Knochenkult. Die Geschichte der Jagdtrophäe, in: *Wild und Hund*, Nr. 15, 6. August 2015, Onlineversion: <https://wildundhund.de/knochenkult>, 21. August 2017, (letzter Aufruf 26.11.2024).

327 In der Antike wurde er zunächst konkret auf ein Siegesmal bezogen, das an der Stelle errichtet wurde, wo sich der Feind zur Flucht gewendet hatte (der altgriechische Wortursprung *tropeion* bedeutet sich wenden) und das mit erbeuteten Waffen und Ausrüstungsgegenständen versehen worden war. Stefanie Leibetseder und Esther P. Wipfler: Trophäe, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (RDK)* Labor (2017), URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=98180> [11.09.2018]. Später wurden allgemein vom Feind erbeutete Waffen oder Zeichen als Trophäen bezeichnet.

328 In Bezug auf Gehörn, Geweih und (Stoß-)zähne könnte man in Analogie zu den Kriegstrophäen von den „Waffen“ der tierlichen Gegner sprechen. Als Jagdtrophäen galten aber auch Felle, besondere Federn, oder Pfoten von Füchsen und Hasen.

329 Dieberger 2015. Deutsche Trophäenschauen wurden im Dritten Reich sogar gesetzlich verankert.

330 Ebd.

anders als beim Tierteil wird im Präparat das Tier als unversehrtes Ganzes wiederhergestellt, eine Erinnerung an das Töten oder Zerteilen des Tieres und damit an den „Kampf“, dessen Siegeszeichen die Trophäe ist, wird nicht aufgerufen. Daher sind Tierpräparate zwar häufig Teil einer „Jagdkammer“, meist aber werden sie um „eindeutigere“ Trophäen wie Felle, Schädel und Geweihe ergänzt.

Auch die Tierpräparate in Habitat-Dioramen können als Jagdtrophäen betrachtet werden. Siegeszeichen ist hier jedoch nicht nur der konservierte Tierkörper, sondern auch der nachgebildete Naturraum. Ergebnis der Jagd war nicht nur die Eroberung des Tierkörpers, sondern auch die Aneignung eines Raums. Der Raumbezug, der jeder Jagdpraxis zu eigen ist, wird durch das Medium hervorgehoben.³³¹ Das Habitat-Diorama kann als Bildzeichen der Herrschaft des Menschen über den Naturraum gelesen werden, auch wenn die Jagd als Praxis nie explizit in der Darstellung sichtbar gemacht wird. Vor allem in kolonialisierten Gebieten lässt sich eine enge Verschränkung von Jagd und Raumanneignung beobachten.

Der Historiker Bernhard Gißibl zeigt am Beispiel Deutsch-Ostafrikas auf, wie die deutschen Kolonisatoren durch die Regulierung der Jagdverhältnisse versuchten, ihre Herrschaft zu etablieren.³³² Vor der kolonialen Landnahme war die Jagd auf Tiere in Ostafrika durch kulturelle Normen der lokalen Bevölkerungsgruppen reguliert.³³³ Die Neuangekommenen adaptierten und vereinheitlichten diese Regeln und machten sich zu deren neuen Nutznießern. Die Jagd wurde zur „performativen Inszenierung asymmetrischer Machtverhältnisse“³³⁴. Zur Erschließung von Rohstoffen und als Zeichen von Macht und Herrschaft wurde das Töten von Tieren durch den Menschen in einem noch nie dagewesenen Ausmaß betrieben. Der bedeutendste Teil der kolonialen Regulierungen und Maßnahmen betraf die kommerzielle Jagd zur Gewinnung von Tiermaterial wie Fellen, Leder, Fetten, Horn oder, allem voran Elfenbein. Für Habitat-Dioramen relevanter ist allerdings die sogenannte „Sportjagd“, die von Mitgliedern des europäischen Großbürgertums unternommen wurde. Das Tiermaterial für die Erstellung von Habitat-Dioramen in europäischen Naturkundemuseen und häufig auch die Anregung für und Finanzierung der Ausstellungsinszenierungen stammte von Privatmännern aus großbürgerlichen Familien, die in

331 Krüger 2016, S. 111 und 116f. Gesine Krüger bezieht sich hier auf Joseph Morsel: Jagd und Raum. Überlegungen über den sozialen Sinn der Jagdpraxis am Beispiel des spätmittelalterlichen Franken, in: *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, hrsg. v. Werner Rösener, Göttingen 1997, S. 255–288.

332 Vgl. Bernhard Gißibl: Jagd und Herrschaft. Zur politischen Ökologie des deutschen Kolonialismus in Ostafrika, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Heft 6, Jahrgang 56, Berlin 2008, S. 501–520, hier S. 513f sowie Gißibl 2016, S. 109–169.

333 Ute Luig und Achim von Oppen: Einleitung. Zur Vergesellschaftung von Natur in Afrika, in: *Naturaneignung in Afrika als sozialer und symbolischer Prozeß*, hrsg. v. dens., Berlin 1995, S. 5–28.

334 Gißibl 2008, S. 503.

solchen Jagdreisen sowohl eine Freizeitbeschäftigung als auch eine „wissenschaftliche“ Betätigung sahen.

„Wollen Sie mir freundlichst mitteilen, was Ihnen aus der ostafrikanischen Fauna meines Reisegebietes noch besonders erwünscht ist. Ich werde mich bemühen noch Fehlendes aus meiner Privatsammlung zu ergänzen“³³⁵, schreibt Carl Georg Schillings 1906 an die SNG. Mit Carl Georg Schillings, Carlo von Erlanger und Rudolf von Goldschmidt-Rothschild sind am Beispiel der Frankfurter Dioramen bereits drei Protagonisten benannt worden, die exemplarisch für die europäischen Großwildjäger um 1900 stehen können. Die Jagd und ihre Dokumentation in einer Trophäensammlung gehörten zu den identitätsstiftenden Distinktionsmitteln dieser Gesellschaftsschicht.³³⁶ Ihrem Selbstverständnis nach waren diese Männer nicht bloß Jäger, sondern Entdecker und Wissenschaftler, die mit ihren Expeditionen einen Dienst an der Gemeinschaft leisteten, indem sie neue Gebiete, neue Flora und Fauna für den Staat, die Gesellschaft, die Nation zugänglich und (zumindest in der Reproduktion) erlebbar machten. Jagdreisen waren im eigenen Narrativ keinesfalls – oder zumindest nicht ausschließlich – Privatvergnügen, sondern wissenschaftliche Leistungen.

Bei der Beschäftigung mit den Jägerpersönlichkeiten treten sowohl der Aspekt der „Race“ – immer handelt es sich um weiße Europäer – als auch der „Class“ – immer stammen sie aus finanzstarken großbürgerlichen Familien – und des „Gender“ – immer handelt es sich um Männer – deutlich hervor. Die amerikanische Museumshistorikern Sally Metzler beobachtet treffend: „Dioramas flourished alongside the age of the adventurer, the gentleman-hunter, and explorer – particularly during the late nineteenth century and in the first decades of the twentieth century.“³³⁷ Der Jäger, dessen Eroberungsleistung im Habitat-Diorama gezeigt wird, ist ein weißer, gebildeter Mann der Oberschicht in den „besten“ Jahren. Donna Haraway spricht also nicht zu Unrecht in Bezug auf Habitat-Dioramen vom „Blickregime weißer, männlicher Autoritäten“.³³⁸ Die Biografien der Großwildjäger und vor allem auch ihre Selbstbeschreibungen zeugen von dem Überlegenheitsgefühl dieser Männer.³³⁹ Das Habitat-Diorama kann in die-

335 Brief Schillings an Dr. A. Saner in Frankfurt, 09.06.1906 (ISG/SNG V176, Nr. 379).

336 Alexis Joachimides führt in seinem Grundlagenwerk zu Museumssammlungen im deutschen Kaiserreich an, dass die großbürgerliche Privatsammlerkultur nicht nur kunstgewerbliche oder kunsthistorische Objekte im großen Stil umfasste, sondern auch im weitesten Sinne „naturkundliche“ Objekte (Joachimides 2001a, S. 70f.).

337 Metzler 2007, S. 11. Die Beschreibungen Metzlers deuten auch darauf hin, warum das Habitat-Diorama besonders in den USA einen enormen Aufschwung erlebte: „The diorama embodies adventure, exploration and the pioneering spirit of early America.“ (Ebd., S. 14.)

338 Vgl. Haraway 1985, S. 21. Vgl. auch Winter 2017, S. 104.

339 Der Historiker Wolfgang Schmale beschreibt das Konzept der Männlichkeit, welches das 19. und frühe 20. Jahrhundert prägte als insgesamt als „hegemonial“ (Wolfgang Schmale: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000), Wien 2003, S. 152–154). Schmale weist in seiner Abhandlung auch auf die

sem Sinne als Illustration der „visuellen Zähmung des Anderen“, der Herrschaft des männlichen Jägers über die „triebhaft-animalische Wildnis“ gelesen werden, wie die Medienwissenschaftlerin Franziska Winter vorschlägt.³⁴⁰

Viele Sport- oder Freizeitjäger standen der kommerziellen Jagd kritisch gegenüber, befürchteten sie doch eine Ausrottung der Großtierfauna und damit den Entzug ihrer Distinktionsmittel.³⁴¹ Unter diesem Blickwinkel wird nachvollziehbar, dass sich westliche großbürgerliche Jäger, zum Beispiel Carl Georg Schillings, trotz ihrer beruflichen Tätigkeit vehement für den Tierschutz einsetzen konnten, ohne dabei in einen Gewissenskonflikt zu geraten. So war Schillings etwa einer der deutschen Gesandten auf der internationalen Wildschutzkonferenz, die auf deutsch-britische Initiative 1900 in London ausgerichtet wurde.³⁴² Diese Konferenz führte zum Erlass einer neuen Jagdverordnung für Deutsch-Ostafrika drei Jahre später, bei der jedoch nicht der vollständige Artenschutz im Vordergrund stand, sondern die Privilegierung der europäischen Großwildjagd vor der kommerziellen Jagd und den Jagdtraditionen der einheimischen Bevölkerung.³⁴³

Fotografien privater Jagdreisen, auf denen die Jäger mit ihrer Jagdbeute posieren, zeigen das Ausmaß der Überlegenheitsgefühle, die offensichtlich mit der (Großwild-) Jagd einhergingen. Es bildete sich eine eigene Triumphikonografie heraus, die zwar auf ältere Formen der Selbstdarstellung rekurrierte, in der Fotografie um 1900 aber eine nie zuvor dagewesene Verbreitung erfuhr. Das getötete Tier liegt dabei meist zu Füßen des Jägers, der sich mit seiner Waffe hinter oder neben dem Tier platziert. Bei Bildern der exotischen Großwildjagd posiert der Jäger zum Teil gemeinsam mit seinen einheimischen Jagdhelfern, die jedoch ihren westlichen Auftraggeber nie überragen. Häufig werden die Bestandteile der Tiere, die sich als Jagdtrophäen eignen, im Bildvordergrund platziert, das Geweih von Paarhufern etwa oder die Hörner und Stoßzähne von Nashörnern und Elefanten (Abb. 46). Beispiele, in denen der Jäger einen Fuß auf der erlegten Beute abstellt, inszenieren die Überlegenheit des Menschen über das Tier besonders plakativ.³⁴⁴ Die „performative Inszenierung asymmetrischer Machtverhält-

„Militarisierung des Mannes“ hin, leider wird die Jagd in diesem Abschnitt jedoch nicht thematisiert.
340 Vgl. Winter 2017, S. 110.

341 Gißibl 2008, S. 517. „[...] und es ist kein Zufall, dass am Beginn der Naturschutzbewegung Großwildjäger standen, die genau wussten, dass mit der unregelmäßigen Jagd und der kolonialen Vernichtung von Tieren etwa im Kontext der Malariabekämpfung auch bald keine Trophäen mehr zu erringen waren.“
Krüger 2016, S. 118.

342 Gißibl 2008, S. 517 und Gißibl 2016, S. 245–253.

343 Gißibl 2008, S. 517.

344 Das Motiv des Fuß-Aufstellens oder Fußtritts wird auch als *calcatio* bezeichnet und hat eine lange Tradition in der christlichen und antiken Triumph-Ikonographie (vgl. Michael McCormick: *Eternal Victory, Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West*, Cambridge 1999).



Abb. 46: Jäger Wilms mit geschossenem Büffel und Jagdhelfern in Deutsch-Ostafrika, Fotografie um 1910

nisse³⁴⁵ in der Jagd bezieht sich nicht nur auf das Verhältnis zwischen Kolonisatoren und einheimischer Bevölkerung, sondern auch auf das zwischen Mensch und Tier. Dieser Umstand wird in den Fotografien besonders sichtbar.

Carl Georg Schillings verzichtete in seinem Band *Mit Blitzlicht und Büchse*, das zahlreiche Fotografien enthält, auf solche Trophäenbilder. Er verstand sich als Jäger im Dienste von Naturschutz und Wissenschaft. Aus diesem Impetus heraus beteiligte er sich auch an der Ausgestaltung des Frankfurter Ostafrika-Dioramas. Eine solche Geschichte der „Komplizenschaft“ von Wissenschaft und Jagd prägt fast alle Habitat-Dioramen aus der Zeit um 1900. Expeditionen, die das wissenschaftliche Personal der Museen unternahm, waren häufig auch Jagdreisen, wie etwa Fritz Römers Reise in die Arktis. Oder private Jagdreisen wurden durch Sammlungsaufträge der Museen als wissenschaftliche Expeditionen legitimiert, so etwa Rudolph von Goldschmidt-Rothschilds Reise in dieselbe Region. Laut Archivmaterialien bemühte sich Goldschmidt-Rothschild außerordentlich darum, für seine Reise einen Sammlungsauftrag vom Museum zu erhalten.³⁴⁶ Den Reisebericht seines „Jagdausflugs nach Ostgrönland“

345 Gißibl 2008, S. 503.

346 Vgl. Briefwechsel zwischen Goldschmidt-Rothschild und dem Museum (ISG/SNG V176/578).

veröffentlichte er sowohl in den Berichten der SNG als auch im Jagdmagazin *Wild und Hund*.³⁴⁷ Im eigenen Narrativ verstehen sich die Männer nicht in erster Linie als Jäger, sondern als Abenteurer, Erkunder, Entdecker und Eroberer, die eine wissenschaftliche Leistung für die Gesellschaft erbringen.

Jäger und „Tiersammler“. Die Museen von Lionel Walter Rothschild, Alexander Koenig, Louis Philippe Robert d'Orléans und Percy Powell-Cotton

Nicht nur das Material für die Habitat-Dioramen stammte häufig von Großwildjägern, auch die Inszenierungspraxis wurde von ihnen übernommen. Die Tierpräparation war im 19. Jahrhundert Bestandteil der Jagd, davon zeugen zahlreiche Handbücher und Anleitungen, die das Präparieren der eigenen Jagdbeute beschreiben.³⁴⁸ So lautet etwa der Untertitel zu William Temple Hornadays Standardwerk *Taxidermy and Zoological Collecting* „A complete handbook for the amateur taxidermist, collector, osteologist, museum-builder, sportsman and traveller“. Viele großbürgerliche Jäger besaßen eigene, umfangreiche Jagdsammlungen mit Trophäen und Tierpräparaten. Ihre Geschichte ist eng mit der Geschichte der Naturkundemuseen verbunden. Die visuellen Dispositive beider Ausstellungsformate beeinflussten sich wechselseitig.

Der Schwede Gustav Kolthoff etwa inszenierte in den 1880er Jahren mit Tieren, die er selbst erlegt und präpariert hatte, einige Habitat-Gruppen in seinem Privathaus: eine Steinklippe mit einer Vogelkolonie, eine Weide mit Wattvögeln und eine Marschlandschaft mit Seevögeln.³⁴⁹ Daraus entwickelte er die Idee seines Biologischen Museums.³⁵⁰ „Kolthoff's interest came not from science, but primarily from his hunting experiences“³⁵¹, so Karen Wonders. Andere szenisch präparierten Tiere, wie zum Beispiel der bereits diskutierte „Riesen-Gorilla“ der Firma Umlauff, Beute einer Jagd des Kolonialwarenhändlers Hans Paschen in Kamerun (Abb. 28), wurden auf Jagdausstellungen gezeigt, bevor sie von

347 Dort wird der Leser unter anderem über den Prozess der Jagd und der Haltbarmachung der Beute unterrichtet, so wird zum Beispiel geraten, die Robben immer durch einen Kopfschuss zu töten, „sonst, wenn auch schwer getroffen, rutscht sie vom Rand des Eises ins Wasser und versinkt. Auf diese Weise sind auch mir einige schöne Exemplare verloren gegangen“ (Goldschmidt-Rothschild 1910, S. 247). Anschließend seien die Häute gut einzusalzen und recht sorgfältig mit Alaun einzureiben, da sie ansonsten verderben, wie dem Verfasser bei zwei Walross-Häuten geschehen (Ebd., S. 251). Der Kadaver wird auf dem Eise zurückgelassen (Ebd., S. 253).

348 Morris 2012, S. 3.

349 Wonders 1993, S. 50. Der Maler der Hintergrundleinwände, Bruno Liljefors, war ebenfalls ein leidenschaftlicher Jäger (Ebd., S. 52).

350 Zu den Biologischen Museen von Gustav Kolthoff siehe S. 335–339.

351 Vgl. Wonders 1993, S. 48.

Museen gekauft wurden.³⁵² Private Jagdsammlungen und temporäre Jagdausstellungen können als Ursprungsort des Arrangierens von Tierpräparaten in „lebensechten“ Posen und vor „natürlichen“ Hintergründen angesehen werden. Privatmuseen waren wichtige Impulsgeber bei der Etablierung des Habitat-Dioramas als Ausstellungsform.

Um den Zusammenhang zwischen privaten Jagdsammlungen und den Habitat-Dioramen in Naturkundemuseen zu verdeutlichen, sollen im Folgenden einige europäische Beispiele vorgestellt werden, die genau an der Schnittstelle dieser beiden Kontexte operieren. Nicht nur Universitäten und Vereine wie die SNG gründeten im ausgehenden 19. Jahrhundert Museen, sondern auch Privatpersonen, die über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügten. Überall in Europa wurden, vordergründig zum Zwecke der Bildung, tatsächlich aber auch im Dienste von Selbstdarstellung und Legitimation der Jagd, private Sammlungen öffentlich zugänglich gemacht. Zentraler Unterschied zu den universitären oder vereinsgeleiteten Museen war die Hervorhebung einer Einzelperson, des Jägers und Sammlers der Objekte, dessen Namen das Museum häufig im Titel trug.

Einer der ersten Laien-Zoologen, der seine Sammlung öffentlich zugänglich machte, war der britische Banker Lionel Walter Rothschild (1868–1937). Auf dem Privatsitz seiner Eltern in Tring, Hertfordshire, konnten Besucher:innen ab 1892 mit dem Walter Rothschild Zoological Museum eine zoologische Privatsammlung betrachten, die als eine der größten der Welt galt. Der Eintritt ins Museum war frei.³⁵³ Rothschild und sein Museum erlangten auch durch seine exzentrischen Auftritte mit Tieren Berühmtheit; so sind Fotografien überliefert, die den Baron zeigen, wie er auf einer Galapagos-Schildkröte reitet oder in einer Kutsche fährt, vor die Zebras gespannt sind.³⁵⁴

Das Museum von Walter Rothschild diente dem deutschen Zoologen Alexander Koenig (1858–1940) als Vorbild für sein geplantes „Ornithologisches Museum“ in Bonn.³⁵⁵ Bereits zu Schulzeiten besaß Koenig eine Sammlung naturkundlicher Objekte,

352 Britta Lange: Ein Riesengorilla auf Sankt Pauli, in: *Archiv von The Thing Hamburg. Plattform für Kunst und Kritik 2006–2009*, <https://thing-hamburg.de/indexa5fc.html?id=491> (letzter Aufruf 16.04.2024). Ausführlich zum „Riesen-Gorilla“ siehe S. 116–119.

353 Ernst Hartert: *Guide to Hon. Walter Rothschild's Zoological Museum at Tring*, London 1898, S. 3. Nachdem Rothschild 1932 einen Großteil seiner ornithologischen Sammlung an das AMNH in New York verkauft hatte, vermachte er nach seinem Tod 1937 die restliche Sammlung an die naturhistorische Abteilung des British Museums. Bis heute sind das Gebäude sowie die Sammlung Teil des British Museums und können in Tring, 50 Kilometer nordwestlich von London, besichtigt werden (vgl. <http://www.nhm.ac.uk/visit/tring.html>, letzter Aufruf: 16.04.2024).

354 Siehe Website des Natural History Museum at Tring (<https://www.nhm.ac.uk/discover/walter-rothschild-a-curious-life.html>, letzter Aufruf 16.04.2024).

355 Rainer Hutterer: Alexander Koenigs erste Museumsgründung in Bonn vor 100 Jahren, in: *Tier und Museum*, Band 7 (1), Bonn 2000, S. 1–10, hier S. 8. Belegt ist ein intensiver Austausch, auch über ausstellungstechnische Verfahren zwischen Koenig und dem Kurator des Rothschild-Museums in Tring, Ernst Hartert (1859–1933).

ein sogenanntes „naturhistorisches Cabinet“, das in der elterlichen Villa untergebracht war.³⁵⁶ Nach einem Zoologiestudium und privaten Forschungsreisen in die Arktis und nach Nordafrika ließ er ab 1912 neben seinem Privatwohnsitz ein Museum bauen, um seine umfangreiche Sammlung der Öffentlichkeit zu präsentieren.³⁵⁷

Sowohl Walter Rothschild als auch Alexander Koenig stammten aus vermögenden Familien, Rothschild war Teil des Londoner Zweigs einer mächtigen Bankiersdynastie, Koenig war der Sohn des marktbeherrschenden Zuckerindustriellen Leopold Koenig. Beide verfügten folglich über Zeit, da sie keiner Erwerbsarbeit nachgehen mussten, und über die finanziellen Mittel für kostspielige Auslandsreisen, wobei Koenig selbst an den von ihm angeregten Expeditionen teilnahm, während Rothschild vor allem Expeditionen seiner Mitarbeiter finanzierte und über ein Netzwerk von zahlreichen „Sammlern“ verfügte, die ihm Objekte nach Tring sandten.³⁵⁸

Sowohl Rothschild als auch Koenig hatten ein ausgeprägtes Interesse an der Zoologie, ihre Sammlungen als reine Jagdkollektionen zu beschreiben wäre zu kurz gegriffen. Die Tieranhäufungen hatten einen wissenschaftlichen Anspruch, unterschieden sich jedoch durch die starke Bezugnahme auf die Sammlerpersönlichkeit und die Verortung am Privatwohnsitz grundlegend von anderen wissenschaftlichen Sammlungen. Die Auswahl und Zusammenstellung der Tiere oblagen einer einzigen Person, die in vielen Fällen ein naturwissenschaftlicher Autodidakt war. Für Koenig in Bonn war dies ein Alleinstellungsmerkmal: „Almost uniquely in Germany, in Koenig’s museum the whole process was funded and overseen by its owner.“³⁵⁹ Die Erzeugung eines Eindrucks von Wissenschaftlichkeit war den meisten Privatmuseen weniger wichtig als den staatlichen Museen, wo ein Gremium oder Netzwerk an Wissenschaftler:innen den Status der präsentierten Objekte als „objektiv“ und den wissenschaftlichen Tatsachen entsprechend absicherte. Auch in der Inszenierungspraxis wurde häufig weniger Wert auf die Herstellung und Überzeugung von einer Wissenschaftlichkeit gelegt und stattdessen auf Unterhaltung gesetzt. So urteilt etwa die Wissenschaftshistorikerin Nyhart über Koenigs Sammlung: „The museum was known for its dioramas rather than its contributions to science.“³⁶⁰

Oberste Funktion der Privatmuseen war die Selbstdarstellung des Besitzers und die Markierung seiner herausgehobenen gesellschaftlichen Stellung. „Ich blieb bei einer

356 Hutterer 2000, S. 1.

357 1912 wurde der Grundstein für ein weiteres, größeres Gebäude gelegt, das jedoch nach der Fertigstellung am Beginn des Ersten Weltkrieges beschlagnahmt und erst 1934 als Museum eröffnet wurde. Bis heute ist es als Museum Koenig in Bonn zu besichtigen (<https://bonn.leibniz-lib.de/de/zfmk/ueber-uns/gebaeude-geschichte>, letzter Aufruf: 16.04.2024).

358 <http://www.nhm.ac.uk/discover/walter-rothschild-a-curious-life.html> (letzter Aufruf: 16.04.2026).

359 Nyhart 2009, S. 359.

360 Ebd.

Schar Neugieriger am Tore stehen und sah gerade noch, wie die zusammengerollte Haut eines Flußpferdes oder eines Nashorns hineingetragen wurde.³⁶¹ So beschreibt der Präparator Bengt Berg seine Ankunft an der Villa Alexander Koenigs in Bonn. Schaulustige und Bewunderer zu erzeugen war eines der Hauptanliegen des Unternehmens „Privatmuseum“. Gesamtgesellschaftlich nahmen die großbürgerlichen Hobby-Zoologen eine Vorreiterrolle und Vorbildfunktion in der Naturbeherrschung und der Unterwerfung von Tier und Naturraum ein.

Nicht nur funktional, sondern auch visuell waren die Schausammlungen der Privatmuseen Hybride. Häufig vereinten sie visuelle Dispositive von Trophäensammlungen, naturwissenschaftlichen Reihungen und unterhaltsamen Schauinszenierungen. Das Walter Rothschild Zoological Museum war, wie das Frankfurter Senckenberg-Museum, in eine Schausammlung und eine Studiensammlung getrennt. Ein Museumsführer beschreibt eine systematische Aufstellung der Tierpräparate nach Gattungen und Verbreitungsgebieten.³⁶² Fotografien zeigen eine weit weniger übersichtliche, mit Giraffen, Nashörnern, Zebras und Antilopen gefüllte Halle, in der Fischpräparate von der Decke hängen und im Hintergrund Vitrinen mit Geweihordnungen zu erkennen sind.³⁶³ Im Treppenhaus konnten die Besuchenden laut Museumsführer Tierfotografien sehen, „taken from life“, sowie Geweihe verschiedener Rehartens und einige große Fossilien.³⁶⁴ Auch bekleidete Flöhe zählten zu den Exponaten, Objekte, die in staatlichen Naturkundemuseen niemals zu finden gewesen wären.³⁶⁵ Darüber hinaus diente der das Museum umgebende Park als eine Art Zoo, in dem Kängurus, Zebras sowie Galapagos-Schildkröten gehalten wurden.³⁶⁶

Zwischen naturwissenschaftlichen Ausstellungsexponaten und Jagdtrophäen wurde im Rothschild-Museum nicht unterschieden, so war etwa auch der Kopf eines Elefanten ausgestellt, „shot by Mr. G. P. Walker“, wie dem Museumsführer zu entnehmen ist, in dem auch auf die außergewöhnliche Länge der Stoßzähne hingewiesen wird: etwa 2,80 Meter.³⁶⁷ Der schmale Grat zwischen Jagdtrophäe und wissenschaftlichem Ausstellungsexponat wird hier deutlich.

361 Bengt Berg 1926, zitiert nach Hutterer 2000, S. 7.

362 Hartert 1898, S. 7f.

363 Für Abbildungen siehe <http://www.hertfordshire-genealogy.co.uk/data/places/places-t/tring/tring-museum.htm> (letzter Aufruf 16.04.2024).

364 Hartert 1898, S. 48.

365 <http://www.nhm.ac.uk/discover/walter-rothschild-a-curious-life.html> (letzter Aufruf: 16.04.2024).

366 Auch hier wird wieder das Jagd/Naturschutz-Paradox sichtbar: Zum einen fing Rothschild die Schildkröten und brachte sie nach Großbritannien, um sie dort auszustellen und für seine Selbstdarstellung zu benutzen. Zum anderen soll er das Atoll Aldabra auf den Seychellen für mehrere Jahre gemietet haben, um zu verhindern, dass andere dort Jagd auf die Schildkröten machten und ihr natürlicher Lebensraum zerstört würde. Ausführlicher zu den Narrativen des Naturschutzes im Habitat-Diorama siehe ab S. 192.

367 Vgl. Hartert 1898, S. 48.

Die Schausammlung des zoologischen Forschungsmuseums Alexander Koenigs konnte trotz Baubeginns 1912 erst 1934 eröffnet werden, sie enthielt zwölf große Tierdioramen, die Koenig in Auftrag gegeben hatte.³⁶⁸ Bereits 1900 hatte Koenig seinen Privatwohnsitz für eine Studiensammlung erweitern lassen, die von ihm selbst bereits als „Museum“ bezeichnet wurde. Sein Garten verfügte über mehrere Vogelvolieren und ein Rehgehege.³⁶⁹ Ungefähr ab dieser Zeit, also ab 1900, arbeitete Koenig bereits an den Planungen für die Schausammlung im neuen, erweiterten Museumsgebäude; so gab er ab 1909 mehrere Vogelgruppen beim schwedischen Präparator Bengt Berg in Auftrag.³⁷⁰ Als dieser 1913 in Bonn zu Besuch war, beschrieb er den Wohnsitz wie folgt: „An den Wänden hingen kapitale Köpfe von seltenem asiatischem Großwild, von Maralhirschen aus Tienschan, von Steinböcken vom Altai und phantastisch gewundene Riesengehörne von Argalis aus der Mongolei. Durch die offenen Fenster sah ich im Garten Teiche mit tropischen blauen und roten Seerosen zwischen hohem, schwankendem Papyrus. Unter dem Gitterdach eines Flugkäfigs, so hoch wie eine Landkirche, flogen ein paar Steinadler und auf einer Klippe unter ihnen saß gleich einer Bildsäule ein noch größerer Raubvogel mit borstigem Bart unter dem Schnabel. Das war unverkennbar der Lämmergeier, der Sagenvogel der Alpenwelt.“³⁷¹ Auch Koenigs Museum war also eine „visuelle Komposition“ von lebenden Tieren in Käfigen, Jagdtrophäen an der Wand und Studienobjekten in Schubkästen.

Walter Rothschild und Alexander Koenig bevorzugten also zunächst die systematisch-taxonomische Ausstellungsinszenierung von Naturaliensammlungen, wobei Koenig eine Schausammlung mit „lebensechten“ Gruppen bereits plante, aber erst 1934 umsetzen konnte. Zwei anderen Jägern und Sammlern gelang es, dieses Vorhaben schon früher zu realisieren, sie wollten mit „Tableaus“ und szenischen Arrangements das Publikum für ihre Jagdsammlungen begeistern. Beide Museen befanden sich wie dasjenige des Walter Rothschild in Großbritannien: das Museum von Philippe Duc d'Orléans in Wood Norton und das Museum von Percy Powell-Cotton in Kent.

Louis Philippe Robert d'Orléans (1869–1926), ein Nachkomme der französischen Königsfamilie, der den Titel des „Duc d'Orléans“ führte und in Großbritannien lebte, war passionierter Jäger und ließ auf seinem Privatgrundstück in Wood Norton ein Jagdmuseum einrichten. Er beauftragte den berühmtesten britischen Taxidermisten der Zeit, Rowland Ward, das Museum mit mehreren Inszenierungen auszustatten. Die bekannteste Inszenierung, die Ward für das Museum schuf, ist die eines satteltragenden indischen Elefanten, der von einem Tiger angegriffen wird, sie ist heute im MNHN in Paris zu sehen und soll eine Szene darstellen, die Philippe 1888 selbst während einer

368 Hutterer 2014, S. 40f.

369 Hutterer 2000, S. 6.

370 Hutterer 2014, S. 38.

371 Bengt Bernd 1926 zitiert nach Hutterer 2000, S. 7.

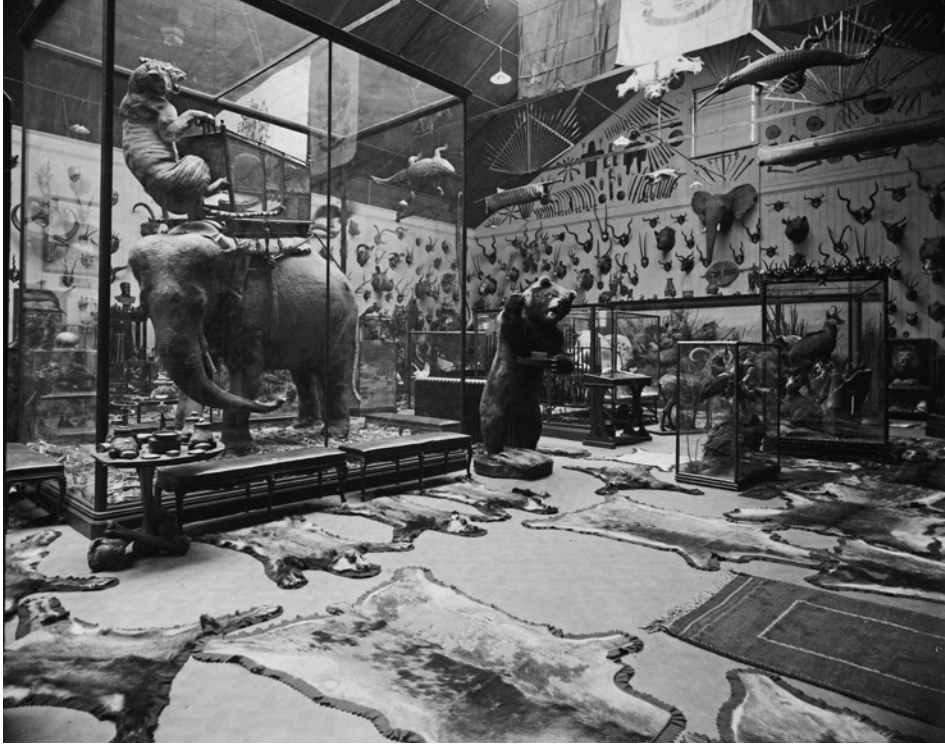


Abb. 47: Ausstellungansicht, Musée du Duc d'Orléans, Wood Norton, incl. „Elefant, von Tiger angefallen“ und „Alaska-Bär“, Präparation Rowland Ward, Fotografie C. Vandyk, um 1907

Jagd erlebte.³⁷² Historische Fotografien zeigen, dass das Museum des Duc, wie viele Sammlungen, vor allem durch die schiere Masse an Exponaten beeindruckte (Abb. 47). Der zentrale Raum ist vollständig ausgefüllt, es gibt so gut wie keine leeren Flächen an den Wänden, sogar der Fußboden ist mit Tierfellen bedeckt, und von der Decke hängen Knochen oder Präparate. In einigen Vitrinen sind weitere Tierkampf-Gruppen in habitat-ähnlicher Umgebung zu sehen, zum Beispiel eine Löwin, die ein Zebra angreift. Die Betrachterin konnte selbst auf einem Löwenfell stehen, während sie einen mit Tierpräparaten nachgebildeten Kampf zweier Löwen betrachtete.³⁷³

372 Der Legende nach galt der Angriff Louis Robert selbst, der die Szene erlebt haben will, als er 1888 auf einem Elefanten reitend im indischen Dschungel auf Jagd ging. Die Szene kann symbolisch für die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Tier in präparierten Gruppen gelten. Obwohl die gezeigte Episode einen Ausschnitt eines Jagdabenteuers darstellen soll, ist die entscheidende Person, der Jäger, dem der Angriff des Tigers eigentlich gilt, nicht zu sehen. Lediglich der Korbaufbau deutet auf ihn hin (<https://www.mnhn.fr/fr/elephante-et-tigresse-du-duc-d-orleans>, letzter Aufruf: 16.04.2024)

373 Zum performativen Nachvollzug der Jagd- und Eroberungserlebnisse in der Betrachtung vgl. S. 350–353.

Es ist nicht klar, ob das Museum für die Öffentlichkeit zugänglich war, oder ob es sich um einen Schauraum nur für Besucher:innen aus dem Bekanntenkreis handelte. Auch die Datierung der einzelnen Exponate ist nicht vollständig nachvollziehbar. Belegt ist, dass der Duc d'Orléans ausgesprochen früh die Anfertigung sogenannter Lebensgruppen förderte und auch für andere Ausstellungsformate als sein eigenes Museum in Auftrag gab. So schuf das Studio Rowland Wards mit Tiermaterial, das der Duc zur Verfügung gestellt hatte, ein Arrangement mit dem Titel „Der Dschungel“ für die Kolonialausstellung mit Schwerpunktthema Indien, die 1886 in South Kensington stattfand.³⁷⁴ Auf dieselbe Weise soll eine Eisbärengruppe für die Internationale Jagd- und Fischereiausstellung in Antwerpen 1907 entstanden sein.³⁷⁵

Nach seinem Tod 1926 fiel die Sammlung des Adligen an das Muséum National d'Histoire Naturelle (MNHN) in Paris, das 1928 ein separates Gebäude mit dem Namen Musée du Duc d'Orléans eröffnete.³⁷⁶ Für dieses neue Museum wurden unter anderem drei gigantische begehbare Dioramen konzipiert, die Tierlandschaften der Arktis, Zentral- und Ostafrikas sowie Skandinaviens zeigten.³⁷⁷ Die arktische Landschaft präsentierte mindestens sechs Eisbären, drei Walrosse, zwei Moschusochsen, mehrere Robben und kleinere Felsen mit Vogelgruppen.³⁷⁸ Das Afrika-Diorama zeigte neben Giraffen, Gazellen und einem Kudu unter anderem eine Gruppe Löwen. Es soll sogar einen Knopf gegeben haben, nach dessen Betätigung das röhrende Brüllen der Löwen zu hören gewesen sein soll.³⁷⁹

Wie bei Lionel Walter Rothschild und Alexander Koenig war vor allem die Masse an Tierpräparaten überwältigend und zeugte von den Möglichkeiten und der Dominanz der Jäger und Sammler, aber auch von einem nie einlösbaren Anspruch auf Vollständigkeit der Sammlung. So war zum Beispiel Koenig bestrebt, alle Vogelarten der Welt auszustellen.³⁸⁰ Im Gegensatz zu Rothschild und Koenig entschied sich Louis Philippe Robert d'Orléans

374 Wonders 1993, S. 38.

375 <https://museummenagerie.blogspot.com/2017/06/musee-du-duc-dorleans.html>, letzter Aufruf: 16.04.2024.

376 P. Rode: Le Musée du Duc D'Orléans, in: *La Terre et la Vie. Revue Mensuelle d'Histoire Naturelle*, Jg. 4, Nr. 2, Februar 1934, S. 66–75 (https://www.persee.fr/doc/revec_0040-3865_1934_num_4_2_3008, letzter Aufruf 16.04.2024). Das Museum bestand bis 1960 (<https://www.mnhn.fr/fr/elephante-et-tigresse-du-duc-d-orleans>, letzter Aufruf 16.04.2024)

377 Vgl. Rode 1934, Wonders 1993, S. 38 sowie Amandine Péquignot: La taxidermie londonienne au service des premiers dioramas français, in: *La Lettre de l'OCIM. Muées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, Nr. 90, 2003, S. 27–34.

378 Seine Erfahrungen auf den Jagdreisen in die Arktis hatte Philippe Duc d'Orléans in dem Buch *Hunters and Hunting in the Arctic* geschildert, das 1911 in London publiziert wurde. Für Abbildungen siehe <http://museummenagerie.blogspot.com/2017/06/musee-du-duc-dorleans.html> (letzter Aufruf 16.04.2024).

379 Hier ist im Konjunktiv formuliert, da die Zuverlässigkeit der Quelle nicht ausreichend überprüft werden kann (<http://museummenagerie.blogspot.com/2017/06/musee-du-duc-dorleans.html>, letzter Aufruf 16.04.2024).

380 Hutterer 2000, S. 4.

für die Darstellung von Tieren in sogenannten Lebensgruppen, von denen viele dramatische Tierkampfszenen darstellten, die sich an der französischen Tierplastik der Romantik orientierten und weniger naturwissenschaftlich als symbolisch zu verstehen waren.³⁸¹ Das erste Habitat-Diorama in einem privaten Jagdmuseum entstand ebenfalls auf den britischen Inseln, sein Auftraggeber war Percy Horace Gordon Powell-Cotton (1866–1940).

Percy Powell-Cotton, hochrangiger Angehöriger der britischen Armee, unternahm in seiner Freizeit zahlreiche Jagdexpeditionen, deren Ausbeute er ab 1896 in einem Privatmuseum auf seinem Anwesen, Quex Park in Kent, präsentierte. Viele der Tierpräparate in Powell-Cottons Museum wurden, wie die im Museum des Duc d'Orléans, von der Firma Rowland Ward Limited präpariert. Powell-Cotton war einer der vielen bürgerlichen Großwildjäger, die Ende des 19. Jahrhunderts zu den potentesten Auftraggebern der Taxidermisten wurden. Zwei frühe Dioramen, die „Morgendämmerung am Himalaya“, die 1908 entstand,³⁸² sowie das „Diorama der Tiere Äquatorialafrikas“ von 1909 sind bis heute im Museum zu sehen.³⁸³

Das Diorama „Morgendämmerung am Himalaya“ (Abb. 48) zeigt eine Vielzahl geweihtragender Paarhufer auf zwei Felsen, die sich links und rechts am Bildrand erheben und in ihrer Mitte eine Schlucht bilden, an deren Ende der Blick auf eine zart erleuchtete Bergformation im Hintergrund freigegeben wird. Unter den Tieren sind auch ein Bär und eine Fuchsart auszumachen, die jeweils an einem Tierkadaver kauen. Diagonal durch den Raum verläuft ein belaubter Ast, auf dem Affen und Vögel angeordnet sind. Der Dioramenraum ist eindeutig zu erkennen. Die hinteren Raumecken werden zwar durch die Felsen verdeckt, im Übergang zur Decke ist die Form der Raumnische aber trotz der abgerundeten Ecken deutlich wahrnehmbar. Das Gebirge im Hintergrund soll den Baltoro-Gletscher zeigen, der sich im heutigen Gebiet Nordpakistans befindet, zur Zeit von Powell-Cottons Expedition 1896 aber zu Britisch-Indien gehörte. Der im Titel genannte Sonnenaufgang lässt sich durch die gelbliche Färbung der schneebedeckten Bergspitze lediglich errahnen. Die Betrachter:innen sehen das Diorama durch eine in sechs gleich große Scheiben geteilte Glasfront. In der rechten unteren Ecke signierte und datierte Rowland Ward das Diorama auf einem der künstlichen Felsen – ein ungewöhnlicher Vorgang, da dadurch ein eindeutiger visueller Hinweis auf das Gemacht-Sein des Habitat-Dioramas gegeben wird.³⁸⁴

381 Zu Tierkampfdarstellungen vgl. S. 116–122.

382 In einer älteren Version der Homepage hatte das Museum das Diorama noch 1905 datiert und als ältestes erhaltenes Diorama seiner Art bezeichnet: „The large Himalayan diorama is now considered the oldest untouched diorama of its type in any museum around the world.“ (<http://www.quexpark.co.uk/museum/museum-galleries/gallery-2.html>, letzter Aufruf 05.09.2018).

383 Vgl. <https://powell-cottonmuseum.org/discover/permanent-exhibitions/> (letzter Aufruf: 16.04.2024).

384 Zur Tierpräparation als künstlerische Praxis und zum Status des Tierpräparats als „Kunstwerk“ siehe S. 259–273.

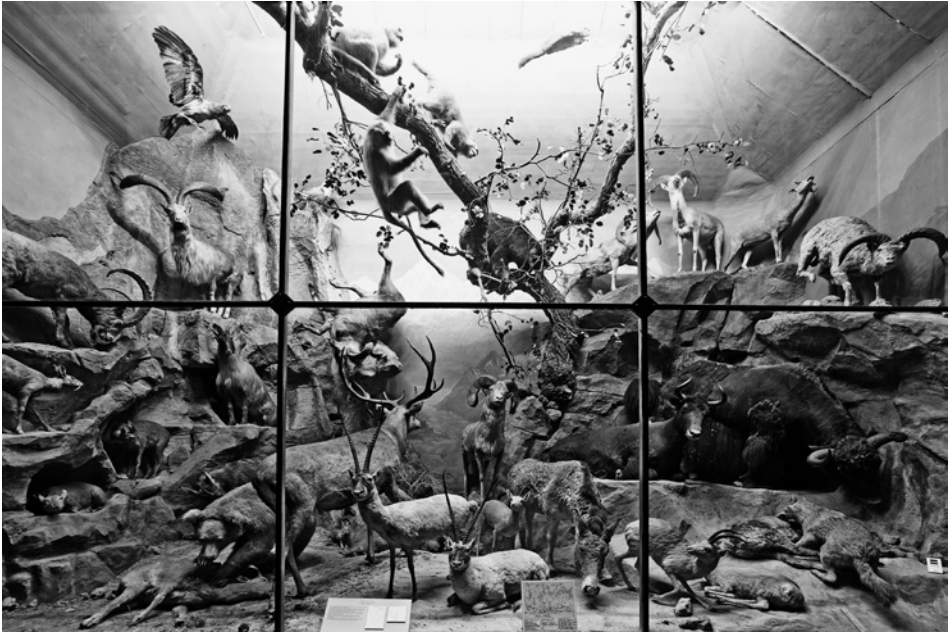


Abb. 48: „Morgendämmerung am Himalaya“, Präparation Rowland Ward, 1908, Powell-Cotton Museum Kent, Fotografie des heutigen Zustands

Dass das Diorama heute noch erhalten ist, zeugt davon, dass es immer noch nicht allzu weit von den ästhetischen Standards des gegenwärtigen Naturkundemuseums abweicht. Beziehungsweise davon, dass das Powell-Cotton Museum weiterhin im Grenzbereich zwischen öffentlichem Ausstellungshaus und historischem Ort einer Privatperson operiert, denn auch eine Jagdtrophäenwand ist hier noch zu finden – ein Display, das für ein öffentliches Naturkundemuseum heutzutage schwer vorstellbar wäre.

Das zweite Diorama des Museums, das noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstand, also gut mit den Frankfurter Beispielen verglichen werden kann, versammelt mehrere Tierarten Äquatorialafrikas (Abb. 49). Die Tiere sind hier nicht wie im Himalaya-Diorama relativ regelmäßig auf versetzten Felstreppen angeordnet, sondern freier im Raum aufgestellt und zu losen Gruppen arrangiert. Zu sehen sind ein Elefant, ein Nashorn und ein Nashornjunges, eine Vielzahl an Antilopen und Gazellen, drei Giraffen, einige größere Vögel, ein Warzenschwein, ein Schakal und zahlreiche weitere Tiere.³⁸⁵ Ebenso wie im Frankfurter Ostafrika-Diorama sind die vielen Tiere in

³⁸⁵ Bei dem Nashorn handelt es sich um ein Nördliches Breitmaulnashorn, dessen Bestand mittlerweile



Abb. 49: „Diorama der Tiere Äquatorialafrikas“, Präparation Rowland Ward, 1909, Powell-Cotton Museum Kent, Fotografie des heutigen Zustands

unterschiedlichsten Posen präpariert worden, allerdings ist die Auswahl der Tierarten in Powell-Cottons' Diorama noch diverser, eine die Tiere verbindende Erzählung wird in seinem Habitat-Diorama nicht gestiftet.

Auch in Powell-Cottons' Museum in Quex Park werden, wie bereits für die anderen Beispiele hervorgehoben, unterschiedliche Darstellungsformen von Tiermaterial kombiniert. So sind etwa an der Wand gegenüber dem „Diorama der Tiere Äquatorialafrikas“ die Knochen desjenigen Elefanten ausgestellt, dessen Haut für die im Diorama gezeigte Dermoplastik verwendet wurde. Zwischen 1925 und 1939 wurde das Museum noch einmal erweitert und erhielt in diesem Zusammenhang weitere vier Großdioramen: „Das Wasserloch“, das Tiere aus der heutigen Region um Nigeria und den Tschad zeigt, ein Diorama mit verschiedenen afrikanischen Affenarten sowie zwei weitere Dioramen zur Fauna Indiens.³⁸⁶

auf drei Tiere geschrumpft ist und welches nach Percy Powell-Cotton benannt wurde: *Ceratotherium simum cottoni* (<http://www.quexpark.co.uk/museum/museum-galleries/gallery-3.html>, letzter Aufruf 05.09.2018).

³⁸⁶ So die Informationen der museumseigenen Homepage (<http://www.quexpark.co.uk/museum.html>, letzter Aufruf 05.09.2018).

Wie aus den hier genannten Beispielen hervorgeht, wurden viele der privaten Jagdmuseen im Laufe des 20. Jahrhunderts in öffentliche Institutionen eingegliedert, einige wenige bestehen bis heute als Privatmuseen fort. Insgesamt lässt sich beobachten, dass die privaten Sammlungen, was ihre visuelle Struktur betraf, besonders flexibel und anpassungsfähig waren. Biologische Gruppen und Habitat-Dioramen verbreiteten sich in diesen und über diese Museen schnell; hier hatten sie zum Teil ihren Ursprung oder wurden von temporären Ausstellungen übernommen und dann wiederum von öffentlichen Museen adaptiert.

Die wichtige Rolle der privaten Jagdmuseen für die visuellen Konzepte der Naturkundemuseen wurde bisher in der Forschung nicht beachtet. Das Ansehen privater Jagdmuseen verschlechterte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts, sie galten nicht mehr nur als wenig wissenschaftlich, sondern wurden wegen ihres expliziten Bezugs zur Jagd als Freizeitbeschäftigung zunehmend auch als moralisch fragwürdig erachtet. Es diente also dem Erhalt des Ansehens der Naturkundemuseen, Gemeinsamkeiten mit den Jagdmuseen nicht zu sehr zu betonen. Die hier beschriebenen Habitat-Gruppen und Dioramen verdeutlichen jedoch, dass die Inszenierungen in den Privatmuseen der Großwildjäger und die in den staatlichen öffentlichen Museen sich nicht in erster Linie visuell unterschieden, sondern vor allem über den Kontext geprägt wurden. Der Zusammenhang zwischen Jagd und Habitat-Diorama wird in den Privatmuseen europäischer Großwildjäger klarer als in den Naturkundemuseen, da eine für die Betrachter:innen ohne zusätzliche Information konkret benennbare Person als Hersteller beziehungsweise Auftraggeber des Dioramas und damit auch als Jäger oder jagd-beauftragende Person in Erscheinung tritt. Im Privatmuseum kann die Jagd, der Besitz und die Zur-Schau-Stellung der Tiere einer konkreten Person zugeordnet werden. Weil aber die Erhebung über das Tier, sein Tod und seine Verwertung Voraussetzung jeder Präsentation mit echtem Tiermaterial sind, ist die menschliche Jagd in jedem Diorama – also auch in den Frankfurter Beispielen – implizit präsent, auch wenn sie selbst als Motiv nicht konkret visualisiert wird.

Inszenierungen auf Jagdausstellungen und Gewerbeschauen. Das Beispiel des „Tierleben in der Antarktis“

Auf temporären Jagdausstellungen und Gewerbeschauen unterlagen Schaubilder mit präparierten Tieren anderen Funktions- und Bedeutungszusammenhängen als in öffentlichen oder privaten Museen. Das Tier wurde hier weniger als Objekt der wissenschaftlichen Forschung betrachtet denn als Ware, als ökonomische oder soziale Ressource. Auch der Aspekt der Sensation und Unterhaltung spielt für temporäre Ausstellungen eine größere Rolle. Vieles deutet darauf hin, dass sich genau in diesem Kontext die Praxis etablierte, präparierte Tiere in szenischen Arrangements zu zeigen. Die in der Forschungsliteratur als erste Lebensgruppen aufgeführten Inszenierungen,

zwei Schaubilder, die 1851 auf der *Great Exhibition* in London gezeigt wurden, zeigten Jagdszenen.³⁸⁷ Ein Rudel Jagdhunde griff in der einen Szene ein Wildschwein, in der anderen einen Hirsch an.³⁸⁸

Am Beispiel des „Riesen-Gorillas“ (Abb. 28) wurde bereits die These aufgestellt, dass der Kontext der Jagdausstellung entscheidend dafür war, dass dieser in einer dramatischen Pose präpariert wurde.³⁸⁹ Seiner Größe wurde eine weitere Sensation hinzugefügt, nämlich der emotionale Schrecken, der durch seine aggressive Pose in der Betrachtung ausgelöst wird. Nachdem der Gorilla 1901 auf einer Jagdausstellung in Berlin zu sehen war, tourte er durch verschiedene weitere Ausstellungen bevor Walter Rothschild ihn für sein Museum in Tring kaufte.³⁹⁰ Auch der Duc d'Orléans zeigte in seinem Museum Schaubilder, die ursprünglich für temporäre Ausstellungen konzipiert worden waren. Das Diorama „Der Dschungel“ etwa hatte der Taxidermist Rowland Ward 1886 im Auftrag des Duc für die Kolonialausstellung in South Kensington geschaffen, später integrierte dieser es in sein Museum.³⁹¹ Auf diese Weise gelangten dramatische Tierinszenierungen, die als Attraktionen temporärer Schaustellungen geschaffen worden waren, in private oder staatliche Museen.

Auch die Frankfurter Habitat-Dioramen sind mit Jagderzählungen verknüpft, die in ihnen präsentierten Präparate sind ebenso Jagdtrophäen wie Schauobjekte. Drei Gruppen, die Carlo von Erlanger dem Senckenberg-Museum schenkte und von denen zwei sogar vom Museumspräparator Adam Koch hergestellt worden waren, wurden auf der achten Geweihausstellung 1902 in Berlin und Frankfurt am Main gezeigt.³⁹²

Eine ähnliche Historie weist das erste Diorama auf, das das Museum für Naturkunde Berlin ab 1907 zeigte, das „Tierleben in der Antarktis“ (Abb. 50).³⁹³ Es war zu-

387 Lange 2006, S. 133.

388 Schmidt 2013, S. 224. Die Gruppen waren vom deutschen Präparator Hermann Ploucquet (1810–1878) gestaltet worden. Ploucquet war zunächst Präparator am Naturalienkabinett in Stuttgart gewesen und eröffnete nach seiner Pensionierung 1857, ein Privatmuseum in Stuttgart, in dem vor allem dramatische Tierkampfszenen zu sehen waren (Karl Büchele: *Stuttgart und seine Umgebungen für Einheimische und Fremde*, Stuttgart 1858, S. 137–140. Vgl. Köstering 2003, S. 159.)

389 Vgl. S. 116–122.

390 Abb. 31 in Rothschild 2008.

391 Wonders 1993, S. 38.

392 Becker 2020, S. 32.

393 Zu der Zeit (1907) war es das einzige Habitat-Diorama im Museum für Naturkunde Berlin. Erst mit der Neueröffnung 1918 wurden auch in hier Großdioramen eingerichtet. Die drei Landschaften trugen die Titel „Island“, „Die Tiroler Alpen vor 100 Jahren“ und „Die Bayrischen Alpen“ (Köstering 2015, S. 162). Unklar ist, wie lange das „Tierleben“ im Museum für Naturkunde ausgestellt war. Eine undatierte Fotografie zeigt das Diorama (oder Teile davon) in einem Raum des Museums für Meereskunde Berlin, das von 1906 bis 1945 bestand (vgl. Röhr 1981, S. 59).



Abb. 50: „Tierleben in der Antarktis“, 1906, Präparation Carl Knuth, zunächst für die Internationale Ausstellung für Meereskunde und Seefischerei in Marseille (dort unter dem Titel „Schiff Gauss in der Posadowskybay“), dann Museum für Naturkunde Berlin, Fotografie 1910

nächst für die deutschen Abteilung der Internationalen Ausstellung für Meereskunde und Seefischerei 1906 in Marseille geschaffen worden und wurde nach Abschluss der Ausstellung dem Museum übereignet.³⁹⁴ Das Schaubild hatte der Schweriner Hofpräparator Carl Knuth gestaltet. Es zeigte mehrere Robben, Pinguine und Seevögel auf Eisnachbildungen. Die Tiergruppe wurde nicht in einer tatsächlichen Raumnische, sondern in einer Art Glaskasten, einer raumfüllenden Vitrine, präsentiert.³⁹⁵ Eine Seite des Glaskubus wies eine bemalte Rückwand auf. Das Bild verlängerte die dreidimensionale Landschaftsdarstellung als perspektivische Malerei, es zeigte einen Eisberg auf der linken und ein Forschungsschiff auf der rechten Seite.

Das Ungewöhnliche an diesem Diorama ist die Integration des Forschungsschiffs auf der Hintergrundleinwand. Anders als in allen bisher besprochenen Dioramen sind

³⁹⁴ Köstering 2003, S. 106.

³⁹⁵ Zur Bedeutung der unterschiedlichen Bauarten von Dioramen für die Rezeptionssituation siehe S. 325–326.

hier Spuren menschlicher Zivilisation zu finden. Das Narrativ des „leeren Raums“ wird trotzdem nicht gebrochen, denn gezeigt werden nicht etwa Hinweise auf eine lokale Bevölkerung, sondern solche auf europäische Expeditions- und Eroberungsfahrten.

Hauptbildmotiv sind zweifelsfrei die Tierpräparate, das kleine Schiff im Hintergrund ist für die Bildaussage jedoch so wichtig, dass der Museumsführer gleich zu Beginn der Beschreibung des Exponats darauf hinweist: „Das Gemälde zeigt das Expeditionsschiff *Gauss* vom Eise fest umschlossen und auf beiden Seiten zwei mächtige Eisberge. [...] In der Mitte liegen zwei große Weddellrobben mit einem Jungen, vor ihnen ein Krabbenfresser, rechts auf einer niedrigen Eisscholle die sehr seltene, nur in wenigen Exemplaren bis jetzt erbeutete Roßrobbe, weiter auf den höheren Eisblöcken der Seeleopard und Seeelefant. [...] Auf der linken Seite sammeln sich verschiedene Meeresvögel um eine in einer Eisspalte entdeckte Beute: 3 Raubmöwen und 3 Sturmvögel (die kleine Sturmschwalbe, die weiße Pagodroma und Thalassoeca mit braun und weiß gefärbten Flügeln). Eine Kaptabe (in der Mitte über den Weddellrobben) fliegt ebenfalls nach diesem Platz, und rechts schwebt der Riesensturmvogel. Vorn links steht eine Gruppe der durch die flossenartige Gestaltung ihrer Flügel und die weit nach hinten gerückten Füße sehr eigenartigen Pinguine, und zwar sind es Kaiserpinguine und ein kleiner Adelie-Pinguin.“³⁹⁶

Der Text definiert den Großsegler als das Forschungsschiff *Gauß*, das während der Südpolexpedition des Deutschen Kaiserreichs unter Erich von Drygalski von 1901 bis 1903 eingesetzt wurde und eigens für diesen Anlass im Auftrag des Staates gebaut worden war. Das Diorama thematisiert so nicht nur das Tierleben in der Antarktis, sondern auch die Expeditionen und das Machtstreben des deutschen Kaiserreichs.³⁹⁷ Die Raumdarstellung verweist auf den zweiten wortwörtlichen „weißen Flecken“ des Globus, dem um 1900 ähnlich starkes Interesse zukam wie der Arktis auf der anderen Seite der Erdkugel. Auch im Museumsführer wird der Vergleich zwischen Arktis und Antarktis aufgemacht, dort heißt es: „Während im Nordpolargebiet die Landsäugetiere durch den Eisbär, Eisfuchs, den Polarwolf, das Hermelin, den Lemming, Schneehasen, Moschusochsen und das Rentier verhältnismäßig reich vertreten sind, fehlen solche im Südpolargebiet wegen der weiten Entfernung von den großen Festländern gänzlich; hier gibt es nur Meersäugetiere.“³⁹⁸ Die Expedition wird durch den Vergleich zu den Arktisexpeditionen aufgewertet, die Fremdheit der Landschaft und ihre Entfernung

396 Museum für Naturkunde Berlin 1907, S.14f.

397 Köstering 2003, S. 106. Die „Gauß-Expedition“, die vom Sommer 1901 bis Frühjahr 1903 stattfand, war die erste deutsche Forschungs- und Eroberungsfahrt in die Antarktis. Neben umfassenden Untersuchungen der Geologie, Flora und Fauna wurde ein neuer Abschnitt des Kontinents und einige Inseln „entdeckt“ und nach den Forschern oder ihren Auftraggebern benannt, so etwa das Kaiser-Wilhelm-II.-Land, der Gaußberg, die Drygalski-Insel und die Posadowskybay.

398 Museum für Naturkunde Berlin 1907, S. 14.

vom Menschen wird zusätzlich betont. Die gezeigten Tiere hatte die Besatzung der Gauß während ihres einjährigen Aufenthalts an der „Kaiser-Wilhelm-II-Küste“ erbeutet: „Alle Tiere mit Ausnahme des Seeelefanten sind von der Expedition an dieser Stelle erlegt worden“, so der Museumsführer.³⁹⁹

Auf der Internationalen Ausstellung für Meereskunde und Seefischerei in Marseille hatte die Inszenierung noch den Titel „Schiff Gauss in der Posadowskybay“ getragen. Die Umbenennung bei der Eingliederung in das Berliner Museum für Naturkunde zeugt von der Schwerpunktverschiebung von den menschlich-technischen Errungenschaften – ein Forschungsschiff, das zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort war – hin zu den dargestellten Tieren und ihrem Lebensraum – die überzeitliche Existenz einer spezifischen Fauna in einem breit definierten Lebensraum. Aber auch ohne Titel ändert allein die Kontextverschiebung von der temporären Ausstellung ins Naturkundemuseum die Bildaussage erheblich. Auf der temporären Ausstellung waren wissenschaftliche und ökonomische Aspekte des Tierfangs – Meereskunde und Seefischerei – bereits im Titel verschränkt worden. Die Tiere im Diorama wurden also sowohl als Studienobjekte als auch als Jagdziele und Beute, also als ökonomische Ressource, wahrgenommen. Diese Gleichzeitigkeit der Perspektiven verschiebt sich im Naturwissenschaftlichen Museum: Hier tritt der Aspekt der Jagd in den Hintergrund, die Tierpräparate werden in erster Linie als wissenschaftliche Exponate betrachtet. Dass die Tiere im Vordergrund der Darstellung stehen und das Forschungsschiff nur klein im Hintergrund zu erkennen ist, ermöglicht überhaupt erst die Ambiguität der Bildaussage. Das Motiv selbst bleibt unverändert und transportiert deshalb auch im Naturkundemuseum „hintergründig“ die politische Botschaft der wissenschaftlich-technisch fortschrittlichen Nation.

Die Erste Internationale Jagdausstellung in Wien 1910

Hatten die Jagd und Jagdinszenierungen auf Welt- und Gewerbeausstellungen bereits ihren Platz gefunden, etablierten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts auch eigenständige Jagdausstellungen. Die ersten überregionalen „Geweihkonkurrenzausstellungen“ hatten 1880 und 1882 in Graz stattgefunden, lokale Ausstellungen lassen sich ab den 1850er Jahren nachweisen.⁴⁰⁰ 1903 fand in Karlsruhe eine „Deutsch-Koloniale Jagdausstellung“ statt, bei der Tiertrophäen, Kolonialwaren und ethnografische Sammlungen gemeinsam präsentiert wurden. Die Hamburger Firma Umlauff präsentierte hier ihren „Riesen-Gorilla“ (Abb. 28) sowie eine weitere Gorilla-Dermoplastik.⁴⁰¹ Karl Hagenbeck

399 Vgl. Museum für Naturkunde Berlin 1907, S.14.

400 Dieberger 2015.

401 Vgl. S. 116–119 sowie Britta Lange: Die ‚Bestie Gorilla‘, in: *Tiere als Objekte?*, hrsg. v. Ina Heumann und Tahani Nadim, <https://animalsasobjects.org>, 2022. DOI: <https://doi.naturkundemuseum.berlin/data/64y2-m311/61>.

und Carl Georg Schillings lieferten ebenso Exponate wie das Zoologische Museum Berlin.⁴⁰² Am Beispiel dieser Ausstellung zeigt sich erneut die enge Verbindung zwischen naturwissenschaftlichen Institutionen, Großwildjägern und Präparationsfirmen, ebenso wie das Verflochtensein von Tiertrophäen und Territorialmarkierungen.

Als „Erste internationale Jagdausstellung“ bezeichnet sich eine Veranstaltung, die 1910 in Wien stattfand. Ihre Größe und die Anzahl der beteiligten Nationen waren einmalig, es war eine „Fach-Ausstellung mit dem räumlichen Umfang und dem für sie notwendigen Aufwand [...], den es bis dahin nur für Weltausstellungen gegeben hatte“⁴⁰³. Im Vorwort zum monumentalen Gedenkbuch heißt es über das Ziel der Veranstaltung: „Die Erste Internationale Jagdausstellung Wien 1910 verfolgte den Zweck, die Bedeutung der Jagd vom volkswirtschaftlichen Standpunkt darzutun, Verständnis und Sympathie für ihren kulturellen Wert in die großen Massen zu tragen. Sie hat diese Aufgabe sicherlich in bester Weise gelöst.“⁴⁰⁴

Wirtschaftliche Aspekte der Jagd wurden in Ausstellungsräumen wie dem „Pavillon Jagdlicher Unterricht“, „Alp- und Weidewirtschaft“, dem „Pavillon der Pelzverarbeitung“ oder dem „Pavillon Wildverwertung“ thematisiert. Diese waren den Ausstellungsräumen, die sich der Jagd als Kulturgut widmeten, jedoch zahlenmäßig deutlich unterlegen. Neben den Pavillons, die die künstlerische Darstellung von Jagd in Kunstgewerbe, graphischer Kunst, Fotografie, Malerei und Skulptur präsentierten, gab es zahlreiche Länderpavillons sowie Pavillons einzelner Personen der gehobenen Gesellschaft (die „Sonderausstellung des Fürsten zu Fürstenberg“, das „Erinnerungsstübchen des Philipp Freiherrn von Haas-Teichen“, die „Sonderausstellung des Ernst Ritter von Wessely“, den „Pavillon Erzherzog Friedrich“ etc.). Das „Kulturgut“ Jagd dient hier vor allem der nationalen und sozialen Distinktion.

Aus dem Vorwort des Gedenkbands geht hervor, dass die Ausstellung an die „großen Massen“, also an ein breites Publikum, gerichtet war.⁴⁰⁵ Um dieses anzusprechen, wurden populäre Ausstellungsformen, wie zum Beispiel das Diorama, gewählt. Im Inneren der eigens gestalteten Schauräume und nachgestellten Jägerhütten werden verschiedenste mediale Dispositive miteinander kombiniert und sowohl wissenschaftlich-systematische Aufstellungen als auch den Naturraum nachahmende Schaustellungen präsentiert. Daneben tritt ein Phänomen auf, das ebenfalls bereits für die Privatmuseen

402 Eine kurze Einordnung und den Ausstellungsplan liefert Catarina Madruga: Die Deutsch-Koloniale Jagdausstellung, in: *Tiere als Objekte?* hrsg. v. Ina Heumann und Tahani Nadim, <https://animalsasobjects.org>, 2022, DOI: <https://doi.naturkundemuseum.berlin/data/64y2-m311/74>.

403 Selma Krasa: Im Zeichen der Diana. Die 1. Internationale Jagdausstellung 1910, in: Ausst.Kat. *Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch*, Historisches Museum Wien, Wien 1996, S. 339–340.

404 Ausst. Kat. *Die erste Internationale Jagd-Ausstellung Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch*, Wien 1912, Vorwort.

405 Ausst. Kat. Wien 1912, Vorwort.

beschrieben wurde: Neben Bildern und Präparaten waren im „Brieftaubenhaus“ und im „Wildpark“ auch lebende Tiere zu sehen.

An der Hauptwand des „Galizischen Saales“ im „Österreichischen Reichshaus“ – auch die architektonische Ordnung ist eine politische – waren zwischen ornamental angeordneten Geweihen und präparierten Wildschweinköpfen reproduzierte Grafiken und Fotografien zu sehen, davor eine auf einem Sockel thronende Dermoplastik von zwei kämpfenden Hirschen auf nachgeahmtem Waldboden (Abb. 51). Auch im „Schwedischen Pavillon“ und in demjenigen des Erzherzogs Friedrich wurden verschiedenste Ausstellungsmedien kombiniert: Fotografien, Grafiken und Gemälde zwischen Schädeln mit Geweihen, vollständig ausgestopften Vögeln, Tierhäuten und präparierten Tieren in einem angedeuteten Habitat. Im Gedenkband wird das schwedische Arrangement wie folgt beschrieben: „Den Wandschmuck bildete weiters neben photographischen Abbildungen schwedischer Königsschlösser eine Reihe stimmungsvoller Tier- und Jagdbilder von Meister Bruno Liljefors⁴⁰⁶ [...] die Mitte des Saales an der Längswand nahm eine gelungene dermoplastische Gruppe ein, ein kapitaler Stangeloch von einem wolfsgrauen nordischen Spitz verbellt“⁴⁰⁷. Die beigegefügte Abbildung (Abb. 52) lässt erkennen, dass die Grenze zwischen Ornament und Systematik in der Hängung der Geweihe ebenso verschwimmt wie diejenige zwischen den Pflanzen der Biologischen Gruppe und denjenigen, die zur Dekoration in Blumentöpfen daneben aufgestellt sind.

Die Ausstellung des Fürsten Nikolaus Esterházy im „Ungarischen Jagdschloss“ zeigte über einer dekorativ-systematischen Anordnung von Geweihen einen gemalten Deckenfries mit Waldlandschaften in verschiedenen Jahreszeiten. Ähnlich wie die Präparate in den Habitat-Dioramen werden die Dermoplastiken, Geweihe oder Felle in der Jagdausstellung auffällig häufig gemeinsam mit gemalten Landschaftsansichten ausgestellt, der Landschaftsraum – der durch die Pavillon-Struktur auch nationale Dimensionen aufweist – wird den Tieren als Attribut zugeordnet und umgekehrt.

Voll ausgestaltete Habitat-Dioramen waren ebenfalls zahlreich auf der Ausstellung vertreten und wurden zum Teil auch im Gedenkband fotografisch reproduziert. Das sogenannte „Kolossaldiorama“ im „Ungarischen Jagdschloss“ wird dabei am ausführlichsten beschrieben: „Von hier aus [von der Trophäenhalle aus] folgen wir dem Strome der Besucher in den zentral gelegenen großen, mit Glas gedeckten Hof, der zur Aufnahme der biologischen Ausstellung eine besondere Ausgestaltung in Form eines kolossalen Dioramas erhielt. Dieser Schaustellung lag der Gedanke zugrunde, dem Besucher die artenreiche Jagdfauna Ungarns in naturnaher Umgebung und Szenerie vorzuführen.“⁴⁰⁸ Bemerkenswerterweise zeigt die im Gedenkband reproduzierte

406 Liljefors ist derjenige Maler, der auch die Hintergrundleinwände der Biologischen Museen des Gustav Kolthoff gestaltete (vgl. S. 335–339).

407 Ausst. Kat. Wien 1912, S.45–46.

408 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 60.

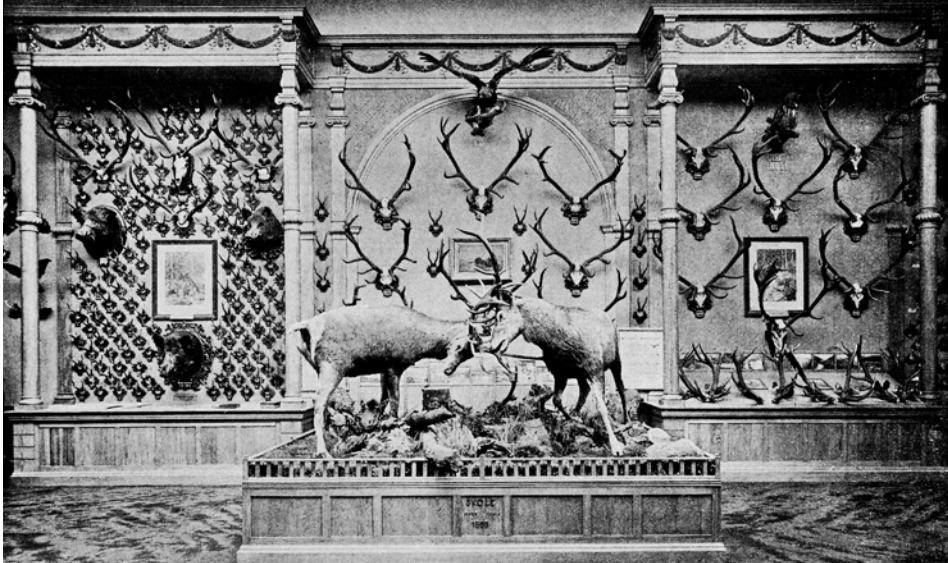


Abb. 51: Ausstellungsansicht, Hauptwand des Galizischen Saales im Österreichischen Reichshaus, 1910, Internationale Jagdausstellung Wien, Fotodruck



Abb. 52: Ausstellungsansicht, Schwedischer Pavillon, 1910, Internationale Jagdausstellung Wien, Fotodruck

Abbildung (Abb. 53)⁴⁰⁹ Gämse in einer Gebirgslandschaft, eine Szenerie, die eher in den österreichischen Alpen als in Ungarn vermutet werden würde. Während in Ungarn die Tiefebene, häufig von Pferden bevölkert, zur Nationallandschaft stilisiert wurde, wurde auf der Internationalen Jagd Ausstellung offensichtlich eine visuelle Zusammengehörigkeit der österreichischen und ungarischen Landschaft konstruiert.⁴¹⁰

Aus einer späteren Passage wird deutlich, dass das Habitat-Diorama raumfüllend und betretbar war.⁴¹¹ Betreten und verlassen wurde der Raum durch einen „Felsspalt“⁴¹². Der Autor grenzt die Inszenierung von den fünf weiteren Dioramen ab, die ebenfalls im Ungarischen Pavillon zu sehen waren, jedoch künstlich beleuchtet in je einem separaten Guckkasten von einem verdunkelten Gang aus betrachtet wurden.⁴¹³ Da eine solch ausführliche Beschreibung keiner anderen Ausstellungsinszenierung zuteil wird, muss es sich bei dem begehbaren Großdiorama um eine der Hauptattraktionen der Ausstellung gehandelt haben.⁴¹⁴ „Es war dies wohl der effektivste Raum des ganzen Hauses, der bei den breiten Massen der Besucher lauten Beifall, beim Fachmanne angesichts der überaus geschickt gestellten Tierbilder, der hohen dermoplastischen Vollandung der Stopfpräparate und der gelungenen Inszenierung des Ganzen volle Anerkennung fand.“⁴¹⁵

Zu sehen waren Präparate des „Wildes der Hochregion, ein Rudel vertraut äsender Gamsen und spielende Murmeltiere; seitlich einem Lawinengange Muffelwild, tiefer unten ein Sprung Rehe, dann weiter das weiß gefleckte Damwild. Auf der anderen Seite ein weidwund geschossener, reckenhafter Keiler von Hunden verbellt und bedrängt;

409 Vom Diorama existieren leider nur wenige Fotografien, die darüber hinaus alle mehr oder weniger ein und denselben Ausschnitt zeigen. Interessant ist, dass in dieser fotografischen Dokumentation keine Wege erkennbar sind, obwohl das Diorama begehbar war. Eine anderen Ausschnitt, mit einem betonierten Weg und einer Art hölzernem Steg, zeigt Wonders 1993, S. 98. Zu den medienspezifischen Eigenschaften von fotografierten Habitat-Dioramen siehe S. 382–392.

410 Katalin Sinkó: The Discovery of the Plain and the Herdsman of the Plain in Foreign and Hungarian Fine Arts, in: *Ethnographia*, Nr. 100, Budapest 1989, S. 121–154 (englischer Abstract S. 153–154). Den Hinweis verdanke ich Gesa Wieczorek.

411 „Der Vordergrund, von romantisch verlaufenden Waldwegen und Gebirgssteigen durchzogen, war dem Betrachter zugänglich, der infolgedessen Landschaft und Tierwelt von verschiedenen Punkten betrachten konnte.“ Ausst. Kat. Wien 1912, S. 60.

412 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 60.

413 Eines der Dioramen zeigte die ungarische Tiefebene mit Trappen und einem Volk Rebhühner, zwei weitere die Auer- und Birkhahnbalz, ein anderes die Hirschbrunft und das letzte einen „slawonischen Eichenwald mit Wölfen, die den Mond anheulen“ (Ausst. Kat. Wien 1912, S. 60).

414 Natürlich ist daneben auch relevant, dass es sich beim Ungarischen Jagdschloss um einen eigenen Ausstellungsraum des Gastgebers, des Österreich-Ungarischen Kaiserreichs handelte.

415 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 59. Wie im Vorwort ist auch hier von der „breiten Masse“ die Rede, die explizit vom Fachmann abgegrenzt wird. Es handelt sich also um ein Laienpublikum, das für diese „effektvolle“ Inszenierungsform besonders zu begeistern zu sein scheint.

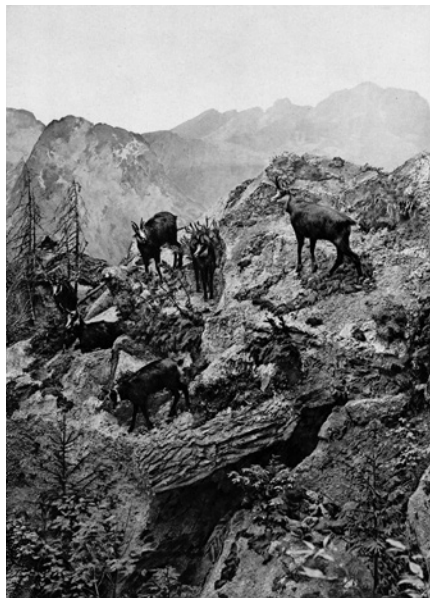


Abb. 53: Gämse, Ausschnitt aus dem Kolossaldiorama im Ungarischen Jagdschloss, 1910, Internationale Jagdtausstellung Wien, Fotodruck

in der Mitte am Teich im Schilf und auf den bizarr geformten Weidenbäumen Sumpfwild und Wasserwild, zwischen den Tiergruppen allerhand Kleinwild.“⁴¹⁶ Ähnlich wie in der arrangierten Gruppe mit Elch und Hund im schwedischen Pavillon (Abb. 52) wird hier eine Jagdszene gezeigt, in der der Jäger selbst bemerkenswerterweise eine Leerstelle bleibt. Auch in den ersten Schaubildern auf der *Great Exhibition* 1851 beschreibt der Begriff „Jagdszene“ ein Motiv, bei dem der Mensch fehlt und stattdessen nur der Hund als Jagdhelfer und die Jagdbeute sichtbar sind. Der betrachtenden Person wird so die Möglichkeit gegeben, sich imaginativ an die Stelle des Jägers zu versetzen. Die Trennung vom Bild als der tierlichen und dem Betrachterraum als der menschlichen Sphäre wird aufrechterhalten.

Aus den Bildbeschreibungen des Gedenkbands lässt sich schließen, dass das Betrachtungserlebnis wichtiger war als etwa die Identifizierung der einzelnen Tierpräparate. Romantisch-atmosphärischen Schilderungen wird hier besonders viel Platz eingeräumt. So heißt es etwa zum ungarischen Kolossaldiorama: „Mit Wohlgefallen ruhte das Auge auf dieser herrlichen Szenerie. Mächtige Felsmassen ragen aus den waldbedeckten Kuppen der Vorgebirge in den blauen Äther hinein, umflossen vom goldenen Sonnenglanz, der schimmernd an den zerklüfteten, schneebedeckten Abhängen leuchtet, tausendfach in den Perlenfluten der Wasserfälle erglänzt, die Waldwiesen und Bergmatten in saftige Farbtöne taucht und sich kühn und unverdrossen

416 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 60.

den Weg durch die dichten Baumkronen in das Dunkel der Wälder erzwingt. Überall, von den schroffen Felshängen und den allmählich abfallenden Berglehnen mit ihren Schluchten und Tälern, Steinhalden, Rasenflächen und Waldpartien bis herunter zu dem von dem Gebirgsbache gespeisten Teiche, belebten Tiergruppen das Panorama.“⁴¹⁷ Da alle Bestandteile im Plural aufgezählt werden (Schluchten, Täler, Wiesen etc), erhält man den Eindruck von einem gigantischen Landschaftsbild.

Auch die Produktionsangaben lassen sich dem Gedenkband entnehmen: „Die Komposition und das Hintergrundbild waren Meisterwerke des Malers der königlichen ungarischen Hofoper, August Spannrafl, während die taxidermischen Objekte aus dem Atelier des Hofpräparators Friedrich Rosonovszky stammte.“⁴¹⁸ Aus der Nennung der Produzenten geht hervor, dass die gesamte Gestaltung mit großer Wahrscheinlichkeit ein staatlicher Auftrag war. Die Beteiligung des Herrschaftshauses am Kolossal-diorama unterstützt die Vermutung, dass mit der Auswahl einer Gebirgslandschaft ein politischer Anspruch verbunden war: Es wurde eine landschaftliche Einheitlichkeit von Österreich und Ungarn behauptet, die den Imaginationen von landschaftlicher Identität in den einzelnen Regionen widersprach.⁴¹⁹

Neben dem Kolossaldiorama gab es auf der Internationalen Jagdausstellung zahlreiche weitere Dioramen, allein fünf weitere im ungarischen Jagdschloss.⁴²⁰ Der schwedische Pavillon zeigte ein Diorama von Stockholm, in dem allerdings keine Tierpräparate zu sehen waren, sondern Menschenmodelle. Weitere Habitat-Dioramen befanden sich im „Norwegischen Pavillon“, im „Italienischen Pavillon“,⁴²¹ im „Pavillon von Bosnien und Herzegowina“,⁴²² im „Österreichischen Reichshaus“ sowie in den Pavillons des Fürsten Christian Kraft zu Hohenlohe-Oehringen und des Erzherzogs Friedrich.⁴²³ Im fürstlichen Pavillon war unter anderem ein Diorama eines „röhrenden Kapitalhirsch im Abendrot unter der Eistaler Spitze“ ausgestellt, das ein in der populären Malerei

417 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 59f.

418 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 59. Dadurch, dass die Inszenierung von einem Bühnenbildner entworfen wurde, wird noch einmal die enge Verbindung der Ausstellungsform des Habitat-Dioramas zum Theater deutlich (vgl. auch S. 356–360).

419 Vgl. Fußnote 419, S. 188.

420 Vgl. Fußnote 413, S. 188.

421 „Im ersten Stocke angelangt, wurden wir durch ein überaus gelungenes Diorama in die majestätische Natur des Gran Paradiso versetzt. Die Anordnung war derart getroffen, daß der Betrachter den Eindruck hatte, aus einer Schutzhütte über ein wildes Tal auf das sich vor ihm auftürmende Felsmassiv zu blicken. Belebt war die Landschaft durch trefflich präpariertes Steinwild, das man hier in der ihm eigenen Umgebung betrachten konnte“, Ausst. Kat. Wien 1912, S. 69.

422 Ein Diorama des Utovo Blato, ein Diorama eines Bären von Wölfen bedrängt und ein Diorama einer Falkenbeize an der Narenta (Ausst. Kat. Wien 1912, S. 74).

423 Ausst. Kat. Wien 1912, S. 109.

tradiertes Bildmotiv übernommen und dermoplastisch umgesetzt hatte.⁴²⁴ Zahlreiche weitere Habitat-Dioramen wurden im „Pavillon der exotischen Jagd“ präsentiert, von denen sogar eines, die „Ziehenden Alaska-Elche“, im Gedenkband großformatig fotografisch reproduziert wurde. Weitere Motive von Dioramen aus dem „Pavillon der exotischen Jagd“ waren: das „Tierleben in der Ebene von Uganda am Fuße des Kilimandscharo“, ein „Löwenpaar, sich dem vor einer Ansitzhütte ausgelegten Luder nähernd“, die „Tierjagd in den Dschungeln Indiens von Elefanten aus“, „Eisbären im Packeise“ sowie „Steinböcke im arabischen Gebirge“.⁴²⁵

Der reiche Bildbestand lässt darauf schließen, dass das Habitat-Diorama 1910 ein beliebtes und etabliertes Ausstellungsmedium war und keinesfalls mehr eine Ausnahme in der Ausstellungskultur darstellte. Obwohl die internationalen Jagd-, Kolonial- oder Gewerbeausstellungen immer nur temporär waren, wurde in die aufwendige raumgreifende Inszenierung von Habitat-Dioramen investiert. Im Falle des „Tierlebens in der Antarktis“ gab es durch die Schenkung ans Naturkundemuseum Berlin eine nachhaltige Verwertung, über den Fortbestand der Dioramen aus der Wiener Ausstellung ist leider nichts bekannt.

Die Bildbeispiele zeigen, dass die Definition der eigenen und der fremden Natur, des heimischen und des fremden Lebensraums ein wichtiges Thema der Habitat-Dioramen auf der Ersten Internationalen Jagd Ausstellung war. Die Struktur der Länderpavillons oder abteilungen bot sich dafür besonders an.⁴²⁶ Die Tiere und Naturräume wurden durch ihre Präsentation im Länderpavillon zu Symbolen für Nationalstaaten. Der wissenschaftliche Wert eines Tierpräparats stand nicht im Vordergrund, vielmehr wurde das Tier als ökonomisches und kulturelles Gut definiert. Und es war ein soziales Distinktionsmittel. Gerade in den personalisierten Pavillons tritt der Machtaspekt, der der Schausstellung von Tierpräparaten innewohnt, deutlich hervor. Das Tier ist hier ein Unterworfenes, es ist ein Zeichen für die Potenz des Jägers und seine Möglichkeit, über andere Dinge, Menschen, Tiere und Räume zu herrschen. Es dient als Trophäe, als klassisches Macht- und Siegeszeichen.

424 Krohn, Silke: *Der Hirsch. Popularisierung und Individualisierung eines Motivs*, Weimar 2008, S. 47–60.

425 Vgl. Ausst. Kat Wien 1912, S. 98.

426 Die Struktur der Länderpavillons und -abteilungen war von den Weltausstellungen übernommen worden. Bereits bei der *Great Exhibition* 1851 in London, die als erste Weltausstellung gilt, gab es Abteilungen für einzelne Staaten oder „Staatsverbände“ (Winfried Kretschmer: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main 1999, S. 32–39). Die Weltausstellung 1867 in Paris war die erste mit einem Ausstellungspark, in dem verschiedene Nationen ihre Exponate in eigens erbauten Pavillons präsentierten (Kretschmer 1999, S. 82). Auf der Weltausstellung 1873 in Wien hatte es besonders viele dieser Pavillons gegeben, nicht nur Länder, auch Unternehmen, Fürstenhäuser und Ausstellungsgemeinschaften errichteten eigene Bauwerke (Kretschmer 1999, S. 93). Zu den Weltausstellungen siehe auch S. 379–382.

Narrative des Naturschutzes

Dass Habitat-Dioramen – insbesondere diejenigen in Frankfurt – mit einem Naturschutzappell verknüpft wurden und werden, erscheint mit Blick auf das vorherige Kapitel, in dem es um die Verflechtungen der Inszenierungen mit der Jagd und die permanente Präsenz des Tiertodes in den Schaubildern ging, paradox. Auch deshalb ist der Zusammenhang zwischen Tierpräparation und Naturschutz in der Forschungsliteratur bisher weitgehend unbeachtet geblieben, obwohl er in den zeitgenössischen Quellen großen Raum einnimmt. Ruft man sich jedoch das Heile und Friedliche der Frankfurter Arrangements vor Augen, ist die Assoziation zum Naturschutz nicht mehr ganz so abwegig. Dass Habitat-Dioramen um 1900 sowohl von ihren Produzent:innen als auch von ihren Rezipient:innen als Bilder des Naturschutzes verstanden wurden, dafür soll im Folgenden argumentiert werden.

Erste Ideen und Bewegungen des Naturschutzes entstehen in Deutschland zeitgleich mit den ersten Habitat-Dioramen.⁴²⁷ Für das Frankfurter Ostafrika-Diorama lässt sich diese Parallelität sogar noch weiter zuspitzen: 1908, als das Diorama eröffnet wurde, wird die Region um den Kilimandscharo von der deutschen Kolonialverwaltung zum Wildschutzreservat erklärt.⁴²⁸ Unter Naturschutz wird um 1900 jedoch etwas anderes verstanden als heute. Der Kulturwissenschaftler Friedemann Schmoll zeigt in seiner Dissertation auf, dass die Vorstellung des Schutzes komplexer Ökosysteme erst im Laufe des 20. Jahrhunderts entstand. Um 1900 ging es laut Schmoll „nicht so sehr

427 Mit der Schrift *Das Deutsche Reich und der internationale Thierschutz* von 1871 soll der Taxidermist Philipp Leopold Martin den Begriff des Naturschutzes in den deutschen Sprachgebrauch eingeführt haben (Gerhard Hachmann und Rainer Koch: „Die absolute Notwendigkeit eines derartigen Naturschutzes ...“ Philipp Leopold Martin (1815–1885). Vom Vogelschützer zum Vordenker des nationalen und internationalen Natur- und Artenschutzes, in: *Wider die rationelle Bewirtschaftung! Texte und Quellen zur Entstehung des deutschen Naturschutzes aus Anlass des 200. Geburtstags von Philipp Leopold Martin (1815–1885)*, hrsg. v. dens., Bonn 2015, S. 13–26. Vgl. auch Kugler 2014, S. 287 und Chicester 2021, S. 20.

428 Im Zuge der ersten sogenannten „Jagdschutzverordnung“ vom 07.05.1896 wurden die ersten beiden „Wildreservate“ in der Kolonie eingerichtet, eines südlich des Rufij-Flusses (Ursprung des heutiges Selous-Game-Resort) und eines bei Moshi am Fuße des Kilimandscharo (Wächter 2008, S. 40). In der Jagdverordnung von 1908 wurden die Gebiete ausgeweitet und 13 weitere festgelegt, die dann in der „Landes-Gesetzgebung“ von 1913 verankert wurden (vgl. *Jagd und Wildschutz in den Deutschen Kolonien*, mit 6 Karten, Veröffentlichungen des Reichskolonialamts Nr. 5, hrsg. v. Reichskolonialamt, Jena 1913). 1973 wurde der Nationalpark am Kilimandscharo gegründet (vgl. Hamann/Honold 2011, S. 155). Zur problematischen Dimension des Begriffs „Wild“ siehe: Deborah Hoheisel, Gisela Kangler, Ursula Schuster, Vera Vicenzotti: Wildnis ist Kultur. Warum Naturschutzforschung Kulturwissenschaft braucht, in: *Natur und Landschaft*, 2010/85 (2), S. 45–50 sowie Thomas Kirchhoff, Ludwig Trepl: Landschaft, Wildnis, Ökosystem. Zur kulturell bedingten Vieldeutigkeit ästhetischer, moralischer und theoretischer Naturauffassungen. Einleitender Überblick, in: *Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene*, hrsg. v. dens., Bielefeld 2009, S. 13–66.

um die Sicherung ökologisch unversehrter Naturverhältnisse oder die Abwendung von Umweltschäden. Im Vordergrund standen zunächst die Sicherung und Erhaltung [...] einzelner Relikte, Objekte, Arten oder eingrenzbarer Gebiete.“⁴²⁹

Die Wahrnehmung von Natur und Naturzerstörung war um 1900 sicher ebenso divers wie heute, gleiches gilt für die Motive der Naturschützer.⁴³⁰ Dennoch lassen sich einige allgemeine Beobachtungen anstellen: Wie bereits aus dem Kapitel zu den Raumordnungen hervorging, war die „Welterschließung“ das Großvorhaben des 19. Jahrhunderts.⁴³¹ Eroberungen und „Entdeckungen“ wie etwa die des Insel-Archipels „Franz-Josef-Land“ in der Arktis, die Erstbesteigung des höchsten Gipfels des Kilimandscharo-Massivs oder ingenieurtechnische Großprojekte, wie etwa der Bau des Panamakanals, ließen zur Jahrhundertwende den (westlichen) Menschen als Meister der und Herrscher über die Natur erscheinen.⁴³² Nur unter der Voraussetzung der – zumindest partiellen – Beherrschbarkeit konnte sich die Natur in einem zweiten Schritt von der bedrohenden zur bedrohten Größe wandeln.⁴³³

Durch die Engführung von Natur und sozialer Identität in der politischen Theorie der Zeit erhielt Naturschutz häufig eine nationale und patriotische Konnotation.⁴³⁴ Der US-amerikanische Historiker Thomas Lekan zeigt auf, dass im Deutschen Kaiserreich neben dem Schutz von „nationalstaatlichen“ Landschaften immer auch regionale Naturen eine wichtige Rolle spielten.⁴³⁵ Der regional spezifische Charakter von „Natur- und dem Heimatschutz“ lässt sich auch an den Lokalsammlungen der Naturkunde-

429 Friedemann Schmoll: Schönheit, Vielfalt, Eigenart. Die Formierung des Naturschutzes um 1900, seine Leitbilder und ihre Geschichte, in: *Natur und Staat. Staatlicher Naturschutz in Deutschland 1906–2006*, hrsg. v. Hans-Werner Frohn und Friedemann Schmoll, Bonn 2006, S. 13–84, hier S. 53. Zu den Unterschieden zwischen den Konzepten von „Lebensraum“ und „Ökosystem“ siehe auch S. 223–229.

430 Die Motive der Naturschützer um 1900 waren divers. Naturschutz konnte ethisch, emotional, nationalkulturell, wissenschaftlich oder ökonomisch begründet werden, immer folgten die Motive jedoch menschlichen Interessen und Bedürfnissen (Schmoll 2006, S. 30).

431 Zur Idee der vollständigen Erschließung der Erdoberfläche im 19. Jahrhundert siehe S. 130–132.

432 „Entdeckung“ Franz-Joseph-Land: 1873 durch Julius Payer und Carl Weyprecht, Erstbesteigung des Kilimandscharo: 1889 durch Hans Meyer, Ludwig Purtscheller und Yohani Kinyala Lauwo; Einweihung des Panamakanals 1914.

433 Mieke Roscher zeigt auf, dass auch die Tierschutzbewegung im 19. Jahrhundert von der prinzipiellen Überlegenheit des Menschen über das Tier und keineswegs von einer Gleichwertigkeit ausging. „Allerdings erklärte man die Herrschaft über das Tier zur moralischen Verpflichtung, so wenig Leid wie möglich zu verursachen“ (Mieke Roscher: Geschichte des Tierschutzes in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2016, S. 173–182, hier S. 176).

434 Bezugspunkt waren hier vor allem die Schriften des Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl (Riehl 1857). Vgl. auch Thomas Lekan, *Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885–1945*, Cambridge 2004.

435 Lekan 2004, S. 8.

museen ablesen.⁴³⁶ Gerade die vor Ort individuell erlebbare Veränderung der Natur führte zu einer Popularisierung des Naturschutzes.

Die Verwandlung der Landschaft durch den Menschen war im 19. Jahrhundert augenfällig wie nie. Die Ausdehnung der Städte, die Neubesiedlung von Land, der Ausbau von Infrastruktur wie Straßen, Stromleitungen, Telegrafmasten – dieser „raumgreifende Verdichtungsprozess“ war ebenso sichtbar und spürbar wie Luftverschmutzung und Lärmbelästigung.⁴³⁷ Umwelthistoriker:innen datieren deshalb einen zentralen Umbruch in der Mensch-Natur-Beziehung in die Zeit der Industriemoderne des 19. Jahrhunderts.⁴³⁸ Die unter den Schlagworten „Fortschritt“ und „Modernisierung“ benannten Veränderungen, die sich in Europa innerhalb von Jahrzehnten vollzogen, waren in den Kolonien um ein Vielfaches beschleunigt, die Veränderungen traten umso deutlicher hervor, Naturschutz wurde umso mehr zum Thema. Die Vorzüge des „zivilisatorischen Fortschritts“ waren aber ebenfalls individuell erlebbar, etwa die schnellere und leichtere Fortbewegung oder der Konsum neuer und günstigerer Produkte. Dies führte wohl zu der seltsamen Mischung aus Fortschrittsoptimismus und Nostalgie, der viele Texte der Zeit kennzeichnet. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist das Bestreben, die Natur, beziehungsweise ausgewiesene Teile der Natur, zu schützen, nicht unbedingt als reaktionär zu betrachten, sondern als kreativer, lösungsorientierter Ansatz, „a creative response to the social and environmental crisis generated by modernity“⁴³⁹.

Der Fortschritt wurde von vielen Autor:innen als unabänderlicher Mechanismus verstanden. Manch einer der Protagonist:innen war überzeugt, einem unaufhaltsamen Siegeszug der Kultur über die Natur beizuwohnen, der lediglich einige wenige Orte und Arten entzogen werden könnten.⁴⁴⁰ Das Aussterben einiger Arten wurde als zwangsläufig nahendes Ereignis verstanden. Die *Frankfurter Nachrichten* schrieben 1908 über Gorillas, dass diese leider stark verfolgt seien, „so daß sie in nicht zu ferner Zeit zu den größten Seltenheiten gehören und aus der Fauna unserer Kolonien verschwinden werden“⁴⁴¹. Carl Georg Schillings äußerte wiederholt die Befürchtung, dass die Giraffe vom Aussterben bedroht sei: „Man muss jede Giraffe konservieren, so gut es geht, denn bald, bald gibt es keine mehr.“⁴⁴² Und im Ausstellungsführer des Rothschild-Museums in Tring hieß es lapidar über die Galapagos-Schildkröte: „[...]“

436 Vgl. hierzu das Kapitel „Der ‚deutsche Wald‘ und ‚Heimat‘ als Habitat“ S. 155–162.

437 Jureit 2012, S. 8.

438 Melanie Arndt: Umweltgeschichte, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, November 2015, S. 9, https://docupedia.de/zg/Arndt_umweltgeschichte_v3_de_2015 (letzter Aufruf 16.04.2024)

439 Lekan 2004, S.12.

440 Die Gegenüberstellung von Kultur und Natur war ein zentrales Element der Diskussion um den Naturschutz. Carl Georg Schillings nennt ein Kapitel seines *Im Zauber des Elelescho*: „Neues über die Tragödie der Kultur“, vgl. Carl Georg Schillings: *Der Zauber des Elelescho*, Leipzig 1906.

441 *Frankfurter Nachrichten*, Samstag, 22.02.1908, ISG/SNG V176/444.

442 Brief Schillings an Fritz Römer von 12.12.1905, ISG/SNG V176/379.

the interest in these gigantic Tortoises is somewhat melancholic, as their days, at least in a wild state, seem to be numbered“⁴⁴³. Auch diese Vorstellungen waren Schlussfolgerungen des realen Erlebens, so wurden 1835 der angeblich letzte Braunbär und 1904 der „letzte“ Wolf Deutschlands geschossen, andere früher im deutschen Staatsgebiet verbreitete Säugetiere wie der Elch oder das Wisent waren nur noch in Randgebieten zu finden.⁴⁴⁴ Weltweites Aufsehen erregte auch die großflächige Vernichtung von Bisons in den USA.⁴⁴⁵

Dem in weiten Teilen der Bevölkerung fest verankerten Fortschrittsglauben zufolge war das Aussterben von Tierarten jedoch ein unabänderlichen Geschichtsverlauf; das Bedauern über den Verlust ganzer Spezies führte nicht zu einer Verhaltensänderung beziehungsweise zu einer anderen, als wir heute vermuten würden. Die Lokalsammlung des Museums der SNG rief zum Beispiel mehrfach zu Spenden auf: „Bei der drohenden Vernichtung, die unserer heimatlichen Tierwelt aus der immer größeren Ausdehnung der Städte und Industriebezirke erwächst, ist es dringend notwendig, den wissenschaftlichen Sammlungen einen größeren Bestand an solchen Tieren zu sichern.“⁴⁴⁶ Aus diesen Zitaten spricht die Vorstellung, der fortschreitenden Naturzerstörung könnten lediglich kleinteilige Parzellen entzogen werden. Die Konservierung, zum Beispiel eines Tieres im Präparat, wurde bereits als eine Art des Naturschutzes verstanden.

Friedemann Schmoll führt in Bezug auf den Naturschutz um 1900 den Begriff der „Memorialinsel“ ein, in der die Natur der menschlichen Nutzung entzogen werden sollte.⁴⁴⁷ Er deutet an, dass der zentrale Aspekt dieser Art von Naturschutz nicht unbedingt der Fortbestand der Natur war, sondern die Erinnerung daran. Ein Verständnis, das eben auch das Tierpräparat als Objekt des Naturschutzes mit einschloss. Nicht nur das einzelne Präparat, sondern auch das Habitat-Diorama als Ganzes kann meines Erachtens als eine solche „Memorialinsel“ verstanden werden, wobei der Begriff der Insel für die räumlich abgeschlossene Einheit des Dioramas besonders passend erscheint.

Der Begriff der „Memorialinsel“ sowie der Titel von Schmolls Dissertation, *Erinnerung an die Natur*, zeigen an, dass die Vorstellung einer Zeitlichkeit der Natur für den damaligen Naturschutz eine besondere Rolle spielte. Natur und Kultur wurden als Systeme mit verschiedenen Zeitrechnungen verstanden. Die Natur und das Naturgeschehen wurden als gleichbleibend empfunden, prozesshaft zwar, aber sich immer wieder wiederholend, während die Kultur als fortschreitende Linie wahrgenommen wurde. Die sich etablierende Evolutionstheorie sprach zwar auch der Natur eine Form

443 Hartert 1898, S. 64.

444 <https://www.nabu.de/tiere-und-pflanzen/saeugetiere/wolf/wissen/18886.html>, letzter Aufruf 16.04.2024. Das Landesmuseum in Darmstadt stellt eine Dermoplastik vom „letzten Wolf Hessens“ aus.

445 Vgl. Laugée 2022, S. 235–257.

446 Bericht der SNG 1906, S. 105.

447 Schmoll 2006, S. 53.

von linearer Entwicklung zu, doch war diese viel langsamer als die der Kultur. Gegenüber deren rasanter Entwicklung wirkte die Natur nahezu statisch.⁴⁴⁸ Die Dynamik und die räumliche Ausdehnung der kulturellen Entwicklung musste qua physikalischer Gesetzmäßigkeit das Gleichbleibende der Natur verdrängen, die Kultur würde sich nach und nach alle Natur einverleiben, so der Gedanke. Schillings etwa schreibt von einer „Wildvernichtung durch die eindringende Kultur“⁴⁴⁹. Laut der Umwelthistorikerin Melanie Arndt kündigt sich in der Forderung nach Naturschutz bereits die Vorstellung eines vollständigen Sieges der Kultur an.⁴⁵⁰

Andere waren zur Jahrhundertwende überzeugt, bereits in einem „Zeitalter der Kultur“ zu leben, das die Natur und einen ursprünglichen Naturzustand verdrängt hatte. Aus dieser Denkweise heraus wurde die noch bestehende Natur als „Relikt vergangener Zeiten“ betrachtet.⁴⁵¹ Der Publizist Hans Paasche etwa bezeichnete die Elefanten in Ostafrika als „lebendige Denkmäler aus uralter Zeit“⁴⁵². Auch dem Theoretiker Wilhelm Heinrich Riehl kann eine solche Denkweise unterstellt werden, so bezeichnete er etwa den deutschen Wald als „ein letztes verkörpertes Stück Mittelalter“⁴⁵³. Die Vorstellung eines Urzustands der Natur erklärt auch die Entstehung einiger historischer Dioramen, wie zum Beispiel der Bremer oder der Frankfurter „Urlandschaft“, die beide jedoch erst in den 1930er Jahren entstanden, als die Nationalsozialisten dieses Gedankengut politisch instrumentalisierten.⁴⁵⁴

448 Schmoll 2004, S. 57.

449 Schillings 1906, S. 72.

450 Arndt 2015, S. 8.

451 Vgl. H. Jürgen Wächter: *Naturschutz in den deutschen Kolonien in Afrika (1884–1918)*, Berlin 2008, S. 51. Die Kunsthistorikerin Noémie Étienne arbeitet in Bezug auf anthropologische Dioramen heraus, dass der Reflex, etwas der Vergangenheit zuzuschreiben, Teil einer hegemonialen Machtstrategie ist. Die Inszenierung und Bezeichnung der im Diorama präsentierten Gegenstände als „Relikte“ „verbanne“ diese in die Vergangenheit. Ganze Kulturen würden so als „entirely lost or almost extinguished“ beschrieben und repräsentiert (Étienne 2021, S. 205). Die Auslöschung als unmittelbar bevorstehend und unabwendbar (Étienne 2021, S. 78). Indem das „Andere“ der Vergangenheit zugeschrieben wird, wird dem „Eigenen“ zugleich das Heute zugesprochen. Im Falle des Habitat-Dioramas wird durch die in ihm erfolgte Historisierung der Natur, der aktuelle Zustand der Herrschaft des Menschen und der Kultur gefestigt.

452 Originalzitat: „1000 Rupien für einen Elefanten! Die Tiere sind es wert, und die Kolonie, die sie hegt, erst recht. Die Nachwelt wird diesen Preis gering finden. Ueberhaupt die Nachwelt! Höhnen wird sie über den Hochmut, die Amtsmiene, mit der wie die lebendigen Denkmäler aus uralter Zeit zerstören im Glauben an unser besseres Können!“ Hans Paasche: Kolonie oder Zoologischer Garten, in: *Deutsch-Ostafrikanische Zeitung*, Morongoro 09.03.1907, S. 1–2, hier S. 2. Vgl. auch Wächter 2008, S. 52. Hans Paasche war 1904–1906 als Marineoffizier in Deutsch-Ostafrika stationiert und als solcher an der gewaltsamen Niederschlagung des sogenannten Maji-Maji-Aufstands beteiligt gewesen. 1909–1910 reiste er als Privatmann in die Kolonie und engagierte sich anschließend gegen die deutsche Kriegs- und Kolonialpolitik.

453 Riehl 1857, S. 45 und 51.

454 Für Abbildungen siehe Böttcher 1988, S. 102/103 sowie Becker 2020, S. 60–61. Die Entstehung der

Die Begegnung mit den Naturen, die in den kolonisierten Territorien vorgefunden wurden, forderte das etablierte europäische Naturverständnis heraus und verlieh den Vorstellungen eines „Urzustands“ der Natur neuen Auftrieb. Der Kulturlandschaft wurde eine Wildnis gegenübergestellt.⁴⁵⁵ Die postkoloniale historische Forschung hat deutlich gemacht, dass westliche Imaginationen eines vorzivilisatorischen „Urzustands“ oder eines biblischen Edens als Gegenentwürfe zum Leben in den europäischen und US-amerikanischen Metropolen eine große Rolle für den imperialen „Naturschutz“ in den Kolonien spielte.⁴⁵⁶ Eine üppige, „unberührte“ Natur war in Europa längst nicht mehr vorzufinden, und auch in den Kolonien galt sie als dem Untergang geweiht.⁴⁵⁷ Daher sollte hier eine „Ursprünglichkeit“ bewahrt werden, die so keine Landschaft in Europa mehr zu bieten hatte. Doch auch die „Bewahrung“ der „ursprünglichen“ Natur in den Kolonien erfolgte vor dem Hintergrund der Überzeugung von der Notwendigkeit ihrer Überwindung.

Am Frankfurter Ostafrika-Diorama lässt sich das Motiv des ursprünglichen Naturzustands sogar bis ins Biblische zurückführen – mehr noch als auf den Garten Eden verweist das Bild auf die Arche Noah. Wie bereits diskutiert wurde, sind die im Diorama präsentierten Tierarten so divers, dass eine konkrete Zuordnung für den Laien unmöglich ist. Von jeder Art sind ein oder maximal zwei Exemplare aufgestellt, meist wurden, wie etwa bei den Giraffen, ein Männchen und ein Weibchen ausgewählt. Aus der Fülle der gezeigten Tiere, ihrer Auswahl und paarweisen Aufstellung lässt sich eine gezielte Assoziation zum Urmotiv des Naturschutzes, der Arche Noah, ableiten. Gerade vor dem Hintergrund der Überzeugung, einem unausweichlichen Fortschritt der Kultur und dem Niedergang der Natur beizuwohnen, ist die Arche Noah eine häufig verwendete Naturschutzmetapher in der Zeit.⁴⁵⁸ Im ersten Buch Mose heißt es: „Und

Dioramen war politisch gefördert worden. Die Elche für die Frankfurter Urlandschaft waren vom NS-Politiker Hermann Göring in Ostpreußen erlegt worden (http://www.senckenberg.de/root/index.php?page_id=5206&PHPSESSID=bre61ad45816q726kn4gu4g9a4&year=2018&kid=1&id=4695, letzter Aufruf 31.07.2018).

455 Lekan 2004, S. 15.

456 Richard H. Grove: *Green Imperialism. Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism 1600–1800*, Cambridge 1995.

457 Das Adjektiv „unberührt“ meint hier unberührt von der westlichen Zivilisation. In den Kolonien vorgefundene Formen der Landnutzung wurden in dieser Darstellung ignoriert. Die Historikerin Melanie Arndt macht deutlich, dass die Vorstellung eines Urzustands einer unberührten Natur ein jahrhundertealtes menschliches Konstrukt ist. Eine besondere Konjunktur dieser Vorstellung datiert sie jedoch ins 19. Jahrhundert (Arndt 2015, S. 5f.).

458 Vgl. z. B. einen Aufsatz von Carl Georg Schillings mit dem Titel „Arche Noah“ von 1914 (Carl Georg Schillings: Die Arche Noah, in: *Süddeutsche Monatshefte*, April 1914). Aufrufe zum Naturschutz, die unter dem Titel „Arche Noah“ erscheinen, lassen sich im gesamten 20. Jahrhundert finden (z. B. *Arche Noah 2000. Unsere Umwelt braucht unsere Hilfe*, hrsg. v. Rudolf L. Schreiber, Stuttgart 1980). In Menden im Sauerland befindet sich ein durch einen Förderverein betriebenes „Naturschutzzentrum Arche

du sollst in den Kasten tun, allerlei Tiere von allem Fleisch, je ein Paar, Männlein und Fräulein, dass sie lebendig bleiben bei dir.“⁴⁵⁹ Als ein solcher „Kasten“ kann meines Erachtens auch das Habitat-Diorama betrachtet werden, auch wenn die Lebendigkeit hier nur eine scheinbare ist. Der Aspekt der räumlichen Abgeschlossenheit, der auch in Schmolls Begriff der Memorialinsel zum Ausdruck kommt, wird durch die Architektur des Habitat-Dioramas gespiegelt. Die Natur wird hier in einem geschlossenen Raum rekonstruiert, der durch Wände und Glasscheibe von der menschlichen Sphäre getrennt ist. Das Frankfurter Afrika-Diorama stellt somit eine abgeschlossene Insel der heilen Naturwelt inmitten der modernen Großstadt dar.

Mit der Konservierung der Tiere im Präparat war der Naturschutz noch nicht abgeschlossen. Ihre Präsentation in Habitat-Dioramen sollte ein über das einzelne Präparat hinausgehendes positives, ein „schönes“, Bild der Natur vermitteln, das auch zum Schutz noch lebender Tiere aufrufen sollte. Die im Ostafrika-Diorama ausgewählten Tiere sind allesamt leicht jagdbar und stellen für den Menschen auch in der individuellen Begegnung keine Bedrohung dar. Es fehlen in Ostafrika verbreitete Raubtiere, wie Löwe, Hyäne oder Schakal, ebenso wie allein durch ihre Körpermasse bedrohlich wirkende Tiere wie Elefanten und Nashörner.⁴⁶⁰ Die ausgewählten Antilopenarten sind klein und ungefährlich, das gleiche gilt für die Affenarten. Die dargestellte Natur soll überwältigen, aber nicht beängstigen, was Grundbedingung für den Naturschutz ist.⁴⁶¹ Die Tiere und die Natur des Dioramas wirken nicht nur ungefährlich, sondern auch schutzbedürftig. Ähnliche Beobachtungen lassen sich am Diorama der arktischen Landschaft machen. Auch hier fehlen Raubtiere, wie der Eisbär, auch hier werden Tiere und Landschaft als ungefährlich, als friedlich und schutzbedürftig inszeniert.

Die Realität des tierlichen Lebens wurde durch die Dioramen jedoch allenfalls ungenügend abgebildet. Das, was die Tiere am meisten bedrohte und wovor sie geschützt werden sollten, hatte der Mensch in ihre Umwelt gebracht. Das tierliche Leben in Deutsch-Ostafrika beispielsweise veränderte sich durch die Kolonialisierung und die damit einhergehende Landnahme, die Verbreitung von neuartigen Krankheitserregern und die Jagd dramatisch.⁴⁶² Eine nochmalige Zuspitzung der Situation erfolgte zu Be-

Noah“ (<https://www.arche-menden.de/>, letzter Aufruf 16.04.2024) und der Landesbund für Vogelschutz Bayern betreibt einen „Arche Noah Fonds“ zum Ankauf von Naturschutzflächen (<https://www.lbv.de/mitmachen/unterstuetzen/arche-noah-fonds/>, letzter Aufruf 16.04.2024).

459 I. Mose 6,19.

460 Nicht endgültig geklärt ist, ob sich im Ostafrika-Diorama ursprünglich auch ein präparierter Nashornkopf befand. Erwähnt wird dieser im Bericht der SNG von 1909 sowie bei Udo Becker (Becker 2020, S. 44). Abbildungen dazu sind nicht überliefert.

461 Schmoll 2004, S. 12.

462 Einige Tierarten sind tatsächlich nur noch im Präparat erhalten, wie zum Beispiel das Quagga, eine im 19. Jahrhundert ausgerottete südafrikanische Zebraart.

ginn des 20. Jahrhunderts als mit Bernhard Dernburg als Staatssekretär im Reichskolonialamt und Albrecht von Rechenberg als Gouverneur von Deutsch-Ostafrika zwei Personen in entscheidende Ämter gelangten, für die wirtschaftliche Interessen deutlich über denjenigen des Naturschutzes standen.⁴⁶³ „Entweder wir haben eine Kolonie oder einen Zoologischen Garten“⁴⁶⁴, ist ein von Rechenberg überliefertes Zitat. Und Bernhard Dernburg ließ verlautbaren: „Wo allerdings Wildarten der fortschreitenden Kultur ein Hindernis bilden, da geht das wirtschaftliche Interesse vor.“⁴⁶⁵ Von Rechenberg ordnete 1908 unter anderem an, die Gebiete längs der Telegraphenlinien von der Küste bis ins Landesinnere von Giraffen zu befreien, da diese die Leitungen beschädigen würden.⁴⁶⁶ Die möglicherweise daraus resultierende Ausrottung einzelner Tierarten hielten beide für „das kleinere Übel“⁴⁶⁷. Die kommerzielle Jagd, die Tiere als Ressource für Trophäen oder Materialien wie Elfenbein sah, tat ihr Übriges. Zahlen, wie diejenigen, die der Historiker Jürgen Wächter zusammengetragen hat, belegen das dramatische Ausmaß der Tierverschichtung in der deutschen Kolonialzeit.⁴⁶⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint das Frankfurter Ostafrika-Diorama einmal mehr wie ein konserviertes Bild einer bedrohten Natur – und bekommt eine beinahe zynische Komponente: Den Schutz, den die Menschen den Tieren gewähren sollten, war durch das Handeln der Menschen überhaupt erst nötig geworden.

Naturschützer im deutschen Kaiserreich waren ob der Situation in Ostafrika höchst besorgt. Ein Jahr nach seinem bereits zitierten Brief an Fritz Römer 1905 („Man muss jede Giraffe konservieren, so gut es geht, denn bald, bald gibt es keine mehr.“⁴⁶⁹) erneuerte Carl Georg Schillings seinen Appell: Es sei „aller Orten möglichst viel Material zu wissenschaftlichen und Unterrichtszwecken zu retten, solange es noch zu retten ist“, forderte er in seinem Buch *Der Zauber des Elelescho*.⁴⁷⁰ Denn, so stellte er mit Blick

463 Mit den Namen Bernhard Dernburg, 1907 bis 1910 Staatssekretär im Reichskolonialamt und Albrecht von Rechenberg, 1906 bis 1912 Gouverneur von Deutsch-Ostafrika, ist die Vorstellung eines radikalen Kurswechsels hin zu einer „reformistisch-utilitaristischen“ Kolonialpolitik verbunden, im Reichstag wurden beide wiederholt für ihre „negerfreundliche“ Politik angegriffen (Gründer 2012, S. 186.). Ihr zweckorientierter Pragmatismus in der Verwaltung der Kolonie ging jedoch eindeutig zulasten des Umweltschutzes.

464 Albrecht von Rechenberg zitiert nach Wächter 2008, S. 62.

465 Zitat aus dem Bericht der „Studienreise des Staatssekretärs Dernburg nach Deutsch-Ostafrika“ angefertigt von Oskar Bongard, zitiert nach Wächter 2008, S. 61.

466 Dies geht aus einem Schreiben Rechenbergs an das Reichskolonialamt hervor, siehe Wächter 2008, S. 67.

467 Zitat aus einem Bericht Albrecht von Rechenbergs an das Reichskolonialamt, zitiert nach Wächter 2008, S. 63.

468 Wächter 2008, S. 21.

469 Brief Schillings an Fritz Römer von 12.12.1905, (ISG/SNG VI76/379).

470 Vgl. Schillings 1906, S. 91. Auch andere Autoren wählten ähnliche Worte. So forderte Friedrich Bronsart von Schellendorf, es sei ein vernünftiger Schutz einzuführen, „um zu retten, was noch zu retten ist.“ Zitiert nach Wächter 2008, S. 51.

auf Ostafrika bedauernd fest, „verschwunden ist [bereits] vieles, was ich dort sah“⁴⁷¹. Schillings befürchtete eine vollständige Vernichtung der afrikanischen Tierwelt. Angesichts der neusten Entwicklungen verfasste er mehrere Protestartikel mit Überschriften wie „Wildgemetzel in Deutsch-Ostafrika“ oder „Giraffenschlachten in Deutsch-Ostafrika“.⁴⁷² Das Paradoxe an Schillings Äußerungen ist, dass er selbst Großwildjäger war. Zwischen 1896 und 1903 reiste er viermal ins östliche Afrika. Er erlegte dort zahlreiche Tiere, die er Naturkundemuseen im deutschen Kaiserreich spendete, schuf sich daneben aber auch eine umfangreiche Privatsammlung. Seine Jagd legitimierte er didaktisch und wissenschaftlich. Durch die Tötung und Präparation einzelner Tiere und ihr Ausstellen in Europa sollten Wissen und Emotionen erzeugt werden, die dann wiederum zum Schutz anderer Tiere in den Kolonien beitragen würden. Schillings tötete, um zu retten. Doch schon von Zeitgenossen wurde Schillings eine Beteiligung an der Ausrottung der Tiere vorgeworfen. In einem weiteren Brief an Fritz Römer schreibt er selbst: „Es ist ein Scandal, dass irgendwelche Laien [...] von Tierverschwendung durch ‚uns‘ sprechen.“⁴⁷³ Tatsächlich sind die Zahlen der Tiertötung durch Sportjäger im Vergleich zu denjenigen durch die kommerzielle Jagd und die strategische Tierverschwendung verschwindend gering, dennoch treten beide Gruppen als Kolonisatoren auf und töten Tiere.⁴⁷⁴

Schillings ging es bei seinen Naturschutztätigkeiten offensichtlich auch um eine Aufwertung seiner eigenen Person. Von Zeitgenossen wurde ihm deshalb unter anderem das Streben nach einem „Schießmonopol“ vorgeworfen.⁴⁷⁵ In Bezug auf den Naturschutz weist Schillings Biografie einige Parallelen zur generellen Kolonialgeschichte auf, denn Schutz setzt immer ein asymmetrisches Machtverhältnis voraus. Erst nachdem sich Schillings das Gebiet erschlossen und die Tiere beobachtet, getötet sowie seziert hatte und erst nachdem er dies darüber hinaus schriftlich wie fotografisch dokumentiert hatte, setzte er sich für den Schutz dieser Natur und der in ihr lebenden Tiere ein. Das Gleiche gilt für das Kolonialgebiet insgesamt. Naturschutz wird in Deutsch-Ostafrika erst virulent, nachdem das Gebiet unterworfen und angeeignet wurde, seine Ressourcen erschlossen und genutzt wurden, und das in einem so effizienten Maße, dass die Endlichkeit dieser Ressourcen sichtbar wurde.

471 Carl Georg Schillings: *Mit Blitzlicht und Büchse. Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika*, Leipzig 1905, S. 22. Vgl. Wächter 2008, S. 49.

472 Vgl. Carl Georg Schillings: Wildgemetzel in Deutsch-Ostafrika, in: *Blätter für Naturschutz* 2, Nr. 6, 1911, S. 4–11; Carl Georg Schillings: Giraffenschlachten in Deutsch-Ostafrika, in: *Süddeutsche Monatshefte*, Jg. 10, Bd. 2, 1913, S. 151–156.

473 Brief Schillings an Fritz Römer von 12.12.1905, (ISG/SNG V176/379).

474 Vgl. Wächter 2008, S. 21f.

475 So äußerte sich unter anderem der frühere Gouverneur Deutsch-Südwestafrikas, Theodor Leutwein. Vgl. Wächter 2008, S. 69.

Im Habitat-Diorama wird der Naturraum der Kolonie jedoch als unversehrt inszeniert. Die Tiere sind frei von sichtbaren Krankheiten oder Verletzungen, die Natur ist unberührt und noch nicht durch den technischen Fortschritt verändert. Naturalismus und Illusionismus verstärken den Eindruck eines „heilen Ganzen“. Hinweise auf Technik oder Zivilisation fehlen komplett.⁴⁷⁶ Dadurch wird die Natur als ein Anderes, der menschlichen Sphäre nicht Zugehöriges markiert. Die Natur ist hier quasi in einem vormenschlichen Urzustand dargestellt.⁴⁷⁷ Der Naturschutzappell im Habitat-Diorama wirkt über ein positives Bild einer unversehrten Natur, es zeigt nicht etwa negative Bilder zerstörter Landschaften.⁴⁷⁸ Susanne Köstering schreibt über das Frankfurter Diorama: „Das 1908 fertiggestellte Afrika-Diorama bot eine optimistische Lösung an, einen Ausweg aus der Krise der Natur, die Versöhnung nach dem Opfer.“⁴⁷⁹

Die Medienwissenschaftlerin Franziska Winter bezeichnet das Habitat-Diorama als „moralische Ressourcensicherung“⁴⁸⁰, was besonders in Bezug auf Dioramen kolonialer Landschaften Sinn macht. Durch die Darstellung der unversehrten Landschaften werden koloniale Handlungen in einem nachträglichen Akt der „Trauerbekundung“ moralisch legitimiert. Zugespielt formuliert ließen sich Habitat-Dioramen als eine Art „Wiedergutmachung“ interpretieren. Ähnlich wie die Heilung im Krieg verstümelter Körper symbolisch in Gestalt von Heldendenkmälern erfolgt, erfolgt die „Heilung“ der zerstörten Natur im Habitat-Diorama.⁴⁸¹ Noch einen Schritt weiter gehen die Auferstehungsmetaphern, die häufig mit der Beschreibung von Habitat-Dioramen einhergehen.

476 Die vor der deutschen Kolonisation in der Region ansässige lokale Bevölkerung und ihre Interaktion mit der Natur wird ausgeblendet. Eine zentrale Strategie von kolonialer Landnahme und kolonialem Naturschutz. Vgl. William Beinart und Lotte Hughes: *Environment and Empire*, Oxford 2010.

477 Die menschenleere Natur war ein wichtiger Topos, der der Einrichtung von Nationalparks und Naturschutzgebieten zugrunde lag, für die nicht selten lokale Bevölkerungsgruppen vertrieben wurden. „[...] the establishment of forest reserves was in some cases combined with the forced resettlement of the local population from these areas, as in the case of the Mwera-Rondo Plateau west of Lindi“, Gißibl 2016, S. 121. „The exchange of notes between the station at Kilimatinde and the government in Dar es Salaam shows that the government put a marked emphasis on the fact that potential reserves should be very sparsely populated, if at all.“ Gißibl 2016, S. 219.

Nicht nur 1907, sondern auch 1959 und noch 1979 wurden lokal ansässige Bevölkerungen etwa aus der Serengeti und dem angrenzenden Ngorongoro-Tal vertrieben, um hier den Serengeti-Nationalpark einzurichten (Bernhard Gißibl und Johannes Paulmann: ‚Serengeti darf nicht sterben‘, in: *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, hrsg. v. Jürgen Zimmerer, Bonn 2013, S. 96–108, hier S. 101.)

478 Laut Christiane Voss ist dies ein zentrales Charakteristikum des Habitat-Dioramas: „Nur die gutmütige, ansehnliche Natur ist der Logik der Habitat-Dioramen zufolge eine echte bzw. darstellungswürdige“, Voss 2017, S. 206.

479 Köstering 2003, S. 210.

480 Winter 2017, S. 110.

481 Zur symbolischen Körperheilung siehe Lorenz 2000, S. 119.

So nennt Carl Georg Schillings ein Kapitel zur Tierpräparation aus seinem Buch *Im Zauber des Elelescho*, „Die ‚wiedererstehende‘ Tierwelt“, an anderer Stelle schreibt er, es mache ihm Freude, dass er im Frankfurter Diorama „die afrik. Tierwelt wieder ein wenig zum Leben erwecken kann“⁴⁸². Diese zeitgenössischen Zitate bringen die Idee der Kompensation, Heilung und Wiedergutmachung zum Ausdruck.

Auch heute noch wird die Herstellung von Tierpräparaten mit Naturschutzgedanken verknüpft, etwa wenn der Taxidermist Don Sharp behauptet: „Taxidermy is, I suppose, an act of homage. Preserving wildlife is one way of showing respect for animals. Visual art for me is a well-mounted and artistically presented creature. Respect for nature is for me to save a creature that would otherwise decompose.“⁴⁸³ Das Paradoxe am Naturschutz im Habitat-Diorama ist jedoch, dass die Natur ja nicht tatsächlich natürlich ist, sondern lediglich als solche erscheint. Wesentliche Merkmale von Natur, wie Lebendigkeit, Bewegung oder der zyklische Kreislauf von Werden und Vergehen, die Fähigkeit, neues Leben hervorzubringen, all das fehlt im Habitat-Diorama. Das Erscheinungsbild einer von menschlichen Einflüssen befreiten Natur wird durch den Menschen erzeugt. Während sich in der Realität die Natur selbst zeigt, zeigt sich im Habitat-Diorama nur die menschliche Rekonstruktion von Natur.

Das naturwissenschaftliche Lehrbild

Bis hierher wurde das Habitat-Diorama vor allem als Medium gesellschaftlicher Norm- und Identitätskonstruktionen sowie – auf die Beispiele aus Frankfurt bezogen – als Zeugnis der deutschen Kolonialgeschichte betrachtet. Das Habitat-Diorama war jedoch gleichzeitig immer auch ein „Wissensding“⁴⁸⁴. Die „gezielte Sichtbarmachung“ von naturwissenschaftlichem Wissen und Erkenntnis war vordergründig seine primäre Funktion.⁴⁸⁵ Das biologische Wissen über die gezeigten Tiere und ihren Lebensraum sollte für ein breites Publikum anschaulich gemacht werden. Bis heute sind Präparate und Habitat-Dioramen wichtige „Visualisierungstechniken“ der Naturkundemuseen.⁴⁸⁶

482 Vgl. Schillings 1906 und Brief Schillings an Fritz Römer von 29.04.1906, (ISG/SNG V176/379).

483 Don Sharp (1942–2004) Präparator am Wallaton Hall Museum in Nottingham, Großbritannien, zitiert nach Morris 2012, S. 10.

484 So der Titel eines Sammelbands herausgegeben vom Berliner Naturkundemuseum. Darin auch ein Aufsatz von Köstering zu einem Habitat-Diorama, vgl. Köstering 2015.

485 Heintz / Huber 2001, S. 13: „Auch die deformierte Hand in einer Formaldehydlösung oder der ausgestopfte Wolf in einem Naturkundemuseum ist das Ergebnis einer gezielten Sichtbarmachung, ebenso wie das Sequenzgel eines DNA-Abschnitts.“

486 „Visualisierungstechniken reichen von Handzeichnungen und photographischen Abbildungen über Kurven und 3-D Simulationen bis hin zu Präparaten, bei denen der Gegenstand gewissermaßen seine eigene Darstellung ist.“, Heintz/Huber 2001, S. 13.

Naturwissenschaftliche oder „technische“ Bilder gelangten etwa seit den 2000er Jahren zunehmend in den Fokus der kunsthistorischen Forschung.⁴⁸⁷ Die Abgrenzung von anderen Bildern erfolgte dabei über die Funktion: Naturwissenschaftliche Bilder wollen Wissen vermitteln, können Theorien sichtbar machen, als Zeugnisse und Belege für diese dienen und Erkenntnis sogar zuallererst hervorbringen. Was naturwissenschaftliche Bilder explizit nicht wollen, ist, Emotionen und Stimmungen ausdrücken oder hervorrufen, Eigenschaften, die im Umkehrschluss „künstlerischen“ Bildern zugeschrieben werden. Während diese subjektiv sind und sein sollen, wird naturwissenschaftlichen Bildern eine Objektivität attestiert.⁴⁸⁸ Dass die Zuschreibung von Objektivität eine kulturelle Konstruktion und damit historisch wandelbar ist, haben die US-amerikanischen Wissenschaftstheoretiker Lorraine Daston und Peter Galison eindrücklich nachgewiesen.⁴⁸⁹ Dennoch bleibt diese Zuschreibung eine notwendige Bedingung für viele Bereiche alltäglicher und wissenschaftlicher Erkenntnisse. Nur aufgrund der konsensualen Annahme ihrer Objektivität können naturwissenschaftliche Bilder ihre Funktionen erfüllen.

Für das 19. Jahrhundert ist die hier dargestellte, von der Forschung getroffene Definition und Abgrenzung für viele naturwissenschaftlichen Bilder nur schwer aufrechtzuerhalten. Gerade im populärwissenschaftlichen und didaktischen Kontext, etwa im Naturkundemuseum oder in illustrierten Nachschlagewerken, wurde nicht so eindeutig zwischen „wissenschaftlichen“ und „künstlerischen“ Bildern unterschieden, wurde auch wissenschaftlichen Bildern erlaubt, Emotionen auszulösen. Naturwissenschaftliche Erkenntnis und Weltsicht waren eng verknüpft, „Wissenspräsentation und ideologische Interpretation waren nie zu trennen“, so der Historiker Andreas Daum.⁴⁹⁰

Das Habitat-Diorama ist ein Paradebeispiel für die Verknüpfung naturkundlicher und gesellschaftspolitischer Wissensvermittlung. Aus der Analyse der historischen Beispiele aus Frankfurt ist deutlich geworden, wie eng beide Bereiche in dem Medium

487 „Das technische Bild“ ist der Titel eines Forschungsprojektes, das zwischen den Jahren 2000 und 2018 als gemeinsame Abteilung des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik und des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt Universität in Berlin existierte. Es war Teil des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung*. „Das technische Bild“ ist auch der Titel des Sammelbands, den die mit dem Projekt assoziierten Kunsthistorikerinnen Horst Bredekamp, Vera Dünkel und Birgit Schneider herausgaben (*Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin 2008). Die aus dem Forschungsprojekt entstandene Zeitschriftenreihe trägt den Titel *Bildwelten des Wissens*.

488 Angela Fischel: Bildbefragungen. Technische Bilder und kunsthistorische Begriffe, in: *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin 2008, S. 14–23, hier S. 22.

489 Daston/Galison 2007.

490 Vgl. Daum 2002, S. 5.

verwoben sind. „Wissenschaftliche Bilder sind nie nur die passive Wiedergabe eines Sachverhaltes, sondern tragen wesentlich zur Prägung und Erzeugung ebendieses bei“, halten die Kunsthistoriker:innen Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel treffend fest.⁴⁹¹ Das Habitat-Diorama ist jedoch nicht nur an der Konstruktion des in ihm präsentierten biologischen Wissens beteiligt, sondern auch an der Konstruktion der gesellschaftlichen Normen und Ideale, die aus diesem biologischen Wissen abgeleitet werden. Für die Zeitgenossen waren dies jedoch keine zwei getrennten Sphären. Die Biologie galt als Grundlage des gesamten Lebens, die gesellschaftlichen Normen wurden in der Natur gesehen und aus ihr hergeleitet. Die Sichtbarmachung dieser „Erkenntnisse“ im Habitat-Diorama war in den Augen der Produzenten keine aktive Konstruktion, sondern idealtypische Vermittlung.⁴⁹²

Die kunsthistorische Forschung beschäftigt sich selten mit Grenzfällen des naturwissenschaftlichen Bilds wie dem Habitat-Diorama, thematisiert werden eher Formate, denen noch heute zweifelsfrei der Status der Wissenschaftlichkeit zugesprochen werden würde, zum Beispiel Diagramme, schematische Zeichnungen oder mikroskopische Aufnahmen.⁴⁹³ Das Habitat-Diorama unterscheidet sich von diesen nicht zuletzt in seinem Erscheinungsbild. Es übersetzt nicht, wie ein Diagramm, die Realität in einen anderen Darstellungsmodus, es abstrahiert nicht wie eine schematische Zeichnung, es macht nicht, wie etwa eine mikroskopische Aufnahme, etwas sichtbar, das mit bloßem Auge nicht zu erkennen wäre. Das Habitat-Diorama ist eine Nachahmung der Realität. Doch auch diese kann als Sichtbarmachung gelten, denn durch die Wahl eines Realitätsausschnittes, eines Motivs und einer Perspektive wird auf einen bestimmten Aspekt der „Realität“ hingewiesen, etwas gestaltend aus ihr herausgearbeitet.

In seiner Funktionsweise lässt sich das Habitat-Diorama am ehesten mit der Fotografie vergleichen, die in bestimmten Zusammenhängen ebenfalls als wissenschaftliches Bild gelten kann, als Dokument von etwas Vorgefundenem.⁴⁹⁴ Jedoch unterscheiden sich die Strategien, mit denen im jeweiligen Medium Evidenz erzeugt wird: Während die Fotografie durch einen Apparat produziert wird, ihr also die Autorität

491 Die Autor:innen weiten diese Beobachtung generell auf technische Bilder aus: „Wissenschaftliche Bilder sind nie nur die passive Wiedergabe eines Sachverhaltes, sondern tragen wesentlich zur Prägung und Erzeugung ebendieses bei.“ (Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel: Editorial, in: *Das Technische Bild. Compendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. v. dens., Berlin 2008, S. 8–13, hier S. 8).

492 Für die Diskussion zu diesem Aspekt danke ich Dr. Sophia Kunze.

493 Vgl. z. B. *Das Technische Bild* 2008.

494 Dass dieser Status der Fotografie ebenfalls eine Zuschreibung ist, ist Konsens der neueren kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Forschung. Dennoch behält die Zuschreibung des Dokumentarischen bis heute in großen Teilen, vor allem im alltäglichen Gebrauch, ihre Gültigkeit. Vgl. Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, in: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hrsg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74.

einer „mechanischen Objektivität“ anhaftet, generiert das Habitat-Diorama seinen Anspruch auf Objektivität über sein Material (die Tierhaut), sein Erscheinungsbild (Naturnähe) und seinen Präsentationskontext (Naturkundemuseum).⁴⁹⁵ Dass der Status als wissenschaftliches Bild dabei nicht stabil ist, zeigen viele historische Beispiele.

Zusammenstellungen präparierter Tiere wurde nicht zwangsläufig eine Objektivität zugesprochen. Inszenierungen mit bekleideten Präparaten etwa, die menschliche Verhaltensweisen imitierten, zählten nicht in diese Kategorie.⁴⁹⁶ Auch spektakulären Jagd- und Kampfszenen haftete der Ruf des Unwissenschaftlichen an. Hier versuchten die Naturkundemuseen, sich durch die Motivwahl explizit von temporären Ausstellungen und Privatmuseen abzugrenzen.⁴⁹⁷ Das Naturkundemuseum solle keine „Schaubude“ und kein zweites „Panoptikum“ sein, forderten zeitgenössische Kritiker.⁴⁹⁸ Tiere sollten vorzugsweise in bewegungsarmen, alltäglichen, „charakteristischen“ Posen gezeigt werden, die es erlaubten, in dem einzelnen Exemplar einen Typus, einen Repräsentant seiner Art, zu sehen.⁴⁹⁹ Nur so konnten die Tierpräparate die taxonomische Ordnung widerspiegeln.

Doch die Zusammenstellung der Tierpräparate in Gruppen und ihr Einfügen in eine Gesamtkomposition im Habitat-Diorama schuf zwangsläufig eine Erzählung. Für den wissenschaftlichen Anspruch der Naturkundemuseen war nun wichtig, dass diese Erzählung als eigenständig von der Natur kreiert und nicht als vom Menschen erschaffene Fabel betrachtet wurde. Die durch das Arrangement der Tierpräparate geschaffene Erzählung sollte nicht den Anschein einer Fiktion haben, sondern ein glaubwürdiges Abbild der Realität darstellen – hier verlief eine feine, aber entscheidende Trennlinie, die bei näherer Betrachtung gar nicht so leicht zu ziehen ist: Gerade in ihrer Gründungszeit wurden viele Sammlungen der Naturkundemuseen mit Objekten aus temporären Ausstellungen gespeist. So kaufte zum Beispiel das British Museum zahlreiche Exponate auf, die zuvor Teil des dramatischen Dschungel-Dioramas gewesen waren, das Rowland Ward für die Kolonialausstellung in South Kensington 1886 arrangiert

495 Zur „mechanischen Objektivität“ der Fotografie siehe Daston/Galison 2007, S. 121–200. Zum Medienvergleich zwischen Fotografie und Habitat-Diorama siehe auch S. 305 und S. 382.

496 Auf der Weltausstellung 1851 in London zeigte Hermann Ploucquet „The Comical Creatures of Wurttemberg“, wozu unter anderem fechtende Mäuse und schlittschuhlaufende Igel gehörten. Wonders 1993, S. 34.

497 Zu den Ausstellungsinszenierungen in Privatmuseen vgl. S. 170–180.

498 Wandollek 1906, S. 639f. Obwohl er sich nicht grundsätzlich gegen „Lebensbilder“ ausspricht, kritisiert auch der Leiter des Berliner Naturkundemuseums, Karl Möbius, dramatische szenische Schaubilder mit Tierpräparaten, wie sie etwa im Altonaer Museum ausgestellt wurden, als „ästhetisch widerwärtige Panoptikumsgruppen“ (Karl Möbius: Diskussionsbeitrag, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904, S. 133).

499 Zur Typusbildung vgl. S. 106–111.

hatte.⁵⁰⁰ Ebenso erwarb das AMNH zahlreiche Inszenierungen aus der Werkstatt von Jules Verreaux, etwa den „Arabischen Kurier von Löwen attackiert“, der offensichtlich eine höchst dramatische und nicht alltägliche und obendrein von Biologen als unrealistisch kritisierte Szene zeigt.⁵⁰¹ Diese Kontextverschiebung zeigt an, dass ein und dasselbe Tierpräparat im Privatmuseum als Trophäe, in einer temporären Ausstellung als Schauobjekt und im öffentlichen Museum als Wissensding betrachtet werden kann. Neben Material und Motiv bestimmt der Ausstellungskontext wesentlich den epistemischen Gehalt der Objekte.

Mit genauem Blick auf die Strategien, die eine bildliche Darstellung als „objektiv“ kennzeichnen, zeigt sich im Vergleich zwischen Fotografie und Habitat-Diorama ein weiterer entscheidender Unterschied: Die Fotografie zeichnet etwas Vorgefundenes auf, während das Habitat-Diorama es nachbildet.⁵⁰² Auch wenn für die Nachbildung die vorgefundene Tierhaut verwendet wird, ist das im Habitat-Diorama geschaffene Abbild offensichtlich konstruiert und weist somit, wie alles Gemachte, die Möglichkeit der Täuschung oder Fälschung auf.⁵⁰³ Die Stille, die Starre der Tiere, der gemalte Hintergrund, all dies erscheint höchst artifiziell. Doch trotz seiner offensichtlichen Künstlichkeit ist der Anspruch des Habitat-Dioramas, die Realität darzustellen, überzeugend: „Each tells the truth“, fasst die Kulturphilosophin Donna Haraway treffend zusammen.⁵⁰⁴

500 Wonders 1993, S. 38, vgl. auch S. 170–180.

501 Jules Verreaux' „Arabischer Kurier von Löwen attackiert“ wurde 1869 auf der *Exposition Universelle* in Paris gezeigt und im selben Jahr vom AMNH angekauft (Wonders 1992, S. 34).

502 Auch hier handelt es sich um eine Zuschreibung. Es ist ein Narrativ, welches dem fotografischen Abbild besondere Autorität verleiht. Dass auch Fotografien gefälscht, arrangiert und inszeniert werden können, ist hinlänglich bekannt. Vgl. z. B. Hany Farid, *Fake Photos*, Cambridge, Massachusetts 2019.

503 Tatsächlich wird – vor allem in der jüngeren Literatur und zum Teil nicht ohne Genugtuung – immer wieder auf wissenschaftliche Falschaussagen in den Inszenierungen hingewiesen. Für die „Buffalo Group“ von William T. Hornaday (Abb. 45) stellt die Wissenschaftlerin Hanna Rose Shell mehrere Ungereimtheiten fest. So weist sie etwa darauf hin, dass in „freier“ Natur die Herden von Bisonbullen sowie von Bisonkühen und -kälbern getrennt leben. Nur während der Brunft würden sich Kühe und Bullen zusammenschließen, die Bullen die Kuhherde aber vor der Geburt der Kälber wieder verlassen (Shell 2004, S. 99). Zusätzlich seien die Tiere bei Hornaday in verschiedenen Fellphasen zeigt, da sie zu unterschiedlichen Zeiten, einmal im Frühling und einmal im Herbst, gejagt wurden, in der Realität würde eine solche Zusammenstellung jedoch nicht vorkommen. Shell urteilt deshalb, die Habitat-Gruppe sei „an impossible but convincing version of the exterior world.“ (Ebd.) Auf biologische „Fehler“ in der Darstellung der Gorilla-Familie und des „Riesen-Gorilla“ wurde bereits hingewiesen (vgl. S. 116 und S. 123). Nur selten werden diese „Falschaussagen“ von den Museen selbst thematisiert. Eine Ausnahme ist das AMNH, das zu seinem Habitat-Diorama „Alaskan Moose“ ein Video produzieren ließ, in welchem „das Wissen um das Paarungsverhalten der Elche, das zur Eröffnung des Dioramas 1942 aktuell war“ durch neue Erkenntnisse überschrieben und korrigiert wird (Winter 2017, S. 111).

504 Vgl. Haraway 1989, S. 29. Zu den ästhetischen Authentifizierungsstrategien des Habitat-Dioramas siehe ab S. 231.

Die Sichtbarkeit seiner Künstlichkeit steht der wissenschaftlichen Glaubwürdigkeit des Habitat-Dioramas nicht im Wege. Für dieses Paradox, das Habitat-Dioramen mit vielen wissenschaftlichen oder „technischen“ Bildern teilen, verwendet Horst Bredekamp die These des sogenannten „Disjunktionsprinzips“.⁵⁰⁵ Dieses besagt, dass ein naturwissenschaftliches Bild umso stärker konstruiert ist, je natürlicher sein Gegenstand in der Wiedergabe erscheint. Der Anschein der Natürlichkeit, nicht die tatsächliche Natürlichkeit, ist also entscheidend. Das Bewusstsein für das Gemacht-Sein des Bilds steht seiner Glaubwürdigkeit nicht im Wege, ganz im Gegenteil. Inszenierung und Evidenz schließen einander nicht aus, im Habitat-Diorama wird Evidenz inszeniert.

Für viele Museumsleute um 1900 war das Habitat-Diorama das ideale naturwissenschaftliche Lehrbild: Mit ihm konnte etwas, das in der Natur erkannt worden war, dargestellt werden. Das Medium erlaubte eine verdeutlichende Zuspitzung, ein In-Szene-Setzen dieses vermeintlich Vorgefundenen, ohne dass es dadurch an Glaubwürdigkeit verlor. Es erlaubte, eine Erzählung zu kreieren, die – wurden die beschriebenen „Parameter der Wissenschaftlichkeit“ einhalten – nicht fiktiv erschien. Die reale Tierhaut und die naturnahe Gestaltung bürgten für die Authentizität des Dargestellten. Der Kontext des Naturkundemuseums verlieh den getroffenen Aussagen zusätzlich Autorität. Biologisches Wissen konnte im Habitat-Diorama anschaulich gemacht und so unabhängig von Sprache an ein breites Publikum vermittelt werden.

Die Popularisierung von Wissen. Naturwissenschaft als „Volkswissenschaft“ und Biologie als „Lehre vom Leben“

Die Wissenskultur um 1900 ist geprägt von einer Popularisierung. Bürgerinnen und Bürger wollten an der Wissensproduktion und konsumtion teilhaben. Davon zeugt unter anderem der Mitgliederzuwachs der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft.⁵⁰⁶ Neue Institutionen und Vereine gründeten sich, Naturwissenschaftler:innen gab es nicht mehr länger nur an Höfen und Universitäten, sondern auch im Naturkundemuseum. Hier war man trotz aller Öffnung aber durchaus darauf bedacht, die Produzenten- und die Konsumentenseite der Wissenschaft voneinander abzugren-

505 Vgl. Horst Bredekamp: In der Tiefe die Künstlichkeit. Das Prinzip der bildaktiven Disjunktion, in: *Sehen und Handeln*, hrsg. v. dems. und John M. Krois, Berlin 2011, S. 206–224. Siehe auch Bredekamp/Schneider/Dünnel 2008, S. 9. Den Begriff des „Disjunktionsprinzips“ (von lateinisch *disjungere* für trennen, unterscheiden, nicht vermengen) hatte Erwin Panofsky in die kunsthistorische Forschung eingeführt, um die Entkoppelungen von Form und Inhalt bei der Rezeption antiker Motive im Mittelalter zu beschreiben. Vgl. Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960.

506 Sakurai 2013, S. 123.

zen, was etwa die Trennung von Studien- und Schausammlung in den meisten Museen belegt.⁵⁰⁷ Während die Studiensammlungen Forscher:innen und forschungsaffinen Laien vorbehalten waren, richteten sich die Schausammlungen an ein breites Publikum, an Bildungsbürger:innen, Arbeiter:innen, Handwerker:innen, Büroangestellte, Lehrkräfte und Schüler:innen, die das Museum häufig in Gruppen, zum Beispiel in Klassen, Vereinen oder im Familienkreis, besuchten.⁵⁰⁸ Die Besucherzahlen stiegen, die Ausstellungsräume wurden vergrößert oder gleich neu gebaut, das Naturkundemuseum entwickelte sich von einer Forschungs- zur „Volksbildungsstätte“.⁵⁰⁹ Der US-amerikanische Geologe Oliver C. Ferrington beschrieb die Entwicklung 1915 als „The Rise of Natural History Museums“⁵¹⁰.

Die Neuausstattung und Neuausrichtung der Museen hatte eine eindeutig politische Dimension. Die Institutionen arbeiteten als Wissensvermittler mit an der Herausbildung einer klassenübergreifenden gemeinschaftsstiftenden Imagination eines „Volkes“, dem sich sowohl Bürgertum als auch Arbeiterklasse angehörig fühlten.⁵¹¹ Dies war das Verständnis einer „modernen“ Gesellschaft, das sich aus den Ideen der Aufklärung speiste: Über die Verbreitung von Bildung werde eine fortschrittliche gesellschaftliche Entwicklung vorangetrieben, die klassenübergreifend zur geistigen und sozialen Emanzipation beitrage, so die Überzeugung.⁵¹² Bildung sicherte die selbstständige Aneignung gemeinsamer Werte und sollte breite Bevölkerungsschichten integrieren. In der Idee der „Volksbildung“ vereinen sich demnach Museumsreform und Sozialreform.

Den Naturwissenschaften kam in Bezug auf die „Volksbildung“ eine besondere Rolle zu, sie hatten die Religion als gemeinsame gesellschaftlich verbindliche Bezugsgröße zum Teil bereits abgelöst und bildeten die neue Grundlage der Weltanschauung im

507 Die Trennung nach Schau- und Studiensammlungen in deutschen Naturkundemuseen erfolgte laut Susanne Köstering nach dem Vorbild des *British Museum for Natural History* in London, wo angeregt durch die Biologen Charles Darwin und Thomas Henry Huxley und umgesetzt vom Kurator John Edward Grey erstmal eine solche Trennung vorgenommen worden war (Köstering 2018, S. 74).

508 Köstering 2003, S. 259. Vgl. auch Besucherstatistiken ISG/SNG V176/355.

509 Dass diese Entwicklung bereits von zeitgenössischen Akteuren beobachtet und zum Teil bewusst vorangetrieben wurde, zeigen historische Quellen. So schreibt Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle in seiner Einleitung zur Konferenz *Die Museen als Volksbildungsstätten*: „Das neunzehnte Jahrhundert hat den Universitäten, die auf das Mittelalter zurückgehen, und den Akademien, die im Zeitalter des Absolutismus entstanden sind, als neue Bildungsstätten höherer Ordnung die Museen, hinzugefügt“ (Alfred Lichtwark: Zur Einführung, in: *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904, S. 6–12, hier S. 6). Der Zoologe Friedrich Dahl, der unter anderem das Konzept des „Biotops“ entwickelt (vgl. S. 223–229) erklärt in einem Aufsatz, dass besonders die zoologischen Museen zur „Volksbelehrung“ geeignet seien (Friedrich Dahl: Das zoologische Museum als Mittel zur Volksbelehrung, in: *Museumskunde* 5:1909, S. 90–96).

510 Ferrington 1915, vgl. Streitberger 2021, S. 106.

511 Zur „Volksbildung“ vgl. auch S. 91 sowie 95–98.

512 Daum 2002, S. 3.

19. Jahrhundert. Der Historiker Andreas Daum spricht vom „epochalen Aufschwung der empirischen Wissenschaften zur säkularen Deutungsinstanz“⁵¹³ und bezeichnet die Naturwissenschaft als „Volkswissenschaft“⁵¹⁴. Im Zuge ihrer Popularisierung breitete sie sich in nahezu alle Gesellschaftsbereiche aus: „Aus Naturaliensammlungen und Raritätenkammern wurden öffentliche Naturkundemuseen; Zoologische und Botanische Gärten etablierten sich ebenso als Publikumsattraktionen wie öffentliche Sternwarten und Aquarien. Die Zahl der naturkundlichen Vereine nahm rasch zu, sie veranstalteten seit den 1850er Jahren öffentliche Vorträge und boten Exkursionen in die Natur an. Naturwissenschaftliche Wanderredner zogen mit Schaubildern und physikalischen Versuchsapparaturen durch Deutschland. Bildungs- und Unterhaltungszeitschriften sowie die Tagespresse führten naturwissenschaftliche Rubriken ein. Parallel dazu etablierten sich eine populärwissenschaftliche Literatur und eine entsprechende Publizistik als neue Textgattungen. Naturwissenschaftliche Begriffe gingen in die Alltagssprache ein.“⁵¹⁵

Möglich geworden war die Popularisierung der Naturwissenschaften durch die Fokussierung neuer Themen und Fragestellungen: Neben der Taxonomie und Systematik wurde das Zusammenleben von Organismen, allen voran von Tieren, relevant. Sie wurden als „Lebewesen“ verstanden, „as a living being embedded in nature, whose survival depended on its ability to interact successfully with both its physical environment and the other organisms around it“⁵¹⁶. Die Wissenschaftshistorikerin Lynn K. Nyhart bezeichnet dieses Verständnis in Anschluss an Formulierungen von Zeitgenossen als „biological perspective“ beziehungsweise „biologische Betrachtungsweise“⁵¹⁷.

In der „biologischen Betrachtungsweise“ wurde der Mensch als Teil der Natur immer mitgedacht, auch er wurde als „Lebewesen“ begriffen. Die Biologie wurde so zur allgemeinen „Lehre vom Leben“, deren Aussagen gleichermaßen für Menschen und Tiere galten. Die Natur bestimmte nicht nur das tierliche, sondern auch das menschliche Zusammenleben, „the ecological laws of nature provided a model – perhaps an inescapable one – for human society“⁵¹⁸. Zoologische und soziologische Überlegungen bildeten im deutschen Kaiserreich im ausgehenden 19. Jahrhundert viele Schnittmengen. So entwarf etwa der Zoologe Karl August Möbius (1825–1908) in seinen Vorlesungen an der Universität in Kiel 1879 und 1881 das theoretische Konzept der „Lebensgemeinschaft“, das heute als eine der Grundlagen der modernen Ökologie gilt, in dem aber auch gezielt Vergleiche zu menschlichen Gesellschaften angelegt sind.⁵¹⁹

513 Daum 2002, S. 3.

514 Ebd., S. 4.

515 Ebd., S. 5.

516 Nyhart 2009, S. 2.

517 Vgl. ebd.

518 Nyhart 2009, S. 6.

519 Möbius bezeichnet die Lebensgemeinschaften u. a. als „Gemeinden“, Nyhart 209, S. 2 und 125f.

Die Historikerin Susanne Köstering analysiert detailliert die Auswirkungen, die die neuen Ideen im biologischen Diskurs auf die Ausstellungsformate und Wissenspräsentation in den Naturkundemuseen hatten. Sie beschreibt die Bildung von Schausammlungen und die Integration von Lebensgruppen und Habitat-Dioramen als bedeutsamen Umbruch: „Es handelte sich deshalb nicht lediglich um eine Akzentverschiebung, sondern um einen Paradigmenwechsel, den ich als biologischen Paradigmenwechsel oder auch kürzer als Biologische Wende bezeichne. [...] Auf der Ebene der dargestellten Wissensordnungen kam es zu einer Gewichtsverlagerung von der Taxonomie (zoologische Systematik) zur Biologie und Ökologie, und auf der visuellen Ebene schoben sich inszenierte Gruppendarstellungen des Soziallebens und Sozialverhaltens der Tiere in die bis dahin eher nüchternen Aufreihungen von Objekten hinein. Die allmähliche Durchdringung bestehender Schausammlungen mit neuen Inhalten und Darstellungsformen mündete kurz nach 1900, am Höhepunkt der Museumsreformbewegung auch in anderen Museumssparten und anderen Ländern, in eine Welle von Reorganisationen der Schausammlungen in geradezu allen deutschen Naturkundemuseen.“⁵²⁰

Nicht jedem gefiel die Öffnung der Museen für ein breites Publikum und die als Anbieterung empfundene Umstellung des Schaukonzepts: „Ein Museum ist, das wird niemand ernstlich zu erschüttern wagen, eine wissenschaftliche Anstalt, eine Anstalt, die ebenso wie die Universitätsinstitute eine Stätte wissenschaftlicher Forschung sein soll“⁵²¹, forderte Benno Wandollek, der Zoologe aus dem Naturkundemuseum in Dresden. Sein Kollege Otto Lehmann, Direktor des Altonaer Museums, hält dagegen: „Das Museum hat nicht den Ehrgeiz, ein wissenschaftliches Institut sein zu wollen, es stellt sich schlicht in den Dienst der Volksbildung und Erziehung und versucht, möglichst eindringlich durch Anschaulichkeit der Darbietungen lehrhaft zu wirken.“⁵²²

Aus dem Zitat Otto Lehmanns spricht gönnerhaftes Engagement. Die Idee der Wohltätigkeit, die mit der Idee der „Volksbildung“ assoziiert wird, verschleiert jedoch eine klare Machtstrategie. Die „Emanzipation durch Bildung“ wurde vor allem von denjenigen vorangetrieben, die von ihr profitierten. Der Historiker Andreas Daum weist darauf hin, dass „Vorbehalte von Staat und Kirche sowie etablierten Bildungsinstitutionen gegen die empirische Naturkunde als neue ‚Leitdisziplin‘ dazu führten, dass zunächst vor allem außerstaatliche Institutionen, wie etwa Vereine, das Interesse befriedigen“⁵²³. Die Historikerin Lynn K. Nyhart erklärt die Entstehung und Verbreitung der „biologischen Betrachtungsweise“ in „civic realms“ and „not the elite realm of university science“ mit der Herkunft der Akteure aus „petit bourgeois or even less well off backgrounds“, denn genau

520 Köstering 2003, S. 3.

521 Wandollek 1906, S. 640.

522 Otto Lehmann: Biologische Museen, in: *Museumskunde*, Band 2, 1906, S. 61–66, hier S. 62.

523 Daum 2002, S. 2.

ihnen verhalfen diese Theorien zum sozialen Aufstieg.⁵²⁴ Als ein solcher Akteur kann etwa der Zoologe und spätere Direktor des Frankfurter Museums der SNG, Fritz Römer, gelten.

Die Konstituierung einer Öffentlichkeit, die durch den Bau öffentlicher Museen gefördert wurde, war das genuine Anliegen des Bürgertums.⁵²⁵ Die Offenheit, Transparenz und integrative Kraft einer Öffentlichkeit – die freilich zum Teil nur vermeintlich war – sicherte den Ausbau der bürgerlichen Machtbasis. In Vereinen und Gesellschaften, die zahlreich im 18. und 19. Jahrhundert entstanden, wurden soziale Interaktionen und soziale Vernetzung institutionalisiert.⁵²⁶ Häufig – wie etwa im Falle der SNG – fußte die durch die Vereine erfolgte Vergesellschaftung des Bürgertums auf einem gemeinsamen Interesse an Naturwissenschaften oder Biologie.

Trotz der egalitären Bestrebungen der Vereine und neuen öffentlichen Institutionen gab es weiterhin ein klares Machtgefälle, das sich unter anderem an den Vermittlungsstrategien in Naturkundemuseen ablesen lässt: Hier standen auf der einen Seite die bereits Gebildeten, auf der anderen das noch ungebildete „Volk“. Der umfassende Paternalismus, auf dem die Neukonzeption der Museen im 19. Jahrhundert fußt, kommt unter anderem darin zum Ausdruck, dass vom Publikum häufig in herablassender Art und Weise gesprochen wird.⁵²⁷ Der Zoodirektor und Tierbuchautor Alfred Brehm schreibt etwa: „Wer das Laienpublikum haben will, muß es ihm recht machen.“⁵²⁸ Brehm selbst begreift sich offensichtlich nicht als Teil des „Volkes“, das von ihm unterrichtet wird, gleichwohl räumt er den Laien eine Macht ein, indem er seine Präsentationen und Gestaltungen nach ihren – vermeintlichen – Interessen ausrichtet.

Die Forderung nach Anschaulichkeit. Sichtbarkeit und Materialität wissenschaftlicher Erkenntnisse

Grundlage der Neueinrichtung der Naturkundemuseen war die Überzeugung vom Konzept der Anschauung, von der Überlegenheit der Bilder. „Children learn more from the pictures in their geographies than from the text“, schreibt der Fotohistoriker Albert

524 Vgl. Nyhart 2009, S. 4–5.

525 Daum stellt das von ihm formulierte „Prinzip der Öffentlichkeit“ ins Zentrum seiner Analysen. Dieses habe sich seit der Aufklärung angedeutet, im Vormärz Gestalt angenommen und nach 1848 seine „epochale Bedeutung“ entfaltet, indem es auf den Bereich von Wissenschaft und Bildung ausgeweitet worden sei, so Daum (Daum 2002, S. 1–4).

526 Die Historikerin Ayako Sakurai beschreibt die Rolle von Vereinen bei der Herausbildung einer neuen „bürgerlichen Gesellschaft“ im deutschen Kaiserreich am Beispiel des 1848 vom Mediziner Heinrich Hoffmann in Frankfurt am Main gegründeten „Bürgervereins“ (Sakurai 2013, S. 45–70).

527 Auch Gender-Aspekte spielen hier eine Rolle, so werden Frauen explizit als Teil des Publikums genannt, als Produzenten des präsentierten Wissens kommen sie jedoch nicht vor.

528 Alfred Brehm zitiert nach Daum 2002, S. 257.

Osborne 1903.⁵²⁹ Die Vermittlung naturwissenschaftlicher Inhalte an ein breites Publikum mit geringem oder stark differierendem Vorwissen stellte eine didaktische Herausforderung dar, die mittels visueller Darstellungen gemeistert werden sollte. Anders als die Vermittlung über Sprache oder Text bot Anschauung die Möglichkeit einer „spontanen, von Expertenwissen unabhängigen Aneignung“, einer unmittelbaren Erläuterung, „ohne auf eine intellektuelle Erklärung angewiesen zu sein“.⁵³⁰ In der Sprache der Ausstellungsmacher um 1900 wurde das Wissen „vor Augen geführt“.⁵³¹ Mit Hilfe von Ausstellungsdisplays wie dem Habitat-Diorama wurde Wissen sichtbar gemacht, wurden Tatsachen offensichtlich.

Dem Visuellen wurde eine hohe Autorität zugesprochen. „To See Is to Know“ war das Motto der Chicagoer Weltausstellung 1893.⁵³² Fehler, Missverständnisse oder Manipulationen kommen in diesem Glaubensgerüst nicht vor. Im Gegenteil: Mit der eigenständigen, individuellen visuellen Aufnahme von Wissen war zugleich die Möglichkeit der eigenständigen Überprüfung gegeben: Was ich selbst gesehen und erkannt habe, kann nicht falsch sein. Auf diese Weise wurde dem vermittelten Inhalt eine besondere Autorität verliehen. Der noch heute – vor allem in der Biologie und der Medizin – bestehende Beweischarakter von naturwissenschaftlichen Bildern basiert auf dieser Überzeugung. Viele visuelle Dispositive, deren Authentizitätsmarkierungen bis heute funktionieren, wurden im 19. Jahrhundert generiert und normiert.⁵³³

Bildtheoretisch ist die Überzeugung von einer wortwörtlichen Unmittelbarkeit der Bilder keine Neuheit des 19. Jahrhunderts. Der Glaube an eine intuitive Übertragung von Information über die Anschauung prägte jahrhundertlang den religiösen Bildgebrauch und war Grundlage für viele Formen der religiösen Bildkritik.⁵³⁴ Neu

529 Vgl. Albert E. Osborne im Vorwort zu *Italy through the stereoscope*, 1903, zitiert nach: Bernd Stiegler: Das doppelte Sehen. Die Stereoskopie, in: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hrsg. v. Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz und Marius Rimmele, Berlin 2012, S. 325–342, hier S. 337.

530 Vgl. Joachimides 2001b, S. 95.

531 „[...] während die zweite [Gruppe] dem Betrachter das reiche Tierleben vor Augen führt, das sich allabendlich an den Tränken der ostafrikanischen Steppe ansammelt.“ Das Museum der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft, in: *Festzeitung zum 17. Deutschen Bundes- und Goldenen Jubiläums-Schießens*, Nr. 6, Frankfurt a. M. 3. Juli 1912, S.13–17 (ISG/SNG V176/1547).

532 Nils Müller-Scheessel: To See Is to Know. Materielle Kultur als Garant von Authentizität auf Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in: *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Stefanie Samida, Bielefeld 2011, S. 157–176, hier S. 170.

533 Ein Beispiel das Dispositiv des Röntgenbildes: Anfänglich war hier auch der Darstellungstypus von schwarzen Knochen auf weißem Grund verbreitet. Die umgekehrte Farbgebung etablierte sich jedoch und ist heute ein wichtiges Authentizitätsmerkmal eines Röntgenbildes. Vgl. Vera Dünkel: Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900, in: *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hrsg. v. ders., Horst Bredekamp und Birgit Schneider, Berlin 2008, S. 136–147.

534 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 457f.

ist um 1900 jedoch die Verknüpfung des Bilderglaubens mit der Erlangung (natur-) wissenschaftlicher Erkenntnis. Nicht nur im Naturkundemuseum, sondern auch in der naturkundlichen Forschung wurde Bildern und der sinnlichen Erfahrbarkeit von Erkenntnis eine neue Bedeutung zugeschrieben.⁵³⁵ Wissenschaftstheoretische Ansätze wie der Empirismus und der Positivismus verliehen Bildern entscheidende Funktionen sowohl in der Wissensverbreitung als auch in der Wissensproduktion.

Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger spricht in Bezug auf das 19. Jahrhundert von einem durch die experimentelle Wissenschaft geförderten „Aufstieg des Empirismus“⁵³⁶. Im Empirismus basiert die wissenschaftliche Erkenntnis immer auf einer Beobachtung, einer Sinneserfahrung. Eine These muss durch ein Experiment belegt werden, erst durch die sinnliche Erfahrung von dessen Ausgang kann die These verifiziert werden und Gültigkeit erlangen. Das Experiment muss reproduzierbar sein, sodass andere durch die gleiche Sinneserfahrung zur gleichen Erkenntnis gelangen können.⁵³⁷ In dieser Konstellation wurde Sichtbarkeit eine zentrale Komponente und Bilder wurden zur entscheidenden Erkenntnis- oder Validierungsquelle.

Eng verknüpft mit dem Empirismus ist auch die Theorie des „naturwissenschaftlichen Positivismus“, den die Historiker Christof Hamann und Alexander Honold als zentrales Denkmuster in den Wissenskulturen des späten 19. Jahrhundert identifizieren.⁵³⁸ Auch in dieser philosophischen Strömung wurde eine sinnliche Wahrnehmbarkeit von naturwissenschaftlichen Theorien für nötig erachtet. Dadurch habe der wissenschaftliche Positivismus, so Hamann und Honold, in jener Zeit eine „nahezu fetischartige Verdinglichung des Wissens“ befördert.⁵³⁹ Anschaulichkeit und visuelle Überprüfbarkeit von Erkenntnissen wurde sowohl in den Laboren – die häufig die Schreibtische ablösten – als auch im Museum zur elementaren Eigenschaft.⁵⁴⁰ Für die Anerkennung und Untermauerung der neuen biologischen Thesen war ihre Bildwerdung folglich zentral. Das Habitat-Diorama stellt genau jene „Verdinglichung“ der „biologischen Betrachtungsweise“ dar, die die aktuelle Wissenschaftspraxis einforderte. Es erfüllte diese Funktion jedoch nur für ein Laien- und nicht für das Fachpublikum.

Auch wenn Laien die wissenstheoretischen Konzepte nicht geläufig waren, so erlebten sie doch eine Zunahme der Bildproduktion in nahezu allen (populär)wissen-

535 Soraya de Chadarevian und Nick Hopwood: Dimensions of Modelling, in: *Models. The Third Dimension of Science*, hrsg. v. dens., Stanford 2004, S. 1–15, hier S. 4–7.

536 Rheinberger 2007, S. 9.

537 Diese Sinneserfahrung kann auch durch Instrumente vermittelt sein. Zur Definition von Empirismus siehe *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel 2017 (letzter Aufruf 26.04.2022) sowie Brockhaus, München 2013 (letzter Aufruf 08.06.2021).

538 Hamann/Honold 2011, S. 39.

539 Vgl. ebd.

540 Hamann/Honold 2011, S. 40. Zum Vergleich zwischen Labor und Museum siehe auch: *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, hrsg. v. Anke te Heesen und Margarete Vöhringer, Berlin 2014.

schaftlichen Bereichen. Es etablierten sich zahlreiche „Praktiken des Zeigens“, die sich der „Fabrikation von Sichtbarkeit“ verschrieben hatten.⁵⁴¹ Die neuen Bilder und Bildmedien trafen dabei auf ein Publikum, dem die Forschungsliteratur sogar eine regelrechte „Sehsucht“ attestiert.⁵⁴² Sichtbarkeit und Anschaulichkeit wurden zu zentralen Anforderungen für die Aufnahme, Verarbeitung und Verbreitung von „neuem“ Wissen. „Bildliche Darstellungen [...] vermitteln eine klare Anschauung vieler Gegenstände, welche sich vermöge der Schrift nur andeutungsweise schildern lassen“⁵⁴³, schreibt Karl Andree, Herausgeber des *Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde. Chronik der Reisen und geographische Zeitung*, in der ersten Ausgabe seines Blatts. „Fremde“ Orte, Landschaften und Kulturen wurden hier in zahlreichen Reproduktionen „anschaulich“ gemacht. Der *Globus* ist damit nur ein Beispiel für die zahlreichen illustrierten Zeitschriften, die um 1900 entstanden und die Ausdruck des modernen wissenschaftlichen Bilderglaubens waren. Illustrationen wurden zu einem entscheidenden Qualitätsmerkmal von Publikationen.

Plastische Bilder und Modelle waren Illustrationen in puncto Anschaulichkeit noch einmal überlegen – ganz zu schweigen von einer Anschauung der „Dinge selbst“. Höchste Bildung, so sagte Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle 1903 auf der Konferenz „Die Museen als Volksbildungsstätten“, basiere „auf der starken Anschauung“ und einem „Wirken der Dinge“.⁵⁴⁴ Anschaulichkeit wurde so zu einem Vorteil und Distinktionsmerkmal der Museen. „In der künftigen Bildung unseres Volkes, für die wie neue Grundlagen zu suchen uns anschicken, werden die Museen aller Art als Bildungsstätten eine wichtige Ergänzung zu dem historisch-philologischen Wesen der Schulen und Universitäten bieten, weil sie zu den Dingen führen oder von den Dingen ausgehen“⁵⁴⁵, so Lichtwark. Die materielle Gegebenheit der Objekte, aus deren Anschauung sich neue Erkenntnisse offenbaren sollten, war eine wichtige Voraussetzung für den Vermittlungsprozess.

541 Vgl. Gudrun M. König: Die Fabrikation von Sichtbarkeit. Konsum und Kultur um 1900, in: *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*, hrsg. v. Heinz Drügh, Christian Metz und Björn Weyand, Berlin 2011, S. 158–174 sowie Gudrun M. König: Der Schauwert der Dinge. Weltausstellung und Museum als Institutionen des Zeigens, in: Ausst. Kat. *Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum 08.–10. November 2012*, hrsg. v. Roland Prügel, Nürnberg 2014, S. 12–19.

542 Ausst. Kat. *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Marie-Louise von Plessen, Frankfurt a. M. 1993; Sowie: *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, hrsg. v. Uta Brandes, Göttingen 1995.

543 Karl Andree in *Globus. Chronik der Reisen und geographische Zeitung*, 1862 zitiert nach Hamann/Honold 2011, S. 60f.

544 Vgl. Lichtwark 1904, S. 12.

545 Lichtwark 1904, S. 12.

Wie zu allen Zeiten gab es auch im 19. Jahrhundert Skeptiker der Bilderglaubens. Stellvertretend soll hier wieder der Dresdener Zoologe Benno Wandollek zitiert werden, der Zweifel am neuen Museumskonzept ankündigt: Wissensvermittlung allein über Anschauung funktioniere seiner Meinung nach nicht, „nur das gesprochene Wort kann Abhilfe schaffen“⁵⁴⁶, so Wandollek. Doch das Museum sei eben kein Ort des gesprochenen Wortes, sondern ein Ort der Bilder und Objekte, es vermittele, „das Gegenteil von Wortwissen“, so Lichtwark.⁵⁴⁷ Das Museum ist per se ein Ort der „Anschaulichkeit“, genau darin wurden sein Wert und seine Funktion für die „Volksbildung“ gesehen. Die Einrichtung von sogenannten „Schaubildern“ und „Lebensbildern“ in Naturkundemuseen sollte neue wissenschaftliche Fragestellungen, wie etwa diejenige nach dem Zusammenleben und dem Lebensraum der Tiere, anschaulich und für ein breites Publikum zugänglich machen.

Evolutionstheorie und Tiergeografie. Die Dioramen im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

Die naturwissenschaftliche Betrachtung von Tieren und anderen lebenden Organismen auf der Erde wandelte sich im 19. Jahrhundert entscheidend. Lebensweise und Lebensraum der Tiere gewannen gegenüber Anatomie und Morphologie an Interesse. Diese neue Perspektive wurde in Abgrenzung zur herkömmlichen Naturkunde als „Biologie“ oder „biologische Betrachtungsweise“ bezeichnet.⁵⁴⁸ Eine „biologische Schaustellung“ im Naturkundemuseum meinte eine Präsentation von Lebensweise und Lebensraum des Tieres im Gegensatz zur Aufstellung nach taxonomisch-systematischen Kriterien, die wir heute als nicht weniger „biologisch“ begreifen würden.⁵⁴⁹ Biologie wurde demnach in dieser Zeit eher als ein Teilgebiet der Naturkunde denn als Synonym derselben verstanden.

Kristallisationspunkt der Betrachtung des Tieres im Zusammenhang mit seinen Artgenossen und seiner Umwelt war die Evolutionstheorie. Das Buch *On the Origin of Species*, 1859 vom britischen Naturforscher Charles Darwin veröffentlicht, gilt als grundlegendes Werk der Theorie, die besagt, dass biologische Arten durch einen selbsttätigen Prozess entstehen, die Evolution. Ursächlich für die Evolution ist ein Anpassungsdruck, ausgelöst durch eine Veränderung des Lebensraums, eine Überpopulation oder ähnliche Faktoren. Basis der Evolution ist ein Überlebenswille („struggle for life“);

546 Wandollek 1906, S. 643. Mit seinem Ausspruch lehnt sich Benno Wandollek an theologische Forderungen im religiösen Bilderstreit des Mittelalters an. (vgl. Belting 1990, S. 517f.).

547 Vgl. Lichtwark 1904, S. 12.

548 Nyhart 2009, S. 20.

549 So sind etwa im Grundriss für den Neubau des Senckenberg-Museums die Räume, in denen die Habitat-Dioramen installiert wurden, mit dem Hinweis „Biologische Aufstellung“ versehen (Abb. 3).

Variation und Selektion sind die Prinzipien nach denen neue Arten entstehen.⁵⁵⁰ Durch die Evolutionstheorie wurde nicht nur die bis dahin angenommene Unveränderlichkeit der Arten negiert, der Biologie wurde darüber hinaus ein eigenes Handlungspotenzial zugesprochen.⁵⁵¹

Darwins Theorien hatten nicht nur Auswirkungen auf die Biologie, sondern „weitreichende Implikationen für Theologie, Philosophie und andere Geisteswissenschaften sowie für den Bereich des Politischen und Sozialen“⁵⁵². Wie keine andere naturwissenschaftliche Theorie verbreitete sich die Evolutionstheorie auch unter Laien. Die Theorie betraf den Menschen unmittelbar, auch er war der Evolution unterworfen. In der Populärkultur wurde demnach auch vor allem die Aussage, Mensch und Affe hätten gemeinsame Vorfahren, rezipiert.⁵⁵³ Indem sie konkret auf Überlegungen zur Abstammung des Menschen angewendet wurde und daraus in der Folge unter anderem rassenideologische Gedanken zur „Menschenzucht“ abgeleitet wurden, barg die Evolutionstheorie eine hohe politische Sprengkraft. Generell beförderte die Theorie die Tendenz, in der Natur beobachtete Prozesse des Zusammenlebens der Tiere auf dasjenige der Menschen zu übertragen. Die Evolutionstheorie ist somit Ausdruck und Grundlage für die Biologisierung gesellschaftlicher Normen und Werte, von der auch das Habitat-Diorama zeugt.⁵⁵⁴

Zeitgleich und zum Teil im Austausch mit Charles Darwin hatte der ebenfalls britische Naturforscher Alfred Russel Wallace ähnliche Theorien zur Evolution im Tierreich entwickelt.⁵⁵⁵ Wie Darwin, der 1831–1836 nach Südamerika und Australien segelte, unternahm Wallace eigene Forschungsreisen; 1848–1852 war er in Südamerika und 1854–1862 auf verschiedenen Inseln in Südostasien unterwegs. Seine Erfahrungen veröffentlichte er 1853 und 1869 in zwei Reiseberichten, seine wissenschaftlichen Erkenntnisse in zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen und dem zweibändigen Werk *Die geographische Verbreitung der Thiere*, das 1876 auf Englisch und Deutsch erschien. Das Werk gilt als Gründungsschrift der Biogeografie und ist prägend für die Vorstellung,

550 Eve-Marie Engels: Charles Darwin. Person, Theorie, Rezeption. Zur Einführung, in: *Charles Darwin und seine Wirkung*, hrsg. v. ders. Frankfurt am Main 2009, S. 9–57, hier S. 25f.

551 Zuvor hatte, sowohl in den Universitäten als auch den weniger akademischen naturgeschichtlichen Kreisen, die naturtheologische Sicht dominiert, der zufolge der „Schöpfer“ die Organismen geschaffen und ebenso perfekt wie dauerhaft ihrem Lebensraum angepasst hatte. Voss 2009a, S. 101. Darwins Theorie wird also auch als eine „Befreiung der Biologie von der Theologie“ gelesen (Engels 2009, S. 9).

552 Eve-Marie Engels: *Charles Darwin*, München 2007, S. 208.

553 Engels 2009, S. 41.

554 „Seine Theorie spielte nicht nur eine wichtige methodologische Rolle in den biologischen Disziplinen. Darüber hinaus sollte sie zur Verobjektivierung von Ethik und Politik, zur Bereitstellung fortschrittsfördernder Rezepte für die Verbesserung der Gesellschaft oder gar der menschlichen Spezies durch Zuchtprogramme dienen.“ Engels 2009, S. 38.

555 Matthias Glaubrecht: *Am Ende des Archipels. Alfred Russel Wallace*, Berlin 2013, S. 18.

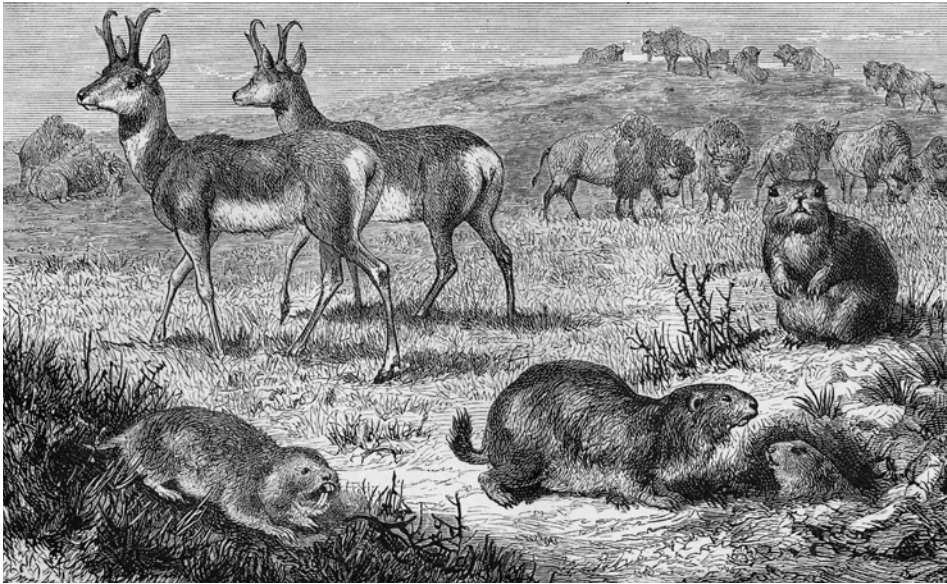


Abb. 54: „Die amerikanischen Prairien mit charakteristischen Säugethieren“, Tafel XIX aus: Alfred Russel Wallace, *Die geographische Verbreitung der Thiere*, 1876

dass einem Tier eine spezifische Landschaft – und umgekehrt – zugeordnet werden kann.⁵⁵⁶ In beigefügten Kupferstichen wurden beispielhaft solche Landschaften mit „charakteristischen Tieren“ dargestellt (Abb. 26 und 54).

Beide Theorien, die Evolutionstheorie und die Biogeografie, rücken den Zusammenhang zwischen Tier und seiner Umgebung, dem „Lebensraum“, in den Fokus. In der Evolutionstheorie etwa kann der Wandel des „Lebensraums“ eine Ursache für eine Variation und somit für die Entstehung einer neuen Art sein. In der Biogeografie wird der „Lebensraum“ sogar als notwendige Bedingung für die Existenz einer Tierart gedacht.⁵⁵⁷ Gemeinsam mit anderen biologischen und raumtheoretischen Konzepten bilden Evolutionstheorie und Tiergeografie die Grundlage für die Darstellung im Habitat-Diorama. Durch seine Dreidimensionalität und Räumlichkeit bot sich das Habitat-Diorama wie kein zweites Medium dazu an, die Idee eines fest mit einer Tierart verknüpften Lebensraums zu visualisieren. Während unbearbeitete Bälger, Nasspräparate und singuläre Dermoplastiken ausreichende visuelle Belege für die Taxonomie darstellten, erforderten die Theorien zur Lebensweise und Lebensraum „Lebensbilder“ der Tiere.

⁵⁵⁶ Vgl. dazu die Kapitel „Das charakteristische Tier“ (S. 106–111) und „Die charakteristische Landschaft“ (S. 136–140).

⁵⁵⁷ Allerdings sind die theoretisch gedachten „tiergeografischen Zonen“ viel größer als die im Habitat-Diorama illustrierten Lebensräume (siehe auch S. 222).

Während viele Naturkundemuseen die wissenschaftlichen Konzepte eher lose als Ausgangspunkt für die Gestaltung ihrer Dioramen nahmen, entschied man sich um 1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, sich streng an das Vorbild der tiergeografischen Zonen von Wallace zu halten.⁵⁵⁸ Die dort entstandenen Dioramen sind zum Teil als plastische Illustrationen einer konkreten naturwissenschaftlichen Theorie zu verstehen und stellen als diese eine einzigartige Ausnahme dar. Darüber hinaus gehören sie zu den wenigen Dioramen aus der Zeit um 1900 die heute noch – wenn auch in zum Teil stark restauriertem Zustand – besichtigt werden können.

Das Hessische Landesmuseum war aus der Kunst- und Naturaliensammlung des Großherzogs von Hessen-Darmstadt hervorgegangen und zunächst im Residenzschloss untergebracht. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigte man sich in Darmstadt, wie auch in Frankfurt und in vielen weiteren Städten des deutschen Kaiserreichs, intensiv mit dem Vorhaben des Baus eines repräsentativen öffentlichen Museums mit einer großen naturkundlichen Abteilung. Von 1897 bis 1906 wurde dieses Projekt durch den Architekten Alfred Messel umgesetzt. Im neu gebauten Museum waren in der naturkundlichen Abteilung zwölf Nischen für Dioramen vorgesehen, von denen vier noch im selben Jahr eröffnet wurden.

Die erste fertig ausgestaltete Nische zeigte die tiergeografische Gruppe „Australien“ (Abb. 55).⁵⁵⁹ Auf einem sich unregelmäßig nach hinten erhebenden Felsengilde waren zahlreiche Präparate angeordnet: ein ausgewachsenes und ein kleines Känguru, zwei Schnabeltiere, ein Schnabeligel, ein Beutelwolf (tasmanischer Tiger), eine Schlangenart, ein Kasuar, ein Wombat, mehrere Echsen sowie zahlreiche weitere Tiere.⁵⁶⁰ Auf den historischen Fotografien ist deutlich zu sehen, dass die Grenzen des rechteckigen Dioramenraums klar erkennbar waren, ein Rundbogen an der Rückwand hielt die Architektur präsent, der Übergang von den Felsen zur Wand war nur minimal verschliffen. Eine Landschaft wurde angedeutet, aber nicht ausformuliert: An die Außenwände waren schematisch einige Pflanzen gezeichnet, aus der Wand und dem

558 Schulze/Kurbel/Köhler 2014.

559 Zu allen Tiergeografischen Gruppen gibt es im Archiv des Hessischen Landesmuseums Darmstadt mehrere historische Fotografien, die jeweils leichte Veränderungen. Mal wurden die Tiere anders arrangiert, mal ein Präparat hinzugefügt oder weggelassen. Auf den ersten Blick ist nicht nachvollziehbar, welche Version über welchen Zeitraum zu besichtigen war.

560 Nicht alle Tiere wurden für die Dioramen neu präpariert, einige Exponate stammten noch aus der Naturaliensammlung, wiederum andere kamen durch private Schenkungen zum Beispiel von Großwildjägern oder dem Zoologischen Garten Frankfurt ins Museum (Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 12). Die Präparate waren vom Chef-Präparator des Museums, Karl Küsthardt, nach der neuen Methode der Dermoplastik selbst hergestellt worden. Den Unterbau, auf den die präparierte Tierhaut aufgespannt wurde, bildete dabei ein aus Holz und Torf gefertigtes Modell. Für eines seiner Präparate, der später in der Indien-Gruppe ausgestellte Fleckenantschil, wurde Küsthardt 1904 auf der Weltausstellung in St. Louis prämiert (Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 13).



Abb. 55: Tiergeografische Gruppe „Australien“, 1906, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Entwurf und Gestaltung Gottlieb von Koch, Präparation Karl Küsthart, Fotografie

Felsboden ragten einzelnen Äste, auf denen weitere Tiere angeordnet worden sind: Ein Koala sowie zahlreiche Vogelarten. Die Tiere wurden zwar zum Teil in bestimmten Posen gezeigt – einer der großen Vögel pickt auf den Boden, ein anderer liegt, einige kleinere Vögel breiten ihre Federn aus –, doch diese Posen konstruierten kein Narrativ der Gesamtkomposition. Es wurde kein Bezug der Tiere untereinander hergestellt, auf dem Boden war für den pickenden Vogel nichts zu finden, und in der deutlich markierten kleinen Raumnische wären die abhebenden Vögel nicht weit gekommen.

Die Ausgestaltung der Dioramen im Darmstädter Museum unterschied sich also deutlich von derjenigen in Frankfurt, wenn auch viele architektonische Vorgaben identisch waren. So waren die Darmstädter Dioramen ebenfalls in nebeneinanderliegenden Raumnischen untergebracht, in die Betrachtende durch eine Glasscheibe blickten. Sie wurden ebenfalls durch „großzügige Oberlichter“ mit Tageslicht beleuchtet, „während die Besucher die Dioramen von einem dunklen Gang aus betrachteten“⁵⁶¹. Interessant ist, dass sich weder in den Archiven in Frankfurt noch in denen in Darmstadt Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit den Dioramen der Nachbarstadt finden lassen, obwohl aufgrund der großen zeitlichen und geografischen Nähe eine Kenntnis des jeweils anderen Konzepts vorausgesetzt werden kann.⁵⁶²

Die zweite in Darmstadt eröffnete Gruppe trug den Titel „Südamerika“ (Abb. 56) und zeigte in einer Doppelnische auf 25 Quadratmetern 200 Tierpräparate, die 169 Arten der Region repräsentierten. Jaguar und Krokodil tummelten sich mit vielen verschiedenen Reh- und Vogelarten auf einem felsigen Untergrund ohne nennenswerte Vegetation. Ein Landschaftsbild wurde vor allem in den Wandmalereien entworfen, die stärker ausdifferenziert waren als in der Australien-Gruppe. Während im Hintergrund ein felsiges Gebirge angedeutet wurde und an der rechten Wand das dichte Blattwerk eines Regenwaldes, war auf der linken Seite eine Steppe zu finden – auf engstem Raum wurden hier verschiedene, heterogene Lebensräume gemeinsam präsentiert. Durch die Kombination wird deutlich, dass die Zusammenstellung der Tiere nach einer übergeordneten geografischen Kategorie erfolgt war und nicht nach kleinteiliger gedachten „Lebensräumen“. Eine Collage aus verschiedenen Habitaten und nicht ein einzelner „Lebensraum“ wird als „typisch“ für „Südamerika“ markiert.

Die Tiere im Südamerika-Diorama waren, wie bereits in der Australien-Gruppe, in bestimmten Posen abgebildet. Das Flusspferd lag, ein Reh graste, der Leopard kletterte

561 Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 12.

562 Lediglich in einem Zeitschriftenartikel wird ein Zusammenhang hergestellt. Hier wird der Eindruck erweckt, Darmstadt sei ein Vorbild für Frankfurt gewesen: „Für die biologischen Gruppendarstellungen ist das von Geh. Rat von Koch in Darmstadt empfohlene Kojensystem [...] angewandt“ (Der Neubau der wissenschaftlichen Institute der Senckenbergischen Stiftung an der Viktoria-Allee und des Jügelhauses an der Jordan-Straße in Frankfurt am Main, in: *Deutsche Bauzeitung* 42. Jahrgang, Nr. 90, Berlin, 07.11.1908, ISG/SNG V48/3Bl./S259BII).



Abb. 56: Tiergeografische Gruppe „Südamerika“, 1906, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Entwurf und Gestaltung Gottlieb von Koch, Präparation Karl Küsthart, Fotografie

eine Anhöhe hoch; doch auch hier fehlte das Gras, das das Reh fressen könnte, dessen Verhalten im Übrigen völlig unabhängig von dem sich nur wenige Zentimeter entfernt befindenden Raubtier war. Die Posen sollten also lediglich eine typische Haltung des Tieres ausdrücken und nicht etwa einen größeren zusammenhängenden Sinn in der Gesamtinszenierung stiften.

Die außergewöhnliche Gestalt der Darmstädter Dioramen geht auf die Zusammenarbeit dreier Männer zurück, des Architekten Alfred Messel, des Kustos für Zoologie Gottlieb von Koch und des Dermoplastikers Karl Küsthardt. Das Darmstädter Museum grenzte sich mit dieser Art der Inszenierung sowohl von der taxonomischen Aufstellung von Tierpräparaten ab, die keinen Lebensraumbezug herstellten, als auch von den zu der Zeit bereits bestehenden Habitat-Dioramen, die versuchten, den Lebensraum einzelner oder einiger weniger Tierarten detailliert zu imitieren. Anders als in freistehenden Vitrinen waren die Präparate jetzt nicht mehr aus aller nächster Nähe und nur von einer Ansicht aus zu sehen, dafür wurde jedoch ein Bezug zur Umwelt und zu den anderen Tieren der „tiergeografischen Region“ hergestellt. Ein „Lebensraum“ wurde explizit nicht konstruiert. Die Vorgabe des Kustos Gottlieb von Koch war, dass „die Landschaft nur so weit anzudeuten sei, wie es [...] gerade noch notwendig ist“⁵⁶³. Es wurde nicht ein spezifischer geografischer Ort charakterisiert, sondern ein ganzer Kontinent oder ein riesiges Gebiet mit zum Teil stark divergierenden Ökosystemen repräsentiert.

Alfred Russel Wallace hatte die Welt in seinem Buch *Die geographische Verbreitung der Thiere* in sechs biogeografische Zonen eingeteilt: Die „Neoartic Region“ (Nordamerika), die „Neotropical Region“ (Mittel- und Südamerika), die „Palearctic Region“ (Europa, Russland, Nordasien und Nordafrika), die „Ethiopian Region“ (Mittel- und Südafrika), die „Oriental Region“ (Südostasien) und die „Australian Region“.⁵⁶⁴ Diese Einteilung lässt sich deutlich als Vorlage für die Darmstädter Dioramen erkennen. Dort entschied man sich jedoch, statt klimatischer Bezeichnungen für die Raumeinteilungen einheitlich territoriale zu wählen: Neben „Australien“ und „Südamerika“ wurden zur Eröffnung noch die Dioramen „Afrika“ und „Indien“ fertiggestellt.

Bei der in den nächsten Jahrzehnten erfolgten Ausstattung der weiteren sechs Dioramennischen ist eine Änderung des Konzepts zu erkennen. Der beschriebene geografische Raum wurde kleiner und spezifischer: 1913 wurde das Diorama „Nordosteuropa“ hinzugefügt, es folgten 1915 „Der deutsche Wald“ sowie nach dem ersten Weltkrieg „Das Hochgebirge“, „Das Flussufer“, „Die Nordseeküste“ und „Die Arktis“.⁵⁶⁵ Es wurden also zunehmend vor allem solche Regionen ausgewählt, die in Reichweite der vom deutschen Kaiserreich als politische und kulturelle Einheit definierten „Heimat“ lagen.

⁵⁶³ Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 16.

⁵⁶⁴ Wallace 1876.

⁵⁶⁵ Das Darmstädter Diorama „Der Deutsche Wald“ wurde an anderer Stelle bereits ausführlich thematisiert, siehe S. 155–162 sowie Abb. 42 und 43.

Die einzigartige Gestalt der frühen Darmstädter Dioramen konnte sich – auch wenn sie von damaligen Vertretern des Museums als „hochmodern“ und „revolutionär“ bezeichnet wurde – nicht als Vorbild etablieren.⁵⁶⁶ Die im eigenen Haus vorgenommene Abkehr vom Konzept einige Jahre später zeugt davon, dass andere Ausstattungsideen für vielversprechender gehalten wurden. Offensichtlich war die Orientierung am Konzept des „Lebensraums“ erfolgreicher als die Illustration der „tiergeografischen Zonen“. Das mag zum einen an der größeren visuellen Überzeugungskraft eines vollständig und bis ins letzte Detail ausgestalteten Lebensraums liegen, zum anderen aber sicher auch an den politischen Implikationen, die sich mit diesem Konzept vermitteln ließen. In den beiden Frankfurter Habitat-Dioramen wurden anstelle der breit gefassten „tiergeografischen Zonen“, „Lebensräume“ dargestellt, die anschlussfähig waren an die alltägliche Raumerfahrung der Betrachter:innen. „Lebensräume“, die viel offensichtlicher nicht nur Ordnungen einer biologischen Theorie repräsentierten, sondern eine politische und kulturelle Bedeutung entfalteten.

Lebensraum versus Ökosystem

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass das Habitat-Diorama eines nicht ist: Es ist kein Bild ökosystemarer Vorstellungen, die unser heutiges Verständnis einer Einheit von Tier und Raum prägen. In neueren Forschungen zu Habitat-Dioramen ist immer wieder die Tendenz zu erkennen, diesen ein „Umweltbewusstsein“ im heutigen Sinne zu unterstellen. So spricht etwa Christiane Voss davon, das Diorama würde zu einer „umweltbewussten Haltung gegenüber einer zukünftigen Natur“ animieren.⁵⁶⁷ Und auch Alexander Streitberger schreibt dem Habitat-Diorama die Bebilderung einer „ecological awareness“ zu.⁵⁶⁸ Zwar entstanden Begriffe und Ideen einer Ökologie ebenso wie das Habitat-Diorama Ende des 19. Jahrhunderts, doch weisen beide Konzepte trotz aller Gemeinsamkeiten inhaltlich entscheidende Differenzen auf.

Das Habitat-Diorama zeigt einen politisch verstandenen Lebensraum und kein Ökosystem. Es ist vom Menschen und seiner räumlichen Einteilung der Natur her gedacht. Will man noch einmal die eingängige Naturschutz-Metapher bemühen, so zeigt das Habitat-Diorama, welche Tiere der Großwildjäger mit auf seine Arche Noah

⁵⁶⁶ Schulze/Kurbel/Köhler 2014, S. 8.

⁵⁶⁷ Vgl. Voss 2018, S. 129. Auch Annette Scheersoi spricht Dioramen das Potenzial zu „besonders auch ökologische Informationen zu vermitteln“ (Annette Scheersoi: Dioramen. Zeitzeugen oder zeitlos?!, in: Udo Becker: *Senckenbergs historische Dioramen*, Senckenberg-Buch 85, Stuttgart 2020, S. 118–130, S.126).

⁵⁶⁸ Vgl. Streitberger 2021, S. 107. Thierry Laugée sieht im Tierpräpat generell ein Medium des „visuellen Aktivismus für Tiere“ („*milantisme visuel pour l'animal sauvage*“ Laugée 2022, Klappentext).

nehmen würde; es zeigt nicht, welche anderen Tiere und Lebensbedingungen ein Tier zum tatsächlichen Überleben braucht. Zwar nimmt das Habitat-Diorama die „Umwelt“ der Tiere genauso in den Blick wie die ökologische Forschung, Lebensraum und Tiere werden im Diorama jedoch in erster Linie als aufeinander verweisende, sich gegenseitig charakterisierende Attribute verwendet. Typusbildung und Raummarkierung stehen im Vordergrund, komplexe Relationen zwischen Tier und Umwelt werden vereinfacht und eindeutig gemacht. Anpassungsfähigkeit und Prozesshaftigkeit ökologischer Systeme kann und will das Habitat-Diorama nicht illustrieren.

Der Begriff „Ökologie“ kam Ende des 19. Jahrhunderts auf. Der Darwinist Ernst Haeckel (1834–1919) führte den Terminus in die Diskussion um die Ausweitung der evolutionären Forschung ein. Fritz Römer, der Kustos für Zoologie und spätere Museumsdirektor des Seckenbergmuseums in Frankfurt, der maßgeblich für die Entstehung der dortigen Habitat-Dioramen verantwortlich zeichnete, war von 1892 bis 1898 Assistent Ernst Haeckels in Jena gewesen.⁵⁶⁹ Er muss daher gut mit dessen Theorien vertraut gewesen sein. Es ist also nicht ganz abwegig, einen Zusammenhang zwischen der frühen Ökologie und der Entstehung von Habitat-Dioramen im deutschen Kaiserreich zu sehen. Wie im Folgenden gezeigt wird, ist diese personelle Verbindung jedoch kein hinreichendes Argument, in den Inszenierungen Bebilderungen dieser Theorien zu sehen; die visuelle Erscheinungen deuten in eine andere Richtung.

Haeckel verstand unter Ökologie ein Interesse an den chemischen und physikalischen „Existenz-Bedingungen“ von Organismen und der Auswirkung dieser Bedingungen auf die Form des Lebewesens.⁵⁷⁰ Haeckel unterfütterte diese Fragestellung

569 Becker 2020, S. 38.

570 „Unter Oecologie verstehen wir die gesammte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Aussenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle „Existenz-Bedingungen“ rechnen können. Diese sind theils organischer, theils anorganischer Natur; sowohl diese als jene sind, wie wir vorher gezeigt haben, von der grössten Bedeutung für die Form der Organismen, weil sie dieselbe zwingen, sich ihnen anzupassen. Zu den anorganischen Existenz-bedingungen, welchen sich jeder Organismus anpassen muss, gehören zunächst die physikalischen und chemischen Eigenschaften seines Wohnortes, das Klima (Licht, Wärme, Feuchtigkeits- und Electricitäts-Verhältnisse der Atmosphäre), die anorganischen Nahrungsmittel, Beschaffenheit des Wassers und des Bodens etc. Als organische Existenz-Bedingungen betrachten wir die sämtlichen Verhältnisse des Organismus zu allen übrigen Organismen, mit denen er in Berührung kommt, und von denen die meisten entweder zu seinem Nutzen oder zu seinem Schaden beitragen. Jeder Organismus hat unter den übrigen Freunde und Feinde, solche, welche seine Existenz begünstigen und solche, welche sie beeinträchtigen. Die Organismen, welche als organischen Nahrungsmittel für Andere dienen, oder welche als Parasiten auf ihnen leben, gehören ebenfalls in diese Kategorie der organischen Existenz-Bedingungen.“ Ernst Haeckel: *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie, Zweiter Band: Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen*, Berlin 1866, S. 286.

jedoch nicht mit einem wissenschaftlichen Konzept.⁵⁷¹ Als erstes publiziertes „ökologisches Modell“ gilt dasjenige des Zoologen Karl Möbius (1825–1908). 1877 beschrieb Möbius in *Die Auster und die Austernwirthschaft* das Konzept einer „Biozönose“, einer „Lebensgemeinschaft“ oder „Lebensgemeinde“.⁵⁷² Auch in diesem Konzept ging es wesentlich um die existenzbedingenden Umweltfaktoren – etwa die Bodenbeschaffenheit, die vorhandene Nahrung oder den Salzgehalt des Wassers –, unter denen sich unterschiedlich große Gemeinschaften von Organismen, in diesem Falle Austern, herausbilden konnten.⁵⁷³ Aufbauend auf Möbius' Forschungen zu den „Lebensgemeinschaften“ entwickelte der Zoologe Friedrich Dahl (1856–1929) das Konzept des „Biotops“, das er in mehreren Publikationen 1908 einführte.⁵⁷⁴ Sowohl Möbius als auch Dahl orientierten sich bei ihren Überlegungen maßgeblich an den Überlegungen der von Alfred Russel Wallace geprägten Tiergeografie.⁵⁷⁵ So ordnete Dahl etwa jedem Biotop „charakteristische Tiere“ zu, wie Wallace es für seine tiergeografischen Regionen getan hatte.⁵⁷⁶

571 „Aber bis auf seine Urheberschaft an der Bezeichnung verband ihn mit der weiteren Entwicklung der Ökologie wenig“ (Köstering 2003, S. 122). Der Historiker Joachim Radkau bezeichnet die von Haeckel postulierte Ökologie als ein „Programm ohne Forschungspraxis“ (Radkau 2011, S. 74).

572 Möbius' Buch *Die Auster und die Austernwirthschaft* war das Ergebnis eines staatlichen Auftrags zur Erforschung der nordfriesischen Austernbestände. Eigentlich hatte man die Austernproduktion intensivieren wollen, Möbius aber konnte nachweisen, dass eine Austernzucht nach französischem Vorbild an der deutschen Küste aufgrund der kühleren Temperaturen, des größeren Tidenubs und einiger anderer Faktoren nicht möglich war (Thomas M. Smith und Robert L. Smith: Ökologie, 6. aktualisierte Auflage, München 2009, S. 11f.)

573 Smith/Smith 2009, S. 12.

574 Friedrich Dahl: Grundsätze und Grundbegriffe der biocönotischen Forschung, in: *Zoologischer Anzeiger*, Nr. 33, Jena 1908, S. 349–353.

575 Köstering 2003, S. 124. Zur Tiergeographie siehe auch S. 215.

576 Köstering 2003, S. 125.

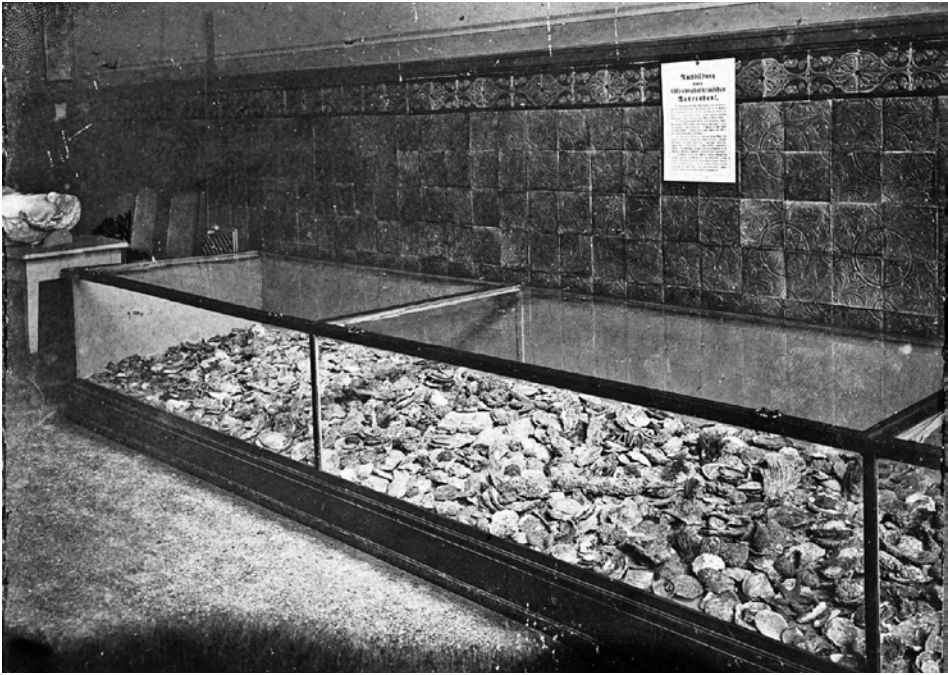


Abb. 57: „Austernbank“, 1893, Museum für Naturkunde Berlin

Der Wissenschaftshistoriker Raf de Bont und der Soziologe Jens Lachmund haben darauf hingewiesen, wie eng ökologische Konzepte wie das des Biotops mit politischen und kulturellen Raumordnungen verknüpft sind.⁵⁷⁷ Auf diesen Aspekt bezogen weist die frühe ökologische Forschung viele Gemeinsamkeiten mit dem Konzept auf, das hier unter dem Schlagwort des „Lebensraums“ erörtert worden ist und das im Habitat-Diorama illustriert wird. Die ökologische Forschung um 1900 nahm jedoch auch das Tier und seine Beziehung zu anderen Tierarten sowie die Beziehungen einzelner Tierindividuen innerhalb einer Art in den Blick. Untersuchungsgegenstand waren unter anderem das Sozialverhalten innerhalb einer Tierart, Wirt-Parasit-Beziehungen oder Beziehungen zwischen Räuber und Beute.⁵⁷⁸ Solche Tierbeziehungen illustrieren voll ausgestaltete Habitat-Dioramen eher selten. Wie in den Kapiteln zum „Tierkampf“ und den „Tierfamilien“ deutlich geworden ist, werden in Dioramen an Stelle von tier-

⁵⁷⁷ Raf de Bont und Jens Lachmund: Introduction. Knowing Nature, Making Space, in: *Spatializing the History of Ecology. Sites, Journeys, Mappings*, hrsg. v. dens., New York 2017, S. 1–16.

⁵⁷⁸ Nyhart 2009, S. 317.



Abb. 58: „Korallenriff“, 1893, Museum für Naturkunde Berlin

lichem Verhalten meist menschliche Normen repräsentiert.⁵⁷⁹ Männchen, Weibchen und Jungtier verweisen als Attribut aufeinander, ihnen werden die Rollen von Vater, Mutter und Kind zugeschrieben. Tatsächliche tierliche Interaktionen lassen sich jedoch mit stillgestellten Präparaten nur schwer anschaulich machen. Die Stillstellung der Posen eignet sich dagegen hervorragend, um einen bestimmten Tier-Typus herauszubilden. Die medialen Bedingungen des Habitat-Dioramas bestimmen hier seine Aussagen mit.

Ab 1893 wurden im Museum für Naturkunde Berlin die als „Lebensbilder“ bezeichneten Exponate „Austernbank“ und „Korallenriff“ ausgestellt (Abb. 57 und 58). Ab 1896 zeigte auch das Hamburger Naturkundemuseum eine „Austernbank“ (Abb. 59).⁵⁸⁰ Allen drei Schaubildern diente mit großer Sicherheit das von Möbius entwickelte Kon-

579 Auch Möbius' Konzept der Lebensgemeinschaft basiert auf den Vorstellungen einer Gemeinschaft oder Gemeinde, also einer Kategorie des menschlichen Zusammenlebens. Lynn K. Nyhart hat auf die Bedeutung dieses Konzepts für die Herausbildung von Normen für menschliche „Gemeinschaften“, etwa Schulklassen, hingewiesen (Nyhart 2002).

580 Köstering 2018, S. 91.



Abb. 59: „Austernbank“, 1896, Naturhistorisches Museum Hamburg, Teil der Reihe „Lebensgemeinschaften vom Grunde der Nord- und Ostsee“

zept der Biozönose als Vorbild, das er eben anhand von Austern entwickelt hatte. Dieser Befund zeigt, dass die Naturkundemuseen bestrebt waren, in ihren Schausammlungen den aktuellen Stand der biologischen Forschung zu repräsentieren. Er zeigt aber auch, wie schwierig es war, das Konzept der Biozönose anschaulich zu machen. Die Berliner „Austernbank“ (Abb. 57) präsentierte eine große Anzahl Muscheln in einer langen, flachen Glasvitrine. Es wird deutlich gemacht, dass diese Weichtiere nie einzeln, sondern in großen Gemeinschaften vorkommen. Die Verortung der hier zu sehenden Gemeinschaft bleibt jedoch unklar, das Format der Ausstellungsvitrine erschließt sich der Betrachterin nicht intuitiv. Interaktionen innerhalb der „Lebensgemeinschaft“ werden ebenso wenig sichtbar wie ihre „Existenzbedingungen“. Ähnliches gilt für das Berliner „Korallenriff“ (Abb. 58). In einer vergleichbar dimensionierten Vitrine werden unterschiedliche Gesteine und Lebewesen gezeigt, neben Korallen auch Muscheln, Seeigel und Seesterne. Hier werden also verschiedene Lebewesen einander zugeordnet und als zusammengehörig inszeniert, ihr „Lebensraum“ bleibt jedoch undefiniert. Anknüpfungspunkte, anhand derer die Betrachterin das Gesehene mit eigenen Anschauungen oder eigenen Erfahrungen verknüpfen könnte, fehlen in beiden Inszenierungen.

Das Naturhistorische Museum Hamburg präsentierte ab 1896 ebenfalls eine Austernbank (Abb. 59), entwarf dafür jedoch eine völlig andere Inszenierung als das Museum für Naturkunde Berlin. Die Hamburger „Austernbank“ zeigte nur einige wenige Exemplare dieser Spezies. Andere Muscheln, Fische und Pflanzen sind in die Darstellung integriert und alle Exponate vereinzelt über den Meeresboden verteilt. Das Schaubild wird in einer kleinen, quaderförmigen Vitrine gezeigt, was an die Bildform des Aquariums erinnert und so an ein etabliertes Medium der Naturbetrachtung anknüpft. Die Auster wird hier einem Raum zugeordnet, der durch andere Lebewesen – wie etwa Fische – und Naturelemente – wie etwa Sandboden – charakterisiert wird und dadurch als eine Unterwasserlandschaft identifiziert werden kann. Eine

tatsächliche Austernbank, also eine große, festgefügte Formation der Muscheln, zeigt das Bild jedoch nicht.

Der Vergleich der Berliner und der Hamburger „Austernbank“ zeigt die Potenziale und Beschränkungen der sogenannten „Lebensbilder“: Sie sind auf eine räumliche Verortung angewiesen, die für die Betrachter:innen erkennbar ist. Sie zeigen keine tierlichen Interaktionen, sondern lediglich wechselseitige Zuordnungen. Das Tier ist ein Attribut des Raums und umgekehrt. Durch den Fisch wird die Hamburger „Austernbank“ als Bild einer Unterwasserwelt erkennbar, für die „Lebensgemeinschaft“ und das Ökosystem der Auster spielt der Fisch jedoch keine Rolle. Gleiches gilt für die Habitat-Dioramen des Frankfurter Senckenberg-Museums: Hier werden Räume – in diesem Falle Ostafrika und Arktis – markiert und durch die ihnen zugeordneten Tiere charakterisiert. Der so dargestellte „Lebensraum“ wird als biologische Einheit ausgegeben, beschreibt aber eine politische Ordnung. Habitat-Dioramen definieren Raumtypen und zeigen keine Ökosysteme.

In den folgenden Abschnitten der Arbeit soll deutlich gemacht werden, dass Habitat-Dioramen genau die medialen Eigenschaften besitzen, um eine solche Markierung und visuelle Besetzung des Raums zu leisten. Die politischen und ästhetischen Dimensionen des Habitat-Dioramas sind als verschränkt zu denken, denn wie in diesem und den folgenden Kapiteln deutlich gemacht wird, gestalten die ästhetischen Dimensionen des Habitat-Dioramas die politischen Dimensionen mit.

