

---

## Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer Weltprojektionen

Christiane Voss

IN DER LANGEN, WECHSELHAFTEN GESCHICHTE der Semantik von ›Mimesis‹ (Nachahmung; Imitation) ist auffallend, dass einzelne Momente der Bedeutung des Begriffs immer wieder neu vergessen und dann reaktualisiert werden. Eine solche Karriere genießt unter anderem die Deutung mimetischer Praktiken, der zufolge speziell neue Kunstformen und –stile dazu geeignet sein sollen, das schöpferische Prinzip der Natur so nachzuahmen, dass sie dieses überbieten. Nicht die geschöpfte, sondern die schaffende Natur (*natura naturans*) wird in konkurrierender Absicht zum Maßstab der eigenen Produktionsleistung. Dieser Gedanke der Überbietung der Natur und natürlichen Schöpferkraft durch produktive Nachahmung gehörte ebenso zum Begriffsschatz der Antike bei Platon und vor allem bei Aristoteles wie zur Renaissance und nicht zuletzt zur Konstruktion der ästhetischen Utopie bei Adorno.<sup>1</sup> So nahm bereits Platon bekanntlich auf die Anekdote vom Malerstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios Bezug, die sich wechselseitig in der täuschend echten Darstellung von Dingen und Szenen überboten. Das *trompe-l'œil* (wörtlich: Täusche das Auge!) wurde auch in der Renaissance zu einer festen Bildgattung, wobei etwa in vielen Schlössern perspektivische Scheinarchitekturen nach antiken Vorbildern malerisch angebracht oder in vielen Stillleben Gegenstände so dargestellt wurden, als ob sie den Rahmen des Bildes und damit die ontologische Schwelle in die reale Welt überwinden könnten.<sup>2</sup> In all diesen Formaten ist eine gemeinsame Tendenz enthalten, die ihre Zugehörigkeit zum optischen Regime chronisch verunsichert: nämlich der Hang des illusionistisch Dargestellten zum Ausgreifen und Haptisch-Werden. Trompe-l'Œil, barocke Scheinarchitektur, Fassadenmalereien, Stillleben und auch die in der Frührenaissance beliebten Bronzeabdrücke von Totenmasken leben davon, einen Berührungsaffect auszulösen, eine Art der Prüfung des Realitätsprinzips, die eine umso größere Faszination zu hinterlassen scheint, je unklarer ihr Ergebnis ist. Denn der

---

<sup>1</sup> Vgl. Joseph Früchtl: Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg 1986.

<sup>2</sup> Vgl. Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente, München 1970.

illusorische Effekt von täuschend echt wirkenden Darstellungen bleibt ja auch nach dem Schock über ihre Falschheit erhalten. Der ästhetische Witz solcher mimetischer Praktiken besteht darin, den Betrachter zu animieren, eine klare Distinktion zwischen Fiktion und Faktizität zu treffen, die letztlich immer wieder scheitert.

Die Faszination am Mimetischen in diesem Sinne beschränkt sich keineswegs auf Kunstprodukte. Sie bezieht sich ebenso auf Zwillingen- und Doppelgängerphänomene, auf Wachsfigurenkabinette und fotorealistische Abbildungen, auf schauspielerische Leistungen und geniale Fälschungen und vieles andere mehr.<sup>3</sup> Nicht alle Formate zeitigen dabei dieselben Effekte. Wachsfiguren können in ihrer zu großen Ähnlichkeit zum Lebendigen – bei gleichzeitiger Nichtlebendigkeit – abstoßend wirken; Doppelgänger können unheimlich, schauspielerische Nachstellungen oder soziale Mimikry böseartig oder lächerlich erscheinen usw.

Im Folgenden soll ein Aspekt der mimetisch-illusionistischen Praktiken ins Zentrum gestellt werden, den man als ihren *Raumdrang* bezeichnen könnte. Dieser noch näher zu erläuternde Raumdrang illusionistischer Praktiken koppelt zugleich die Mimesisthematik grundlegend an die Körper- und Affektthematik. Diese Perspektive einzunehmen, hat Konsequenzen für die Analyse der Operationslogik (einger) mimetischer Praktiken. Um es vorwegzunehmen: Sie erlaubt es, die ansteckenden, haptisch-taktilen, synästhetischen Funktionen hervorzuheben, die das Funktionsprinzip der Nachahmung immanent in ein gegenläufiges Spannungsverhältnis zu seinen auch repräsentationalen Funktionen versetzt.

Die folgenden Überlegungen sind so aufgebaut, dass in einem ersten Schritt Adornos dreifache Mimesisunterscheidung in Erinnerung gerufen wird. Dabei wird die Facette der Verkörperungsabhängigkeit des Mimetischen herauszustellen sein. Wie diese mit dem Raumdrang der Mimesis zusammenhängt, wird in einem zweiten Schritt exemplarisch anhand der ästhetischen Darstellungsfunktion von *Taxidermien* in Habitat-Dioramen vertiefend thematisiert. Taxidermie (griech. *taxis* = Ordnung und griech. *derma* = Haut) bezeichnet eine Präparationstechnik, die von frühen Formen des Ausstopfens und Aufpolsterns erlegter Tiere bis hin zu heutigen, technisch virtuosen Bearbeitungen von Tierhäuten und -körpern reicht. Bevölkerten Tierpräparate in kolonialen Zeiten vornehmlich die Kuriositätenkabinette und fürstlichen Salons sowie private Jagdsammlungen, sind sie ab dem frühen 20. Jahrhundert vermehrt in den Naturkundemuseen dieser Welt zu finden. Der Zusammenhang zur Mimesisthematik ist durch den Bezug zur Inkorporierungsfunktion gegeben: Während angesichts gemalter, fotografierter oder gefilmter Darstellungen der illusionistischen Sorte die Verkörperung des

---

<sup>3</sup> Vgl. Bernhard Siegert: Die Leiche in der Wachfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Leben, in: Peter Geimer (Hg.): *UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosgkeit*, Berlin 2014, S. 116–139.

Gesehenen im Übergang zur Wahrnehmung geschieht, sind die »taxidermierten« Präparate zunächst im wörtlichen Sinne Verkörperungen ihrer selbst; ihrer typischen, lebendigen Körperbeschaffenheit und darauf basierenden Bewegungsmöglichkeiten. Im Unterschied zu anderen illusionistischen Formaten stellen sie nicht etwas anderes dar. Streng genommen stellen sie überhaupt nichts dar, da sie es ja selbst *sind*, die ihr eigenes Dasein im wörtlichen Sinne verkörpern. Den mimetischen Status dieser selten theoretisierten, da als »mindere Mimesis« geltenden Formen der ästhetischen Inkorporierung gilt es im Weiteren medienphilosophisch zu reflektieren.<sup>4</sup>

## 1. Die dreifache Mimesis moderner Kunst bei Adorno

Adorno gibt an unterschiedlichen Stellen seiner Schriften Definitionen der Mimesis. Am ehesten knüpft an die traditionelle Überbietungsthese vielleicht folgende aus der *Ästhetischen Theorie* an: »Umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen. Dass aber Kunstwerke da sind, deutet darauf, dass das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke bezeugt die Möglichkeit des Möglichen.«<sup>5</sup> Hier überbietet Kunst – und *nur* diese bei Adorno – die Natur, indem sie den Vorschein auf eine unkorrupte, noch herzustellende Natur zweiten Grades hervortreibt, in der sie selbst dann aufgeht. Obwohl perspektivisch auch hier, mit etwas Gewalt, eine gewisse raumdränglerische Funktion der mimetischen Bewegung auszumachen ist, insofern Kunst sich ja in jene Natur zweiter Ordnung hinein entgrenzen soll, die sie hervorbringt, tritt in anderen Zitaten diese Tendenz noch direkter hervor. So etwa in folgendem: »Jenem (= anderem) bildet die ästhetische Verhaltensweise sich an, anstatt es sich Untertan zu machen. Solche konstitutive Beziehung des Subjekts auf Objektivität in der ästhetischen Verhaltensweise vermählt Eros und Erkenntnis.«<sup>6</sup> Eine Amalgamierung von Subjekt und Objekt auf Augenhöhe ist hier mitgedacht, die als erotische Attraktion im Ästhetischen wirken können soll. Raumgreifend ist an diesem ästhetischen, begreifen-wollenden, mimetisch-erotischen Prozess eine Transformation, die sich in der wechselseitigen Einstülpung von Objekt und Subjekt vollzieht. Nicht zuletzt aufgrund

---

<sup>4</sup> Zu Konzept und Geschichte der »mindere Mimesis« vgl. das Forschungsprojekt von Friedrich Balke und Maria Muhle im Rahmen der Forschergruppe *Medien und Mimesis* an der Bauhaus-Universität Weimar unter: <http://www.fg-mimesis.de/mindere-mimesis/> (15.11.2016).

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt a. M., S. 199 f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 450.

Abb. 1: *Coastal Region*

solcher übergreifigen Wirkmodalitäten kann ästhetisches Verstehen, als mimetisches, Adorno zufolge, kein rein begriffliches Verstehen sein. Es besteht vielmehr in einem performativen Verhalten der Anähnung. Dieses soll zudem idealerweise mit der Fähigkeit einhergehen, Ähnliches zwischen Unähnlichem zu erkennen, und zwar *indem* Ähnlichkeit hergestellt wird. Diese Wahrnehmungsweise ist für Adorno synonym mit ‚Liebe‘ zu setzen. Mimesis ist für ihn, aus der Perspektive dieser amourös-erotischen Grundierung, stets das Versprechen auf eine wiederzugewinnende, lebendige Verbindung von Subjekt und Objekt, die ja erst durch die aufgeklärte, selbsterhaltungsorientierte und naturbeherrschende Rationalität auf entfremdende Weise voneinander abgespalten worden seien. Und obwohl Adorno sich deutlich gegen jede vorbegriffliche, z. B. physiologische Mimikry und mithin gegen bloß physische Anähnung stemmt, mit dem Argument, dass ohne Begriff keine Kritik und ohne Kritik keine Utopie möglich sei, haftet an jeder Mimesis etwas von ihren magisch-rituellen Ursprüngen, die allein gegenaufklärerisch-utopisches Potenzial einbringen können sollen. Trotz aller von Adorno diagnostizierten Komplizenschaft moderner, autonomer Kunst mit der aufklärerischen, gewaltförmigen Rationalität bewahrt die Kunst für Adorno doch eine restliche Differenz dazu, weil sie magisch-mimetische Züge trägt. So heißt es in

der *Ästhetischen Theorie* an einer Stelle: »Sie [die Differenz] besteht darin, dass die aus magischen Praktiken stammende Kunst noch die für die Magie wesentliche mimetische Verhaltensweise bewahrt, die ansonsten im Zuge der aufklärerischen Naturbeherrschung in erheblichem Maße von der rationalen Verhaltensweise abgelöst wurde.«<sup>7</sup> Aufgrund der geradezu unfreiwilligen Bewahrung des magischen Überrestes – und nicht, weil es ein magisch-mimetisches Verhalten nur in der Kunst gäbe – ist Kunst der Zufluchtsort des mimetischen Verhaltens auch in der Moderne. Mimetisches Verhalten wird im Ästhetischen nur auf besondere Weise reflektiert. Zuhause ist es jedoch überall, etwa in sozialen, politischen, epistemischen und sonstigen Bereichen des Verhaltens lebendiger Wesen.

Wie Joseph Früchtl herausstellt, sind für Adornos Verständnis seiner dreifach differenzierten Mimesis (Mimikry, magische Mimesis, reflektierte Mimesis) drei Referenzautoren prägend gewesen. Zum einen sei der Einfluss des französischen Kulturanthropologen Roger Caillois wichtig, der die *mimétisme* bereits als biologisches und soziokulturelles Verhalten betrachtet, das er durch den Wunsch gekennzeichnet sieht, sich »an den Raum zu assimilieren« und sich »mit der Materie identifizieren zu wollen«.<sup>8</sup> Das betrifft sowohl die Mimikry wie die magische Mimesis, die damit dezidiert als raumgreifende Verhaltensformen der Verwandlung und Anverwandlung an Umwelten ausgewiesen sind. Zum anderen sieht Früchtl die Freudianische Auffassung vom Todestrieb in Adornos Mimesis-Konzeption Eingang finden. Freud sieht eine konstante, biologische Verhaltensweise von Lebendigem darin sich angesichts von Angst und Spannung regressiv zu verhalten und sich durch Tot-Stellen an Unbelebtes zu assimilieren. Diese letztlich listig-mimetische Angleichung an das Tote, die aus Adornos Sicht der reinen Selbsterhaltung dient, ist für ihn deshalb wichtig, weil er darin die Proto-Form der kalkulierenden Bereitschaft zur Anpassung an jede entfremdete und vergegenständlicht-abgetötete Natur wiedererkennt, die es zu bekämpfen gilt. Um in die Mimesis-Konzeption dennoch die Kraft zur Überschreitung ihrer eigenen Korruptionsbereitschaft eintragen zu können, benötigt Adorno eine weitere Unterscheidung, die er Früchtl zufolge bei einem dritten Autor, nämlich bei Walter Benjamin, findet. Wo Benjamin davon spricht, dass Mimesis das Vermögen sei, Ähnlichkeiten zu produzieren und solche auch zwischen Unähnlichem herzustellen, unterscheidet er zwischen sinnlichen und nicht-sinnlichen Dimensionen derselben.<sup>9</sup> Mimesis ist sodann bei Benjamin sogar primär als das Vermögen bestimmt, nicht-sinnliche Ähnlich-

---

<sup>7</sup> Byung Jin Lee: Kunst als Korrelat und Korrektiv der Wirklichkeit. Dialektik der Kunstautonomie im Verhältnis zur Aufklärungskritik und negativen Dialektik bei Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1999, S. 134.

<sup>8</sup> Früchtl: Mimesis (wie Anm. 1), S. 15.

<sup>9</sup> Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 204 ff.

keiten zu produzieren. Und so kann eine sinnliche Anti-Mimesis zugleich eine nicht-sinnliche Mimesis sein und umgekehrt. Diese mimetische Form ist gerade keine Mimikry, da sich letztere am Erscheinungsbild orientiert und nicht wie die genannte an einer Struktur. Unklar bleibt dabei, ob diese Verhandlung der Mimesis zumindest implizit eine Primatstellung des Zeichenhaften gegenüber dem Physischen ins Spiel bringt und damit eine stille Präferenz für die repräsentationalistischen Aspekte von Mimesis begründet. Wie immer es sich damit auch bei Benjamin verhalten mag, für Adorno ist diese strukturerkennende Mimesis die eigentlich reflexionsfähige. Sie allein vermag es, das von ihm eingeführte »Natureschöne« nachzuahmen. Das Natureschöne gibt es noch nicht; es muss mimetisch hergestellt werden und ist daher selbst eine utopische Kategorie, die deshalb auch durch Unbestimmtheit und Bildlichkeit charakterisiert wird. Die zeitliche Linearität und logische Abfolgebeziehung zwischen Vorbild und Kopie wird an dieser Stelle dialektisch verkehrt und dynamisiert, da das nachzunehmende Vorbild dieser dritten Form der Mimesis in der Zukunft liegt, zugleich jedoch erst das Resultat derselben sein soll. Natureschönheit fungiert nach Adorno als »[...] das ästhetische Prädikat für das erkenntnistheoretische des Ungegenständlichen; schön ist Natur wo sie ungegenständlich oder unbestimmbar ist.«<sup>10</sup> Erst wenn Kunst auf reflektierte Weise mimetisch agiert, verhält sie sich wie die (utopisch gedachte) Natur. Wie diese ist sie dann autonom darin, dass sie nicht etwas Heteronomes nachahmt, sondern sich selbst zu ähneln beginnt. Erst durch diese reflektierte und d. h. selbstbezügliche Automimesis hindurch könne Kunst einerseits ihre Differenz zur Natur markieren und darin andererseits deren Negativität spiegeln.

Eingangs wurde die Behauptung aufgestellt, jeder mimetischen Verhaltensweise oder Praxis eigne eine raumgreifende Tendenz, die an ihre haptisch-taktilen und affizierenden Qualitäten gebunden sei und solche preisgebe. Das mag noch zutreffen für die Mimikry und magische Mimesisform bei Adorno. Doch speziell die dritte Form, die mimetisch-reflexiv gedachte Rückwendung der Kunst auf sich selbst, scheint einer anderen Bewegung der Mimesis das Wort zu reden. Erst die mimetische und tautologische Versenkung in sich und nicht die ausgreifend oder gar imperiale Geste nach außen – etwa in Richtung auf die Besetzung von Territorien, unerlaubten Gebieten, Körpern oder gar Affekten – scheint allein kritisches Potenzial zu bergen. Nur diese Form sei nicht naturbeherrschend (wie der aufklärerische Logos). Vielmehr soll sie, als sinnliche Scheinbildung mit erotischen Kräften ausgestattet, *das* Medium der Gewinnung von Autonomie und Freiheit sein. Nachahmung von sich selbst *ist* demnach Freiheit von Heteronomie. Die in vielen Hinsichten antagonistischen Begriffe von Nachahmung und Freiheit durchdringen und stoßen einander ab, bei Adorno aber eben erst auf der Ebene

<sup>10</sup> Früchtl: Mimesis (wie Anm. 1), S. 76.

der reflektierten Mimesis. Der negativen Dialektik des Verhältnisses von Nachahmung und Freiheit entspricht eher eine zeit- als raumgreifende Dynamik. Die so mimetisch herzustellende Ähnlichkeit zur Natur ist außerdem eine strukturelle, nicht-sinnlich gefasste. Erst mit der unsinnlichen Mimesiskomponente soll der sinnlichen Scheinbildung die Spiegelung eines ›Ansichseins der Natur‹ gelingen können. In dieser Zuspitzung der Mimesiskonzeption bleibt Adorno letztlich der kantischen Tradition verpflichtet. Wo bleiben dann aber die mimikryartigen und magischen Komponenten und Formen der Mimesis? Zumindest die magischen Qualitäten wirken sich notwendigerweise auch in den komplexeren Mimesisformen aus, da diese ja ihrerseits an Verkörperungen und d.h. an unhintergebar sinnlichen Qualitäten ihrer Scheinbildungen hängen. Magie ist nun einmal keine struktural-abstrakte Wirkmacht eines wie immer zu denkenden immateriellen Denkens. Vielmehr gibt es sie nur in Form der affizierenden und geradezu kontaktmagisch-ansteckungsartigen Ausstrahlung konkreter Gegenstände und/oder ritueller Körper-Praktiken. Der materieverhafteten und körperbezogenen Magie verdanken alle Formen von Mimesis (von der Mimikry über die magische Mimesis bis hin zur reflektierten Mimesis) ihre Existenz und Effektivität und damit auch ihre unberechenbare Gefährlichkeit sowie potenzielle Korrumpierbarkeit.

Es ist diese erotisch-magische Dimension der Mimesis, die sogar eine demonstrierend vorgeordnete Rolle in Kontexten zu spielen beginnt, in denen ästhetische Verkörperungen auf Immersion zielen. Immersive Strategien der Adressierung wahrnehmungsfähiger Körper – seien es räumliche 3D-Anordnungen wie in Panoramen, seien es perspektivisch und räumlich gestaltete Blickführungen in Schauanordnungen und Bildern oder seien es illusionistische Konstruktionen beweglicher Bilder, wie in den frühen Dioramen von Daguerre oder auch im Kino –, zielen allesamt darauf, eine Art von Translozierung zu bewirken, die einer affektiven und imaginären Verschiebung des mit dem jeweiligen Gegenstand verstrickten Rezipienten entspricht. Es ist diese verstrickende, immersive Kraft mimetischer Praktiken, die deren magisch-erotischen Wirkkräfte zugleich spiegelt und benutzt, von denen auch Adorno nirgends ganz absehen kann. Es sind zudem diejenigen Aspekte, die der raumgreifenden und raumorganisierenden Funktion mimetischer Praktiken eine affektive Deutung zu geben erlauben. Dies führt uns zu den konkreten illusionistischen, mimetischen Praktiken und damit zum zweiten Teil dieses Aufsatzes.

## 2. Mimesis zwischen Kunst, Unterhaltung und Wissenschaft im Habitat-Diorama

Mit neuen illusionistischen Darstellungstechniken wie etwa der Rundbildmalerei (Panorama) und anderen wurden um die Wende zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert Landschaften, Städte und Ereignisse, wie z. B. historische Schlachten, auf neue Weise einem Massenpublikum zugänglich gemacht.<sup>11</sup> Gegenüber der reflektierten Indirektheit des mimetisch-utopischen Naturbezugs in der Kunst bei Adorno setzten diese ästhetischen Formate und Praktiken durchaus häufig auf eine direkte, mimikryartige Spiegelung einer gegebenen oder verlorenen Natur. Dies ist speziell der Fall in den szenografischen Nachahmungen der natürlichen Lebensräume, wie sie sich in den sogenannten ›Habitat-Dioramen‹ finden, die es heute noch gibt und die als neue mediale Dispositive erstmals mit der Entstehung der Naturkundemuseen im ausgehenden 19. Jahrhundert aufkommen. Es handelt sich bei ihnen um beleuchtete Schauanordnungen hinter Glaswänden in abgedunkelten Museumsräumen, die in einer Verbindung von 2D- und 3D-Elementen plus bühnenartiger Lichtsetzung, also mit Malereien, Pflanzennachbildungen, Tierexponaten und abgedecktem Licht, echte Lebensräume atmosphärisch expressiv zur Darstellung bringen. So versucht etwa die Lichtsetzung einer bestimmten Tages- und Jahreszeit des jeweils dargestellten Lebensraums zu entsprechen. Die Tierpräparate sind in das perspektivisch angeordnete Setting so eingefügt, dass sie in ihrer Positionierung und Blickausrichtung innerhalb der Szene sowie durch die Blicke zu den Zuschauern hin die Blickbewegung des Betrachters steuern.

Habitat-Dioramen ergänzen die traditionellen, taxonomischen Serienanordnungen von Bälgen und Tierexponaten in Museen, indem sie eine narrativ aufladbare, szenografische Nachbildung der Natur darbieten. Dem entspricht generell ein Paradigmenwechsel in der Entwicklung musealer Wissensbildung, die über das reine Buchwissen hinausführen will und von der nüchternen Präsentation des Bestandes, in Form von Auflistungen und Kategorisierungen des Gesammelten, hin zur dramaturgisch-affizierenden Bearbeitung und Exposition eines eigens für

---

<sup>11</sup> Heute meist vergessene Weiterentwicklungen davon waren u. a. *Neoramen*, die das Innere von Figuren und belebten Gebäuden auf Rundgemälden darstellten; *Myrioramen*, in denen Landschaftsbilder puzzleartig zu immer neuen Bildern zusammengesetzt werden konnten; *Kosmoramen*, in denen Bilder unterschiedlicher Regionen und Gegenden durch Okulare vergrößert betrachtet werden konnten; *Georamen*, die hohle und von innen begehbbare Globen waren; *Pleoramen*, die ein Ufer aus der Perspektive von Schiffsreisenden darstellte, und *Cykloramen*, die große Flüsse mit ihren Ufern vorbeigleiten ließen. Sie alle dienten dazu, eine größtmögliche Illusion beim Betrachter zu bewirken. Vgl. Heinz Buddemeyer: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.



die Habitat-Dioramen erst anzuschaffenden Materials verläuft.<sup>12</sup> Der Anspruch von Habitat-Dioramen ist von vorneherein überdeterminiert. Sie wollen erstens durch immersive Illusionsbildung Aufmerksamkeit und Neugierde generieren; zweitens bilden und drittens unterhalten. So schreibt der Dioramahistoriker Jürgen Hevers: »[...] die heutigen Dioramen schaffen einen sinnlichen Zugang zum jeweiligen Thema – man kann sich hineinversetzen – sie schaffen Stimmungen und einen bildlichen Eindruck der Zusammenhänge. Darum werden sie als besonders ansprechend empfunden, und Museen setzen sie auch heute noch gerne ein, wenn sie die Möglichkeit dazu haben.«<sup>13</sup> Sie vermitteln zwischen Kunst, Wissenschaft und Unterhaltung und übernehmen dabei die mediale Funktion der Übersetzung von Wissen in Affekt qua Verkörperungstechniken.

Mit teils künstlich nachgebauten, teils echten Pflanzen-, Böden- und Steinwerken, die die *faux terrains* im Vordergrund bilden, und den auf halbrunden Hintergrundwänden angebrachten Landschaftsmalereien dahinter, die möglichst unsichtbar den optischen Übergang von 3D-2D bewerkstelligen, sowie den darin fixierten, präparierten Tieren hinter Glas geht es in den Darstellungen der Dioramen um die repräsentative Pose der Tierleben, um den realistischen Anblick von Habitaten und, übergeordnet, um das objektive Festhalten evolutionärer Zeit in der prägnanten Erscheinung eines statisch festgehaltenen Augenblicks, der zugleich ein statistisch durchschnittlicher sein soll. »Habitat dioramas are the result of a development of the fine biological groups into ›windows on nature‹ [...]. Well-made habitat dioramas are perfect combinations of the ›sublime and beautiful‹ with scientific accuracy, art, and technology.«<sup>14</sup> Es sind Darstellungs- und Wissensmedien ohne reflexiven Selbst-



Abb. 2: Serienanordnung Vogelbälger, Landesmuseum Hessen, Darmstadt

<sup>12</sup> Vgl. dazu Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012.

<sup>13</sup> Jürgen Hevers: Braunschweiger Dioramen. Tiere in natürlicher Umgebung, Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig, Braunschweig 2003, S.14.

<sup>14</sup> Vgl. Claudio Kamcke und Rainer Hutterer: History of Dioramas, in: Sue Dale Tunni-



Abb. 3: *African Plains*

bezug auf sich *als* Medien. Sie setzen auf Transparenz bei möglichst großer Zurückdrängung ihrer Konstruiertheit für die Wahrnehmung. Das setzt sie in Kontrast zu Adornos Kunstbestimmung und insgesamt zum modernistischen Verständnis des Ästhetischen. Nicht zuletzt deshalb gelten sie bis heute als Medien minderer Mimesis und als anachronistisch.

Habitat-Dioramen sind dabei nur dem Namen nach mit den Dioramen von Louis Daguerre (1789–1851) verwandt. Dieser erfand den Begriff im 19. Jahrhundert für bewegliche Theaterräume, die er in den europäischen Großstädten bauen und unter dem Namen auch patentieren ließ. Zu sehen waren in den Daguerreschen Dioramen Naturspektakel und Massenergebnisse, die jeweils im Fünfzehn-Minuten-Takt nacheinander auf drei Bühnenteilen vorgestellt wurden und vor denen ein beweglicher Publikumssaal verschoben werden konnte. Spektakulär war im Kontrast zu den Panoramen daran ein protokinematografischer Effekt. Denn die gezeigten Sonnenauf- und -untergänge, Regenbögen und Wasserfälle, Schweizer Landschaften und Kirchenmessen, die auf zweiundzwanzig mal vier Meter

---

cliffé und Annette Scheersoi (Hg.): *Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role*, London/Bonn 2015, S. 7–21, hier S. 13.

großen Gemälden angebracht wurden, wirkten bewegtbildlich, obwohl es sich um Standbilder handelte, die hinter semipermeablen Gazevorhängen durch Lichteffekte so inszeniert wurden. Das aus griechischen Elementen zusammengesetzte Kunstwort ›Diorama‹ (griech. *dio* = durch, griech. *horama* = Sicht) passte auf das Dispositiv in einem direkt beschreibenden Sinne, da es sich in ihren Vorstellungen tatsächlich ganz wörtlich um Durchscheinbilder handelte.

Der historische Bedeutungswandel des Wortes ›Diorama‹ erlaubt es mittlerweile auch miniaturisierte Schlachten- und Armeeaufstellungen aus Bleifiguren, miniaturisierte Bahnhöfe, Krippen sowie räumliche Schauanordnungen in Völkerkunde- und Naturkundemuseen darunter zu fassen, die wenig bis nichts miteinander gemeinsam haben. Die Habitat-Dioramen – die auch im Deutschen so genannt und manchmal als ›Lebensraum-Dioramen‹ übersetzt werden –, haben jedoch eine eigene, von den anderen Dioramen abgespaltene Genealogie, die zudem mehrere Ursprungsorte kennt. So gehen sie in Amerika auf den Taxidermisten, Großwildjäger, Naturforscher und ersten Habitat-Dioramen-Konstrukteur für das Field Museum of Natural History, Chicago und das American Museum of Natural History in New York, Carl Akeley, zurück. Von ihm stammt eine Bisam-Gruppe von 1889, die als erstes Lebensraum-Diorama gilt. Es folgten die ›Vier Jahreszeiten‹ in Chicago, in denen die Entwicklung von Weißschwanzhirschen über die Jahreszeiten hinweg gezeigt wurden und dann sein Großwerk von über 40 Dioramen in New York (erst 1936 nach seinem Tod eröffnet). In Europa wiederum gilt der ebenso ausgebildete Gustav Kolthoff als Pionier, der erstmals ein Habitat-Diorama für das ebenfalls von ihm erfundene Biologische Museum in Stockholm (1893) errichtete. In Amerika wie in Europa waren die Vorläufer dazu Zusammenstellungen sogenannter ›biologischer Gruppen‹, die im oben gegebenen Zitat schon erwähnt wurden. Darin wurden Tiere (meist Vögel) unterschiedlichen Alters und Geschlechts, die in natürlichen Verbindungen zueinander stehen (Nachbarschaft z. B.), in Glaskästen ohne Hintergrundmalerei und Beleuchtung angeordnet. Um diese Gruppenmethode auf größere Säugetiere zu erweitern, entschied sich im Jahre 1886 der Chefpräparator am National Museum of Natural History in Washington, William Hornaday, dazu, angesichts der Nachricht, dass eine seltene Herde von Bisons gesichtet worden sei, fünfundzwanzig der vom Aussterben bedrohten Bisons zu erlegen, um sie für das Museum zu präparieren. Er stellte sechs Tiere in einer von vier Seiten einsehbaren Mahagoni-Glasvitrine aus, die einen Umfang von fünf mal vier mal drei Meter aufwies und prompt einen großen Publikumserfolg erzielte, da der Bison ein symbolträchtiges Tier für die amerikanische Geschichte ist.<sup>15</sup> Es war insofern eine weitere Vorstufe in der Entwicklung der amerikanischen Habitat-Dioramen, als von da an auch exotische

---

<sup>15</sup> Vgl. Hevers: Braunschweiger Dioramen (wie Anm. 13), S. 22.

Großtiere für die musealen Präsentationen in Frage kamen, auch wenn sie nicht mehr direkt vor Ort zu finden waren. Diese Jagd war zugleich historisch die letzte große Büffeljagd in den USA überhaupt, da es kaum noch welche gab und ihre Jagd verboten wurde. Was so musealisiert, für die Ewigkeit konserviert, gesammelt und zu Bildungszwecken ausgestellt wird, muss zuvor dem Leben mit Gewalt entrissen und artifiziell gemacht werden.

Diese schaurigen, gleichermaßen naturbeherrschenden wie auch teilweise dezidiert imperialistisch-kolonialistischen Seiten gehören zu den Produktionsgeschichten von Habitat-Dioramen. Als spektakulär in diesem Sinne galten und gelten die afrikanischen Löwen, Gorillas und Elefanten, die in der *Carl Akeley Hall of African Mammals* im American Museum of Natural History in New York zu sehen sind. Die dafür notwendigen Forschungsreisen von Carl Akeley, die zugleich kostspielige Jagdreisen nach Afrika waren, wurden nicht zufällig von dem ebenfalls jagdbegeisterten amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt persönlich begleitet und finanziert.<sup>16</sup> Alle früheren Taxidermisten waren zugleich Großwildjäger und arbeiteten mit solchen eng zusammen. Heutzutage präparieren die Museen Zootiere, nachdem sie eines sogenannten natürlichen Todes gestorben sind.

Von den aus diesen Reisen hervorgegangenen exotischen Habitat-Dioramen versprach man sich, Donna Haraway zufolge, auch einen Blick auf die eigenen imaginären Ursprünge werfen zu können. Diese imaginäre Aufladung der Habitat-Dioramen überschreitet ein rein wissenschaftliches Interesse an der Biodiversität, die sie präsentieren. Es mischt sich, wenn Haraway recht hat, zugleich ein Interesse am Wissen vom eigenen Leben darin ein. Sie schreibt: »By saving the beginnings, the end can be achieved and the present can be transcended. African Hall offers a unique communion with nature at its highest and yet most vulnerable moment, the moment of the interface of the Age of Mammals with the Age of Man. This communion is offered through the sense of vision by the craft of taxidermy.«<sup>17</sup> Die ›communion‹ zwischen Tier und Mensch verläuft jedoch nicht nur in eine Richtung unfriedlich. Makabererweise wird auch die Tötung der Jäger und Kolonialisten durch die animalische Wildheit im New Yorker Museum klammheimlich dioramatisch mitinszeniert. Denn Akeleys eigene Grabstelle ist, wenn auch unmarkiert, in einem Regenwalddiorama nachgebildet, in dem neben anderen Gorillas ein Gorillamännchen in machtvoller Droh-Pose zu sehen ist, das den Betrachter direkt anblickt. Ein Zooeffekt stellt sich hier ein, den es spätestens seit den sogenannten ›immersiven Zooanlagen‹ der 1970er Jahre in Amerika und Europa gibt, genauer: der Eindruck, beim Betrachten der Tiere nun umgekehrt

<sup>16</sup> Vgl. Donna Haraway: *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, New York City, 1908–1936, in: *Social Text* 11 (1984), S. 20–64.

<sup>17</sup> Ebd., S. 35.

ebenfalls Objekt ihrer Beobachtung und Bedrohung zu werden. Auch wenn diese Deutung des Blicks der Tiere anthropomorphisierend ist, so scheint es doch nahezu unmöglich zu sein, nicht irritiert zu werden, über die fragile Grenzziehung zwischen Mensch und Tier angesichts der ausdrucksstarken Glasaugen der Exponate.<sup>18</sup>

Was im Habitat-Diorama ein lebendiges Gesicht bekommt und lebendige Gestalt annimmt, muss schon die Schwelle zum Tod überschritten haben. Die morbiden und auch gewaltförmigen Anteile an den historischen Schauanordnungen in Museen werden in ihren Präsentationen jedoch getilgt und sind – zumindest außerhalb der nur schwer zugänglichen Museumsarchive – bisher kaum historisiert oder aufgearbeitet.

Hier scheint eine Paradoxie dieser Praxis auf, die mit der räumlichen Verschiebung echter Lebewesen aus ihren angestammten Habitaten in die öffentlichen Räume der Museen sowie mit deren Extinktion, Präparierung und Exponierung zu Bildungszwecken einhergeht. Einerseits soll einer demokratisierten Öffentlichkeit, die neben Experten auch Laien und Kinder umfasst, mithilfe dieser anschaulichen Habitat-Dioramen ein realistisches Bild der Natur und der Welt vermittelt werden, in der wir leben. Die Idee, Lebensechtheit durch die Versetzung ehemals lebender Wesen in die Ausstellungen zu garantieren, orientiert sich vordergründig an der Norm maximaler Naturtreue und dies noch so, dass, vermittelt über die einzufangende Schönheit, Friedlichkeit und Erhabenheit der Exponate und Habitate, eine Art ökologischer Verantwortung gegenüber der, vor allem vom Menschen unberührten, Natur mitaufgerufen werden soll. Nachahmung des Naturschönen wird hier so verstanden, dass eine Natur zur Anschauung gebracht wird, die es erstens vermeintlich bereits gibt (oder zumindest gab) und die zweitens von sich aus alles herzustellen vermag, was ihre Wertigkeit und Erhaltungsbedürftigkeit auch aus der Perspektive des Menschen bedingt. Nicht zufällig werden überdurchschnittlich oft in den Dioramen Fütter szenen zwischen Eltern und ihrem Nachwuchs, ein friedliches Beisammensein gemischter Arten an Wasserstellen oder auch spielende Artgenossen in schützendem Gelände gezeigt, das alles freiwillig von sich aus herzugeben scheint, was die Tiere zum Leben benötigen. Insofern hat die vermeintliche Orientierung der dioramatischen Darstellungen am echten Leben also klare Grenzen. Das Gros der Habitat-Dioramen

---

<sup>18</sup> So beschreibt Christina Katharina May diesen architektonisch und technisch hergestellten Effekt und Affekt in ihrem Aufsatz: *Landscape Habitat Immersion. Die Konstruktion immersiver Zoolandschaften im Kontext des US-amerikanischen Environmentalism*, in: *Jahrbuch Immersiver Medien* (2013), S. 38–55, hier S. 48 ff. Darüberhinaus vgl. Ludger Schwarte: *Menschen und Tiere. Zur politischen Dimension der Tier-Mensch-Unterscheidung*, in: Gerald Hartung und Matthias Herrgen (Hg.): *Interdisziplinäre Anthropologie – Jahrbuch 2/2014: Gewalt und Aggression*, Wiesbaden 2015, S. 145–162.

verzichtet darauf, Tod, Krankheit, Siechtum, Feindschaft, Abweichung sowie die ökologischen Effekte der globalen Ökonomisierung und Technisierung auf die Natur mitdarzustellen. Wollen sie einerseits dazu dienen, die naturwissenschaftlichen Wissensbestände ihrer Zeit illustrativ und laientauglich zu übersetzen und sich darin am Objektivitätsideal der Wissenschaften zu halten, so sind sie andererseits im Kontrast dazu märchenhaft-idyllisierend in ihren Naturrekonstruktionen. Nur die gutmütige, ansehnliche Natur ist der Logik der Habitat-Dioramen zufolge eine echte bzw. darstellungswürdige. Da die Natur – als schöne – sozusagen von sich aus vorschreibt, wie sie nachzubilden ist, gelten Habitat-Dioramen ihren eigenen Ansprüchen nach gleichwohl als ›Fenster zur Natur‹. Eben deshalb treten die Szenografen, Fotografen, Bildhauer, Maler, Kuratoren sowie Taxidermisten, die allesamt an der Konstruktion der Habitat-Dioramen beteiligt sind, gerade nicht als nachahmende Künstler ihrer Gestaltungen in Erscheinung. Es ist, als ob Habitat-Dioramen sagen wollten, dass es die Natur selbst ist, die sich in ihrer idealen Form in ihnen zur Ansicht reproduziert.

An dieser Stelle kommt eine Autonomieauffassung der Natur zum Tragen, die von Ferne an Adornos erinnert, wobei sie zugleich quer dazu steht. Da die selbst-reflexive Autorschaft und Medialität hier ja fehlen und zugleich die demonstrative Naturnachahmung der Habitat-Dioramen am schieren Erscheinungsbild der Natur ausgerichtet bleibt, scheint bestenfalls eine Form von Mimesis am Werke zu sein, die Adorno als unterste Stufe und Mimikry beschreibt. Da Habitat-Dioramen keinen Kunstanspruch erheben, fehlt ihnen zudem die Genealogie der Künste, die diese aus dem Geist der magisch-rituellen Praxisformen heraus entstehen ließ und ihnen darin, nach Adorno, ihr magisches Erbe auch in der Zukunft sichert. Obwohl all dies zutrifft, scheint mir angesichts der Habitat-Dioramen die Lage dennoch komplizierter zu sein.

Trotz der Anonymisierung ihrer Autoren sind Habitat-Dioramen zunächst insofern Beobachtungsmedien zweiter Ordnung, als sie diejenigen Beobachtungen abbilden und zugänglich machen, die von Taxidermisten und Naturkundlern auf der Grundlage von Fotos, wissenschaftlichen Beschreibungen und Taxonomien sowie eigenen Reiseerkundungen vor Ort gemacht und verarbeitet wurden. Darin sind sie also zwangsläufig reflexiv, wenn auch vielleicht in einem anspruchslosen Sinn.

Was auf der Basis dieser zusammengetragenen und bearbeiteten Beobachtungen schließlich in den Schaukästen nachgestellt wird, ist gleichwohl notgedrungen subjektiv interpretiert und perspektiviert. Die subjektive Selektion von Material sowie die Festlegung von Kadrierungen und Posen in dem Schlussbild, das alles in einem fruchtbaren Augenblick zusammenzufassen sucht, ist gleichermaßen überdeterminiert im Gehalt und idiosynkratisch im Stil. Darin unterlaufen Habitat-Dioramen als mediale Dispositive tendenziell Vergleichsmöglichkeiten zu an-

deren Medien und bleiben in dieser Hinsicht unfreiwillig selbstbezüglich. Das klingt fast wie eine Satire auf die von Adorno konstatierte Autonomie der Künste, die ihnen ja deshalb zukommen soll, weil ihnen nichts Heteronomes als Maßstab gelten kann. Doch auch Habitat-Dioramen kopieren sich schließlich eher selbst als irgendeine vorfindliche Natur.

Mit den mimetischen Mitteln der Scheinbildung reflektieren sie zudem in einem wörtlichen Sinne das Lebendige im Toten, speziell in den dermoplastischen Exponaten, die ja im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Die Tiere werden zwar normalerweise nicht *als* tote Tiere dargestellt, dagegen spricht die Idyllisierung der dioramatischen Naturdarstellungen. Doch in ihrer bewegungssimulativen Stillgestellttheit tragen die Tiere Spuren von dem Leben an sich, das sie einst tatsächlich besaßen. Erhalten wird ja die echte Haut der erlegten Tiere, die auf einen, dem Ursprungstier nachgeformten Balg gezogen und chemisch so präpariert wird, dass sie – metonymisch das ganze Tier verkörpernd – in dem Setting weiterexistiert. Der Grund, weshalb man Habitat-Dioramen nicht durch Tierfilme ohne Weiteres ersetzen kann, ist m.E. genau der, dass wir nur in ihnen tatsächlich mit verlebendigten Toten direkt konfrontiert sind. Uns trennt eine Glaswand von ihnen, aber sie versetzen uns in ihrer immersiven und suggestiven Anordnung und auch bedingt durch die Blickausrichtungen der Tiere selbst auf die Schwelle zwischen Leben und Tod, eher noch als auf die Schwelle zwischen Fiktion und Faktizität (was Habitat-Dioramen in ihren Landschaftsmalereien auch noch tun). Diese imaginäre und affektive Versetzung auf die Schwelle zwischen Leben und Tod ist nun eine grundlegende Funktionsbestimmung vieler magischer Rituale und Praktiken.<sup>19</sup> Auch wenn Habitat-Dioramen nicht die Geschichte der Künste teilen, so sind sie in ihren mimetischen Funktionshinsichten doch vielschichtig. Nicht zuletzt ließe sich Donna Haraways Bemerkung, wir würden angesichts der dioramatischen ›Fenster zur Natur‹ mit unserer eigenen Zeitlichkeit zwischen Ursprung, Gegenwart und Zukunft konfrontiert, als Hinweis auf die auch rituelle Funktion der Bewältigung von Transformation und Veränderung lesen. Damit gelingt den Habitat-Dioramen, auch ohne die Geschichte der Künste zu teilen, eine dennoch magische Effektivität bzw. Mimesis. Während nun Adorno die drei Mimesisfunktionen Mimikry, magische Mimesis und reflexive Mimesis tendenziell hierarchisch zu fassen scheint und teilweise gegeneinander im Sinne der Unterscheidung milderer und superiorer Mimesis ausspielt, um einen modernen Kunstbegriff verteidigen zu können, der nicht reaktionär ist, so findet sich in den Habitat-Dioramen eine untrennbare Überlagerung dieser drei Mimesisformen. Die indexikalische Präsenz von ehemals Lebendigem im Toten, in Form von ech-

---

<sup>19</sup> Vgl. Victor Witter Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M./New York 2005.

tem Blattwerk, Gestein und präparierten Tierhäuten, überträgt in einem kontaktmagischen Sinne diese Lebensechtheit auf die artifiziellen Dinge und Körper, die in derselben räumlichen Innenraumordnung, der nach außen physisch abgeschlossenen Habitat-Dioramen, angeordnet sind. Was echt und was konstruiert ist, überlagert sich optisch und haptisch tatsächlich darin. Dass Natur dabei nicht strukturell und in ihrem wie immer zu denkenden Ansichsein, sondern fast positivistisch, physisch-behavioristisch in ihrem Fürsichsein dioramatisch zugänglich werden soll, ist der vielleicht unkünstlerische und jedenfalls pädagogische Anspruch. Mimikry und Magie wirken dafür zusammen in der reflexiven Gesamtanordnung der Dioramen, die sich eben in ihrer verkörperten Wissensformation grundlegend hybrid verhalten. Daraus geht kein gereinigtes Wissen hervor, das sich erneut in Kategorisierungen und klaren Distinktionen zwischen ernst und unernst, fiktiv und faktisch, künstlerisch und wissenschaftlich rückübersetzen ließe. Ihrem Selbstverständnis nach sind sie allerdings eindeutig. Es geht den Habitat-Dioramen darum, sich einer bestimmten Schönheit des Lebens zuzuwenden, die sie vermeintlich »nur« zeigen und die es angesichts von endlichen Schicksalen des Lebens – und nicht aufgrund seiner utopischen Latenzen – zu schätzen, zu bewahren oder auch nur zu studieren und zu bestaunen gilt. Dieser gegenwärtig verstärkt mit den Habitat-Dioramen von Seiten der Museen explizit verbundene ökologische Bildungsanspruch findet allerdings in ihnen selbst eine immanente Gegenläufigkeit dazu. Denn, wie gezeigt, sind auf der atmosphärisch-affektiven Ebene ihrer Verkörperungstechniken Spuren von Gewalt und anthropozentrischer Naturbeherrschung eingetragen, die nicht zuletzt auf ihre Entstehung zurückgehen. Die unbewusste Morbidität und künstliche Leugnung derselben im Stil des irrealen Idylls auf der Erscheinungsebene ihrer Naturnachbildung trägt in die medialen Dispositive eine Komplexität und schwer zu fassende Irrealitätsdimensionen ein, sodass sie neben ihren edukativ-repräsentationalen Ansprüchen zugleich ein historisch unkontrollierbares Imaginäres verkörpern, das sie schaurig übersteigt. Sie versetzen so den involvierten Rezipienten in ein darstellungstechnisches Irgendwo und Irgendwann, mithin in eine imaginär-affektive Raum-Zeitlichkeit, die sich nicht zu einer kohärenten Welt schließt und insgesamt koordinaten- und orientierungslos bleiben muss. In dieser Ambivalenz und Zwischenstellung zwischen vorausweisend und anachronistisch, abbildend und träumend, entfaltet sich erst die volle Intensität ihrer nach wie vor so interpretationsoffenen wie raumgreifenden Faszination.