

Herausgegeben von Alexander Gall
und Helmuth Trischler

A black and white photograph of a man in a white lab coat and dark trousers, leaning over a large-scale museum diorama. He is using a small tool to adjust a miniature wooden building. The diorama depicts a rural landscape with various buildings, a fence, and some vegetation. The background is a painted backdrop of a town and a bridge. The overall scene is a classic museum diorama setup.

Szenerien und Illusion
Geschichte, Varianten und Potenziale
von Museumsdioramen

Wallstein

Szenerien und Illusion

Deutsches Museum
Abhandlungen und Berichte
Neue Folge, Band 32

Herausgeber: Deutsches Museum
Redaktion: Prof. Dr. Helmuth Trischler,
PD Dr. Ulf Hashagen, Rolf Gutmann,
Dorothee Messerschmid-Franzen

Szenerien und Illusion

Geschichte, Varianten und Potenziale
von Museumsdioramen

Herausgegeben
von Alexander Gall
und Helmuth Trischler



WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlag: Linda Reiter, Deutsches Museum,
unter Verwendung eines Dokumentationsfotos von der Gestaltung
des Dioramas »Der Weg des Stroms« vom 19.12.1952 (DMA, L_1208_09a)
Lithos: SchwabScantechnik
Druck und Verarbeitung: Pustet, Regensburg
ISBN (Print) 978-3-8353-1798-7
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2903-4

Inhalt

I: Überblick und Voraussetzungen

ALEXANDER GALL UND HELMUTH TRISCHLER Museumsdioramen: Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick	9
---	---

ALEXANDER GALL Auf dem langen Weg ins Museum. Dioramen als kommerzielle Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert	27
--	----

II: Varianten des Dioramas im Deutschen Museum

BARBARA KRÜCKEMEYER Von Tatsachen und Illusionen. Zur Geschichte des Dioramenbaus im Deutschen Museum	109
---	-----

JOBST BROELMANN Geschichten, Räume, Horizonte. Dioramen und verwandte Raumszenarien in der Schifffahrt	144
--	-----

ELISABETH VAUPEL UND ISOLDE LEHNERT Eine Collage aus Fakten und Fiktion. Die Inszenierung eines orientalischen Drogen- und Parfümladens in der Chemieabteilung des Deutschen Museums (1925-1944)	189
---	-----

STEFAN POSER Modelleisenbahnen und Dioramen	220
--	-----

MICHAEL FARRENKOPF Das Anschauungsbergwerk als dioramatische Großinszenierung	239
--	-----

III: Die Museumsdioramen im nationalen und internationalen Vergleich (20. Jahrhundert)

JANE INSLEY Dioramas at the Science Museum, London	267
---	-----

KAREN WONDERS	
The Habitat Diorama Phenomenon	286
ANNETTE SCHEERSOI	
Dioramen als Bildungsmedien	319
RUTH BEUSING	
Dioramen in der prähistorischen Archäologie	334
ASTRID FICK (†)	
Nichts ist unmöglich ... – oder die Welt der Zinnfiguren und Zinnfigurendioramen	366
SYBE WARTENA	
Religiöse Szenografien und moderne Erfindungen. Zur Präsentation der Krippen im Bayerischen Nationalmuseum . . .	386
ALEXANDER KNORR	
Ethnologische Dioramen	415
TOM HOLERT	
Das Unausstellbare <i>en miniature</i> . Modellbau, Museografie und der Holocaust	428

Anhang

Abkürzungen	451
Abbildungsnachweis	451
Die Autorinnen und Autoren	454
Register	459

I: Überblick und Voraussetzungen

Museumsdioramen: Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick*

Das Museum ist der Ort der authentischen Objekte. Museumsdioramen weisen dagegen immer ein Maß an Künstlichkeit auf: Sie sind eigens für die Ausstellung geschaffen worden. Museen verstehen sich in der Regel als Institutionen, die den Normen und Zielen der Wissenschaft verpflichtet sind, während der Reiz des Dioramas nicht zuletzt in seinem Illusionseffekt liegt, der den Betrachter für einen kurzen Moment zu täuschen oder zu verzaubern vermag. Obwohl Dioramen seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Museen auf breiter Front erobert haben, gibt es also gute Gründe, die Liaison zwischen Diorama und Museum nicht einfach als Selbstverständlichkeit hinzunehmen, sondern vielmehr weiterführende Fragen zu Themen, Geschichte, Potenzialen und Grenzen dieser Ausstellungstechnik zu stellen. Dies ist auch deshalb angebracht, weil Dioramen ihren Ruf als altmodische Schaustücke inzwischen teilweise abgelegt haben und in vielen Museen wieder neue Dioramen entstehen. Die museologische und wissenschaftshistorische Forschung hat jüngst ebenfalls wieder Interesse für Dioramen entwickelt, konzentriert sich dabei aber primär auf die vielfach schon gut untersuchten Beispiele aus den Naturkundemuseen.¹ Schließlich verweist die Auseinandersetzung mit Dioramen in Literatur und Kunstfotografie sowie insbesondere die seit längerem populäre »Tilt-Shift Photography« mit ihrem erstaunlichen Diorama-Effekt auf deren anhaltende Faszination.²

* Wir danken den Autorinnen und Autoren der Beiträge herzlich für die fruchtbare und angenehme Zusammenarbeit. Unser ganz besonderer Dank gilt Andrea Lucas, Dorothee Messerschmid und Cindarella Petz für die Übernahme von Lektorat, Korrekturen und die Erstellung des Registers. Ohne ihre Unterstützung hätte der vorliegende Band nicht in dieser Form erscheinen können. Wir trauern um Astrid Fick, die während der Drucklegung verstarb.

- 1 Vgl. Rader/Cain, *Life*, 2014, S. 51–90; Tunncliffe/Scheersoi, *Dioramas*, 2015.
- 2 Vgl. Grünbein, *Kindheit*, 1996; Sebald, *Austerlitz*, 2001; Brougher/Müller-Tamm, *Hiroshi Sugimoto*, 2007, S. 46–75; Rodrigues, *Examples*, 2008; Janecke, *Fotografie*, 2010; Blau/Willour, *Elsewhere*, 2011; Nix, *City*, 2013. Ein Tilt-und-Shift-Objektiv ermöglicht das Verschieben und Verschwenken des Linsensystems gegenüber der Filmebene. Dadurch kann die Schärfenebene so verlagert werden, dass sich eine äußerst geringe Schärfentiefe simulieren lässt, was wiederum den Eindruck einer Makroaufnahme erzeugt. Eine derartige Aufnahme von einem Ort oder Objekt in Lebensgröße wirkt deshalb ähnlich wie ein Foto von einem miniaturisierten Diorama.

Das Diorama lässt sich dabei, erstens, als kulturhistorisches Objekt verstehen, das in einer langen Tradition der Visualisierung von Wissen steht und als »Talkative Thing« (Lorraine Daston) die Sprachmächtigkeit von musealen Dingen verkörpert.³ Zweitens handelt es sich Umberto Eco zufolge um einen »der wirksamsten und am wenigsten langweiligen pädagogischen Apparate«.⁴ Drittens lässt es sich als ebenso leistungsfähiges wie in seiner handwerklich-künstlerischen Ästhetik attraktives Instrument zur Rekontextualisierung von Objekten konturieren, dem heute in einer digital überformten Ausstellungskultur vielfach neue Bedeutung für die Wissensvermittlung zugeschrieben wird.

Wie aber hat sich das miniaturisierte Diorama als Präsentationsform und Vermittlungsinstrument für Museen und Ausstellungen herausgebildet? Auf welche Traditionen und Kulturen des panoramatischen Zeigens und Sehens lässt es sich zurückführen? Welche funktionalen, architektonischen sowie auch didaktischen Variationen des Dioramas haben sich im Verlauf der fachlichen Ausdifferenzierung des Museums seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelt? Welche Wissensformen münden in die Konzeption und Realisierung von Dioramen ein? Denn das Museum teilt sich mit seinen Dioramen nicht zuletzt auch selbst mit; es demonstriert sich als Institution, die sowohl über handwerkliches Können als auch über technisch-wissenschaftliches Expertenwissen verfügt, die in Dioramen auf anschauliche Weise miteinander verschmelzen.

Es entspricht guter wissenschaftlicher Praxis, vor der Beantwortung derartiger Forschungsfragen zunächst den Untersuchungsgegenstand zu definieren, also zu klären, was die spezifischen Kennzeichen eines Dioramas sind und in welchen Aspekten es sich von anderen musealen Präsentationsformen unterscheidet. Doch gehörte es schon zu den ersten Erkenntnissen bei der Vorbereitung dieses Bandes, dass die Begrifflichkeit lange unklar war und dass – trotz gängiger Konventionen in einigen Sparten wie etwa den Naturkundemuseen – bis heute keine scharfen Kriterien für ein Museumsdiorama existieren. In die gleiche Richtung weist auch die lange Geschichte des Begriffs »Diorama« und der dazugehörigen Darstellungstechniken, die sich bei einer eng gezogenen Definition kaum mit den heutigen Museumsdioramen in Verbindung bringen lassen würden. So erinnert *Alexander Gall* im ersten Beitrag dieses Bandes daran, dass man unter Dioramen ursprünglich transparente und kunstvoll beleuchtete Bilder verstand, die in eigens errichteten Gebäuden präsentiert wurden, die ebenfalls Diorama hießen. Die Herausgeber haben deshalb von einer engen Definition des Begriffs abgesehen. Vielmehr machen sie sich die historisch gewachsene Vielfalt im Deutschen Museum, ihrer Heimatinstitution, zunutze, um ein breites Spektrum »dio-

3 Daston, *Things*, 2004.

4 Eco, *Reise*, 1985, S. 41.

ramatischer« Museumsinszenierungen in die vorliegenden Betrachtungen miteinzubeziehen.⁵

Zur ersten Orientierung – und weniger als Definition – kann sich der Leser unter einem Museumsdiorama einen Schaukasten vorstellen, der auf einer Seite den Blick auf einen plastischen Vordergrund freigibt und dessen Hintergrund ein Gemälde bildet, das auf eine halbrunde oder kalottenförmige Rückwand aufgetragen wird.⁶ Zur Steigerung der Illusion wird die Grenze zwischen Vorder- und Hintergrund für den Betrachter häufig verborgen, so dass diese nahtlos ineinander überzugehen scheinen. Darüber hinaus werden auch andere »Tricks« wie perspektivische Verkürzungen eingesetzt, um einen möglichst realistischen Eindruck zu erzeugen und den Anschein größerer räumlicher Tiefe zu schaffen. Selbst bei einer engen Definition, wie sie von einigen Autoren dieses Bandes genutzt wird, kann ein Diorama authentische Objekte enthalten oder vollkommen aus Nachbildungen bestehen, in Lebensgröße ausgeführt sein oder – im Deutschen Museum viel häufiger – einen verkleinernden Maßstab wählen. In der Praxis gibt es davon aber viele Abweichungen, die dennoch ähnliche Effekte erzielen und im Ausstellungszusammenhang vergleichbare Aufgaben übernehmen.

Von der Ausstellung ins Museum

Es gehört zu den Ergebnissen dieses Bandes, dass sich das Diorama als Museumstechnik im Wesentlichen erst im 20. Jahrhundert etablierte. Zuvor sind Dioramen jedoch schon auf den großen internationalen Welt- sowie auf den nationalen und regionalen Gewerbe- und Industrieausstellungen des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Varianten als Präsentationstechnik nachweisbar. Insbesondere seit der Pariser Weltausstellung von 1867 erweiterten die Aussteller das Spektrum ihrer Präsentationsstrategien und zeigten Waren und andere Exponate nicht mehr nur aufgereiht, sondern gruppieren sie zunehmend zu sinnfälligen Ensembles. Wie *Alexander Gall* in seinem Forschungsüberblick zeigt, lieferte die Ausstellung schwedischer und norwegischer Trachten auf der Pariser »Exposition universelle« auch das unmittelbare Vorbild für die angeblich ersten dioramatischen Museumsinszenierungen und -interieurs in der 1873 von Arthur Hazelius gegründeten »skandinavisch-ethnographischen Sammlung« in Stockholm. Hazelius' Sammlung und das 1880 daraus hervorgegangene Nordische Museum bieten damit ein proto-

5 Zum Begriff der Inszenierung vgl. Thiemeyer, *Inszenierung*, 2012, S. 199–214.

6 So nicht anders angegeben, beziehen sich die angeführten Maße der in diesem Band abgebildeten Dioramen und dreidimensionalen Objekte auf Höhe × Breite × Tiefe).

typisches Beispiel für die enge gegenseitige Bezugnahme und Verflechtung von temporären Ausstellungen und institutionalisierten Museen im 19. Jahrhundert, wie sie die Forschung auch für andere Aspekte hervorgehoben hat.⁷ Denn schon kurz nach der Gründung seiner auf Dauer angelegten Sammlung zeigte Hazelius einige seiner Ensembles auf den Weltausstellungen in Philadelphia 1876 und Paris 1878. Hazelius' Arrangements aus authentischen Interieurs und Originalobjekten, zu denen insbesondere Kleidungsstücke zählten, sowie aus originalgetreuen lebensgroßen Figuren und im Einzelfall auch aus gemalten Hintergrundbildern inspirierten unter anderem die Gestaltung einzelner Ausstellungsbereiche im 1878 gegründeten Pariser Musée d'ethnographie du Trocadéro oder elf Jahre später die Gründung des Museums für deutsche Volkstrachten und Hauserzeugnisse in Berlin. Dieses war 1892 seinerseits mit mehreren Trachtenfiguren auf der Weltausstellung in Chicago präsent, da man sich von der internationalen Aufmerksamkeit einen Werbeeffekt für eine Vergrößerung der Räumlichkeiten und eine staatliche Finanzierung in der Heimat versprach.

Die Vorbildfunktion von internationalen Ausstellungen beschränkt sich jedoch nicht nur auf diese vergleichsweise gut bekannten Beispiele aus der Volkskunde; die Beiträge dieses Bandes bestätigen sie vielmehr auch für viele andere Museumssparten. So erinnert *Ruth Beusing* etwa an die lebensgroßen Gruppen und dioramatischen Interieurs der Ausstellung »Histoire du travail« während der Pariser Weltausstellung 1889, die unter anderem Szenen der prähistorischen »Arbeitswelt« darstellten. Ihr Erfolg bei Publikum und Fachwelt trug entscheidend dazu bei, dass sich in der Archäologie ein Bewusstsein für den didaktischen Wert derartiger Inszenierungen entwickelte. Für das Science Museum in London kann *Jane Insley* die Entscheidung, Dioramen in Auftrag zu geben, wiederum ganz konkret über deren Erfolg im benachbarten Imperial Institute bis zur 1924 eröffneten »British Empire Exhibition« in Wembley zurückverfolgen. Dort fand der Direktor des Imperial Institute, gegründet zur Entwicklung der britischen Kolonien, nicht nur ein Vorbild, um die Attraktivität seiner eigenen Ausstellungen zu erhöhen, sondern zugleich die Modellbauer, die er für seine Pläne benötigte. Von den noch heute im Science Museum ausgestellten Dioramen stammt ihr medizinhistorischer Teil aus den Beständen des ehemaligen Wellcome Museum. Anders als das Science Museum stellte Letzteres seine Exponate in der Regel für nationale und internationale Ausstellungen zur Verfügung; auf den großen Weltausstellungen der 1930er Jahre war es mit einer Reihe von Dioramen präsent, für deren Konstruktion man hier offenbar auf ein besonders schnelles und flexibles Team zurückgreifen konnte. Auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg büßten temporäre Veranstaltungen ihren Einfluss zunächst kaum ein. So lieferte das zur Erinnerung an die »Great

7 Vgl. Bennett, *Birth*, 1995, und te Heesen, *Theorien*, 2012.

Exhibition« von 1851 genau ein Jahrhundert später stattfindende »Festival of Britain« dem Science Museum durch einige großflächige Dioramen einerseits neue thematische Impulse, prägte aber andererseits ein von der Fotografie bestimmtes Ausstellungsdesign, in dem Dioramen langfristig an Bedeutung verloren.

Das Deutsche Museum holte sich auf den nationalen und internationalen Ausstellungen ebenfalls zahlreiche Anregungen für die Gestaltung von Objektensembles und Räumlichkeiten. Zu den imposantesten Beispielen zählen das Alchemistenlabor und das Liebiglabor in der Chemieabteilung, die ihre unmittelbaren Vorbilder in der deutschen Chemie-Sektion auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 fanden. Für diese hatten wiederum zwei französische Laborinszenierungen Pate gestanden, die Teil der bereits erwähnten Retrospektive zur Geschichte der Arbeit während der Weltausstellung 1889 in Paris gewesen waren.⁸ Wie *Elisabeth Vaupel* und *Isolde Lehnert* in ihrem Beitrag erläutern, fügt sich in dieses Muster auch die Inszenierung eines orientalischen Drogen- und Parfümladens ein, die bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg im Eingangsbereich der Chemieabteilung platziert war. Im Unterschied zu den beiden erstgenannten Ensembles besaß dafür jedoch die Pariser Weltausstellung von 1900 Vorbildfunktion, die insbesondere Oskar von Millers Vorstellungen vom Orient beeinflusst hatte.

Noch unmittelbarer inspirierten die ebenfalls auf der Pariser Weltausstellung zu sehenden Bergwerksinszenierungen die Pläne Oskar von Millers für das berühmte Anschauungsbergwerk. Es gehörte spätestens seit 1904 zum festen Bestandteil seines Programms für die Museumsinsel.⁹ *Michael Farrenkopf* geht nicht nur auf den Vorbildcharakter der beiden teils begeh- und teils mit einer Grubenbahn befahrbaren Pariser Besucherbergwerke ein, die in bereits vorhandenen Steinbrüchen unter dem Trocadéro eingerichtet worden waren. Er arbeitet auch heraus, dass sich das Münchner Pendant nach der Fertigstellung des Neubaus auf der Museumsinsel 1925 von den Pariser Vorbildern in seinem Anspruch abhob, auch die Geschichte des Bergbaus zu veranschaulichen. In der konzeptionellen Verknüpfung von Historie und Aktualität, bei der sich dioramatische Gestaltungselemente mit einer Vielzahl weiterer Präsentationstechniken zu einer Großinszenierung verbanden, wurde das Münchner Schaubergwerk zum weltweit vielkopierten Muster. Und auch beim Aufbau des Deutschen Bergbau-Museums seit den 1930er Jahren stand das Münchner Vorbild Pate, wobei das Bochumer Haus seiner montanindustriellen Szenografie eine fiktive Steinkohlenlagerstätte am authentischen Ort bergbaulicher Gewinnung zugrunde legte – eine geradezu dialektische Anordnung.

8 Vgl. Vaupel, *Weltjahrmarkt*, 2003.

9 Vgl. Freymann, *Bergbau*, 2003, S. 290-295; Vaupel, *Trocadéro*, 2003.

Für die Schiffbauabteilung gewann Miller in der Gründungsphase des Museums den Maschinenbauingenieur Carl Busley als Berater, der seine Ausstellungsexpertise auch als Ausrichter der Berliner Schiffbauausstellung 1908 unter Beweis stellte. Wie *Jobst Broelmann* herausarbeitet, war auch sie im Stil einer »nationalen Weltausstellung« gestaltet. Zu den Attraktionen der großen temporären Ausstellungen gehörten vor dem Ersten Weltkrieg »Marineschauspiele«, bei denen Seeschlachten mit großen, teilweise von einzelnen Personen bedienten Modellschiffen nachgestellt wurden. In der Flottenbegeisterung vor dem Ersten Weltkrieg mochte auch das Deutsche Museum auf einen derartigen Publikumsmagneten nicht verzichten und plante deshalb zeitweise, die Schiffsbauabteilung mit einem Wasserbassin für Torpedoboote auszustatten.

Neben solchen Großprojekten wiesen aber auch weniger spektakuläre Exponate bemerkenswerte Ausstellungskarrieren auf. So beschreibt *Barbara Krückemeyer* den Fall eines Bergbahn-Modells, das die schweizerische Jungfrauabahn-Gesellschaft dem Museum als Stiftung zugesagt hatte, das sie aber zuvor noch auf einer temporären Ausstellung in Zürich zeigen wollte. Sein endgültiges Aussehen erhielt das dazugehörige Hintergrundgemälde deshalb erst nach deren Ende, da sich nur so die Wünsche des Museums nach zusätzlichem Informationsgehalt mit den ästhetischen Vorstellungen von Stifter und Künstler in Einklang bringen ließen. *Krückemeyer* erinnert auch daran, dass sich nicht nur die Führungsebene des Museums auf den nationalen und internationalen Ausstellungen mit Anregungen versorgte, sondern auch die Mitarbeiter der Werkstätten entsprechende Reisen unternahmen, beispielsweise um sich über die Möglichkeiten der perspektivischen Modellierung sowie der Bemalung und Beleuchtung von Dioramen zu informieren.

Illusionismus

Dioramen wurden also erst als Präsentationstechnik von den Museen übernommen, nachdem sie auf temporären Ausstellungen ihre Attraktivität für ein breites Publikum bereits unter Beweis gestellt hatten. Auf die Frage, was für diesen Erfolg verantwortlich war (und ist), gibt die Medientheorie eine einfache Antwort: Es liegt primär am Illusionismus der Darstellungsweise und weniger am Inhalt der Darstellung.¹⁰ Diese Antwort ist zwar besser auf die kommerziell betriebenen Transparent-Dioramen zugeschnitten, mit denen *Gall* seinen Forschungsüberblick beginnt, als auf Museumsdioramen; sie hält aber auch für diese wichtige Einsichten parat. So liegt es eben nicht zuletzt an dieser medientheoretischen Logik, dass vor allem unter den Naturkundemuseen diejenigen, die sich primär als wissenschaftliche Institutio-

¹⁰ Vgl. Andree, *Archäologie*, 2006, S. 33-155.

nen verstanden, lange nur wenige oder überhaupt keine Dioramen zeigten. Wie man *Karen Wonders* Beitrag entnehmen kann, gehörten dagegen die Naturkundemuseen mit starker öffentlichkeitswirksamer Ausrichtung zu den ersten Häusern überhaupt, die ihre Ausstellungen in größerem Umfang um Dioramen ergänzten oder diese gar von vornherein als zentrale Elemente in der Architektur von Gebäude und Ausstellungsräumen berücksichtigten. Auch bei den Museen anderer Sparten ließ sich im vergangenen Jahrhundert an der Anzahl und der illusionistischen Qualität von Dioramen und dioramatischen Inszenierungen recht zuverlässig der Stellenwert der breiten Öffentlichkeit im jeweiligen institutionellen Selbstverständnis ablesen.

Grundsätzlich besteht nämlich kein notwendiger Zusammenhang zwischen der illusionistischen Qualität einer Darstellung und ihrer »historischen Authentizität« beziehungsweise ihrer wissenschaftlichen Korrektheit. Selbst grobe Verstöße gegen die Chronologie oder vollkommen aus dem Reich der Phantasie gegriffene Szenen führen nicht zwangsläufig zur Beeinträchtigung des illusionistischen Rezeptionserlebnisses, wenn es sich um eine im technischen Sinne gut gemachte Inszenierung handelt. So berichtet Umberto Eco in seiner während der 1970er Jahre unternommenen »Reise ins Reich der Hyperrealität« von amerikanischen Wachsfigurenmuseen, in denen man »an ein und demselben Tisch Mozart und Caruso sitzen sehen« kann oder in denen »das Wagenrennen Ben Hurs in einem gekrümmten Raum« rekonstruiert wurde: »Denn alles muss wie in Wirklichkeit sein, auch wenn diese Wirklichkeit reinste Erfindung ist.«¹¹ Verhielte es sich anders, dann wäre etwa der feste Glaube an die Wahrheit der christlichen Weihnachtsgeschichte unabdingbare Voraussetzung, damit eine Krippe ihren Illusionismus entfalten könnte. *Sybe Wartena* beschreibt dagegen, wie der zuständige Kurator im Bayerischen Nationalmuseum beim Wiederaufbau der Krippensammlung in den Nachkriegsjahren versuchte, mit der Illusion überwältigender landschaftlicher Weite gerade auch den aufgeklärten Betrachter anzusprechen und in eine für die religiöse Botschaft empfängliche Stimmung zu versetzen.

Mit der Fortentwicklung der Medientechniken verändert sich in der Regel auch die Wahrnehmung des Publikums, so dass der Illusionismus, der eine Generation faszinierte, schon von der nächsten – aufgrund von Gewöhnung und gewachsener Medienkompetenz – meist kaum noch mit ähnlicher Intensität (nach)empfunden wird.¹² Überblickt man die Beiträge des Bandes, dann gelingt es den Habitatdioramen bis in die Gegenwart hinein wohl am ehesten, ein illusionistisches Erlebnis beim Betrachter zu erzeugen und aufrechtzuerhalten. Das liegt daran, dass die Naturkundemuseen auf eine lange Tradition taxidermischer (beziehungsweise dermoplastischer) Präparation

11 Eco, *Reise*, 1985, S. 45, 49.

12 Vgl. Grau, *Kunst*, 2001, S. 213.

zurückgreifen können und für ihre Dioramen deshalb über originalgetreue und authentische »Protagonisten« verfügen. Zudem sind die Voraussetzungen für die Gestaltung der meisten Lebensräume in Form von plastischen Vordergründen und Hintergrundgemälden vergleichsweise günstig, da sich dafür unter anderem Fotografien bequem als Hilfe heranziehen lassen und eine breite ökologische Forschung existiert.¹³ Selbstverständlich stehen bei der Gestaltung auch alle anderen handwerklich-technischen Verfahren zur Illusionssteigerung zur Verfügung. Außerdem müssen sich die Betrachter bei den Habitatdioramen auf keinen Maßstabswechsel einstellen.

Detailreichtum und Detailtreue

Gerade vor dem Hintergrund nahezu perfekt gestalteter Habitatdioramen fällt es auf, wie häufig auch bei anderen Dioramen von illusionistischen Effekten berichtet wird. Anders als die perspektivische Täuschung nutzen alle dioramatischen Formen, einschließlich Zinnfiguren- und Krippendioramen sowie Modelleisenbahnen (und selbst die Bildsprache von Computerspielen), dafür häufig Detailreichtum und -genauigkeit: So werden beispielsweise Mauern Stein für Stein nachgebildet, Dächer mit gleichsam natürlicher Unregelmäßigkeit aus einzelnen Dachziegeln zusammengesetzt, Bahnoberleitungen in winzigem Maßstab minutiös montiert oder verkleinerte Gewänder exakt nachgeschneidert. Um einen stimmigen Gesamteindruck zu erzeugen, sehen solche Kleinodien handwerklicher Kunstfertigkeit in der Regel auch nicht wie neu aus, sondern weisen situationsadäquate Gebrauchsspuren auf, die den eigenen artifiziellen Charakter überdecken. Ähnliche Verhältnisse liegen vor, wenn sich der Detailreichtum von Zinnfigurenaufstellungen mit mehreren tausend Figuren dem Betrachter ohne technische Hilfsmittel nur noch bruchstückhaft erschließt. Folgt man dem französischen Philosophen und Literaturkritiker Roland Barthes, dann sind es nicht zuletzt solcherlei scheinbar nebensächliche Details, von denen auch der Realismus des modernen Romans lebt. Da sie für die Handlung als solche unwichtig sind, liegt ihre Funktion vor allem darin, die Wirklichkeit selbst zu bedeuten: »Es kommt zu einem *Wirklichkeitseffekt*.«¹⁴ Es liegt nahe, diese Erklärung auf die Detailfülle vieler Dioramen zu übertragen und in das Verständnis für ihre Wirkung auf den Betrachter einzubeziehen.

13 Vgl. Rader/Cain, *Life*, 2014, S. 58.

14 Barthes, *Wirklichkeitseffekt*, 2006, S. 171 (Hervorh. im Orig.).

Illusionismus und Wissenschaftlichkeit

Detailreichtum kann also den Illusionismus einer Darstellung steigern und ihre Überzeugungskraft für den Betrachter erhöhen. Sein Beitrag zur wissenschaftlichen Korrektheit einer Darstellung ist jedoch ambivalent und sein Beitrag zu ihrer Authentizität nur dann gegeben, wenn es sich bei den Details selbst um Originale handelt oder sie in den dem Diorama zugrundeliegenden Quellen konkret belegt sind. Besonders deutlich wird dies in der Gegenüberstellung von naturkundlichen und archäologischen Dioramen: Bei Habitatdioramen dienen Details zumindest im Idealfall (der von *Wonders* als »ecological« bezeichneten Gruppen) sowohl dem Illusionismus als auch der ebenso umfassenden wie wissenschaftlich korrekten Beschreibung eines Lebensraumes oder Ökosystems: Illusionismus, Detailreichtum und Wissenschaftlichkeit fallen in eins. Bei archäologischen (oder paläontologischen) Dioramen geraten die Anforderungen an Illusionismus und Vollständigkeit dagegen schnell in Konflikt mit den Maßstäben wissenschaftlicher Korrektheit, weil für prähistorische Zeiträume Belege und Kenntnisse über wünschenswerte Details vielfach fehlen. Sie lassen sich häufig nur durch Spekulation ergänzen, wie *Beusing* am Beispiel der berühmten, Ende der 1920er Jahre entstandenen Dioramen der »Hall of the Stone Age of the Old World« im Field Museum of Natural History in Chicago demonstriert. Als akzeptabler Kompromiss bietet sich ihr zufolge die wissenschaftliche Dokumentation des gesamten Konzeptions- und Entstehungsprozesses einschließlich der Hypothesen und Vermutungen an, mit denen sich die beteiligten Kuratoren und Wissenschaftler behelfen.

Trotz aufwendiger Recherchen, höchsten Ansprüchen an wissenschaftliche Standards und ausführlicher Dokumentation geriet bei den Dioramen der »Hall of the Stone Age« unter anderem die Darstellung des Neanderthalers äußerst primitiv und trug damit entscheidend dazu bei, das bis in die Gegenwart hinein wirksame Stereotyp einer gedrungenen, brutalen und kulturlosen Spezies zu prägen. Während die Forschung seit längerem davon ausgeht, dass sich Neanderthaler und moderner Mensch anatomisch und kulturell nur wenig voneinander unterschieden, bleibt den archäologischen Museen wenig anderes übrig, als weiterhin auf die Überzeugungskraft von – nun neu gestalteten – Dioramen zu setzen, um wissenschaftlich obsoletere Bilder zu revidieren und der Öffentlichkeit den jeweils neuen Wissensstand zu vermitteln.

Eine andere Möglichkeit, mit fragilem Wissen umzugehen, besteht im ästhetischen Gestaltungsbruch, der in fragwürdigen Bereichen auf den für Dioramen ansonsten so charakteristischen Realismus verzichtet und sich stattdessen eine visuelle Askese, etwa in Form der Nutzung verfremdender Mittel wie Monochromie oder Plexiglas, auferlegt. In ähnlicher Weise lässt sich mit dieser Methode die Differenz zwischen authentischen Objekten

und Nachbildungen innerhalb eines Dioramas markieren. *Alexander Knorr* führt dazu ein Beispiel aus dem Museo Nacional de Antropología in Mexico City an, das in mehreren Dioramen originale Kleidung und Werkzeuge aus der Region zeigt, für die lebensgroßen Figuren und das Hintergrundgemälde aber eine abstrahierende Gestaltung gewählt hat. Der ästhetische Bruch in der Darstellung führt allerdings fast zwangsläufig zur Beeinträchtigung ihres illusionistischen Charakters. Das mag die Frage aufwerfen, warum sich Museen unter dieser Bedingung überhaupt noch für den Bau eines Dioramas entscheiden. Anhand derartiger Beispiele lässt sich jedoch verdeutlichen, dass die Potenziale aller dioramatischen Varianten für Museen erheblich über ihren illusionistischen Effekt und die damit verbundene Faszination der Besucher hinausreichen.

Instrumente der Kontextualisierung

Prinzipiell haben Museen drei verschiedene Möglichkeiten, ihre Exponate auszustellen: als Meisterwerk und auratisches Einzelstück, als Teil einer taxonomischen oder entwicklungsgeschichtlichen Reihung und schließlich als Arrangement von Objekten, das als »atmosphärisches Gesamtbild« einen (ursprünglichen) Produktions- oder Verwendungszusammenhang herstellt beziehungsweise suggeriert.¹⁵ Während sich das Museum bei den ersten beiden Präsentationsweisen als exklusive Institution der Selektion, Ordnung und Sammlung manifestiert, werden die Objekte im dritten Fall in einen Kontext gesetzt, der sich explizit auf die Welt außerhalb des Museums bezieht. Alle Arrangements, die derartige Kontexte primär mit Originalen rekonstruieren, sind dabei jedoch zwangsläufig auf deren Verfügbarkeit in der eigenen Sammlung angewiesen, selbst wenn man sich mit einer Collage authentischer Versatzstücke (wie in manchen Stülzimmern) zufrieden gibt. Dioramen bieten für Museen dagegen eine der wenigen Möglichkeiten, ihre Exponate in einem selbstbestimmten Zusammenhang zu präsentieren. Beim Bau eines Dioramas ist nämlich, um den Titel von *Astrid Ficks* Beitrag aufzugreifen, nichts oder zumindest fast nichts unmöglich. Kuratoren können beispielsweise frei entscheiden, ob sie die Herstellung oder den Gebrauch historischer Gegenstände vermitteln möchten, ob sie den Akzent auf Koexistenz oder Konflikt legen, ob Alltag oder Ausnahmezustand herrschen soll. Den Besuchern bieten solche Ensembles in der Regel einen unmittelbareren Zugang als die beiden anderen Präsentationsweisen, die eher ein gewisses Maß an Vorkenntnissen voraussetzen.

15 te Heesen, *Theorien*, 2012, S. 68

Authentizität, Originaltreue und Schöpfungsleistung

Während die Kontextualisierungsleistung dioramatischer Inszenierungen für die Museen aller Sparten zentrale Bedeutung besitzt, werden Fragen der Authentizität in Bezug auf Dioramen von unterschiedlichen Museen überraschenderweise sehr unterschiedlich beantwortet. Dabei ist zunächst die Unterscheidung zu treffen zwischen der Authentizität der zur Schau gestellten Objekte, bei denen es sich um Originale, um konkrete Replikate (zum Beispiel Abgüsse) oder um freie Nachbildungen handeln kann, und der Authentizität der Darstellung selbst. Authentisch ist sie in jedem Fall dann, wenn Dioramen als eigenständige – Kunstwerken vergleichbare – Schöpfungen bewertet werden. In Bezug auf die Referenz einer Darstellung haben die Herausgeber nur dann einen gewissen Authentizitätsgrad als gegeben angenommen, wenn die dargestellte Szene auf einer konkreten Situation beruht, die durch historische Zeugnisse unmittelbar beglaubigt ist. Handelte es sich dagegen um eine idealisierte oder typisierte Darstellung, dann haben sie den Autoren empfohlen, den Begriff zu vermeiden, selbst wenn das Diorama ansonsten allen wissenschaftlichen Maßstäben gerecht wurde.¹⁶

So spielt bei den Dioramen des Deutschen Museums Authentizität in der Regel eine untergeordnete Rolle. Als Beispiel kann das von *Krückemeyer* vorgestellte Diorama »Der Weg des Stroms vom Erzeuger zum Verbraucher« dienen, das – schon aufgrund der für das Museum typischen Maßstabsverkleinerung – keine authentischen Objekte enthält und trotz der Orientierung an Walchenseekraftwerk und oberbayerischer Geografie eine Darstellung zeigt, bei der für viele Aspekte keine konkreten Vorbilder in der Realität existierten. Diese Form der Darstellung deckte sich aber auch mit der Botschaft des Dioramas, dass eben nicht nur bestimmte, sondern prinzipiell alle abgelegenen Höfe an die flächendeckende Stromversorgung angeschlossen werden sollten.¹⁷ Wie *Vaupel* und *Lehnert* zeigen, nahm es das Deutsche Museum aber auch mit den Originalen der erwähnten lebensgroßen orientalischen Ladeninszenierung nicht so genau und beeinträchtigte deren Authentizität – und damit die der gesamten Darstellung – unter anderem durch direkt aufgebraute Beschriftungen und die Kombination mit zeitlich und räumlich unpassenden Objekten.

Naturkundliche und ethnologische Museen legen meist größeren Wert auf die Authentizität ihrer Dioramen, sofern sie in Lebensgröße gestaltet sind. Zumindest bei den Objekten im Zentrum der Darstellung handelt es sich

16 Vgl. Saupe, *Authentizität*, 2012, Abschnitt »Historische Darstellung und Authentizität«.

17 Vgl. Füßl u. a., *Diorama*, 2016 (in Vorbereitung). Für ein Bild des Dioramas vgl. den Schutzumschlag dieses Bandes und Abb. 9 im Beitrag von Barbara Krückemeyer, S. 136.

häufig um Originale oder um die authentischen Überreste von Lebewesen, die durch einen aufwendigen Präparationsprozess in größtmöglicher äußerer Naturtreue bewahrt werden.¹⁸ Wie *Knorr* für das South African Museum in Kapstadt und *Gall* für die Hamburger Naturalienhändler Johann und Heinrich Umlauf in Erinnerung rufen, trieben Ethnologen die Verfahren zur Authentizitätssicherung aber gelegentlich ins Extrem und nahmen für die Anfertigung möglichst originalgetreuer Figuren »exotischer« Menschen Le bendabgüsse, eine Methode, die die Betroffenen freilich als quälend und erniedrigend empfanden. Ein Verfahren ebensowohl der Authentizitätssicherung wie der -erzeugung stellt *Knorr* am Beispiel der von Arthur Caswell Parker (1881-1955) Anfang des 20. Jahrhunderts für das New York State Museum gestalteten Dioramen vor. In ihnen stellte sich die indianische Gemeinschaft der Irokesen gleichsam selbst dar, da Parker sie in jeder Beziehung engstens in die Konstruktion einbezog. Authentizität zeichnet auch die beiden Modelle des Konzentrationslagers Treblinka aus, die die Holocaust-Überlebenden Jankiel Wiernik und Chaim Sztajjer auf Grundlage ihrer Erinnerungen an Lager und Lageralltag selbst anfertigten. Dabei handelt es sich zweifellos um eigenständige Schöpfungen, deren Bastelcharakter, Rustikalität und gemischte Materialität zudem »auf die Improvisationen und Provi sorien der Erinnerung selbst« verweisen, wie *Tom Holert* hervorhebt.

Mit Einschränkungen lassen sich auch Zinnfiguren- und Krippendioramen als authentische Schöpfungen bestimmen. Bei ihnen zählen in der Regel die Figuren als Originale; ob sie zusammen mit den Szenerien eine eigenständige Einheit bilden oder diese nur als Kulissen gewertet werden, hängt offensichtlich von der Einschätzung des Einzelfalls ab. Zumindest bei den im Bayerischen Nationalmuseum ausgestellten Krippen haben Tradition und Vorbildcharakter längst dazu geführt, dass die Szenografien als selbstverständlicher Teil ihrer Geschichte und damit als authentisch wahrgenommen werden. Anders liegen die Verhältnisse offenbar bei musealen Modelleisenbahnen, die trotz detailreicher – und teilweise auch originalgetreuer – Landschaftsgestaltung sowie maßstabsgetreu verkleinerter Züge vielfach eher als (technische) Modelle des Eisenbahnsystems und seiner Abläufe verstanden werden denn als eigenständige und historisch bedeutsame Gesamtensembles, wie *Stefan Poser* kritisiert. Nicht zuletzt aus diesem Verständnis heraus reservieren Museen für sie auch nur selten einen dauerhaften Platz im Depot, wenn ihre Zeit als Exponat abgelaufen ist.

Das hier zum Ausdruck kommende Spannungsverhältnis von Original und Kunstwerk mit anerkannter Schöpfungshöhe einerseits und bloßem didaktischen Instrumentarium andererseits greift auch *Wonders* auf, indem sie Abbau und Vernichtung wunderbar illusionistischer und didaktisch überzeugender Habitatdioramen mit einem neuen Genre der Kunstfotogra-

18 Vgl. Nyhart, *Science*, 2004, S. 308; Rader/Cain, *Life*, 2014, S. 60.

fie konfrontiert. Obwohl sich diese Fotografien ihrer Meinung nach primär darin erschöpfen, die hybride Natur von Dioramen zu dekonstruieren, sprechen ihnen Kunstkritiker dafür den Status von Kunstwerken zu, während die Dioramen selbst eine schleichende Entwertung erfahren und Gefahr laufen, ausgesondert zu werden. Auch andere Beiträge des Bandes liefern Indizien für die Tendenz, dass die dauerhafte Bewahrung von Dioramen am ehesten dann gesichert ist, wenn diese als eigenständige Schöpfungen wahrgenommen werden.

Handwerkliche und künstlerische Dioramengestaltung

Ein ähnlich breites Spektrum wie beim Umgang mit der Authentizität existiert unter den Museen auch bei der handwerklichen Gestaltung von Dioramen. So finden sich auf der einen Seite Museen, die über mehrere eigene, hochprofessionelle Werkstätten mit handwerklich und künstlerisch ausgebildeten Mitarbeitern verfügen. Für das Deutsche Museum beschreiben *Poser* für die Modelleisenbahnen, *Broelmann* für das Challenger-Diorama in der 2013 eröffneten Ausstellung Meeresforschung und vor allem *Krücke-meyer* detailliert einzelne Konstruktionsverfahren, die Arbeitsteilung zwischen den Gewerken, Qualitätsansprüche und die Herausbildung eigener Stilmerkmale. Nur die Aufträge für die Hintergrundgemälde gingen unter diesen Umständen häufig an externe Künstler wie Zeno Diemer (1867-1939) oder Günter Voglsamer (1918-2004), die in der Regel über eine akademische Ausbildung verfügten. Eine ähnlich professionelle Arbeitsteilung herrscht(e) auch in den Naturkundemuseen zwischen Präparatoren und den für die Hintergrundlandschaften zuständigen Malern, zu denen bekannte Künstler wie Bruno Liljefors (1860-1939), William R. Leigh (1866-1955) und Francis Lee Jaques (1887-1969) zählten. Das Science Museum in London dagegen unterhielt, wie *Insley* belegt, nur zeitweise eigene Werkstätten und gab seine Dioramen deshalb überwiegend bei externen Ateliers in Auftrag, die auch für andere Museen tätig waren. Wieder anders liegen die Verhältnisse im Deutschen Zinnfigurenmuseum in Kulmbach. Wie *Fick* ausführt, arbeitet es immer wieder eng mit gemeinschaftlich organisierten Zinnfigurenliebhabern zusammen, die als Amateure in ihrer Freizeit – durchaus mit hohem technischem Anspruch und großem Zeitaufwand – Dioramen gestalten und diese dann dem Museum vorübergehend oder unbefristet zur Verfügung stellen. So wie *Fick* in ihrem Beitrag verdeutlichen auch *Poser* und *Wartena*, dass Dioramen im 20. Jahrhundert eben nicht nur in Museen unter professionellen Bedingungen entstehen, sondern ihr Bau vielfach als Hobby und Freizeitgestaltung betrieben wird.¹⁹ Museen mögen sich, wie im Kulmbacher

19 Vgl. auch Kalshoven, *World*, 2013.

Beispiel, als dankbare Abnehmer für die Werke der Amateure erweisen, sie dienen ihnen aber mit ihren professionell gestalteten Dioramen wohl noch häufiger als Vorbild für die eigene Arbeit, wie die Besuche vieler Krippenbaukurse in der Krippenausstellung des Bayerischen Nationalmuseums zeigen.

Ein besonderes Kennzeichen vieler Museumsdioramen ist die Kalottenform des Hintergrundes, die durch die Vermeidung von Ecken und Kanten vor allem bei Landschaftsdarstellungen erst die Voraussetzung für einen überzeugenden illusionistischen Eindruck schafft. Derartige Kalotten bestanden lange Zeit überwiegend aus Rabitz, einem durch Drahtgitter verstärkten Gipsputz, der 1878 von dem Bautechniker Carl Rabitz (1823-1891) zum Patent angemeldet worden war. Diese Bauweise fand bald für viele Aufgaben Verwendung und wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts unter anderem für die temporären Architekturen auf den Welt- und Gewerbeausstellungen eingesetzt, etwa für das Alpenpanorama auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896.²⁰ Wann die ersten Rabitzkalotten angefertigt wurden, ist nicht bekannt, doch lässt sich die These wagen, dass sie zu den wenigen gemeinsamen Konstruktionsmerkmalen von Museumsdioramen während des 20. Jahrhunderts gehörten. Das Bayerische Nationalmuseum begann sie kurz nach der Jahrhundertwende zur Überwölbung und Illusionssteigerung seiner Krippenszenografien zu nutzen, während man sich in den Jahren zuvor schlicht mit Flachdecken begnügt hatte. Das Deutsche Museum stattete seine Dioramen erst seit dem Einzug in das 1925 eröffnete Gebäude auf der Isarinsel damit aus. Als Nachteile bringen Rabitzkalotten jedoch großen Platzbedarf, Immobilität und im Falle eines Umzugs die Gefährdung des Hintergrundgemäldes mit sich. Seit den 1990er Jahren werden sie deshalb meist durch leichtere Kuppelkonstruktionen ersetzt.

Grenzen der Repräsentation

Die spezifische Leistungsfähigkeit des Dioramas liegt, wie gezeigt, vor allem in seiner Funktion der Kontextualisierung und Resituierung von Ausstellungsobjekten. Doch wie jedes museale Objekt weist auch das Diorama Grenzen der Präsentation und Repräsentation historischer und aktueller Lebenswelten auf. Diese Grenzen lassen sich methodisch und konzeptionell auf zweierlei Weise bestimmen. *Annette Scheerso* bringt das Methodenarsenal der empirischen Besucher- und Rezeptionsforschung in Anschlag, um die Vermittlungsleistung von Habitatdioramen auszuloten. Nach einer Hochkonjunktur im frühen 20. Jahrhundert verloren diese zunächst immer mehr an Bedeutung, weil ihr didaktischer Wert in Frage gestellt wurde. Seit rund

²⁰ Haps, *Faux Terrain*, 2010.

zwei Jahrzehnten finden Habitatdioramen wieder zunehmende Beachtung, da sie besonders geeignet erscheinen, Emotionen hervorzurufen und für ein heterogenes Besucherpublikum durch eine realitätsnahe Lebensraumdarstellung in Verbindung mit der Kontextualisierung der Tier- und Pflanzenpräparate den Zugang zu Natur- und Umweltthemen zu erleichtern. Empirische Studien in Dioramengalerien zeigen freilich, dass nicht alle Lebenswelten hinter Glas, selbst wenn sie sich in Größe und Themenbereich nur marginal voneinander unterscheiden, gleichermaßen anziehend auf Museumsbesucher wirken. Sowohl das situationale Interesse als auch die Vermittlungsleistung hängt, wie *Scheerso* herausarbeitet, von den dargestellten Lebewesen, der Gestaltung der Dioramen und der gesellschaftlichen Relevanz der gezeigten kulturellen Aspekte ab.

Scheerso schließt ihren Beitrag mit einer kleinen Geschichte, die auf die zweite Methode verweist, die Grenzen der Vermittlungsleistung von Dioramen zu bestimmen. Das Bonner Museum Alexander Koenig hat sich entschieden, die gestohlenen Hörner des Nashorns in einem Savannendiorama nicht zu ersetzen, um die Besucher auf die Problematik der Bedrohung durch den illegalen Handel mit Tiertrophäen aufmerksam zu machen. Hier, wie in zahlreichen naturhistorischen Museen weltweit, geht es um normative und ethische Fragen, die sich durch historisch-kritische Analysen bestimmen lassen. *Wonders* macht anhand des American Museum of Natural History in New York auf ein strukturelles Dilemma aufmerksam: Die wunderschön gearbeiteten, hochattraktiven Dioramen in der Hall of North American Mammals, die durch den populären Kinofilm »Night at the Museum« (2006) zu weltweiter Berühmtheit gelangten, sind verführerisch realistisch und wirken autoritativ glaubwürdig. Die aus dem späten 19. Jahrhundert stammenden Szenerien verlängern, wie die US-amerikanische Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway in einer wegweisenden Studie bereits in den 1980er Jahren herausgearbeitet hat, den »Teddybär-Patriarchalismus« ihrer Entstehungszeit und damit eine überaus kritikwürdige Geschlechterhierarchie in die Gegenwart hinein.²¹

Kritik haben auch viele Dioramen in Ethnologischen Museen auf sich gezogen. Hochgradig ideologische Szenerien tragen, wie *Knorr* betont, nicht selten noch den Rassismus des kolonialen Hochimperialismus in sich. Wie wirkungsmächtig die dadurch transportierten Weltbilder sein konnten, illustriert das noch bis zum Jahr 2001 im South African Museum in Kapstadt gezeigte »Buschmann-Diorama«. Die scheinbar so idyllisch wirkende Szenerie einer primitiven indigenen Jäger- und Sammlergesellschaft manifestierte die Rassenideologie des südafrikanischen Apartheid-Regimes.

Ethische Grenzen des in Dioramen Darstellbaren diskutiert *Holert*, dessen Beitrag der ultimativen musealen Herausforderung gilt: inszenatorische

21 Haraway, *Teddy Bear*, 1984/85.

Lösungen zu finden, um das im Grunde Unausstellbare zu präsentieren, die Shoa. In der im Jahr 2000 eröffneten Holocaust-Ausstellung des Imperial War Museum in London wagten es die Ausstellungsmacher, ein dreizehn Meter langes und zwei Meter breites Modell des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau zu installieren. Die Topografie des Terrors in einer miniaturisierten Szenerie zu repräsentieren, führt durch ihre Kleinmaßstäblichkeit geradezu unweigerlich zu einem »Guckkasten-Voyeurismus«, wie er uns auch in ethnologischen Dioramen begegnet. Jede mikrokologische Rekonstruktion des Grauens, so *Holert*, steht in der unauflöselichen Spannung, Repräsentationsformen für das Nichtrepräsentierbare zu finden.

Potenziale für die Ausstellungsgestaltung

Die Beiträge dieses Bandes setzen sich jedoch nicht nur mit den Grenzen dioramatischer Darstellungen auseinander, sondern zeigen auch verschiedene Möglichkeiten auf, wie sich das Potenzial von Dioramen für künftige Ausstellungen nutzen lässt. So führen *Beusing* und *Knorr* überzeugende Beispiele dafür an, wie der verführerische Realismus und dessen autoritative Überzeugungskraft durch gebrochene Darstellungsweisen ersetzt werden kann, etwa um den Unterschied zwischen authentischen und nachgebildeten Objekten kenntlich zu machen, die Grenzen von gesichertem und fragilem Wissen zu markieren oder grundsätzlich die Variationsbreite möglicher Interpretationen und den Konstruktionscharakter von Dioramen zu demonstrieren. Außerdem spricht sich *Beusing* dafür aus, bei Dioramen mit wissenschaftlichem Anspruch stärker als bisher die ihnen zugrundeliegenden Quellen, Hypothesen und Ordnungskriterien offenzulegen und zur Diskussion zu stellen.

Als Alternative zum klassischen Schaukastenensemble stellt *Beusing* schließlich virtuelle Dioramen vor, die durchaus einige unbestreitbare Vorteile aufweisen. In Form von Simulationen bieten sie etwa die Möglichkeit, physikalische Zusammenhänge zu vermitteln, technische Prozesse vorzuführen oder historische Abläufe zu veranschaulichen. Fotos und Filme realer Gegenstände oder Orte können problemlos mit virtuellen Modellen, Objekten und Figuren kombiniert werden, ohne dass diese Unterschiede in der Darstellung verschwimmen. Zudem entsprechen virtuelle Dioramen den Sehgewohnheiten eines jüngeren Publikums, die von Computerspielen und Animationsfilmen geprägt sind.

Die damit einhergehenden Vorteile verkehren sich allerdings auch leicht in Nachteile, denn die rasante technische Entwicklung der virtuellen Spielwelten und ihrer Ästhetik lässt vergleichbare, aber auf Dauer angelegte Darstellungen im Museum schnell veraltet wirken. Außerdem darf man davon ausgehen, dass das Museum mit der zunehmenden Digitalisierung von All-

tag und Arbeitswelt neue Attraktivität gerade als Erfahrungsort von authentischen Objekten und sinnlicher Materialität gewinnt. Für *Broelmann* stellt sich künftigen Ausstellungen deshalb verstärkt die Aufgabe, die verfügbaren virtuellen Bildwelten sinnvoll mit den Räumlichkeiten und den Exponaten des Museums zu kombinieren. Als gelungenes Beispiel verweist er auf die – in der bereits erwähnten Meeresforschungsausstellung des Deutschen Museum gezeigte – Präsentation eines aufgeschnittenen Klein-U-Boots, durch dessen nach außen gewölbtes Bullauge die Besucher einen Blick in die Unterwasserwelt werfen können. Zu sehen bekommen sie dabei Filmsequenzen, die auf eine große, das Bullauge deutlich überdeckende transparente Kuppel projiziert werden. Um die Illusion zu perfektionieren, bleiben deren Ränder auch dann unsichtbar, wenn der Kopf weit in das gewölbte Fenster vorgeschoben wird. Eine noch aufwendigere Inszenierung mit ähnlich zukunftsweisendem Konzept stellt schließlich *Farrenkopf* am Ende seines Beitrages vor. Das Deutsche Bergbau-Museum hat dazu den Förderkorb eines modernen Steinkohlebergwerks mit einer Simulationsmaschinerie kombiniert, die den Besuchern mit aufströmender Luft, projizierten Bildern, Geräuschen und künstlichem Ruckeln einen möglichst originalgetreuen Fahreindruck vermittelt. Beide Beispiele stehen für die überzeugende Verbindung von Illusionismus und Simulation mit der Gestaltung von Ausstellungsräumen, eine Aufgabe, die Museen trotz der zunehmenden Möglichkeiten der Digitalisierung auch in Zukunft lösen müssen. In ihrer Materialität und Räumlichkeit werden sich auch Dioramen dafür weiterhin anbieten.

Literatur

- Andree, Martin: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung). München, 2. Aufl. 2006.
- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a. M. 2006.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London 1995.
- Blau, Nealy; Willour, Clint: Elsewhere. Seattle 2011.
- Brougher, Kerry; Müller-Tamm, Pia (Hrsg.): Hiroshi Sugimoto. Ostfildern 2007.
- Daston, Lorraine (Hrsg.): Things That Talk. Object Lessons From Art and Science. New York 2004.
- Eco, Umberto: Reise ins Reich der Hyperrealität. In: Eco, Umberto: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München 1985, S. 36-99.
- Freymann, Klaus: Bergbau auf der Kohleninsel. Zur Entstehung des Anschauungsbergwerkes. In: Füßl/Trischler, *Geschichte*, 2003, S. 289-322.
- Füßl, Wilhelm; Lucas, Andrea; Röschner, Matthias (Hrsg.): Dioramen im Deutschen Museum. Ein Bestandskatalog. München 2016 (in Vorbereitung).
- Füßl, Wilhelm; Trischler, Helmuth (Hrsg.): Geschichte des Deutschen Museums. Akteure, Artefakte, Ausstellungen. München 2003.

- Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien. Berlin 2001.
- Grünbein, Durs: Kindheit im Diorama. In: Grünbein, Durs: Galilei vermisßt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt a. M. 1996, S. 117f.
- Haps, Silke: Vom »Faux Terrain« zum begehbaren Alpenpanorama. In: Archimaera 3 (2010), S. 97-107, http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/haps_alpenpanoramen/haps_alpenpanoramen.pdf (Abruf: 7.10.2013).
- Haraway, Donna J.: Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936. In: Social Text 11 (1984/85), S. 19-64.
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg 2012.
- Janecke, Christian: »Inszenierte Fotografie«, »Inszenierende Fotografie« und »Foto-grafierte Inszenierung« – am Beispiel von Schauanordnungen für lebende und tote Tiere. In: Blunck, Lars (Hrsg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration. Bielefeld 2010, S. 53-70.
- Kalshoven, Petra Tjitske: The World Unwraps From Tiny Bags: Measuring Landscapes in Miniature. In: Ethnos 78 (2013), Nr. 3, S. 352-379.
- Nix, Lori: The City. Seattle, New York 2013.
- Nyhart, Lynn K.: Science, Art and Authenticity in Natural History Displays. In: Chardarevian, Soraya de; Hopwood, Nick (Hrsg.): Models. The Third Dimension of Science. Stanford 2004, S. 307-338.
- Rader, Karen A.; Cain, Victoria: Life on Display. Revolutionizing U.S. Museums of Science and Natural History in the Twentieth Century. Chicago 2014.
- Rodrigues, Vailancio: 50 Beautiful Examples of Tilt-Shift Photography. In: Smashing Magazine (2008), Nov. 16th, <http://www.smashingmagazine.com/2008/11/16/beautiful-examples-of-tilt-shift-photography/> (Abruf: 9.11.2015).
- Saupe, Achim: Authentizität, Version: 2.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte (2012), http://docupedia.de/zg/Authentizit.C3.A4t_Version_2.0_Achim_Saupe?oldid=84810 (Abruf: 8.4.2013).
- Sebald, Winfried G.: Austerlitz. Frankfurt a. M. 2001.
- Thiemeyer, Thomas: Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers. In: Zeitschrift für Volkskunde 108 (2012), S. 199-214.
- Tunncliffe, Sue D.; Scheersoi, Annette (Hrsg.): Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role. Dordrecht u. a. 2015.
- Vaupel, Elisabeth: Unter dem Trocadéro. Das Pariser Weltausstellungsbergwerk als Vorbild für das Deutsche Museum. In: Kultur & Technik 27 (2003), H. 2, S. 20-25.
- : Zwischen Weltjahrmarkt und Wissenspopularisierung. Die Frühgeschichte der Chemieabteilung. In: Füßl/Trischler, *Geschichte*, 2003, S. 255-288.

Auf dem langen Weg ins Museum

Dioramen als kommerzielle Spektakel und Medien der Wissensvermittlung im langen 19. Jahrhundert*

Bei dem Wort »Diorama« handelt es sich um einen Neologismus, der aus den beiden griechischen Wörtern *diá* (διὰ) für »durch« und *hórâma* (ὄραμα) für »Anblick« oder »Schauspiel« zusammengesetzt ist und sinngemäß mit »Durchschaubild« übersetzt werden könnte. Wer heute im Deutschen Museum in München eines der etwa 70 ausgestellten Dioramen betrachtet, wird sich diese Wortbedeutung jedoch kaum erklären können.¹

Tatsächlich verstand man unter Dioramen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts riesige (semi)transparente und trickreich beleuchtete Bilder, die in speziellen – ebenfalls Dioramen genannten – Gebäuden einem breiten Publikum gegen Eintrittsgeld präsentiert wurden. Damit ist das Diorama eng mit dem Panorama verwandt, das bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts ein visuelles Spektakel für ein entstehendes Massenpublikum bot; anders als dieses ist das Diorama aber weit weniger gut erforscht. Panoramen haben sich nämlich seit längerem zu einem bevorzugten Gegenstand der medien- und kunsthistorischen Forschung entwickelt,² so dass inzwischen Studien zu speziellen Zeitabschnitten ihrer Geschichte, spezifischen Formen wie dem »Moving Panorama« oder zu einzelnen Orten ihrer Herstellung entstanden sind.³ Außerdem wurde mit dem International Panorama Council 1992 eine eigene internationale Organisation gegründet, die seitdem nicht nur periodisch Panorama-Konferenzen ausrichtet, sondern sich auch der Bewahrung, Restaurierung, Ausstellung und der weiteren Erforschung der Panoramen sowie ihrer Kultur, ihrer Internationalität und ihrer Renaissance seit den 1980er Jahren widmet.⁴

* Für Anregungen, Korrekturvorschläge und vielfältige weitere Unterstützung danke ich herzlich Andrea Lucas, Anna Falkenberg und Jochen Hennig.

1 Anders als Plamper (*Kulturlandschaft*, 1998, S. 188) glaubt, hat die Wortbedeutung ursprünglich nichts mit dem Einblick durch ein Fenster in einen Raum zu tun.

2 Vgl. als einflussreichstes Werk Ottermann, *Panorama*, 1980 (engl. Übers. 1997); außerdem Hyde, *Panoromania*, 1988; Plessen, *Sehnsucht*, 1993; Comment, *Panorama*, 2000 (Orig. 1993).

3 Vgl. z. B. Ellis, *Spectacles*, 2008; Oleksijczuk, *Panoramas*, 2011; Huhtamo, *Illusions*, 2013; Schiermeier, *Panorama*, 2009.

4 Vgl. <http://www.panoramacouncil.org> (Abruf 12.8.2013); sowie u. a. Koller, *Welt*, 2003; Koller, *Panorama*, 2010.

Trotz dieser Vielfalt und wiedergewonnenen Aktualität versteht die (medien-)historische Forschung sowohl die Panoramen als auch die Dioramen des 19. Jahrhunderts nach wie vor primär als mittelbare oder unmittelbare Vorläufer von Film und Kino, während die heutigen Museumsdioramen als Fluchtpunkt der Entwicklung in der Regel ausgeblendet bleiben.⁵

Einzig Karen Wonders verfolgt in ihrer Arbeit über die Habitatdioramen deren Geschichte vor dem Einzug in die Naturkundemuseen in einem kurzen einleitenden Abschnitt sowie einem biografisch ausgerichteten Kapitel zur Geschichte der Taxidermie (also der Kunst der Haltbarmachung von Wirbeltieren) zurück bis zu den Anfängen von Panorama und Diorama.⁶ Ohne den Begriff »Diorama« zu verwenden, räumt Martin Wörner in seiner Studie über die Volkskultur auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts der Präsentation von Trachten mit Hilfe von Figuren und in sich geschlossenen »Ensembles« breiten Raum ein und zeigt, wie diese die »dioramatische« Präsentation in den volkskundlichen Museen vorwegnahmen und vorbereiteten.⁷ Im Folgenden steht in ähnlicher Weise die Frage im Vordergrund, was das Diorama und damit unmittelbar verwandte Präsentationsformen für ihren Einzug ins Museum qualifizierte und wie sich dieser Einzug anbahnte. Die Grundlage dafür stellt eine umfangreiche, aber disparate wissenschaftliche Literatur dar, die vor allem Arbeiten aus Mediengeschichte, Wissenschaftsgeschichte, Kunstgeschichte und den Museum Studies umfasst. Darüber hinaus wurden auch ausgewählte Quellen einbezogen, da häufig nur mit ihrer Hilfe der zeitgenössische Sprachgebrauch überprüft werden kann.⁸ Die wissenschaftliche Literatur verwendet den Begriff Diorama nämlich häufig retrospektiv und ahistorisch.

Um im Folgenden seinen Bedeutungswandel nachzuzeichnen, wird hier von einer festen Definition des Begriffs Diorama abgesehen und sich stattdessen am zeitgenössischen Sprachgebrauch orientiert: Ob es sich um die ursprünglichen Durchlicht- oder um die späteren Museumsdioramen handelt, geht dann jeweils aus dem Zusammenhang hervor. Ein zentraler Begriff im historischen Kontext ist auch »Tableau«; ähnlich wie das deskriptiv eingesetzte »Ensemble« beschreibt er im vorliegenden Zusammenhang ein in

5 Vgl. schon Stenger, *Diorama*, 1925, S. 7; Cook, *Movement*, 2000 (zuerst 1963); Barnes, *Museum*, 1967, S. 23-50; Schivelbusch, *Lichtblicke*, 2004 (zuerst 1983), S. 202-209; Griffiths, *Shivers*, 2008, S. 37-78.

6 Vgl. Wonders, *Dioramas*, 1993, S. 12-16, 23-45. Uwe Albrecht (*Dioramen*, 2007) leitet seinen Überblick über die Einsatzbereiche und die Zukunft von Dioramen in den heutigen Technik- und Militärmuseen zwar mit einem historischen Rückblick ein, geht dabei aber nicht über Wonders Arbeit und die bekannten Beiträge zur Geschichte des Deutschen Museums hinaus.

7 Vgl. Wörner, *Vergnügung*, 1999, S. 145 f.

8 Es wurden ausschließlich Quellen verwendet, die vor Ort oder über das Internet verfügbar waren.

sich geschlossenes Arrangement in Ausstellungen und Museen, dessen Teile sich unmittelbar aufeinander beziehen und das neben authentischen Objekten meist auch ergänzende, allein der Kontextualisierung dienende Artefakte enthält, um die Szene zu vervollständigen. Tableau und Ensemble stellen damit besonders offensichtliche und stringente Formen von (Museums)-Inszenierungen dar und werden hier je nach Situation in der annähernd gleichen Bedeutung wie der Ausdruck Museumsdiorama verwendet, obwohl sie nicht zwangsläufig den gleichen Grad an Illusionismus aufweisen.⁹

Daguerres Diorama und der Reiz der Illusion

Das Wort Diorama geht auf Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) und seinen Geschäftspartner Charles-Marie Bouton (1781-1853) zurück, die ihrem 1822 in Paris eröffneten Unternehmen diesen Namen gaben. Daguerre ist heute vor allem durch seinen initialen Beitrag zur Entwicklung der Fotografie, der Daguerreotypie, bekannt; seine berufliche Laufbahn hatte er jedoch 1803 als Bühnenmaler und Bühnenbildner an der Pariser Oper begonnen. 1817 wechselte Daguerre für drei Jahre an eines der größten Pariser Boulevardtheater, bevor er 1820 in leitender Position für zwei Jahre an das Atelier der Oper zurückkehrte.¹⁰ Zugleich suchte er Anerkennung als Künstler und stellte mehrfach Gemälde auf dem Pariser Salon aus. Sein Partner Bouton war mit mehreren Teilnahmen am Salon ebenfalls ein erfolgreicher Künstler, in den zwölf Jahren vor der Eröffnung des Dioramas arbeitete Bouton aber primär für den Pariser Panoramenmaler Pierre Prévost (1766-1823). Für eine entsprechende Mitarbeit Daguerres bei Prévost hat der Kunst- und Fotografiehistoriker Stephen Pinson, anders als in der Literatur meist zu lesen ist, jedoch keinen Beleg gefunden. Aber auch Daguerre hatte sich intensiv mit dem Panorama auseinandergesetzt, wie unter anderem eine 1804 entstandene Zeichnung belegt, die Prévosts Rom-Panorama zeigt.¹¹ Für ihre eigene Unternehmung konnten Daguerre und Bouton also sowohl in künstlerisch-technischer als auch in unternehmerischer Hinsicht auf dem Panorama aufbauen.

In seinem wesentlichen visuellen Effekt unterschied sich das Diorama allerdings grundlegend von dem immersiven Erlebnis, das das Panorama bot.¹² Dessen Besucher gelangten nach dem Eintritt in die Panorama-Rotunde durch einen abgedunkelten Gang auf eine zentrale Plattform, die in einem Abstand von mehreren Metern vollständig von dem 360 Grad umfassenden

9 Vgl. Thiemeyer, *Inszenierung*, 2012, v. a. S. 208 f.

10 Vgl. Pinson, *Daguerre*, 2012, S. 14-28.

11 Vgl. ebd., S. 33.

12 Zum medienwissenschaftlichen Begriff der Immersion vgl. Grau, *Kunst*, 2001; Griffiths, *Shivers*, 2008.