

Zusammenfassung: Die Verschränkung ideologischer Aufladungen und ästhetischer Erfahrungen im Rezeptionsprozess

Die vorliegende Arbeit hat am Beispiel zweier Schaubilder aus dem Frankfurter Senckenberg-Museum, der „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ und dem „Nordpolarleben“, die beide um 1900 entstanden sind, das Habitat-Diorama als Bildmedium untersucht. Dabei ist deutlich geworden, dass es sich beim Habitat-Diorama um ein komplexes Mediengefüge handelt, das spezifische mediale Eigenschaften aufweist, die seine zum Teil hoch aufgeladenen Bildaussagen authentifizieren. Einen entscheidenden Beitrag – und zwar sowohl auf politischer als auch auf ästhetischer Ebene – leistet dabei die Räumlichkeit des Dioramas. Das Habitat-Diorama definiert einen Raum, der als biologische Einheit ausgegeben wird, häufig jedoch ein politisches Territorium markiert oder zumindest mit einem politischen Raumanspruch verknüpft ist. Der im Habitat-Diorama dargestellte Raum wird „räumlich“ wahrgenommen. Die materielle Präsenz, die Dreidimensionalität und räumliche Staffelung der Bildelemente regen zu einem bewegten und taktilen, einem leiblichen Sehen an. Neben dieser Wahrnehmungserfahrung ist die Präsenz der echten Tierhaut das zentrale Element, über das im Habitat-Diorama Evidenz gestiftet wird.

Die „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ und das „Nordpolarleben“ waren mit die ersten Ausstellungsinszenierungen im Deutschen Kaiserreich, die alle Elemente eines voll ausgestalteten Habitat-Dioramas aufwiesen. Diese Bildform etablierte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in fast allen Naturkundemuseen der westlichen Industriestaaten und ist dort vielfach bis heute zu finden. Trotz seiner Allgegenwart in der naturkundlichen Ausstellungskultur wurden die spezifischen medialen Eigenschaften des Habitat-Dioramas bisher nur rudimentär analysiert. Stattdessen werden Habitat-Dioramen immer noch häufig – wie viele naturwissenschaftliche Bilder – als Dokumentation vorgefundener Tatsachen verstanden. Dem widerspricht die vorliegende Arbeit entschieden. Im ersten Teil der Arbeit wurde anhand der beiden Beispiele aus Frankfurt die kulturelle Überformung und zeithistorische Gebundenheit des Blicks auf die Natur, die das Habitat-Diorama bietet, offengelegt. Im zweiten Teil wurden darüber hinaus die medienästhetischen Strategien analysiert, durch die dem präsentierten Bild

trotz seiner Überformung und Gebundenheit der Status des Naturgegebenen zugesprochen wird. Die zentralen Ergebnisse der beiden Teile sollen hier zusammengefasst und zusammengeführt werden.

Naturkundemuseen sind – vor allem im 19. Jahrhundert – Orte, an denen eine Ordnung der Natur konstruiert und vermittelt wird. Die Tierpräparate im Museum definieren und repräsentieren einen Tiertypus, der unter anderem durch die Pose und den Ausdruck, der ihnen im Herstellungsprozess verliehen wird, bestimmt ist. Im Habitat-Diorama wird dieser Typus durch die Landschaft, in der das Tier verortet wird, die anderen Tiere im Diorama und die durch die Zusammenstellung suggerierten Interaktionen mitgestaltet. Die Giraffe wird als charakteristisches Merkmal der „ostafrikanischen“ Landschaft inszeniert, die ostafrikanische Landschaft und das friedliche Zusammenleben mit anderen Huftieren in dieser Landschaft als zentrale Merkmale der Giraffe. Das Reh, beziehungsweise die „Rehfamilie“, werden als „charakteristisch“ für den Wald präsentiert, der Wald als „charakteristischer“ Lebensraum des Rehs. Diese Möglichkeit der wechselseitigen Zuschreibungen ist die wesentliche Neuerung, die das Habitat-Diorama gegenüber der bis dahin üblichen singulären Schaustellung von Tierpräparaten in Vitrinen bot.

Dass das Habitat-Diorama neben der Morphologie den Lebensraum und das Sozialverhalten der Tiere als weitere Aspekte für die Identifizierung von Typen und Arten mit in den Blick nimmt, ist Ausdruck der Veränderungen der biologischen Forschung der Zeit. Evolutionstheorie, Tiergeografie und erste Ansätze der Ökologie erweiterten die geltenden naturwissenschaftlichen Konzepte grundlegend und warfen neue Fragen auf. Die US-amerikanische Historikerin Lynn K. Nyhart beschreibt diesen Prozess treffend als „rise of the biological perspective“¹. Aus „biologischer Perspektive“ wurde allerdings nicht nur auf die Tierwelt geblickt, auch die menschliche Gesellschaft wurde aus dieser Perspektive betrachtet. Die „natürliche Ordnung“ wurde zum Bezugspunkt und zur Legitimationsgrundlage sozialer und politischer Ordnungen in der sich neu formierenden bürgerlichen Gesellschaft. Tierliches und menschliches Verhalten wurden abgeglichen und Gemeinsamkeiten – wie etwa das Zusammenleben in Kleinfamilien oder anderen friedlichen Gemeinschaften – postuliert. Zoologische Abbildungen zeigten nun vermehrt „Genreszenen“ mit Tieren: der Taxidermist Philipp Leopold Martin warb explizit für die Schaustellung von Tierpräparaten in „Familienbildern“. Die Naturkundemuseen im deutschen Kaiserreich – und mit ihnen ihre Bildmedien – dienten so nicht nur der Wissensvermittlung, sondern auch der Identitätsstiftung. Gerichtet an ein breites Publikum wirkten sie als „Volksbildungsstätten“ an der „Volksbildung“ in wortwörtlichem Sinne mit.

Habitat-Dioramen kreieren nicht nur Tier-, sondern auch Raumtypen. Die in den Schaubildern definierten Räume waren (und sind) häufig jedoch nicht in erster Li-

1 Nyhart 2009.

nie biologische, sondern politische Räume – Titel wie „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ oder „Der deutsche Wald“ machen dies deutlich. In der biologischen Forschung des 19. Jahrhunderts wurde der Wohnort von Tieren und Pflanzen zum „Lebensraum“. Dieser war in erster Linie physikalisch und geografisch definiert, umfasste aber auch kulturell-politische Dimensionen: An diesem Ort war die präsentierte Gemeinschaft der Tiere „verwurzelt“. Habitat-Dioramen zeigten einen Zusammenhang zwischen Tier und Landschaft, der vorgab deterministisch zu sein statt relativ. Die Schaubilder erwiesen sich so als ideale Vermittler des Konzepts vom „Lebensraum“.

Deutsch-Ostafrika oder der „hohe Norden“ präsentierten sich im Senckenberg-Museum als Raumkuben, in die spezifische Tiere und eine spezifische Landschaft „einsortiert“ wurden. Die Bilder vermittelten dem Frankfurter Publikum jedoch nicht nur Vorstellungen von Biologie und Topografie. Zielorte kolonialer Expansionsbestrebungen wurden als „leere“ Räume inszeniert und ihre Inbesitznahme so moralisch legitimiert. Habitat-Dioramen markierten „eigene“ und „fremde“ Räume und identifizierten beziehungsweise tradierten so identitätsstiftende Typologien wie etwa den „deutschen Wald“. Die Betrachterin wurde vor dem Schaubild imaginativ am nationalstaatlichen Raumbildungsprozess beteiligt.

Die Aneignung von Raum und von Natur, die im Habitat-Diorama bebildert ist, gibt bereits einen Hinweis auf die enge Verschränkung der Schaubilder mit der Jagd. Vorläufer und verwandte Inszenierungsformen entstanden in Jagdmuseen und auf Jagdausstellungen. In diesen Kontexten – etwa in den Privatmuseen von Louis Philippe Robert d'Orléans oder Percy Powell-Cotton oder in den Pavillons und „Erinnerungsstübchen“ von Erzherzog Friedrich und Philipp Freiherrn von Haas-Teichen auf der ersten internationalen Jagdausstellung in Wien – ist die Dimension des Tierpräparats als Trophäe, als Zeichen für den Sieg des Menschen über die Natur, sehr viel präsenter als in den Naturkundemuseen. Dennoch ist jedes Habitat-Diorama Ausdruck eines asymmetrischen Machtverhältnisses zwischen Mensch und Tier. Ebenso wie die Raummarkierung veranschaulicht die Zurichtung und Zuordnung der Tiere im Habitat-Diorama den Glauben an eine Hegemonie des Menschen über die Natur. Vor diesem Hintergrund, der Überzeugung von einer menschlichen Überlegenheit, sind auch die meisten Naturschutzbestrebungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu betrachten. Angesichts der rasanten Veränderungen der Moderne erlangte die Natur in jener Zeit einen neuen Status als bedrohte Größe. Der „zivilisatorische Fortschritt“ und die damit einhergehende Zerstörung natürlicher Landschaften wurden jedoch als unabdingbar begriffen. Das Habitat-Diorama konnte so zur „Memorialinsel“² werden, zur Erinnerung an eine „unberührte“ Natur. Habitat-Dioramen repräsentierten dabei keinesfalls komplexe Ökosysteme, deren natürliche Prozesse in

ihrer Lebendigkeit erhalten werden sollten. Vielmehr ging es um die Konservierung einzelner Tierarten als „Naturreliquien“ und das Fixieren einzelner Landschaftsansichten in unveränderlichen Bildern. Im Habitat-Diorama wurden Raummarkierungen auf Dauer gestellt.

Die Analysen des ersten Teils der Arbeit haben gezeigt, dass Habitat-Dioramen konstruierte Ordnungen repräsentieren, die aus heutiger Perspektive zum Teil hochproblematisch sind. Deterministische und naturalisierende Sichtweisen verschleiern die Verantwortung menschlicher Akteure für die Bildung sozialer Normen und politischer Raumordnungen und suggerieren eine Unveränderlichkeit der dargestellten Strukturen. Die ideologischen Aufladungen, die hinter den Inszenierungen stecken, werden implizit vermittelt, aber nicht offen adressiert. Die in dieser Arbeit vollzogene wissenschaftliche Analyse fügt dem Medium eine kritische Reflexion seiner Inhalte hinzu, die es selbst nicht leistet. Zentraler Ansatz hierfür waren dekonstruierende Methoden aus den kritischen Kulturwissenschaften, die den Bildern immanente gesellschaftliche Ordnungssysteme und Machtverhältnisse aufdecken. Eine Anwendung dieser Methoden lag gerade aufgrund des kolonialgeschichtlichen Hintergrundes der beiden zentralen Bildbeispiele aus Frankfurt nahe. Es ist unmöglich, über ein Habitat-Diorama zu schreiben, das unter dem Titel „Flora und Fauna Deutsch-Ostafrikas“ konzipiert wurde, ohne die kritischen Perspektiven etwa der *postcolonial studies* zu berücksichtigen. Dennoch wurde dieser Aspekt bisher nicht ausreichend beleuchtet.

Im zweiten Teil der Arbeit wurde eine dezidiert kunsthistorische Perspektive auf das Medium entfaltet, das Habitat-Diorama mit seinen spezifischen medialen Eigenschaften in den Blick genommen. Leitende Frage war hierbei, wie es dem Medium trotz seiner offensichtlichen Defizite – zu viele Tiere stehen unbewegt und geräuschlos zwischen zusammengewürfelten Landschaftselementen herum – gelingt, wahrheitsfähig zu sein. Wie schafft es das Habitat-Diorama, seine Betrachter:innen davon zu überzeugen, glaubwürdige Aussagen über die Realität zu treffen? Die Analysen haben gezeigt, dass der mediale Eigensinn des Habitat-Dioramas dabei in der Verflochtenheit seiner heterogenen Abbildungs- und Authentifizierungsstrategien liegt. Das Habitat-Diorama macht sowohl das Angebot, es als Abbild, als auch, es momenthaft als Realität zu rezipieren, und formuliert für beide Perspektiven wirkmächtige Argumente.

An den Materialien des Habitat-Dioramas lässt sich exemplarisch die Entfaltung divergenter und zum Teil gegensätzlicher Aktivierungspotenziale erkennen. Die reale Tierhaut und ihr indexikalischer Verweis auf die Realität haben einen stark beglaubigenden Charakter, der vom dermoplastischen Präparat aus auf die gesamte Inszenierung ausstrahlt. Die Verwendung der vorgefundenen Haut ist jedoch auch problematisch, denn sie verstößt gegen den Kanon des westlichen Kunstschaffens und bringt so das erlernte Bildverständnis ins Wanken. Der prekäre Bildstatus des Habitat-Dioramas wird nicht nur in der wissenschaftlichen Analyse, sondern in jeder einzelnen Betrachtung deutlich. Es sind die imitierenden Materialien und die illusionistische Hintergrund-

malerei, die an den erlernten Umgang mit Repräsentationen anknüpfen und dadurch den Bildstatus des Habitat-Dioramas wieder stabilisieren. An diesem Punkt wird deutlich, dass die Erkennbarkeit des Gemacht-Seins von plastisch gestalteter Landschaft und Hintergrundmalerei kein Defizit des Habitat-Dioramas ist, sondern ein wichtiger Bestandteil seiner Bildwirkung.

Eine vollständige und lückenlose Naturnachahmung ist niemals das Ziel des Habitat-Dioramas. Die Behauptung, Dioramen seien „Darstellungs- und Wissensmedien ohne reflexiven Selbstbezug auf sich als Medien“ und setzten „auf Transparenz bei möglichst großer Zurückdrängung ihrer Konstruiertheit für die Wahrnehmung“³, folgt dem gängigen Narrativ der Illusionsmedien, denen unterstellt wird, nach einer immer vollständigeren Realitätsimitation zu streben, ohne dabei selbst noch als Vermittlungsinstanzen in Erscheinung zu treten. Das Habitat-Diorama aber setzt auf eine Realitätsnachbildung, die gleichzeitig erkennbar *und* überzeugend ist. Die realen Abmessungen, die Dreidimensionalität und die detaillierte Gestaltung des Bildraums sind neben der realen Tierhaut wichtige Aspekte der glaubwürdigen Naturnachahmung. Die Grenzen des Bildraums verschwimmen bei der Fokussierung auf eines der zahlreichen Details der bis ins Letzte ausformulierten Bilderzählung. Die Lebewesen generell zugesprochene autonome Lebendigkeit, die „tierliche Agency“, wird gezielt genutzt, um das Bildgeschehen imaginativ zu aktivieren. Auch die natürliche Beleuchtung verlebendigt das Bildgeschehen. Die den Bildraum verschließende Glasscheibe macht die Geräusch- und Geruchslosigkeit der Natur plausibel.

Allerdings verhindern auch reale Tierhaut und natürliche Beleuchtung nicht, dass die Unbewegtheit der Tiere die Imagination ihrer Lebendigkeit immer wieder zuverlässig aufhebt. Musealer Kontext und architektonische Rahmung – in Darmstadt wurden sogar die Rundbögen an den Rückwänden sichtbar gelassen – halten das Bild-Sein des Habitat-Dioramas augenfällig präsent. Die plastische Landschaft ist imitierend gestaltet, auf vorgefundene Materialien wird hier jedoch weitestgehend verzichtet, und die bemalten Oberflächen verdecken ihre eigentliche Materialität – in den meisten Fällen Pappmaché – nur bedingt. Eine Erkennbarkeit der künstlichen Gestaltung wird explizit toleriert. Die gemalten Weitblicke der Hintergrundlandschaften erweitern den Dioramenraum visuell und markieren gleichzeitig deutlich seine Begrenztheit.

Das Habitat-Diorama bedient stets gleichzeitig zahlreiche Strategien der Bildimagination *und* des Bildbewusstseins. Auf der einen Seite suggeriert es, ein Äquivalent der Natur zu sein, während es auf der anderen Seite parallel auf seinen Status als konstruierte Repräsentation der Natur verweist. Das Bewusstsein für die Konstruiertheit des Habitat-Dioramas stört dabei jedoch nicht die Überzeugungskraft des Mediums, sondern bestärkt diese im Gegenteil sogar. Das Erkennen des Gemacht-Seins ist eine

wichtige Voraussetzung dafür, dass sich die Betrachterin einer gefahrlosen Imagination hingeben und sich an der Täuschung erfreuen kann. Es ermächtigt sie und gibt ihr das Gefühl, selbst die Kontrolle über Wahrnehmung und Aufnahme der Bildinhalte zu haben.

Die Betrachterin und ihr Körper sind die Adressaten des Habitat-Dioramas. Dimension und Dreidimensionalität der Bildelemente sowie ihre Staffelung in der Tiefe des Bildraums erfordern ein Bewusstsein für den eigenen Körper und machen eine Bewegung notwendig. Das Nebeneinander von realen und imitierenden Materialien fördert eine taktile Betrachtung der Oberflächen. Die multisensorische Wahrnehmung weckt Erinnerungen an frühere Körpererfahrungen. Gerade der Aspekt der leiblichen Wahrnehmung ist es, der das Habitat-Diorama von anderen Tierbildern wie zoologischen Illustrationen, Tiergemälden, fotografien und filmen unterscheidet. Der Einbezug der eigenen, aktuellen und erinnerten Körperwahrnehmung schafft eine Beteiligung am Bildgeschehen, eine emotionale Affizierung, die die imaginative Verleibung des Bildgeschehens stützt und stärkt. Ist die Betrachterin emotional affiziert, spielt es keine Rolle mehr, dass sie das Habitat-Diorama als konstruiert erkennt, denn auch wenn sie sich des fiktiven Charakters des gezeigten Geschehens bewusst ist, sind die Gefühle, die durch diese Fiktionen ausgelöst werden, echt.⁴ Es ist also die Echtheit der subjektiven Empfindung und nicht die Echtheit der Natur selbst, die dem Habitat-Diorama seine entscheidende Überzeugungskraft verleiht.

Durch die Körpererfahrungen und assoziierten Erinnerungen, etwa vergangene Berührungen eines Tierfells, werden zutiefst subjektive Empfindungen ausgelöst, wird die Rezeption des Habitat-Dioramas ein individueller Prozess. Dennoch funktioniert der Authentifizierungsprozess des Habitat-Dioramas vor allem dank eingeübter überindividueller Sehpraktiken. Die Glaubwürdigkeit des Habitat-Dioramas und sein gesamter Rezeptionsprozess – einschließlich der Bezogenheit auf den Körper und individuelle Empfindungen – basieren auf kulturellen Konventionen.⁵ Dass dem Habitat-Diorama die Fähigkeit zugesprochen wird, eine glaubwürdige Aussage über die Realität treffen zu können, ist das Ergebnis komplexer Aushandlungsprozesse, die nicht überzeitlich, sondern an einen spezifischen historischen Kontext gebunden sind. Die Einsicht in die historische und kulturelle Bedingtheit von Imitationen stellt das gängige teleologische Narrativ eines Strebens des westlichen Bilderschaffens hin zu immer perfekterer Nachahmung in Frage. Das Habitat-Diorama zeigt: Nicht immer ist das Mimetische

4 Vgl. Van Eck 2015, S. 21. Van Eck schreibt hier generell über „Fiktionen“ nachahmender Kunstwerke, nicht über das Habitat-Diorama im speziellen.

5 An optischen Apparaten und visuellen Medien hat der US-amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary, der in dieser Arbeit bereits vielfach zitiert wurde, einige der kulturellen Konventionen des Sehens im 19. Jahrhundert deutlich gemacht. Er betont vor allem die neue Körperbezogenheit der Rezeptionspraktiken zu dieser Zeit (vgl. Crary 2014, S. 285).

auch das Authentische. Beispielhaft hebt das Medium hingegen hervor, wie bedeutend Dreidimensionalität für Realitätsnachbildungen um 1900 war und welch wichtigen Stellenwert Leiblichkeit zu dieser Zeit in der Wahrnehmung hatte. Eine plastische Imitation war in dieser Zeit etwa für Schaufensterfiguren oder Felsnachbildungen in künstlichen Grotten wichtiger als das Herstellen formaler Ähnlichkeit. Andere Medien, wie das Panorama oder die Stereoskopie, bedienten andere Formen der Realitätsnachbildung und Authentifizierung, verfolgten aber eine ähnliche Strategie der leiblichen Affizierung wie das Habitat-Diorama. Vergleiche mit Inszenierungen auf Welt- und Industrieausstellungen und der Präsentation von Waren in den Schaufenstern der Großstadtboulevards haben gezeigt, dass das Habitat-Diorama ein Sehen verlangte, das an diesen Orten bereits eingeübt worden war: das bewegte, tastende Sehen, bei dem materielle Qualitäten optisch erfasst, überprüft und verglichen wurden.

Am Beispiel des Habitat-Dioramas ist also deutlich geworden, dass sich jedes „naturalistische“ Bild eigener spezifischer Strategien zur Nachahmung der Wirklichkeit bedient. Mindestens ebenso wichtig ist, dass jedes dieser Bilder auch über spezifische Strategien der Illusionsbrechung, der Markierung seines Status als Abbild, verfügt. Besonders deutlich ist dies bei der Betrachtung von Fotografien von Habitat-Dioramen geworden, die stets das Bildmotiv, fast nie aber das Bildmedium zeigen. So wird beispielsweise nur äußerst selten der Rahmen des Dioramas mit abgelichtet oder die Existenz der Glasscheibe sichtbar gemacht. Die Fotografie verfügt über eigene Abbildungs- und Authentifizierungsstrategien, die diejenigen des Habitat-Dioramas zum Teil aufheben. Die medialen Strategien der Fotografie lassen die medialen Strategien des Habitat-Dioramas transparent werden. Eine Schwarz-Weiß-Fotografie eines Habitat-Dioramas ist in vielen Fällen kaum von einer Schwarz-Weiß-Fotografie eines lebenden Tieres in der Landschaft zu unterscheiden. An die Stelle der realen Dimensionen, des realen Materials, der Körperhaftigkeit und Farbigkeit des Habitat-Dioramas treten indexikalische Qualität und „mechanische Objektivität“ als wesentliche Authentifizierungsmerkmale der Fotografie.⁶

Doch das Bewusstsein für das Gemacht-Sein des Habitat-Dioramas schließt das Bewusstsein für das Gemacht-Sein der in ihm repräsentierten kulturellen Ordnungen nicht mit ein. Ganz im Gegenteil, die politischen Botschaften des Habitat-Dioramas erhalten durch die ästhetischen Erfahrungen eine besondere Autorität. Das Habitat-Diorama vertritt einen überzeitlichen Wahrhaftigkeitsanspruch und schließt eine Thematisierung der kulturellen und historischen Bedingtheit und Überformung seiner Bildinhalte aus. Nicht nur die „morbiden“ und „gewaltförmigen Anteile“⁷ der Herstellungspraxis des Habitat-Dioramas werden in ihm selbst nicht sichtbar, auch die

6 Siehe „mechanische Objektivität“, in: Lorraine Daston und Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007, S. 121–200.

7 Voss 2017, S. 205.

sozialen Normen, kulturellen Ordnungen und politischen Raumansprüche, die mit transportiert werden, bleiben in den meisten Fällen unerkannt. Die ästhetischen Erfahrungen im Rezeptionsprozess authentifizieren die ideologischen Aufladungen des Bildinhaltes. Am besten funktioniert dieser Prozess, wenn die ideologischen Aufladungen oder zumindest Teile davon bereits geläufig sind. Die Bildaussagen fügen sich zu erinnerten und assoziierten Botschaften, so wie der Anblick des Tierfells Erinnerungen und Assoziationen an andere Tierbegegnungen weckt.

Die Zusammenfassung macht deutlich, dass der Abschnitt der Arbeit, der den ideologischen Aufladungen des Habitat-Dioramas gewidmet ist und derjenige, der sich mit den ästhetischen Erfahrungen beschäftigt, nicht als zwei separate Elemente anzusehen, sondern verschränkt zu denken sind. Gerade die leiblich affizierende Wahrnehmungspraxis, die selbstbestimmt gesteuert wird, prädestiniert das Habitat-Diorama dafür, an identitätsstiftenden Prozessen mitzuwirken. Gerade der lebensweltliche Bezug, das Wiedererkennen von vertrauten und etablierten Motiven und Abbildungspraktiken, ermöglicht eine leiblich affizierende Wahrnehmung. Erst wenn die ästhetischen Dimensionen des Habitat-Dioramas mit in den Blick genommen werden, wird die gesamte Kraft und Bedeutung seiner politischen Dimensionen deutlich.