

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1 / 2019

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

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.

[Als Print-Ausgabe: 2019, ISBN 978-3-8498-1336-9]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1371-0

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Annette Simonis (Gießen)

Medialität und Ökokritik

Zum Medienwandel in der Mensch-Tier-Beziehung im naturhistorischen Museum und im Zoologischen Garten

In der ökokritischen Literatur- und Kulturwissenschaft, die sich im Fahrwasser einer Hochkonjunktur in der angloamerikanischen kulturwissenschaftlichen Forschungslandschaft inzwischen auch im deutschsprachigen Raum wachsender Beliebtheit erfreut¹, wird zunehmend der Ruf nach einer intensiveren Methodenreflexion laut. Neben den künstlerischen und literarischen Darstellungsweisen rückt dabei in jüngster Zeit auch der Gesichtspunkt der Medialität verstärkt in den Blick. So stellt sich insbesondere die Frage nach den medialen Bedingungen und Eigenschaften der Gegenstände ökokritischen Denkens und Forschens. In diesem Sinne formulieren Claudia Schmitt und Christiane Solte-Gresser in Hinblick auf die Human-Animal Studies², einen zentralen Teilbereich des Ecocriticism, folgendes Desiderat: „Hinsichtlich eines Vergleichs der Künste kann auf allgemeiner Ebene nach den medienspezifischen Besonderheiten bei der Inszenierung nicht-menschlicher Akteure gefragt werden: Welche Darstellungsmittel des tierischen Anderen stehen den einzelnen medialen Ausdrucksformen zur Verfügung?“³

1 Ökokritik bzw. Ecocriticism ist ein Sammelbegriff, unter dem verschiedene interdisziplinäre kultur- und literaturwissenschaftliche Ansätze subsumiert werden, die sich mit Literatur und anderen Kunstformen aus ökologischer Perspektive beschäftigen und den Menschen in Relation zur Natur betrachten. Dabei gilt es zudem, die Transformationen des genannten Verhältnisses in der Literatur- und Kulturgeschichte zu untersuchen. Vgl. Benjamin Bühler (Hg.). *Ecocriticism: Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2016. Vgl. auch Greg Garrard (Hg.). *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford University Press, 2014. Vgl. ferner Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe (Hg.). *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln, Weimar: Böhlau, 2015. Siehe ferner Evi Zemanek (Hg.). *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.

2 Siehe diesbezüglich auch Roland Borgards. *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2016.

3 Claudia Schmitt und Christiane Solte-Gresser. „Zum Verhältnis von Literatur und Ökokritik aus komparatistischer Perspektive“. In: dies. (Hg.). *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 13-54, hier S. 27. Weiter notieren die Verfasserinnen hinsichtlich der medialen Adaptionen eines literarischen Werks: „Zuletzt wären noch die Bereiche Medienkomparatistik und Intermedialitätsforschung zu bedenken. Untersuchungsgegenstand können hier die Wechselbeziehungen zwischen der Literatur und anderen Medien sein, die sich gerade aus der Inszenierung von Tieren und ihren Interaktionen ergeben. So verspricht z. B. eine Adaptionstudie, die untersucht, wie Tierbilder aus einem Text in den Film übertragen werden, einigen Erkenntnisgewinn“ (ebd.).

Auch Ursula Heise lenkt in ihren neueren Studien zum sechsten großen Artensterben die Aufmerksamkeit auf die literarischen und ästhetischen Ausdrucksmittel. Dabei ist ihr Erkenntnisinteresse vorwiegend narratologisch orientiert. Das Hauptaugenmerk gilt der Frage, welche narrativen Mittel in den untersuchten Dokumenten zum Einsatz kommen und aus welchen literarischen Genres dabei jeweils geeignete Erzählmuster adaptiert werden:

How, when, and why do we invest culturally, emotionally, and economically in the fate of threatened species? What stories do we tell, and which ones do we not tell, about them? What do the images that we use to represent them reveal, and what do they hide? What kind of awareness, emotion, and action are such stories and images meant to generate? What broader cultural values and social conflicts are they associated with?⁴

In dem Maße, in dem der Modus der Darstellung bzw. das Wie der Gestaltung in der ökologischen Kulturwissenschaft gegenüber den jeweiligen politischen, naturwissenschaftlichen oder soziokulturellen Inhalten in den Vordergrund rücken, tritt auch die zentrale Bedeutung der Medien innerhalb einer komparatistischen Ökokritik deutlich zu Tage ebenso wie die Notwendigkeit der betreffenden Forschungsrichtung, die Medialität ihrer Gegenstände vermehrt zu berücksichtigen.

Eine solche Medienreflexion kann auf verschiedenen Ebenen ansetzen und eröffnet ein weites Feld von lohnenden Fragerichtungen. Zu dem Spektrum einer derartigen Medienreflexion gehört unter anderem die im Folgenden näher zu diskutierende Frage, inwieweit sich im Blick auf die Mensch-Tier-Beziehung seit dem 19. Jahrhundert ein Medienwandel abzeichnet, insbesondere in Hinblick auf die wissenschaftliche Beobachtung und die Zurschaustellung von Tieren in den eigens dafür geschaffenen Kulturräumen des naturhistorischen Museums und des Zoologischen Gartens.

In diesem Zusammenhang begegnen uns unterschiedliche Formen von Medien, wie zum Beispiel Fotografien, Texte, Bücher, bearbeitete Tierkörper und plastische Exponate sowie räumliche Arrangements und architektonische Gestaltungen. Es ist dabei wichtig, auch die Räume selbst und ihre jeweilige Architektur nicht allein als bloße Umgebungen oder Rahmungen zu betrachten, sondern als Medien *sui generis* zu begreifen und zu erkennen, dass sie bestimmte soziale und kommunikative Funktionen erfüllen.

Der Soziologe Joachim Fischer plädiert in diesem Sinne dafür, die Architektur als ein soziales Kommunikationsmedium im Sinne Niklas Luhmanns aufzufassen, das sich differenztheoretisch beschreiben und analysieren lässt: „Der Grundmodus der Architektur als kulturelles Medium ist vielmehr die künstliche Baukörpergröße, die Unterscheidung von innen und außen, die System- / Umwelt -Unterscheidung.“⁵ Mehr noch, nach Fischer fungiert die „Architektur

4 Ursula K. Heise. *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2016, S. 4f.

5 Joachim Fischer. „Architektur als ‚schweres Kommunikationsmedium‘ der Gesellschaft. Zur Grundlegung der Architektursoziologie“, in: Peter Trebsche. *Der gebaute*

als kulturelles Medium der Welt- und Selbsterschließung“ und „unterscheidet sich“ dabei durchaus von anderen Medien oder ‚symbolischen Formen‘ im Sinne Ernst Cassirers.⁶ Ihre unmittelbare Wirkung – noch im Vorfeld einer Metaphorisierung oder künstlerischen Stilisierung – scheint allein auf der Grenzziehung zwischen ‚Baukörpern‘ zu beruhen: Sie ist nicht nur „Materialisierung des Sozialen“, sondern „als Bauwelt immer bereits Mitwelt“, weil die Gebäude und Bauelemente zueinander in eine Beziehung treten.⁷ Es handelt sich also um komplexe untereinander vernetzte Strukturen, deren reziprokes Verhältnis sichtbar und beobachtbar wird. Es wird daher unter anderem zu zeigen sein, inwiefern die naturhistorischen Museen und die Zoologischen Gärten solche räumlichen und medialen Beziehungsfelder aufweisen und inwieweit sie diese mit spezifischen symbolischen Bedeutungen überlagern.⁸

Wie Alexandra Klei betont, können sich im Medium der Architektur und der räumlichen Kompositionen vorzugsweise kulturelle und soziale Erinnerungen sedimentieren, was auch im Zusammenhang mit der im Folgenden zu diskutierenden musealen Kultur bezeichnend ist. Die erinnerten Vorstellungen erhalten dabei eine signifikante, materiell gegenwärtige Gestalt, die zugleich eine raumzeitliche Tiefendimension umfasst. Unter dem Stichwort „Architektur als Medium“ notiert die Autorin in diesem Sinne: „Architektur ist als eine im materiellen Sinn konkrete Form von Erinnerung zu verstehen. Im Transport von Erinnerung wird ein Mittleres zwischen den beiden Zuständen im Raum und in der Zeit geschaffen.“⁹

1. Museales Tierpräparat und Diorama

Im folgenden geht es darum, die medialen Aspekte einer bestimmten Mensch-Tier-Beziehung genauer zu erkunden, und zwar auf dem Gebiet der Museumskultur, die seit dem 19. Jahrhundert vielfältige Wandlungen erfahren hat. Das Tier begegnet den Besuchern hier vornehmlich in Gestalt des musealen

Raum: Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften, Münster, Berlin: Waxmann, 2010, S. 63-82, hier S. 63. Vgl. auch Joachim Fischer, Heike Delitz (Hg.): *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Bielefeld: transcript, 2015.

6 Fischer. „Architektur als ‚schweres Kommunikationsmedium‘ der Gesellschaft“, S. 65. 7 Ebd.

8 Rudolf Stichweh erläutert, inwiefern physische Räume durch soziale Räume (und deren jeweilige symbolische Dimensionen) überlagert werden können. Insofern kommt es nicht selten zu Interferenzen zwischen den sozialen und den physischen Aspekten von Räumlichkeit. Vgl. Rudolf Stichweh. „Raum und moderne Gesellschaft. Aspekte der sozialen Kontrolle des Raums“, in: Thomas Kräner-Badoni und Klaus Kuhm (Hg.). *Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie*. Opladen: Leske & Budrich 2003, S. 93-102.

9 Alexandra Klei. *Der erinnerte Ort: Geschichte durch Architektur. Zur baulichen und gestalterischen Repräsentation der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 68.

Präparats. Nicht selten handelt es sich um extinkte Tierarten oder solche die vom Aussterben bedroht sind, was meist den Status der Rarität des Objekts und den Wert der Ausstellungsstücke erhöht.¹⁰ Im Falle des Riesenalks, um nur ein prägnantes Beispiel zu nennen, hat die Suche der Museen nach geeigneten Tieren für Präparate den Kaufpreis der wenigen noch vorhandenen Exemplare beträchtlich erhöht und damit dazu beitragen, das Schicksal der Art endgültig zu besiegeln.¹¹

Die Exponate naturhistorischer Museen nehmen seit den Anfängen dieser Institutionen um 1800 eine ambivalente Zwischenstellung zwischen Natur und Kunst ein. Der tote Tierkörper bildet ein natürliches Phänomen und ist somit dem Bereich der Natur zuzuordnen; der Vorgang des Präparierens erfordert indessen einige Kunstfertigkeit und eine Reihe von handwerklichen Produktionsschritten. Häufig sind die Bestandteile eines Museumspräparats zudem künstlich zusammengesetzt und aus Körperteilen verschiedener Individuen gebildet, wie dies etwa bei einigen der vollständigen Skelette des ausgestorbenen Riesenalks der Fall ist.¹²

Insofern lässt sich das fertige Tierpräparat unter dem Gesichtspunkt seiner aufwendigen Herstellung auch als kulturelles Artefakt und als künstliche Gestalt betrachten. Die genannte Zwischenstellung mag dazu beigetragen haben, dass solche Tierpräparate Maler und Künstler vielfach fasziniert haben und in der neuzeitlichen Kunstgeschichte nicht selten auf Gemälden oder als Teil von Installationen vertreten sind.¹³ Unter den Gegenwartskünstlern hat vor allem Damien Hirst mit seinem spektakulären Exponat eines in Formaldehyd

10 In diesem Sinne notiert Susanne Köstering: „Vom Aussterben bedrohte Tierarten avancierten zu besonderen Helden biologischer Gruppen, unter ihnen immer wieder Luchs, Wildkatze und Biber.“ (*Natur zum Anschauen: das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914*. Köln, Weimar: Böhlau, 2003, S. 119-120.)

11 Vgl. Jeremy Gaskell. *Who Killed the Great Auk?* Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 126: „In the light of this it is not difficult to see that any pressure from collectors would have been intolerable for such a species as the Great Auk. By the time that Wolley and Newton made up their minds to go to Iceland, there can have been no excuse on the grounds of ignorance [...]“. Siehe auch Sigurdur Greipsson. *Restoration Ecology*. Ontario: Jones & Bartlett, 2011, S. 63: „Other large colonies of the great auk in the United Kingdom, such as the one on St. Kilda, had disappeared in 1821. A decline in the birds' population was noticed in the Faroer Islands in 1808. [...] Ironically, there was a mounting pressure from museums and private collectors to obtain specimens before this species disappeared altogether. In fact, several expeditions were launched to Eldey for this purpose.“

12 Vgl. Symington Grieve. *The Great Auk, or Garefowl*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, S. 100: Grieve zitiert aus einem Brief von Mr. Gerrard vom 23. September 1884: „I do not remember the exact number of beaks of the Great Auk, but there were over fifty. I sorted and fitted the bones together as well as I could to make three skeletons, but it is impossible to say of how many different birds each skeleton was made up. [...] Imperfect heads and odd bones I sold to a good many people.“

13 Vgl. die ausführliche Studie von Petra Lange-Berndt. *Animal art. Präparierte Tiere in der Kunst, 1850-2000*. München: Schreiber, 2009.



Abb. 1. Ausgestopftes Exemplar, Skelett und Replik eines Eis des Riesenalks, *Alca impennis*, Senckenberg Museum, Frankfurt am Main¹⁴

eingelegten Tigerhais Aufsehen erregt.¹⁵ Seinem ‚Kunstwerk‘ gab er den Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Wie viele Installationen und Werke Hirsts steht auch der Tigerhai im Zeichen eines allgemeinen Vanitas-Gedankens und der *meditatio mortis*.

In unserem Kontext erscheint es von besonderem Interesse, dass auch museale Tierexponate im Kontext naturhistorischer Museen als ästhetische Ausdrucksformen von Vergänglichkeit und Trauer wahrgenommen werden können, insbesondere dann, wenn sie zunehmend als Symbolfiguren erkannt werden, in denen sich Melancholie und Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der Artenvielfalt bündeln. In jüngster Zeit zeichnet sich ein merklicher Funktionswandel zoologischer Präparate in naturhistorischen Museen ab. Ursprünglich waren ihre Sammlungen als eine Art Pendant zu den Herbarien entstanden, damit sie die zoologische Taxonomie bestätigten bzw. weiter ausdifferenzieren halfen. Viele Präparate stammen aus einer Epoche und einer Mentalität, in der die biologische Wissenschaft bzw. Naturkunde ihre Objekte noch in der statisch-räumlichen Ordnung des Tableaus erfassen zu können glaubte. Dieser Konzeption entspricht die erhöhte Konzentration auf die Visualität und die geordnete

14 https://en.m.wikipedia.org/wiki/Great_auk#/media/File%3AAlca_impennis_3.jpg [29.08.18]. Siehe auch: <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Riesenalk#/media/Datei%3ARiesenalk.JPG>. [29.08.18].

15 Vgl. ausführlich Ulrich Blanché. *Konsumkunst. Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 163-276.

Zurschaustellung der Exponate in gläsernen, hell ausgeleuchteten Vitrinen und Schaukästen. Dienen die betreffenden Exponate früher als Objekte der wissenschaftlichen Forschung vor allem einer klassifizierenden wissenschaftlichen Systematik und biologischen Ordnung, so übernimmt ihre Zurschaustellung schrittweise neue Aufgaben, insbesondere diejenige einer ökokritischen Erinnerungskultur.¹⁶ So lässt sich insgesamt eine aufschlussreiche Verschiebung von einem sammelnden und ordnenden Impuls, der sich einer wissenschaftlich älteren Episteme im Sinne Foucaults¹⁷ verdankt, zu einem nostalgischen Blick beobachten, dem eine irreversible Verlusterfahrung entspricht: Nach dem Aussterben vieler biologischer Spezies dokumentieren die Sammlungen ausgestopfter Tiere in den naturhistorischen Museen, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen, heutzutage auch das Artensterben selbst. Die unbeweglichen, erstarrten Tierkörper erweisen sich als bestens geeignet, wie stumme Zeugen auf ein globales Phänomen des Artenverlusts und der unmittelbaren Bedrohung vieler Spezies vor dem Aussterben hinzuweisen, obwohl diese symbolische Bedeutung zunächst gar nicht in der Intention der ursprünglichen Museumsgründer lag. Die Tierpräparate repräsentieren, als Ensemble betrachtet, darüber hinaus eine inzwischen bereits weitgehend verloren gegangene Biodiversität.¹⁸

Inwieweit das vorherrschende Bewusstsein des Verlusts auch die Wahl der Medien prägt, mittels deren die Tierpräparate ausgestellt und inszeniert werden, lässt sich anhand von Luc Semals *Bestiarium. Zeugnisse ausgestorbener Tierarten*¹⁹ und am Medium des Dioramas im kulturellen Wandel beispielhaft erkennen.

1.1. Museumsexponate ausgestorbener Spezies und fotografisches Erinnerungsbuch

In Semals Projekt geht es darum, das sechste Massensterben der Arten zu erfassen in einem aufwendig gestalteten Gedenkbuch, das den jüngst verstorbenen

16 In diese Richtung zielt die Beobachtung von Karen Wonders: „so have habitat dioramas spurred preservation efforts by influencing generations of museum visitors to take a more holistic attitude toward nature [...] while the grand era of the natural history diorama may have passed, it is regrettable that many fine and irreplaceable details are in peril of disappearing along with the endangered species and landscapes that are the *raison d'être* of the diorama genre.“ Karen Wonders. „The Habitat Diorama Phenomenon“. In: Alexander Gall, Helmuth Trischler (Hg.). *Szenarien und Illusion*, S. 286-318, hier S. 286.

17 Vgl. auch Annette Graczyk. *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*. München: Fink, 2004, besonders S. 11-27.

18 Vgl. Jenny L. Chapman, Michael B. V. Roberts. *Biodiversity. The Abundance of Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Vgl. auch Clive Hamilton, François Gemenne, Christophe Bonneuil (Hg.). *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*. London, New York: Routledge, 2015.

19 Luc Semal. *Bestiarium. Zeugnisse ausgestorbener Tierarten* (Originaltitel: *Bestiaire disparu: Histoire de la dernière grande extinction*, 2013). Bern: Haupt 2014.

Tierarten, und zwar hauptsächlich Säugetieren und Vögeln, gewidmet ist. Die zoologisch beschreibende Funktion wird dabei überlagert von der selbstgesetzten Aufgabe, die ausgestorbenen Tierarten zu commemorieren. Die Einladung an die Leser, am Prozess einer kollektiven Erinnerung an die ausgestorbenen Spezies durch die Lektüre und die Bildbetrachtung zu partizipieren, übernimmt sowohl eine aufklärende als auch eine kompensatorische Funktion angesichts der Tatsache, dass die Rettung der im Band vorgestellten Spezies nicht mehr möglich ist.

Luc Semals *Bestiarium* präsentiert sich in einer erstaunlich hochwertigen Ausstattung als großformatiger Bildband, in dem jede der rund 70 beschriebenen Tierarten auf einer Doppelseite vorgestellt wird. Auf der linken Seite befindet sich jeweils ein ausführlicher Textteil, der durch ein Titelmotto überschrieben ist, in dem die Gründe für das Aussterben oder eine kurze Charakteristik der jeweiligen Tierart bündig zum Ausdruck gebracht wird. Darunter werden die deutschsprachige bzw. französische Bezeichnung der Spezies und der wissenschaftliche lateinische Name genannt, begleitet von einer Illustration, einem historischen Miniaturgemälde der betreffenden Tierart. Die andere Seite wird von einer ganzseitigen Fotografie des präparierten Tierkörpers bzw. eines ausdrucksvollen Ausschnitts desselben eingenommen. Die Hauptaufmerksamkeit der Betrachter wird unwillkürlich auf das Medium der großformatigen Farbfotografien von Yannick Fourié gelenkt, die zweifellos den besonderen ästhetischen Reiz des Bandes ausmachen.

Auf den zweiten Blick haben indessen auch die begleitenden Texte eine komplexe Struktur, denn sie umfassen zum einen naturwissenschaftliche Beschreibungen über die Lebensweise der Spezies und die Gründe ihres Aussterbens. Zum anderen enthalten sie narrative Anteile wie zum Beispiel kleine Anekdoten über einzelne Individuen der jeweiligen Art und deren tragische Schicksale.²⁰

Die Tierpräparate stammen aus der reichhaltigen Sammlung des naturhistorischen Museums in Leiden (Naturalis). Es ist kein Zufall, dass sich die Autoren für ganzseitige Fotografien entschieden haben, welche die Exponate auf tief-schwarzem Hintergrund zeigen. Die Technik der Hell-Dunkel-Kontrastierung ähnelt der niederländischen Malerei der frühen Neuzeit, während die toten Tierkörper auf schwarzem Hintergrund das Genre der *nature morte*, des Stilllebens, indizieren, wie es etwa von Adriaen van Utrecht souverän praktiziert wurde. Tote Hasen und Vögel auf der dunklen Grundierung der barocken Ölgemälde evozieren das Lebensgefühl der Vergänglichkeit: *vanitas*. Während die fotografierten Tierpräparate des *Bestiariums* gleichsam Ausschnitte aus barocken Stillleben zitieren, nutzen sie das Mittel des Kunstzitats zur Verstärkung des melancholischen Grundthemas.

20 Vgl. ausführlich Annette Simonis. *Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis, 2017, S. 103-107.



Abb. 2. Weißwangenkauz, Naturalis, Leiden²¹



Abb. 3. Adriaen van Utrecht. Stillleben mit Hase und toten Vögeln²²

21 https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Sceloglaux_albifacies?uselang=de#/media/File%3ANaturalis_Biodiversity_Center_-_ZMA.AVES.1492_-_Sceloglaux_albifacies_Gray%2C_G.R.%2C_1844_-_Strigidae_-_skin_specimen.jpeg. [29.08.18].

22 https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_van_Utrecht_Stilleben_mit_Hase_und_Vögeln.jpg. [29.08.18].

Mit der Transposition vom dreidimensionalen plastischen Körper in die Fläche des fotografischen Bildes vollzieht sich zugleich ein Akt der Stillstellung der Tiere, die, vor dunkler Folie platziert, aus den lebensweltlichen Kontexten herausgerissen scheinen. Die reglosen Tiere wirken eingefangen in die Fläche der fotografischen Stilleben. Die Tierkörper werden dabei bezeichnenderweise meist nicht als Ganze präsentiert, sondern lediglich ausschnitthaft. Im Rahmen jener Ästhetik des Fragmentarischen werden den Lesern und Betrachtern Überreste von ehemals intakten Tierwelten anschaulich vor Augen gerufen. Ein Foto zeigt die aufgerissene Schnauze eines Berberlöwen, dessen starres Glasauge am Betrachter vorbei ins Leere zu blicken scheint. Ein Extrem unter den fotografierten Objekten bildet eine Pappschachtel mit Knochen, deren Herkunft nur noch durch den Begleittext zu erraten ist. Es handelt sich um die Überreste einer um 1690 ausgestorbenen, flugunfähigen Vogelspezies, die Dodo oder Dronte genannt wurde. Der ebenfalls porträtierte Java-Tiger hingegen verschwand erst 1979, als das letzte bekannte Exemplar verstarb.

Selbst in ihrer angeschlagenen Gestalt wirken die vorgestellten Tiere auf den Fotografien als Empathieträger, manche gar als menschenähnliche Persönlichkeiten wie etwa der Weißwangenkauz, von dessen Faszination durch Harmoniumklänge im Begleittext anekdotisch berichtet wird.

Nicht ohne Grund bringt Semal die vorherrschende Atmosphäre deprimierender Verlusterfahrung in der lapidaren Feststellung „Eine Spezies gilt in der Regel dann als ausgestorben, wenn kein begründeter Zweifel daran besteht, dass all ihre Vertreter tot sind“²³ auf ihren pointierten Begriff.

Vor einen leeren schwarzen Hintergrund gestellt, begegnen die ausgestellten Tierpräparate, ausgestopft und mit Glasaugen versehen, auf Fourié's Fotografien dem Blick des Betrachters. Durch die Kunst des *Close-up* und die helle, selektive Ausleuchtung werden die einzelnen Tiergestalten in prägnanten Konturen und körperlichen Details zur Geltung gebracht. Sie heben sich vor der dunklen Folie als eindringliche und charakteristische Gestalten ab, die zugleich als Individuen und als Vertreter ihrer Spezies erscheinen. Einige Nahaufnahmen, zum Beispiel der Kopf des Javatigers, dessen linke Gesichtshälfte im Schatten liegt, so dass das rechte Auge lebhafter aufscheint, oder die wie zur Kontaktaufnahme ausgestreckte Schnauze eines Quaggas, nehmen den Rezipienten emotional gefangen und scheinen um seine Sympathie zu werben. Dies gilt auch für den intensiven Blick aus den großen runden Glasaugen des Weißwangenkauzes, der den Beobachter frontal anschaut. Auf vielen Fotos werden, wie erwähnt, lediglich Ausschnitte der Tierkörper eingefangen, etwa das Fragment eines Tigerfells, eine einzelne Pranke, ein Kopf, eine Schnauze oder Skeletteile wie zum Beispiel der Oberkiefer mit Schädelteil eines Höhlenbären, so dass die Exponate eigentümlich fragmentiert und unvollständig wirken. Zugleich erinnern die fragmentarischen Tierkörper auch an die mühsame Arbeit des Präparators, der sich mit der komplizierten Aufgabe konfrontiert sieht, aus zerstreuten Einzelteilen und Bruchstücken ein Ganzes zu rekonstruieren.

23 Luc Semal. *Bestiarium*, S. 145.

Die genannte fotografische Tendenz der Zerlegung bzw. Zerstückelung wird in Semals und Fourié's Bestiarium durch den gezielten Einsatz der Lichtquelle unterstützt, dessen Bedeutung ein Rezensent offenbar verkannt hat, wenn er einschränkend feststellt, die Fotos seien offenbar nicht ganz perfekt gelungen: „Allerdings hat Fotograf Yannik Fourié nur eine einzige Lichtquelle eingesetzt – und zwar als sehr scharfes Streiflicht. Das wirft gelegentlich tiefe Schatten auf Teile des Objekts, worunter die Schönheit einiger Präparate leidet.“²⁴ Demgegenüber wäre zu bemerken, dass die unregelmäßige Ausleuchtung der Tierpräparate gezielt Akzente setzt und den Eindruck der Fragmentierung des Körpers im fotografischen Medium verstärkt. Der Traum von einer möglichen Unversehrtheit des Körpers in der Museumsvitrine, seiner Rettung als museales Kulturgut, wird durch solche Zerstückelung im Medium der Fotografie als trügerische Illusion entlarvt. Pointiert symbolisiert eine kopfüber in einer Glasflasche ruhende Echse mit geschlossenen Augen die Unumkehrbarkeit des individuellen Todes und der Auslöschung der zoologischen Spezies.

Die in Semals Bestiarium gewählte Präsentation der Tiere in Form musealer Exponate dient nicht primär szientifischen Zwecken, wie man auf den ersten Blick annehmen könnte. Vielmehr tritt in ihr auch eine ästhetische Gestaltungstendenz zu Tage, die Semals und Fourié's fotografisches Bestiarium durchgängig konturiert. Die melancholische Grundierung und die Wahrnehmung körperlicher Zersetzung suggerieren eine fortgesetzte Trauerarbeit um den Verlust der vorgestellten Tierarten. Zugleich ist es bezeichnend, dass die Vorstellung des ausgestellten toten Körpers auf den Fotografien Fourié's nicht durch naturalistische Umgebungen verhüllt oder verdrängt wird, wie es in den Dioramen naturkundlicher Museen geschieht. Die dunkle Grundierung der Bilder und die in den Nahaufnahmen gut sichtbare Reglosigkeit der Tierkörper, die von ihrem natürlichen Lebensraum isoliert sind, erwecken insgesamt den Eindruck fotografischer Stilleben, die den dominierenden melancholischen Modus des Buchs intensivieren.

Die beobachtete ästhetische Stilisierung und Formgebung schließen eine wissenschaftliche bzw. ökologische Argumentation dabei keineswegs aus. Letztere manifestiert sich beispielsweise darin, dass im Vorwort zu Semals Tierbuch die Relevanz und der besondere Stellenwert der Fossilien und Präparate ausgestorbener Arten sachkundig erläutert werden.

24 Rezension von Jürgen Alberti in *Spektrum der Wissenschaft*. <https://www.spektrum.de/rezension/buchkritik-zu-bestiarium/1322037> [29.08.18].

1.2. Das naturhistorische Habitat-Diorama als räumliche Wirklichkeitsillusion und Wunschbild friedlicher Koexistenz

Seltsam, als Kind schon zog ihn Erstarretes an.
In den Museen stand er lange vorm Diorama
Mit den Tieren im Stillstand, natürlich gruppiert
Vor gemalte Fernen, Urwaldszenen und Himalayas.²⁵

Wie das einzelne Tierpräparat erweist sich auch das Diorama zunächst als Ort der Begegnung der Museumsbesucher mit einer im Schaukasten stilisierten Natur. Es ist zugleich ein hochartifizielles Kunstwerk und ein ästhetischer Raum *sui generis*. Aufgrund seiner spektakulären Wirkung, insbesondere auf die Rezipienten im 19. Jahrhundert, wird es nicht zu Unrecht zu den frühen Massenmedien im 19. Jahrhundert gezählt.²⁶ So verwundert es nicht, wenn es als Inszenierung von Tieren in ihrer natürlichen Umgebung und im Zusammenspiel mit Naturphänomenen gern genutzt wurde. Auffallende Merkmale des Dioramas sind die angestrebte Transparenz des Hintergrundbildes sowie die meist fließenden Übergänge zwischen plastischen Objekten im (dreidimensionalen) Raum und dem gemalten (zweidimensionalen) Hintergrund, der, die Tiefendimension mit Hilfe der Kunst der Landschaftsmalerei unterstützend, die Illusion einer realistischen Naturwahrnehmung vollendet.²⁷

Zeigen sich die musealen Tierexponate auf den Fotografien Fourié's als im Benjamin'schen Sinne mortifizierte ästhetische Objekte, lässt sich im Kontext der naturhistorischen Museumskultur auch die entgegengesetzte Tendenz erkennen, der Versuch, die zur Schau gestellten Tierpräparate im Nachhinein, *post mortem*, zu *vivifizieren*. Als beliebtes Medium, das geeignet ist, eine solche Illusion des Lebendigen durch natürlich wirkende Gruppierung, Umgebungskontexte und Lichteffekte hervorzurufen, darf das Diorama gelten, genauer das naturkundliche Habitat-Diorama.

Durs Grünbeins Gedicht „Kindheit im Diorama“²⁸ veranschaulicht die Wirklichkeitsillusion und die damit verbundene Rezeptionserfahrung einer

25 Durs Grünbein. *Strophen für übermorgen. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 20.

26 Vgl. Amrei Buchholz. „Diorama, Panorama und Landschaftsästhetik“. In: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.). *Bild: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014, S. 185-187. Zum Diorama in der naturhistorischen Museumskultur vgl. ferner Uwe Albrecht. *Bilder aus dem Tierleben. Phillip Leopold Martin (1815-1885) und die Popularisierung der Naturkunde im 19. Jahrhundert*. Marburg: tectum 2018, S. 25-26. Siehe auch Alexander Gall, Helmuth Trischler (Hg.). *Szenarien und Illusion: Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*. Göttingen: Wallstein, 2016.

27 Karen Wonders. „The Habitat Diorama Phenomenon“. In: Alexander Gall, Helmuth Trischler (Hg.). *Szenarien und Illusion*, S. 286-318, hier S. 286.

28 Durs Grünbein. *Strophen für übermorgen. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 20.

plötzlichen Vivifizierung der Exponate aus der Perspektive des Kindes. Das Gedicht fokussiert ein Moment der Verzauberung, in dem sich die musealen Exponate punktuell zu bewegen und fast lebendig zu werden scheinen: „Erst beim Schmelzen / Des Ewigen Eises kam dieses Mammut ans Licht. / Die schönsten Schmetterlinge, handtellergroß, / Fand er auf Nadeln gespießt. Einmal schien ihm / Als ob ihre Flügel noch bebten, wie in Erinnerung / An die gefällten Bäume, den tropischen Wind. / Vielleicht daß ein Luftzug durch Schaukästen ging.“²⁹

Nicht allein kindliche Museumsbesucher, auch die erwachsenen Rezipienten erfreuen sich an der Naturähnlichkeit, die sich einem detailrealistischen Inszenierungsstil mit teils subtiler Belichtung sowie piktoralen Illusionstechniken und Räumlichkeitssuggestionen verdankt.

Wahrnehmungsästhetisch betrachtet, ist für das naturhistorische Diorama ein medienspezifisches Oszillieren zwischen dreidimensionalen, plastischen Objekten und flächiger Darstellung typisch, das dem Kippeffekt zwischen Naturähnlichkeit und Kunsterfahrung entspricht. Darüber hinaus ergibt sich ein weiteres Spannungsfeld: Während die starren Tierpräparate für sich genommen überwiegend den Eindruck von Leblosigkeit vermitteln würden, suggeriert der künstlerische Kontext des Habitat-Dioramas ihre lebensnahe Natürlichkeit. Das Ziel einer wissenschaftlich exakten Präsentation wird von dem Impuls der Zurschaustellung überlagert. Der theatrale und illusionistische Effekt wird nicht zuletzt durch subtile Nuancen der Beleuchtung unterstützt. Ästhetisierende Tendenzen und wissenschaftliche Neugier kommen einer Museumskultur entgegen, die mit ihren komplexen Kompositionen im Diorama vor allem der Schaulust der Besucher Rechnung trägt. Dabei soll die Suggestion entstehen, die Natur selbst sei am Werk bei der Gruppierung und Zusammenfügung des Dioramas.

Die Dioramen streben nach einer nahezu vollständigen Illusionierung der Betrachter, denn sie operieren mit subtilen Realitätssuggestionen, die lediglich durch eine vordergründig fehlende Dynamik der Inszenierung durchbrochen werden. Allerdings fehlt auch der Bewegungsaspekt keineswegs völlig. Wie Lorenz Engell überzeugend gezeigt hat, können solche Dioramen durch geschickte Arrangements ihre räumlichen Bilder dramatisieren, Bewegungsabläufe und Zeitdimensionen suggerieren. Sie lassen sich also gerade nicht auf den Modus des statischen Bildes festlegen, sondern sich vielmehr auf den zweiten Blick durchaus als dynamische bzw. dynamisierte Raumbilder auffassen.³⁰

Inhaltlich gesehen präsentieren Dioramen meist harmonische, um nicht zu sagen idyllische Impressionen von intakten ländlichen oder maritimen Lebenswelten, von Habitaten im jahreszeitlichen Wechsel; im Blick auf die Human-Animal Studies bieten sie dem Betrachter häufig aufschlussreiche Modelle friedlichen Koexistierens zwischen Mensch und Tier. Auch wenn das Diorama

29 Ebd.

30 Vgl. dazu ausführlich den differenzierten Beitrag von Lorenz Engell: „Die Leere und die Fülle. Vom Bewegungsbild des Films zum Raumbild des Dioramas“ in diesem Band.



Abb. 4. Diorama mit Hermelin im Musée d'Histoire Naturelle, Neuchâtel.
Foto: Annette Simonis.

den Blick des Rezipienten in die Weite lenkt, bleibt es letztlich stets in seinen tatsächlichen räumlichen Maßen wiederum eng begrenzt und bildet ein ausschnitthaftes Miniaturmodell des jeweiligen Ökosystems.

Die Idee einer Wiedergutmachung des Artensterbens und einer Rettung der verschwundenen Spezies durch die Museumskultur und -kunst spielt in verschiedenen ökokritischen Projekten durchaus eine zentrale Rolle. So organisierte das Smithsonian National Museum of Natural History in Washington unter dem Motto „Once There Were Billions: Vanished Birds of North America“ eine Ausstellung, die sich mit den ausgestorbenen Vögeln Nordamerikas beschäftigt. Die Kuratoren verstehen dieses Unterfangen nicht zuletzt als eine



Abb. 5. Diorama mit Fuchs und Hase im Musée d'Histoire Naturelle, Neuchâtel.
Foto: Annette Simonis.

Hommage an die verschwundenen Vogelarten wie den Dodo, den Riesenalk und die Wandertaube:

Now the Smithsonian National Museum of Natural History is paying homage to the Great Auk and other extinct birds including the Heath Hen, Carolina Parakeet, and Martha, the last Passenger Pigeon, in a new exhibition from the Smithsonian Libraries called „Once There Were Billions: Vanished Birds of North America.“ Featuring the Great Auk as a cautionary tale, the show – which includes taxidermy specimens from the collections and several antiquarian books like John James Audubon’s *The Birds of America* – paints a striking picture of the detrimental effects humans can have on their environment.³¹

31 Siehe auch: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/with-crush-fisherman-boot-the-last-great-auks-died-180951982/#0dtW50uP3ZM22CaW.99>. [29.08.18].

Gemäß der Selbstbeschreibung der Kuratoren übernimmt das Projekt neben der kommensorierenden Aufgabe auch eine erklärende und mahnende Funktion, die künftiges Artensterben durch abschreckende Beispiele menschlichen Verhaltens im Umgang mit der Natur verhindern soll.³²

Begleitet wurde die genannte naturhistorische Ausstellung durch genuin künstlerische Exponate, nämlich durch das Lost Bird-Projekt, innerhalb dessen der Bildhauer Todd McGrain großformatige Bronzeskulpturen im Museums-garten zeigte. Die Tragödie („tragedy“) des Aussterbens inspiriert somit das Bestreben, den nordamerikanischen Vögeln im Medium der bildenden Kunst Unsterblichkeit zu verleihen („immortalize“):

Lost Bird Project at the Smithsonian Gardens

The Smithsonian Libraries and Smithsonian Gardens present „The Lost Bird Project,“ an exhibit by artist Todd McGrain, March 27 through March 15, 2015. This project recognizes the tragedy of modern extinction by immortalizing North American birds that have been driven to extinction. It will feature large-scale bronze sculptures of the Carolina Parakeet, the Labrador Duck, the Great Auk, the Heath Hen and the Passenger Pigeon.

Four of the sculptures are installed in the Enid A. Haupt Garden, a 4.2-acre public rooftop garden between the Smithsonian Castle and Independence Avenue. The fifth sculpture, the Passenger Pigeon, will be installed in the Urban Habitat Garden at the Smithsonian’s National Museum of Natural History.³³

Der Museumsbesuch wie auch die Arbeit der Kuratoren und der beteiligten Künstler bilden zusammen ein Ensemble ritueller Praktiken, die wiederum Ausdruck einer kollektiven Erinnerungsarbeit sind und ein nationales Gedenken innerhalb der amerikanischen Kultur an diejenigen Vogelspezies symbolisieren sollen, deren Ausrottung durch den Menschen erst kürzlich bewirkt wurde. Es ist nicht verwunderlich, dass im Mittelpunkt dieser Bemühungen die Wandertaube (passenger pigeon) steht. Seit dem Aussterben der Art avancierte sie zu einem Objekt nationaler Verehrung, wie auch der Begleittext zur jüngsten Ausstellung in Washington zeigt:

Installing the Passenger Pigeon sculpture at the National Museum of Natural History: „Smithsonian Gardens is extremely honored to host The Lost Bird Project sculptures created by Todd McGrain,“ said Barbara Faust, director of Smithsonian Gardens. „It is our hope that these beautiful works of art raise awareness of modern extinction and engage visitors to interact with our gardens.“

The Smithsonian Libraries will also present, „Once There Were Billions: Vanished Birds of North America,“ on view at the National Museum of Natural History

32 Nicht immer erscheint der Gestus kollektiven Gedenkens seriös. Die Skulptur des letzten Riesenalks auf den Orkneyinseln erinnert in ihrer rosa Färbung mehr an einen Spielgefährten von Hello Kitty als an ein Denkmal bzw. Monument zum Andenken an eine ausgestorbenen Spezies. Siehe: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Great_auk#/media/File%3AGreat_Auk_monument.jpg [29.08.18].

33 <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/with-crush-fisherman-boot-the-last-great-auks-died-180951982/#0dtW50uP3ZM22CaW.99>. [29.08.18].

June 24 through October 2015. The exhibit commemorates the 100th anniversary of Martha the Passenger Pigeon, the last member of a species that once filled America's skies.³⁴

Als im September 1914 die letzte Wandertaube namens „Martha“ im Alter von 29 Jahren im Zoo von Cincinnati verstarb, wurde dies zu einem überregionalen Medienereignis, das in den USA große Aufmerksamkeit erhielt. Die tote Taube wurde zur Präparierung dem Smithsonian Museum in Washington übergeben. Neben dem rituellen Charakter einer kollektiven Trauerarbeit und der Verabschiedung des berühmten Zootiers erfüllte der aufwendige Vorgang des Präparierens der verstorbenen Wandertaube die Aufgabe, den Verlust und das Aussterben der Art wenigstens symbolisch zu kompensieren.

Die Arbeit des Präparators gleicht in den Formulierungen eines Artikels aus dem *Cincinnati Enquirer* erstaunlicherweise einer vollständigen Wiederherstellung des Vogels, der als museales Schauobjekt postum wieder in seinem vollen Glanz erstrahlen soll, nämlich „be shown to posterity not as an old bird with most of her plumage gone, as she is now, but as the queenly young passenger pigeon that delighted thousands of bird and nature lovers at the Zoo during the past 30 years.“³⁵ Nachträglich werden dem ausgerotteten Vogel wie die Vergleichsfigur „as the queenly young passenger pigeon“ indiziert, eine königliche Aura und ein merkwürdiger Verjüngungsprozess beim Übergang zum Museums-Exponat attestiert.

Offenbar hat die Idee der Wiedergutmachung und Wiederherstellung eines irreversiblen Prozesses (Tod und Aussterben der Art) durch die Präparierung und die Erstellung eines perfektionierten, formvollendeten Exponats aus den Resten des Vogelkörpers eine faszinierende Wirkung. Ein ähnliches Szenario oder Gedankenspiel wird in der Naturwissenschaft durch die moderne Genetik eröffnet. Die Vorstellung von der Wiedergeburt ausgestorbener Spezies beflügelt auch zeitgenössische Gentechniker und wird in den Massenmedien häufig als spektakuläre Neuigkeit thematisiert. Eine solche Vision der Naturwissenschaftler stellt die Möglichkeit einer künftigen Wiedergewinnung der Artenvielfalt durch gentechnische Veränderung bzw. Geninjektion und künstliche Befruchtung nahe verwandter Arten in Aussicht. In den Zeitungen ist emphatisch sogar von der Hoffnung auf eine „resurrection“³⁶, eine Wiederauferstehung

34 Ebd.

35 Errol Fuller. *Lost Animals. Extinction and the Photographic Record*, S. 70-71. Man hatte vorsorglich noch zu Lebzeiten der letzten Wandertaube ihre Federn während der Mauser eingesammelt.

36 Vgl. Zack Metcalfe. „Resurrecting the Great Auk.“ *The Chronicle Herald*. 26.03.2018: <http://thechronicleherald.ca/southshorebreaker/1556407-resurrecting-the-great- auk>. Siehe auch: „Researchers Plan On Resurrecting The Extinct Great Auk“: <http://www.iflscience.com/plants-and-animals/researchers-plan-on-resurrecting-the-extinct-great- auk/> Hinsichtlich der wissenschaftlichen und ethischen Problematik der genetischen Reproduktion ausgestorbener Tierarten siehe auch Carl Zimmer. „Bringing Them Back to Life. The revival of an extinct species is no longer a fantasy. But is it a good idea?“ *National Geographic*. April 2013: <https://>

der verlorenen Spezies die Rede. Symptomatisch erscheint der Umstand, dass die journalistische Berichterstattung hier mit einem emphatischen Vokabular aufwartet, das religiösen und mythologischen Kontexten entstammt.

2. Zoogehege im medialen Wandel. Zoologische Gärten als Schau-Plätze der Natur

Wie kaum eine zweite Raumarchitektur im Umkreis der urbanen Lebenswelt hat der Zoologische Garten seit seiner Entstehung im 19. Jahrhundert einen äußerlich gut sichtbaren Wandel erfahren. Betrachtet man die frühen Zoos, die an die Raumkonzepte und Praktiken der höfischen Menagerien mehr oder weniger nahtlos anknüpften, so lässt sich in ihrer Tierhaltung in Käfigen deutlich der Einsatz von Medien der Zurschaustellung seltener oder exotischer Arten erkennen. Häufig waren die exotischen Tierhäuser und Volieren dem Zeitgeschmack und den Baustilen des 19. Jahrhunderts bzw. *Fin de Siècle* angepasst, mit Elementen des Japonismus, Orientalismus, Jugendstil oder *Art deco* aufwendig gestaltet und mit Ornamenten und Schmuckelementen verziert, die den Aspekt der Visualität verstärkten.

Nun lässt sich in den Zoologischen Gärten schon bald, seit Hagenbecks Neugründung im Jahr 1907 im Hamburger Vorort Stellingen³⁷, ein markanter Medienwechsel von der Käfighaltung zum Freigehege beobachten, das eine artgerechte Tierhaltung verspricht, bei der Gitterstäbe verschwinden und durch unsichtbare Gräben oder durchsichtige Scheiben ersetzt werden. Der Trend geht seitdem hin zum Tiergehege als Biotop oder, im Falle der großen Anlagen mit mehreren Tierarten und Bepflanzung aus der Herkunftsregion, sogar zum lebendigen Miniaturmodell eines, wenn auch künstlich aufrecht erhaltenen Ökosystems. Man könnte daraus zunächst schließen, der Wandel in der architektonischen Gestaltung der Gehege von den Menagerien der Vergangenheit zum ökologisch orientierten Zoo der Zukunft sei perfekt und die Unterschiede könnten größer kaum sein. Das räumliche Medium der Präsentation wilder Tierarten, das immer auch als das lebendige Gegenbild der menschlichen Zivilisation und Kultur gilt, scheint einen tiefgreifenden Wandel durchlaufen zu haben.

Verbunden ist dieser Gedanke in letzter Zeit mehr und mehr mit dem Konzept des Zoos als Arche³⁸, in der einzelne individuelle Vertreter bedrohter

www.nationalgeographic.com/magazine/2013/04/species-revival-bringing-back-extinct-animals/ [29.08.18].

37 Vgl. Susanne Grötz, Klaus Jan Philipp. *Hamburg, Schleswig-Holstein*. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2009, S. 133: „1907 eröffnet, erlangte der Park wegen seiner neuartigen Tierpräsentation in landschaftlich gestalteten Freigehegen und Freisichtanlagen statt konventioneller Käfighaltung rasch Weltruhm. Demgegenüber verblaßten selbst Attraktionen wie Völkerschau, Miniatureisenbahn, Parkrestaurant und Konzertbühne.“

38 Vgl. etwa Hans Frädriich, Heinz-Georg Klös und Ursula Klös. *Die Arche Noah an der Spree. 150 Jahre Zoologischer Garten Berlin – eine tiergärtnerische Kulturgeschichte*

Spezies überleben können, während die letzten Artgenossen in der freien Wildbahn bereits ausgestorben sind. Der Zoo fungiert nunmehr als letztes Refugium der Tiere angesichts schwindender natürlicher Lebensräume.

Nichtsdestoweniger zeigt auch die Entwicklung von der Käfighaltung und exotischen Tiersammlung zum „Zoo der Zukunft“³⁹ noch die Überbleibsel der älteren Konzeption des Zoologischen Gartens in seiner räumlichen Binnendifferenzierung und deren thematischer sowie symbolischer Besetzung. Obgleich moderne Zoos zweifellos auch andere Aufgaben erfüllen, ist es nicht zu leugnen, dass die Zurschaustellung der wilden Tiere weiterhin eine zentrale Funktion der Tiergehege bleibt. Man könnte sogar sagen, dass dieser Aspekt seit den frühen Menagerien nicht allein beibehalten, sondern überdies kontinuierlich immer weiter perfektioniert worden ist. Jene Gitterstäbe der neuzeitlichen Menagerien, die den Blick der Besucher und die Kamera störten, sind weitgehend verschwunden; die Tiermotive am anderen Ufer eines Wassergrabens oder jenseits der transparenten Panzerglasscheiben lassen sich in den modernen Zoos meist ungehindert betrachten und festhalten. Die gewöhnlichen Besucher wie auch die Hobby-Zoofotografen sollen sich hier wie Safariteilnehmer fühlen. Der Verzicht auf Gitterstäbe dient nicht in erster Linie dem Tierwohl, obgleich dies auch ein wichtiges Anliegen moderner Zooplanung bildet und keineswegs gelehrt werden soll, sondern der besseren Sichtbarkeit des Tiers und der vollendeten Illusion seiner Platzierung innerhalb einer möglichst natürlich wirkenden Umgebung, die keine verräterischen Assoziationen an Gefangenschaft aufkommen lässt.⁴⁰

Mit der abwechslungsreichen Gestaltung der Gehege werden Architekten beauftragt, die neben dem Tierwohl immer auch die Rezeptionsperspektive, die Bedürfnisse des Besuchers, berücksichtigen. Ähnlich wie der englische Landschaftsgarten sollen die großen Freigehege wie begehbare Landschaftsmalerei⁴¹ wirken. Sie fungieren dabei zugleich als erholsame Gegenwelten zu urba-

von 1844-1994. Berlin: Fab, 1994. Siehe auch Theodor W. Adorno. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, S. 75: „Der gleichen Hoffnung entstammen schon die zoologischen Gärten. Sie sind nach dem Muster der Arche Noah angelegt, denn seit sie existieren, wartet die Bürgerklasse auf die Sintflut. Der Nutzen der Tiergärten zur Unterhaltung und Belehrung scheint ein dünner Vorwand. Sie sind Allegorien dessen, daß ein Exemplar oder ein Paar dem Verhängnis trotzte, das die Gattung als Gattung ereilt.“

39 So lautet eine werbewirksame Selbstbezeichnung des Leipziger Zoos, die gerne auch von Reiseführern aufgegriffen wird: „Jenseits des Cityrings etwa geht das noble Waldstraßenviertel in das Rosental über, in dem der Zoologische Garten der Stadt als *Zoo der Zukunft* mit naturnah gestalteten Anlagen und zahlreichen Tierarten aus aller Welt lockt.“ (Gabriel C. Lopez-Guerrero, Sabine Tzschaschel. *Leipzig*. München: ADAC-Verlag, 2009, S. 63.)

40 Vgl. Jan-Erik Steinkrüger. *Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 206: „Es ist nicht das Tier, welches die Gestaltung benötigt, sondern der Besucher, der es auf ästhetischer und handwerklicher Ebene würdigt und sein Gewissen damit beruhigt.“

41 Ebd.

nen Betonräumen.⁴² Nastasja Klothmann zeigt in diesem Sinne prägnant den Zusammenhang der Idee des Reformzoos mit der Mentalität der Epoche des beginnenden 20. Jahrhunderts auf: „An die Stelle der Käfige mit Eisenstäben traten, beginnend mit Carl Hagenbeck, Freigehege, die im Zoo die Illusion von frei lebenden Wildtieren vermittelten. Darin spiegelten sich Vorstellungen im Kontext der Lebensreformbewegung wider, die Freiheit, Licht und Luft in den Vordergrund stellte.“⁴³

Die Sichtbarkeit der Tiere bleibt also insgesamt ein wichtiges Anliegen und die Anlage, die sie bewohnen, soll den Besuchern idealerweise als natürlich wirkende Kulisse ebenfalls einen besonderen Blickfang bieten. Von der weitläufigen Restaurantterasse im Zoo Leipzig eröffnet sich beispielsweise ein Panoramablick über das große Afrika-Freigehege, das eine Reihe unterschiedlicher Tierarten beherbergt. Von hier aus können die Besucher also während der Nahrungsaufnahme bequem den Blick über die große Afrika-Anlage schweifen lassen und Zebras, Giraffen, Antilopen und anderen Spezies beim Grasenspielen zuschauen.

Zwar wird primär die visuelle Wahrnehmung bedacht, unterdessen wird die reine Schaulust zuweilen von interaktiven Momenten begleitet. Manche Gehege und Anlagen dürfen die Besucher betreten, um in die fremde, exotische Atmosphäre ganz einzutauchen, auch wenn sie die Tiere weder berühren noch füttern sollen. In diesem Sinne betont Scott A. Lukas⁴⁴:

Whereas menageries and early zoo were characterized by a strict border between the gazing cultural subject and the gazed natural object, the zoo after Hagenbeck's revolution immerses the visitor in a themed environment. This immersion, however, should not deceive us that the borders between spectator and spectated have blurred.

Der dynamische Inszenierungscharakter im Umgang mit den Zootieren manifestiert sich darüber hinaus beispielhaft in den spektakulären zirkusähnlichen

42 Vgl. auch Andrea Siegmund. *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

43 Nastasja Klothmann. *Gefühlswelten im Zoo: Eine Emotionsgeschichte 1900-1945*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 13. Vgl. auch Stephan Speicher: „Von Tieren vor Menschen – Eine kleine Geschichte des Zoos“. *Die Neue Rundschau* 112 (2001), Heft 2: Vom öffentlichen und privaten Gebrauch der Tiere, S. 35-44, hier S. 39: „Es ist die jugendbewegte Auffassung des Zoos, die traditionelle Unterbringung in Stilhäusern wirkt nun vermufft, verplüschet, [...]. Aus grauer Städte Mauern! ist die Parole, und eine Lebensreform darf man nennen, was die neuen Zoos sich vornehmen. Dazu gehört, dass die Gehege größer und die Tiere in Gruppen gehalten werden, auch das erinnert an die Jugendbewegung. Der Lebensraum der Tiere wird weiter definiert, man bringt verschiedene Arten zusammen, verdeckte Gräben.“

44 Vgl. Scott A. Lukas. *A Reader in Themed and Immersive Spaces*. Pittsburgh, PA: Mellon, 2016, S. 51. Zum *immersion design* neuerer Zoologischer Gärten vgl. auch Irus Braverman, *Zooland. The Institution of Captivity*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2013, S. 33-35.

Tierfütterungen von Raubtieren, Pinguinen, Seehunden, Delphinen und co., die von den Anfängen bis heute Höhepunkte des Zoobesuchs markieren.⁴⁵

Obgleich der Bewegungsaspekt sicherlich einen wichtigen Unterschied zwischen der Tiererfahrung im Zoo und der musealen Präsentation von Tierspezies, sei es als einzelne Exponate, sei es in komplexen Dioramen, bildet, zeichnen sich nichtsdestoweniger greifbare Parallelen ab.

Wie bei den Dioramen des 19. Jahrhunderts handelt es sich bei den modernen Tiergehegen um ein massenattraktives Phänomen. Beim Diorama wie beim Freigehege wird der Blick des Betrachters in ein artifizuell arrangiertes Landschaftskonstrukt gelenkt, wobei die Glasscheibe zugleich trennt und verbindet, indem sie als durchsichtiges Fenster oder manchmal – in der runden Form – auch als Guckloch zum Schauen einlädt. Auch in ökonomischer Hinsicht bleibt die Schaulust ein unverzichtbares Moment, denn der Schaucharakter sichert bis heute einen Großteil der Finanzierung der Zoologischen Gärten, etwa durch die erhobenen Eintrittsgelder, die teilweise durchaus beträchtlich sind. Es ist nicht zu übersehen, dass sich die Zoos dauerhafter Beliebtheit erfreuen und vielfach große Besucherströme anziehen.⁴⁶ Visualität und architektonische Elemente aus der Gartenkultur sowie Anleihen bei der Landschaftsmalerei bilden wie im Diorama der naturhistorischen Sammlung weiterhin konstitutive mediale Eigenschaften des heutigen Zoos.

Hinzu kommen neue interaktive Ausstellungskonzepte und immersive Raumgestaltungen, artifizuelle ökologische Welten, in die die Besucher eintauchen können.

Mit dem medialen und architektonischen Wandel von der Käfighaltung zum großen Freigehege und zur ökologischen Raumarchitektur formulieren die Zoodirektoren auch neue Ansprüche. Angestrebt wird ein nicht wenig ehrgeiziges Ziel, das man auch als ‚Globalisierung des Zoologischen Gartens‘ bezeichnen könnte. Eine globale Welt mit ihren unterschiedlichen Ökosystemen und Lebensräumen soll gewissermaßen in der verkleinerten Dimension des Zoos und in der Zeitdimension eines Besuchstags oder Nachmittags erfahrbar werden. Als Prinzip der zoologischen Gartenräume, Architektur und Gehege gilt die Vermeidung oder vielmehr Kaschierung des Artifizuellen, zugunsten eines möglichst natürlichen Gesamteindrucks, die perfekte Illusion eines natürlichen Lebensraums, auch wenn dieser nur durch hochartifizuelle technische Mittel und dauernde Lenkung durch menschliche Aktanten aufrecht erhalten werden kann. Daher handelt es sich um eine mit hochgradig künstlichen Mitteln erzeugte Naturähnlichkeit.

45 Vgl. etwa die retrospektive Schilderung von Durs Grünbein. *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2015, eBook: „Scharfe Erinnerungssplitter verbinden sich mit dem Wort Zoo. Um 15 Uhr mußten alle im Raubtierhaus sein, die Fütterung der Riesenkatzen war angekündigt. In der Ferne erschallte ein Gong. Alt und Jung folgten dem Ruf.“

46 Vgl. beispielsweise die Meldung „Leipziger Zoo freut sich über steigende Besucherzahl“ in der *Mitteldeutschen Zeitung* vom 5.1.2016: „Im Zoo in Leipzig freut man sich über eine positive Besucherbilanz für das Jahr 2016. Wie der Tierpark am Donnerstag mitteilte, kamen im abgelaufenen Jahr rund 1,71 Millionen Gäste.“

Das Konzept des Zoos als Modell der (im verkleinerten Maßstab geretteten) Erde impliziert das Prinzip der Weltensammlung⁴⁷, die ganze Lebensräume, Biotope und Ökosysteme vorstellt und teilweise sogar begehrbar macht. Es handelt sich um die Idee des Geo-Zoos, in dem weder lediglich interessante Individuen präsentiert werden, noch in einzelnen Gehegen isolierte Spezies, sondern ganze Lebensräume und Klimazonen. Den Besuchern sollen durch hochtechnisierte und architektonisch durchkonzipierte Geländeplanung ganzheitliche Landschaftserlebnisse ermöglicht werden, die die Illusion erzeugen, man bewege sich selbst inmitten von Savanne, Regenwald, Wüste oder am Meeresstrand. Die gegenwärtige Zooplanung zielt auf Superlative, wie sich am 2011 eröffneten Regenwaldhaus des Leipziger Zoos, Gondwanaland⁴⁸, beispielhaft nachvollziehen lässt, das auf der Website des Zoos nicht zufällig als einzigartige „Erlebniswelt“ gepriesen wird:

„In Gondwanaland spüren Sie den tropischen Regenwald Afrikas, Asiens und Südamerikas mit allen Sinnen. Auf einer überdachten Fläche, größer als zwei Fußballfelder, leben 140 exotische Tierarten und rund 500 verschiedene Baum- und Pflanzenarten.“⁴⁹ Der Leipziger Regenwald imponiert mit einer Ausdehnung von 16.500 Quadratkilometern, überdacht von einer freitragenden Stahlkonstruktion mit Folienkissen, die als architektonisches Wunder gefeiert wird. Sucht man nach einem Pendant im 19. Jahrhundert, so wäre die moderne Tropenhalle in ihrer Glas-Stahl-Architektur vielleicht dem Kristallpalast der Londoner Weltausstellung von 1851 vergleichbar, allerdings überbietet sie das historische Vorbild durch ihre Technologie, die es ermöglicht, dauerhaft eine Temperatur von konstanten 25 Grad und hoher Luftfeuchtigkeit zu gewährleisten.



Abb. 6. Panoramabild von der Baustelle der Riesentropenhalle Gondwanaland im Zoo Leipzig, Rohbau fertig, Innenausbau etwa halbfertig⁵⁰

47 Vgl. dazu auch allgemein Iris Schröder und Sabine Höhler (Hg.). *Welt-Räume: Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*. Frankfurt/M., New York: Campus, 2005.

48 <https://www.zoo-leipzig.de/erlebniselten/gondwanaland/>. [29.08.18].

49 Ebd. Die Regenwaldhalle in Leipzig ist nicht ganz so einzigartig, wie es auf den ersten Blick scheint, denn sie kann auf ein nur wenig kleineres Vorbild im niederländischen Burgers' Zoo in Arnheim zurückblicken (Burgers' Bush 1998).

50 https://de.m.wikipedia.org/wiki/Gondwanaland#/media/Datei:3APanorama_Baustelle_Gondwanaland_März_2011.jpeg [29.08.18].

Neben der imposanten Architektur werden auf der Webseite die interaktiven Aspekte des modernen Regenwaldpalasts eigens hervorgehoben: „Folgen Sie unseren Dschungelpfaden, erklettern Sie den Baumwipfelpfad und lassen Sie sich treiben bei einer Bootsfahrt auf dem Urwaldfluss Gamani!“⁵¹ Hängebrücken und Bootsfahrten erlauben den Besuchern, in die Immersionsräume des Regenwaldhauses einzutauchen und sich wie auf einer Urwaldexpedition zu fühlen. Wie in einem Landschaftsgarten kann der Besucher die verschiedenen Bereiche der Tropenhalle erfahren, erwandern oder erklettern, wobei sich ihm immer neue Ansichten des Ganzen und Schaufenster in einzelne kleinere Gehege, in überschaubare Binnenräume auftun.

Des weiteren erscheint es symptomatisch, dass in der Selbstdarstellung auf den Webseiten des Zoos die Natürlichkeit der großen Tropenhalle besonders hervorgehoben wird, obwohl diese überhaupt nur durch sehr aufwendige Technik und komplexe Apparaturen in Gang gehalten werden kann:

Seit der Eröffnung am 1. Juli 2011 hat sich ein komplexes Ökosystem ausgebildet, das um ein Vielfaches wilder und natürlicher ist als es zur Eröffnung war. Statt der 16.000 eingebrachten Pflanzen wuchern inzwischen mehr als 24.000 Gewächse in der Halle. Die anfangs 40 Tierarten wurden sukzessive erweitert. Mittlerweile sind rund 140 Spezies in Gondwanaland zu Hause. Wiederholte Zuchterfolge bei den als sehr anspruchsvoll geltenden Schabrackentapiren oder den erstmals überhaupt in Europa gehaltenen Tüpfelbeutelmaidern gehören zu den zoologischen Highlights und sind Beweis für die guten Lebensbedingungen. Neben den Säugetieren, Reptilien und freilebenden Amphibien und Vögeln, die in akribischer Kleinarbeit ausgewählt und in Gondwanaland eingewöhnt wurden, ist aber auch eine Art in der Halle, die erstmals überhaupt wissenschaftlich entdeckt und beschrieben wurden: Bei Untersuchungen der Fauna wurde durch Experten des Phyllodrom – Regenwaldmuseum Leipzig e. V. eine bis dahin unbekannte, tropische Insektenart entdeckt. Die wissenschaftliche Beschreibung des 2013 erstmals aufgefundenen Ohrwurmes wurde im vergangenen Jahr abgeschlossen und erhielt den Namen *Euborellia arcanu*. Zudem wurde erstmals in Europa die dunkelbescheidete Schleierdame (*Phallus atrovolvatus*), eine Pilzart, entdeckt.⁵²

Bei dem technischen Aufwand und der Energie, die benötigt werden, um das Ökosystem künstlich aufrecht zu erhalten, wird durchaus auf Nachhaltigkeit gesetzt.⁵³ Gleichzeitig lässt die detailliertere Beschreibung deutlich werden,

51 Ebd.

52 <https://www.zoo-leipzig.de/aktuelles/neues-aus-dem-zoo-leipzig/gondwanaland-ein-regenwald-mitten-in-leipzig-566/>. [29.08.18].

53 „Wann immer es möglich ist, nutzt Gondwanaland die natürliche Sonneneinstrahlung, um sich wie ein Gewächshaus aufzuheizen. Das Dach und die oberen Seitenwände bestehen aus dreilagigen, transparenten ETFE-Folienkissen, die zwischen dem Stahlgestänge eingelassen sind. Sie garantieren durch ihre Membrankonstruktion eine höchstmögliche optische Leichtigkeit und wirken durch ihre Formen wie eine mit Licht gefüllte transparente Skulptur. Da sie auch die für Tiere und Pflanzen wichtige UV-Strahlung durchlassen, ist keine zusätzliche künstliche Beleuchtung notwendig. Darüber hinaus bieten die Folienkissen eine hohe Dämmung, halten

welcher Energiebedarf tatsächlich, vor allem in den Wintermonaten besteht und inwiefern ständige Kontrollen des sensiblen Gleichgewichts, in dem sich das System befindet und gehalten werden muss, für den Fortbestand notwendig sind:

Die tagsüber erzeugte Wärme wird in einem 100.000 Liter fassenden Erdwärmespeicher gesammelt und nachts zum Beheizen der Tropenerlebniswelt genutzt, aber auch zum Erwärmen des Brauchwassers und der Becken der Tiere. Nur in der Übergangszeit und im Winter ist eine zusätzliche Heizung nötig. Ein ausgeklügeltes System aus Weitwurfdüsen, Bodenauslässen und Lüftungsöffnungen im Dach und den Wänden versorgt die Tropenlandschaft mit frischer, teils gekühlter Luft. Ein gewaltiger Wasserfall sorgt zusätzlich für die Befeuchtung, um das tropische Klima zu schaffen. Wo es geht, nutzt Gondwanaland weitere natürliche Ressourcen. Regenwasser etwa wird in Zisternen gesammelt, gereinigt und zur Bewässerung genutzt. Um ein optimales Klima für Pflanzen und Tiere herzustellen, ist ein fortwährendes Feintuning notwendig.⁵⁴

Die spezifische Medialität des zoologischen Regenwalds in Leipzig wird nicht zuletzt in einer hochdifferenzierten Medientechnologie und ihrer Apparatur greifbar. Nur ein Zoo, der über die nötigen finanziellen Ressourcen verfügt, kann sich in seiner architektonischen Gesamtplanung als Weltenmodell, als Gefüge kunstvoll erzeugter Ökosysteme, präsentieren, das die Besucher nicht allein als Zuschauer konzipiert, sondern gelegentlich auch interaktiv miteinbezieht.

3. Die Ausdifferenzierung des Zoogeheges im Vergleich zum musealen Habitat-Diorama

Abschließend bietet es sich an, die beiden oben diskutierten Medien, Zoogehege bzw. Zoo-Anlage und naturhistorisches Diorama, einander vergleichend gegenüberzustellen. Denn beide Medien, und darin besteht ihr tertium comparationis, haben die Funktion, Tierarten in ihrem ‚natürlichen‘ Habitat zu zeigen und erfüllen dabei ein doppeltes Ziel: Sie übernehmen gleichzeitig Bildungsaufgaben und dienen offenkundig der Unterhaltung, indem sie ein spezifisches Freizeitangebot mit Illusionsräumen eigener Art schaffen.

Das einzelne Zoogehege, ganz gleich, ob als kleineres Freigehege oder weitläufiges Ökosystem angelegt, erweist sich als architektonisch gestalteter Raum und als Medium, das dem Habitat-Diorama bei genauerer Betrachtung in vielfacher Hinsicht vergleichbar ist.

Auf der einen Seite haben wir es mit lebendem Inventar in artifiziellen Räumen zu tun, deren Künstlichkeit und technische Perfektionierung weitgehend kaschiert werden, auf der anderen Seite mit präparierten, toten Objekten in lebensechten Arrangements. In beiden Fällen erfolgen Begegnungen mit einer

also die Wärme in der Halle.“ (<https://www.zoo-leipzig.de/aktuelles/neues-aus-dem-zoo-leipzig/gondwanaland-ein-regenwald-mitten-in-leipzig-566/>. [29.08.18])

54 Ebd.

medial vermittelten, künstlich arrangierten Natur, die gleichwohl die Eindrücke der Unmittelbarkeit, inneren Dynamik und Natürlichkeit suggerieren soll. Es geht um nichts weniger als die überzeugende Zurschaustellung komplexer ökologischer Habitats, die von den Besuchern primär, wenn auch nicht unbedingt ausschließlich visuell erfahren werden. Beide Medien – zoologisches Freigehege und naturhistorisches Habitat-Diorama sind darauf angelegt, den Betrachtern einen natürlichen, authentischen und möglichst lebensgetreuen Eindruck von den Tieren und ihrer naturgemäßen Umgebung zu vermitteln, und bewerkstelligen dies, paradoxerweise vielleicht, nur mit Hilfe raffinierter künstlicher, um nicht zu sagen hochartifizierlicher Mittel. Der Einsatz subtiler künstlicher Hilfsmittel bzw. einer ausgeklügelten Medientechnologie wirkt bei den Ökosystemen in den gegenwärtigen Zoos allerdings noch um ein Vielfaches höher als bei den musealen Exponaten im Diorama.

Eine weitere Differenz zwischen Habitat-Diorama und Freigehege lässt sich in der zunehmenden Tendenz moderner Zooplanung erkennen, die Besucher in interaktive und immersive Räume zu führen, in denen sie selbst zu wichtigen Akteuren im zoologischen Geschehen werden, sei es als Safariteilnehmer, als sonntäglicher Hobbyfotograf, als Kletterer im Regenwald oder als Reisender im schwankenden Urwaldboot. Insofern finden sich im ‚Zoo der Zukunft‘ dynamische, immersive und interaktive Komponenten, die das wechselseitige Zusammenspiel und die Vernetzung zwischen tierischen und menschlichen Akteuren indizieren. Somit erweitern sie die ökologische Perspektive, die in den Habitat-Dioramen nur in Ansätzen realisiert werden konnte.

Aus den genannten Beobachtungen folgt jedoch nicht unbedingt die Höherwertung des neueren Mediums des zoologischen Freigeheges bzw. des Ökosystems in Miniaturform im Vergleich zum musealen Diorama. Obschon die Lebendigkeit der Akteure im Zoologischen Garten sicherlich einen Gewinn darstellt und eine erhöhte Dynamik verspricht, ist nicht zu verkennen, dass die imaginativen Spielräume der Zuschauer durch den Planungsaufwand und die detailfreudige Konkretisierung aller Komponenten von vornherein deutlich eingeschränkt sind und letztere nicht mehr die suggestive Offenheit und Weite der musealen Diorama-Welten bieten.