

Annette Simonis (Gießen)

Das Aussterben durchdenken?

Begegnungen mit verlorenen Spezies im naturhistorischen Diorama¹

Im vorliegenden Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, welche Rolle das naturhistorische Diorama gegenwärtig spielen kann bei dem Versuch, das Aussterben der Spezies im Verlauf des aktuell zu diagnostizierenden sechsten großen Massensterbens der Arten² zu thematisieren und den damit verbundenen Verlust von Biodiversität vor Augen zu führen. Lassen sich Dioramen auch gegenwärtig – trotz aller kritischen Vorbehalte gegen ihre illusionistischen Inszenierungen³ – als geeignete museale Präsentationsform begreifen, wenn es darum geht, ausgestorbene oder bedrohte Spezies zu zeigen und deren jeweilige Bedeutung innerhalb der Mensch-Tier-Beziehung zu beleuchten? Wie wirkt das aus dem 19. Jahrhundert ererbte Habitat-Diorama, so ist im Folgenden zu eruieren, heutzutage in Kombination mit anderen Dispositiven und Diskursen, insbesondere wenn es in neuere Ausstellungen eingebettet ist und diese Form nicht mehr – sei es solo oder als Dioramen-Galerie – für sich steht. Kann es angesichts des drohenden Verlusts an Biodiversität in der heutigen Museumskultur weiterhin Bestand haben – und warum darf es mitunter sogar als bevorzugtes Medium gelten, um komplexe naturwissenschaftliche Zusammenhänge wie das erwähnte Massensterben der Arten zu veranschaulichen und erfahrbar zu machen?

Regt der Medienvergleich, so wäre weiter zu überlegen, möglicherweise dazu an, die Vermitteltheit des Dioramas stärker wahrzunehmen? An dieser Stelle wird deutlich, dass es nötig ist, die eingangs aufgeworfene Frage in einen weiteren Kontext zu stellen, um

¹ Der vorliegende Beitrag beruht auf meinem Vortrag auf der Internationalen Konferenz der DFG-Forschungsgruppe *Medien und Mimesis* zum Thema »Das Diorama: durch ... denken«, die vom 5. bis 7. Dezember 2019 unter der Leitung von Prof. Dr. Lorenz Engell und Prof. Dr. Christiane Voss an der Bauhaus-Universität Weimar stattfand.

² Vgl. diesbezüglich die wegweisende Studie von Ursula K. Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago University of Chicago Press, 2016.

³ Vgl. Karen Wonders: *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala University, 1993. Siehe auch Alexander Gall, Helmuth Trischler(Hg.): *Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*. Göttingen: Wallstein, 2016.

neben dem Diorama andere museale Präsentationsformen vergleichend mit in die Überlegungen einzubeziehen.

Die gegenwärtige Funktion des naturhistorischen Dioramas scheint etwas ungewiss angesichts einer sich wandelnden musealen Ausstellungsdidaktik, die interaktive Möglichkeiten begünstigt oder statt der empirischen Objekte bzw. materiell-konkreten Artefakte virtuelle computergenerierte Räume entwirft. So sehen sich die Befürworter von Dioramen häufig dem Vorwurf ausgesetzt, antiquierte oder längst überholte Ausstellungsmodi aufrechtzuerhalten, wenn nicht gar lediglich einer subjektiven Nostalgie zu fröhnen.⁴ Als ein weiteres Hindernis für den Erhalt von Habitat-Dioramen kommen die hohen Kosten und die aufwendigen, arbeits- und zeitintensiven Prozesse hinzu, die nötig sind, nicht nur um sie einzurichten, sondern auch, um sie zu erhalten bzw. vor dem Verfall zu bewahren.⁵

Ich beginne meine Überlegungen mit einem aktuellen Beispiel, dem neugestalteten naturhistorischen Museum Koenig in Bonn. In den Jahren 1998 – 2003 wurde das Museum durch aufwendige Umbaumaßnahmen modernisiert. Dabei haben sich die Kuratoren im Hinblick auf die künftige Dauerausstellung für eine doppelte Strategie entschieden. Einerseits wurden neue Konzepte der musealen Präsentation eingeführt; andererseits hat man auch die 23 großen Dioramen, für deren Gestaltung Alexander Koenig (in Zusammenarbeit mit den Präparatoren des Museums) im Jahr 1923 den Berliner Maler Victor Stoetzner-Lund (1883-1947) engagiert hatte, sorgfältig restauriert und in das neue Ausstellungskonzept integriert (vgl. Abb. 1).⁶ Für die Wiedereröffnung des Museum Koenig nach der Grundsanierung im Jahr 2003 wurde der Originalzustand der Dioramen anhand alter Fotografien in minutiöser Arbeit am Detail rekonstruiert.⁷

⁴ Vgl. Sue Dale Tunnicliffe, Annette Scheerso: "Dioramas as important tools in biological education." In: *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. Hg. herausgegeben von Sue Dale Tunnicliffe, Annette Scheerso. Dordrecht, Heidelberg, New York Springer 2015, S. 133-145, S. 138: "Natural history dioramas went out of fashion, and many were dismantled in the second half of the twentieth century and even demolished." Zu den nostalgischen Aspekten der Dioramen vgl. auch Durs Grünbein: „Kindheit im Diorama“. In: ders.: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt am Main 1996, S. 117 f.

⁵ Siehe auch Fußnote 24.

⁶ Siehe: <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen/dioramen> [25.05.2020]. Siehe auch Christa Koronowski, Peter Koronowski: *Der Tier- und Landschaftsmaler Victor Stoetzner-Lund (1883–1947), eine Spurensuche*. *Koenigiana* 8 (2014), S. 87–97.

⁷ Siehe ebd.



Abb. 1. Museum Koenig. Diorama mit Seevögeln (Ausschnitt)⁸

Wie fügen sich die restaurierten Dioramen in die neue Ausstellungskonzeption ein?

Die neue Dauerausstellung ‚Unser blauer Planet – Leben im Netzwerk‘ verspricht den Besuchern im Werbetext auf der Website des Museums „ein unmittelbares und mit allen Sinnen erfahrbares Naturerlebnis“ zu bieten und darüber hinaus Einblicke in „komplexe biologische Phänomene“ zu gewähren.⁹

Diesem Anspruch kommt die Neugestaltung der Ausstellung im Lichthof entgegen. Dort erhellt Tageslicht, das durch die große Glasdecke einfällt, die Exponate. Früher haben hier verschiedene afrikanische Großtierpräparate, wie Jagdtrophäen nebeneinander aufgereiht, die Besucher empfangen (vgl. Abb. 2 und 3).

⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Museum_Koenig#/media/Datei:201607bonn_nr_17.jpg [25.05.2020].

⁹ <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen> [25.05.2020].



Abb. 2. Die beiden Giraffen im Lichthof des Museum Koenig. Aufnahme vom Mai 1962 (Bundesarchiv, B 145 Bild-F012911-0003 / Steiner, Egon / CC-BY-SA 3.0).



Abb. 3. Blick von der Empore in den Lichthof des Museums Koenig, Bundesarchiv in Bonn, 1962.
(Foto: Bundesarchiv / Wikimedia / Steiner, Egon CC-BY-SA 3.0)

Heute sind die Tierpräparate hier ähnlich wie im Falle der Dioramen in *faux terres*, in kunstvoll arrangierte Landschaften aus natürlichen Materialien wie Sand, Holz, Steinen und getrockneten Gräsern platziert, wobei auf Glasscheiben überwiegend verzichtet wurde. Besucher und museale Tierkörper werden anders als im Falle der Dioramen nicht mehr durch eine distanzierende (oder auratisierende) Glaswand getrennt, sondern befinden sich im selben Raum (Abb. 4). Akustische Signale wie Donnergrollen können zusätzlich in die vielgestaltige Savannenwelt des Lichthofs eingespielt werden. Nach ähnlichen Prinzipien wurden auch andere Räume wie zum Beispiel die Themenräume ‚Wüste‘, ‚Arktis‘/ ‚Antarktis‘ und ‚Regenwald‘ gestaltet, in denen die ehemaligen Vitrinen zugunsten eines offenen Raums mit verschiedenartigen landschaftlichen Versatzstücken verschwunden sind. Die Wahl der jeweiligen ‚natürlichen‘ Materialien dient dabei als Authentifizierungsstrategie, um die Landschaftserfahrung der Besucher zu intensivieren und zu beglaubigen: „Echter Wüstensand aus der Sahara macht die naturalistische

Landschaftsinszenierung authentisch. Seine besondere Körnung kann mit Hilfe von Lupen untersucht und mit anderen Sandsorten verglichen werden.“¹⁰



Abb. 4. Museum Koenig, Bonn: Lichthof mit dem zentralen Erlebnisraum der afrikanischen Savanne.¹¹

¹⁰ <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen> [25.05.2020].

¹¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:201607bonn_nr_14.jpg [25.05.2020].

Anders als in den Dioramen verbinden sich die fotografischen Landschaften, die teilweise als Hintergrund gewählt wurden, im Zusammenspiel mit den materiellen Objekten der Dauerausstellung nicht mehr zu einem dreidimensionalen Illusionsraum. Vielmehr ist der genannte Zusammenhang bewusst unterbrochen, die fotografischen Hintergründe sind durch kontrastive Farbgebung abgesetzt oder werden durch vertikale Linien durchzogen und durchbrochen. Wenn man darin eine anti-naturalisierende Tendenz entdecken will, bleibt diese allerdings punktuell. Die Kuratoren suggerieren in ihrer Konzeption insgesamt eine möglichst vollständige Immersion der Besucher in die Tierwelten und bieten zudem Möglichkeiten der interaktiven Erkundung des Ausgestellten (etwa durch die Einspielung von Geräuschen oder das Erscheinen von Lichteffekten auf Knopfdruck).

Über den Tag der offenen Tür des Museum Koenig heißt es in einem ausführlichen Artikel des *Generalanzeiger Bonn* vom 27.01.2019 bezeichnenderweise: „Einem asiatischen Leopard den erstaunlich weiche Fell kraulen, einen Feuersalamander auf die Hand nehmen oder Katzen und Schwäne aus Papier falten: Im Museum Koenig gab es am Sonntag besonders viele Möglichkeiten, Tieren aus aller Welt näher zu kommen.“¹² Die Attraktivität einer Ausstellung, die sich „mit allen Sinnen“ erfahren und entdecken lässt, und ihr besonderer Erlebniswert für die Besucher verschiedenster Altersgruppen liegen auf der Hand und brauchen hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Wie sieht es nun bei einem Vergleich mit den traditionellen Dioramen aus?

Die neuen Ausstellungsformen und -strategien zielen auf eine Totalität der Erfahrung, die die Illusionsräume der Dioramen noch zu überbieten scheint. Sie würden eher unkritisch und naiv wirken, wenn sie nicht von ökologischen Paratexten und Schautafeln begleitet würden. Wie verhält es sich nun mit den in die Ausstellungskonzeption integrierten Dioramen selbst? Interessanterweise berufen sich die Kuratoren auf inhaltliche Kriterien, auf das Dargestellte, um die traditionelle Präsentationsweise der Dioramen zu rechtfertigen und deren aktuellen Stellenwert in der Museumskultur der Gegenwart zu legitimieren. Sie argumentieren in diesem Sinne, die Vorzüge der großen Landschaftsdioramen lägen darin, dass sie dem Besucher ganze Lebensräume und ökologische Netzwerke vor Augen führen: „Die Präsentation der denkmalgeschützten Darstellungen hat nichts an Aktualität verloren: Die Wiedergabe kompletter Landschaftsausschnitte bietet eine hervorragende Möglichkeit, ganze Ökosysteme

¹² https://www.general-anzeiger-bonn.de/bonn/stadt-bonn/museum-koenig-will-weiter-wachsen_aid-44012275 [25.05.2020].

vorzustellen.“¹³ Obgleich das angeführte Argument durchaus sehr plausibel und unmittelbar überzeugend wirken mag, hat es den Nachteil, dass es die spezifischen Eigenschaften des Dioramas nur teilweise berücksichtigt, so dass die Dioramen weiterhin gegen neuere museale Medien und Darstellungsformen austauschbar bleiben. Zuweilen werden sie unter kulturhistorischen Gesichtspunkten gewürdigt und stehen unter Denkmalschutz wie beispielsweise im Falle des Riesenalk-Dioramas im Landesmuseum Hannover (vgl. Abb. 5). Worin ihre Besonderheit bestehen könnte, die sie über ihre kultur- und mediengeschichtliche Bedeutung hinaus zu einem lohnenden und integralen Bestandteil der Museumskultur des 21. Jahrhunderts machen könnte, bleibt dabei weiterhin offen. Daher möchte ich im folgenden versuchen, eine andere Argumentation zu entwickeln, die auf der involvierten ästhetischen Dimension beruht. Angesichts des fortschreitenden Verlusts von Ökosystemen und Tierarten werde ich mich dabei auf die Frage nach der möglichen Funktion des Dioramas für die Darstellung des Artenverlusts, der bedrohten oder bereits ausgestorbenen Spezies konzentrieren.



Abb. 5. Das Riesenalk-Diorama im Niedersächsisches Landesmuseum Hannover zählt zum Kulturerbe Niedersachsens¹⁴

¹³ <https://www.zfmk.de/de/museum/dauerausstellungen/dioramen> [25.05.2020].

¹⁴ https://kulturerbe.niedersachsen.de/objekt/record_kuniweb_676055/1/ (Public Domain) [25.05.2020].

Als diesbezüglich aufschlussreich erweist sich ein Vergleich zwischen dem Okapi-Diorama aus der berühmten Dioramahalle der Afrikanischen Säugetiere im American Museum of Natural History in New York und einem Wandertauben-Diorama aus dem Bell Museum of Natural History in Minneapolis, MN.



Abb. 6. Okapi-Diorama in der ‚Akeley Hall of African Mammals‘ im American Museum of Natural History, New York¹⁵

¹⁵ Foto: Thomas Quine American Museum of Natural History, New York City, 2015. Copyright: Creative Commons. <https://www.flickr.com/photos/quinet/21878394939/> [25.05.2020].



Abb. 7. Wandertauben-Diorama: Passenger Pigeon (Now Extinct), Diorama im Bell Museum of Natural History in Minneapolis, MN.¹⁶

Vergleicht man das Okapi-Diorama (Abb. 6) mit dem Wandertauben-Diorama (Abb. 7), so fällt eine gegenläufige Gestaltungstendenz auf. Die Okapis sind in eine üppige Regenwald-Vegetation platziert, die eine unberührte Natur und Pflanzenfülle suggeriert und in einem scharfen Kontrast zu dem durch Rodung immer weiter schwindenden, natürlichen Lebensraum dieser Tierart steht.

Im Gegensatz dazu zeigt das Wandertauben-Diorama die Vögel bereits unmittelbar vor ihrem Aussterben, was durch signifikante Details angedeutet wird: Das Nest enthält nur ein einziges Ei; der Ast wirkt bereits etwas karg und entblättert etc. Zudem gibt der erläuternde Begleittext den entscheidenden Hinweis darauf, dass hier nur der millionste Teil einer Wandertaubenpopulation zu sehen ist, einer Spezies, die im 19. Jahrhundert noch in riesigen Scharen Nordamerika bevölkerte. Das zweite Diorama gibt also versteckte Hinweise auf den prekären Status der in Szene gesetzten Tierexponate, die in die Gesamtwirkung einzubeziehen sind.

Um die Frage nach der spezifischen Medialität des naturhistorischen Dioramas und seinen Möglichkeiten als museales Ausstellungsprinzip in dem oben angedeuteten

¹⁶ <https://www.flickr.com/photos/curiousexpeditions/3184659107> [25.05.2020].

Zusammenhang genauer beantworten zu können, seien zunächst einige andere verbreitete Präsentationsmodi des Artensterbens überblickshaft vorgestellt.

Ausgangspunkt und Voraussetzung dabei ist die These, dass sich die Funktion und Wirkungsweise naturhistorischer musealer Exponate in den letzten Jahrzehnten tiefgreifend gewandelt haben. Die musealen Exponate, etwa die Präparate toter Tierkörper haben dabei eine neuartige Funktion erhalten. Sie dokumentieren nicht allein die natürliche Fauna und Artenvielfalt, sondern es wird deutlich, dass sie mehr und mehr als Zeugnisse einer abhanden gekommenen Biodiversität figurieren. Sie sind Spuren einer nahen Vergangenheit bzw. letzte Überbleibsel einer formenreichen Tierwelt im Anthropozän, die einst nahezu den ganzen Planeten bevölkerte. Fast unmerklich wandelt sich der wissenschaftlich-dokumentierende Charakter der musealen Ausstellungsstücke zu medialen Inszenierungen des Aussterbens selbst, insofern den musealen Exponaten immer weniger bzw. bald keine lebendigen Entsprechungen in der empirischen Wirklichkeit außerhalb der Museumsräume mehr korrespondieren.

Dienten die betreffenden Exponate früher als Objekte der wissenschaftlichen Forschung vor allem einer klassifizierenden wissenschaftlichen Systematik, so übernimmt ihre Zurschaustellung schrittweise neue Aufgaben, insbesondere diejenige einer ökokritischen Erinnerungskultur. Somit lässt sich insgesamt eine aufschlussreiche Verschiebung von einem sammelnden und ordnenden Impuls, der sich einer wissenschaftlich älteren Episteme im Sinne Michel Foucaults verdankt, hin zu einem retrospektiven Blick beobachten, dem eine irreversible Verlusterfahrung entspricht: Nach dem Aussterben vieler biologischer Spezies dokumentieren die Sammlungen ‚ausgestopfter‘ Tiere in den naturhistorischen Museen heutzutage auch das Artensterben selbst. Die unbeweglichen, erstarrten taxidermischen Tierkörper erweisen sich neuerdings auch als geeignet, wie stumme Zeugen auf ein globales Phänomen des Artenverlusts und der unmittelbaren Bedrohung vieler Spezies vor dem Aussterben hinzuweisen, obwohl diese symbolische Bedeutung nicht in der Intention der ursprünglichen Museumsgründer lag. Die Tierpräparate repräsentieren, als Ensemble betrachtet, eine inzwischen bereits weitgehend verlorengegangene Biodiversität. Sie dienen nun als Elemente einer neuen Erinnerungskultur, eines kollektiven Gestus des Kommemorierens, der in einer besonderen Ästhetik der musealen Ausstellungsform von

(beinah oder faktisch bereits) ausgestorbenen Arten besteht.¹⁷ Als bevorzugte (museale) Präsentationsformen ausgestorbener Spezies fungieren das Fragment und die *Nature morte*, das Stilleben. Das Knochenfragment, der fragmentierte Körper und das Überbleibsel erweisen sich als prägnante Darstellungsmodi der ausgelöschten Art.¹⁸ In unserem Kontext erscheint es von besonderem Interesse, dass auch museale Tierexponate im Kontext naturhistorischer Museen als ästhetische Ausdrucksformen von Vergänglichkeit und Trauer wahrgenommen werden können, insbesondere dann, wenn sie zunehmend als Symbolfiguren erkannt werden, in denen sich Melancholie und Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der Artenvielfalt bündeln.

Inwieweit das vorherrschende Bewusstsein des Verlusts auch die Wahl der Medien prägt, mittels deren die Tierpräparate ausgestellt und inszeniert werden, lässt sich anhand der Fotografien von musealen Tierexponaten in Luc Semals Band *Bestiarium. Zeugnisse ausgestorbener Tierarten* nachvollziehen.¹⁹ In Semals Projekt geht es darum, das sechste Massensterben der Arten zu erfassen in einem aufwendig gestalteten Gedenkbuch, einem fotografischen Erinnerungsbuch, das den jüngst verstorbenen Tierarten, und zwar hauptsächlich Säugetieren und Vögeln, gewidmet ist. Die Einladung an die Leser, am Prozess einer kollektiven Erinnerung an die ausgestorbenen Spezies durch die Lektüre und die Bildbetrachtung zu partizipieren, übernimmt sowohl eine aufklärende als auch eine kompensatorische Funktion angesichts der Tatsache, dass die Rettung der im Band vorgestellten Spezies nicht mehr möglich ist. Luc Semals *Bestiarium* präsentiert sich in einer erstaunlich hochwertigen Ausstattung als großformatiger Bildband, in dem jede der rund 70 beschriebenen Tierarten auf einer Doppelseite vorgestellt wird.

Auf der linken Seite befindet sich jeweils ein ausführlicher Textteil, während die nächste Seite von einer ganzseitigen Fotografie des präparierten Tierkörpers bzw. eines ausdrucksvollen Ausschnitts desselben eingenommen wird. Die großformatigen Farbfotografien von Yannick Fourié machen zweifellos den besonderen ästhetischen Reiz des Bandes aus. Die abgebildeten Exponate stammen aus der reichhaltigen Sammlung des naturhistorischen Museums in Leiden namens Naturalis. Nicht zufällig haben die Autoren

¹⁷ Vgl. dazu ausführlich Annette Simonis: Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart, Kapitel 4: ‚Lost Animals‘ oder ‚das letzte Bestiarium‘. Zeugnisse kultureller Erinnerung und Ausdruck kollektiver Verlusterfahrung.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Luc Semal: *Bestiarium. Zeugnisse ausgestorbener Tierarten*. Bern: Haupt 2014 (Originaltitel: *Bestiaire disparu : Histoire de la dernière grande extinction*).

sich für ganzseitige Fotografien entschieden, welche die Exponate auf tiefschwarzem Hintergrund zeigen. Die Technik der Hell-Dunkel-Kontrastierung ähnelt der niederländischen Malerei der frühen Neuzeit; die toten Tierkörper auf schwarzem Hintergrund zitieren das Genre der *nature morte*, des Stillebens, wie es etwa von dem flämischen Künstler Adriaen van Utrecht im 17. Jahrhundert souverän praktiziert wurde.



Abb. 8. Adriaen van Utrecht: Stilleben mit Früchten, Gemüse, toten Wildtieren und Kakadu²⁰

Tote Hasen und Vögel auf der dunklen Grundierung der barocken Ölgemälde (Abb. 8) evozieren das Lebensgefühl der Vergänglichkeit: *vanitas*. Während die fotografierten Tierpräparate des Bestiariums gleichsam Ausschnitte aus barocken Stilleben zitieren, nutzen sie das Mittel des Kunstzitats zur Verstärkung des melancholischen Grundthemas. Mit der Transposition des dreidimensionalen plastischen Körpers in die Fläche des fotografischen Bildes vollzieht sich zugleich ein Akt der Stillstellung der Tiere, die, vor dunkler Folie platziert, aus den lebensweltlichen Kontexten herausgerissen scheinen. Die reglosen Tiere wirken eingefangen in die Fläche der fotografischen Stilleben. Die taxidermischen Tierkörper werden dabei bezeichnenderweise meist nicht als Ganze präsentiert, sondern lediglich ausschnitthaft. Im Rahmen jener Ästhetik des Fragmentarischen werden den Betrachtern Überreste von ehemals intakten Tierwelten anschaulich vor Augen gerufen. Ein Foto zeigt die aufgerissene Schnauze eines Berberlöwen, dessen starres Glasauge am Betrachter vorbei ins Leere zu blicken scheint.

²⁰ [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Adriaen_van_Utrecht_\(Flemish_-_Still_Life-Game,_Vegetables,_Fruit,_Cockatoo_-_Google_Art_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Adriaen_van_Utrecht_(Flemish_-_Still_Life-Game,_Vegetables,_Fruit,_Cockatoo_-_Google_Art_Project.jpg) [25.05.2020].

Ein Extrem unter den fotografierten Objekten bildet eine Pappschachtel mit Knochen, deren Herkunft nur noch durch den Begleittext zu erraten ist.²¹ Es handelt sich um die Überreste einer um 1690 ausgestorbenen, flugunfähigen Vogelspezies, die Dodo oder Dronte genannt wurde. Der ebenfalls porträtierte Java-Tiger hingegen verschwand erst 1979, als das letzte bekannte Exemplar verstarb. Vor einen leeren schwarzen Hintergrund gestellt, begegnen die ausgestellten Tierpräparate mit Glasaugen auf Yannick Fourié's Fotografien dem Blick des Betrachters.²²

Die Nahaufnahme vom Kopf des Javatigers, dessen linke Gesichtshälfte im Schatten liegt, so dass das rechte Auge lebhafter aufscheint, oder die ausgestreckte Schnauze eines zebraartigen Quaggas, nehmen den Rezipienten auch emotional gefangen. Auf vielen Fotos werden also lediglich Ausschnitte der Tierkörper eingefangen, das Fragment eines Tigerfells, eine einzelne Pranke, ein Kopf, eine Schnauze oder Skeletteile wie zum Beispiel der Oberkiefer mit Schädelteil eines Höhlenbären, so dass die Exponate eigentümlich fragmentiert und unvollständig wirken. Übrigens wurde die selektive Belichtung der Exponate auf den Fotos in einer Rezension bemängelt, da sie offenbar nicht als gezielte künstlerische Strategie erkannt wurde.²³ Die genannten Beispiele bieten kunstvolle, durchaus auch ästhetisierende Arrangements des Vergänglichen, die unter dem Signum des Todes versammelt sind.

Der Vanitas-Gedanke stellt sich mitunter auch bei der Betrachtung der aus dem vorigen Jahrhundert stammenden Dioramen ein, nicht zuletzt aufgrund der ihnen eingeschriebenen Spuren eines Alterungsprozesses, und zwar insbesondere im Zustand vor der Restaurierung. In diesem Sinne heißt es im Artikel „Diorama Dilemma“ über die Dioramen im naturhistorischen Museum in Philadelphia:

They look almost like three dimensional photographs — unless you lean close enough to the glass to notice small signs of wear like dust on the animal's eyes, or cracks spreading like a spiderweb across the background paintings. These dioramas are old and difficult to take care of. Some of them haven't even been opened since the glass was sealed into place back in the 1930s.²⁴

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Vgl. Jürgen Alberti: „Nur noch Erinnerung“. Spektrum der Wissenschaft, 04.12.2014: „Allerdings hat Fotograf Yannick Fourié nur eine einzige Lichtquelle eingesetzt – und zwar als sehr scharfes Streiflicht. Das wirft gelegentlich tiefe Schatten auf Teile des Objekts, worunter die Schönheit einiger Präparate leidet.“

(<https://www.spektrum.de/rezension/buchkritik-zu-bestiarium/1322037>) [25.05.2020].

²⁴ <https://why.org/segments/diorama-dilemma-the-art-and-science-of-museum-displays/> [25.05.2020].

Die sich ansammelnden Staubschichten und Risse, die sich wie Spinnweben auf den Hintergrundmalereien der älteren Dioramen ausdehnen, können als Symbole des allmählichen Verfalls und der allgemeinen Entropie dechiffriert werden. Solche zufälligen Spuren, die durch Reinigung und Restaurierung entfernt werden können, geben Anlass zu der Frage, ob sich unsere Wahrnehmung des naturkundlichen Dioramas verändert hat im Vergleich zu derjenigen der Museumsbesucher im 19. und im frühen 20. Jahrhundert. Inwieweit nehmen wir heute die Habitat-Dioramen bewusst als ein älteres Medium wahr, sei es als Faszinosum, sei es mit einem distanzierteren Blick auf seine Illusionstechniken? Und inwiefern, so wäre zu überlegen, fügt sich das Diorama auch aufgrund seiner besonderen medialen Verfasstheit und seiner ästhetischen Besonderheiten in die bisher skizzierte Ästhetik des Verlusts und die damit verbundene kulturelle Erinnerungsarbeit ein?

Das Diorama kann mitunter auch im Zeichen einer gestörten und verweigerten, einer dem Betrachter letztlich vorenthaltenen Ganzheit stehen, denn es stimuliert eine unterbrochene Interaktion des Rezipienten mit den vorgestellten taxidermischen Exponaten. Dies wird im Vergleich zu begehbaren künstlichen Landschaftsräumen, wie sie etwa in die Ausstellungen im Museum Koenig integriert wurden, besonders deutlich. Aufgrund ihrer Eigenschaften als subtiler Illusionsraum mit dreidimensionalen und plastischen Gebilden und einer kunstvollen piktoralen Verlängerung derselben ins Unendliche bilden Dioramen eine faszinierende Einladung zum Schauen und zur Begegnung mit dem Tier. Lässt sich der Besucher auf sie ein, wird er durch die Plastizität der detaillierten Exponate und ihre wirkungsvolle Präsenz bzw. Realitätssuggestion weiter angezogen. Der nächste Schritt wäre die Berührung, das Anfassen, das durch Nähe des ausgestellten Tierkörpers begünstigt wird, der allerdings nichtsdestoweniger unerreichbar und von seinem gläsernen Schaukasten umschlossen bleibt. Es handelt sich also um eine Präsenz, die sich der Berührung letztendlich und bis zu einem gewissen Grad auch dem Blick entzieht. Ein vollständiges Rundumsehen des ausgestellten Tiers ist meist nicht möglich, da der Betrachter den Gegenstand im Diorama nicht umrunden kann. Die Dioramen sind – im Unterschied etwa zu dem eingangs genannten, offenen Savannenraum im Lichthof des Museum Koenig – für den herkömmlichen Museumsbesucher nicht begehrbar, obwohl ihre Landschaften den Betrachter dazu verlocken.

Das Diorama inszeniert nicht nur die Schaulust, es kann mitunter auch die Grenzen der Wahrnehmung vorführen. Die versprochene Ganzheitlichkeit wird dem Rezipienten in eben dem Maße vorenthalten, in dem die Totalität der Sinneswahrnehmungen zum Teil unterlaufen wird. So wird die Einladung zur Berührung, zum Anfassen, partiell wieder zurückgenommen. Die Tiere und Landschaften scheinen im Diorama zum Greifen nah, sie fordern durch ihre dreidimensionale materiell-körperliche Präsenz den menschlichen Beobachter zu einem Respons der Teilhabe heraus. Der haptische Impuls, der Wunsch, die Tierkörper berühren zu wollen, wird zwar unwillkürlich geweckt, jedoch nur um durch die Glasscheibe abrupt blockiert zu werden. Als transparente materielle Substanz markiert die Glaswand eine harte, solide Grenze zwischen dem Beobachter und den taxidermischen Tierexemplaren. Sieht man in ihr eine Einladung des Blicks, ein Fenster zur Natur, so entsteht zugleich das Paradoxon der durch Lichteffekte potenzierten Sichtbarkeit eines nicht begehbaren Lebensraums. Das Diorama erlaubt, mit anderen Worten, eine selektive Sichtbarkeit, ohne vollständige Immersion zu gewähren.²⁵

Die gleichzeitige Nähe und Entrücktheit der Objekte im Diorama kann genutzt werden, um im Rezeptionsprozess auf solche Weise charakteristische Momente der Verweigerung zu erzeugen. Die Sinneswahrnehmungen werden geweckt, aber auch wiederum in ihren Möglichkeiten begrenzt. Die Wahrnehmung ist auf ganz bestimmte Kanäle reduziert, auf Aspekte der Visualität, des dreidimensionalen, plastischen Sehens, während Tastsinn, Schmecken, Riechen und Hören ausgeblendet sind. Das Diorama regt durch das Oszillieren zwischen einer faszinierenden Aufmerksamkeitslenkung und einer Verweigerung die Imagination der Besucher an und generiert so das Bedürfnis einer ganzheitlichen Wahrnehmung biologischer Welten, ohne sie vollständig zu erfüllen. Dem korrespondiert im Falle der extinkten Arten ein durch das Aussterben bereits eingetretener Verlust der Verfügbarkeit.

Die dioramatische Präsentation evoziert das Faszinosum der tierhaften Alterität und scheinbar unberührter Landschaften, die zunehmend von einer ursprünglichen Funktion des Dokumentierens und Veranschaulichens alltäglicher Lebenswelten abweichen und

²⁵ Häufig wird das Diorama uneingeschränkt unter die immersiven Ausstellungsformen subsumiert. Vgl. etwa 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. Hg. v. Annerose Keßler, Isabelle Schwarz. Bielefeld: Transcript 2018, S. 225-250.

stattdessen vergangene Natur, Erinnerungsbilder bzw. Erinnerungsräume evozieren.²⁶ Betrachtet man die Tierkörper als Zeichen, die Dioramen als komplexe semiotische Systeme, so haben wir es im Falle extinkter Spezies mit eigentümlichen Signifikanten ohne Referenz in der Realität der Gegenwart zu tun. Während das Signifikat sich noch suggestiv erschließen lässt, als die jeweilige biologische Spezies, die durch das individuelle Museumsstück bzw. das Tierpräparat verkörpert wird, fehlt seine Entsprechung in der aktuellen Wirklichkeit. Die tatsächlich vorhandenen musealen Tierkörper verweisen auf eine Leerstelle, auf etwas, was als lebendiges Wesen nur noch imaginiert werden kann.

Eine andere Darstellungsform dieser biologischen Leerstelle wird in den Vitrinen der Dauerausstellung des Senckenbergmuseum in Frankfurt am Main praktiziert, nämlich das Durchstreichen bzw. Ausixen des Namens der betreffenden Spezies (vgl. Abb. 9 und 10). Die mit leuchtendem Rotstift durchgestrichenen Tierbezeichnungen wirken dabei wie Mahnmale und sichtbare Beglaubigungen eines irreversiblen Befunds.



Abb. 9 und 10. Vitrinenexponat des ausgestorbenen Carolinasittich im Senckenbergmuseum, Frankfurt a.M., Fotos: Annette Simonis

²⁶ Bei den Tierexponaten im Diorama handelt es sich um einen Sonderfall der Indexikalität, um einen Verweis auf etwas, das in der empirischen Realität schon nicht mehr existiert.

Die im Diorama zur Schau gestellten Tiere bzw. Spezies haben sich weitgehend der Verfügbarkeit entzogen. Sie sind nicht mehr lebendiger Teil einer Mensch-Tier-Beziehung in einem ökologischen Akteur-Netzwerk²⁷ oder einer anderen natürlichen Konstellation.

Die ausgestellten Welten des Dioramas oszillieren aufgrund der beschriebenen Konstellation zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Präsenz und Abwesenheit. Sie fördern in Hinblick auf die bedrohten und extinkten Spezies die Sichtbarkeit und Zurschaustellung ihres Aussterbens, das vermutlich irreversibel sein wird (wenn man einmal davon absieht, dass die moderne Gentechnologie sich eine Wiederauferstehung des Woll-Mammuts und Riesenalks erhofft).

Die Exponate ausgestorbener Spezies bleiben in der Welt des Dioramas befangen; die Anordnung erscheint selbstbezüglich und kann die Aufmerksamkeit des Betrachters daher auch von der Objektebene auf die Medialität und Form der Präsentation lenken. Somit ergibt sich aus der beschriebenen Konstellation auch eine Metaisierung der Zurschaustellung — eine Metareflexion auf die Art und Weise der Ausstellung, ihre Präsentationsmodi, im weitesten Sinne die Machart der Dioramen.

Die Einsicht in die Besonderheit der Dioramen und ihrer Inszenierung tritt besonders in der kontrastiven Gegenüberstellung und im Vergleich mit anderen, etwa interaktiven oder digitalen bzw. virtuellen Ausstellungskonzepten zu Tage. Die Dioramen unterscheiden sich deutlich von den interaktiven und immersiven Museumsräumen, deren Vorzüge nicht ganz zu Unrecht gepriesen und mitunter euphorisch gefeiert werden. Allerdings ermöglicht meines Erachtens auch die ältere Form der Zurschaustellung in Dioramen in ihrer besonderen medialen Eigenlogik, eine kritische Perspektive jenseits bloßer Nostalgie hervorzubringen und auf dauerhafte Verluste und irreversible Prozesse wie das Aussterben der biologischen Spezies aufmerksam zu machen und dafür angemessene Präsentationsmodi zu bieten, insbesondere dann, wenn sie in eine entsprechende übergreifende Ausstellungskonzeption eingebunden ist und ihre Funktion reflektiert wird. Darüber hinaus ist sie durch die Gegenüberstellung und den Vergleich verschiedener Präsentationsformen dazu geeignet, umfassendere Reflexionsprozesse anzuregen, die sich auf die jeweiligen medialen Konstellationen und ihre besondere Wirkungsästhetik konzentrieren.

²⁷ Vgl. auch Martin Voss, Birgit Maria Peucker (Hg.): *Verschwindet die Natur? Die Akteur-Netzwerk-Theorie in der umweltsoziologischen Diskussion*, Bielefeld: Transcript, 2006.