

DIORAMEN ALS MEDIEN DER ZURSCHAUSTELLUNG

In kulturellen Institutionen wie dem ehemaligen Naturhistorischen Museum in Pristina, zu dessen versteckt gehaltener Sammlung Petrit Halilaj gearbeitet hat, manifestieren sich gesellschaftliche Vorstellungen über das Verhältnis von Mensch und Natur. Die präparierten Tierexponate wurden, wie die zuvor angeführten Bilder zeigen (vgl. Abb. 19–21), unter anderem in kleinen Gruppen in Dioramen präsentiert. Die darin enthaltene Umgebung war mit präzisen Nachbildungen von Pflanzen, Insekten, Gestein und Erde sowie einer dazu nahezu nahtlos übergehenden Hintergrundfotografie oder -malerei gestaltet. Mit dieser Präsentationsform, bei der die Unterbringung der Exponate in der Tradition eines historisch gewachsenen, musealen Dispositivs des Zeigens bzw. der Zurschaustellung – dem Diorama – erfolgt, bricht der Künstler Petrit Halilaj in seiner Installation *Poisoned by men in need of some love*. An dieser Stelle möchte ich deshalb kurz auf den Kontext des Dioramas im Allgemeinen zu sprechen kommen, bevor ich auf die Installation von Petrit Halilaj im Einzelnen zurückkehre.

Die mit dem Diorama verbundene Rezeptionsgeschichte ist komplex und changiert zwischen Faszination und kritischer Zurückweisung. Historisch betrachtet ist das Diorama durch ein breites visuelles Spektrum geprägt und die Sekundärliteratur dazu erstreckt sich über »technische Handbücher, Künstlertexte oder Theorien aus dem Bereich der ›cultural studies‹, die sich der kritischen Lesart visueller und materieller Kultur verschreiben« (Dohm et al. 2017, S. 15). Ursprünglich handelte es sich beim Diorama um einen theaterähnlichen Raum, dessen Entwicklung dem ausgebildeten Maler, Bühnenbildner sowie Erfinder des frühen Fotografieverfahrens Daguerreotypie, Louis Daguerre, zugeschrieben wird (vgl. ebd., 12–15). Das »wundersame[...] Schauspiel« (Huhtamo 2017, S. 41) des Dioramas, das in einem 1822 eigens dafür in Paris gebauten Gebäude gezeigt wurde, bestand darin, dass Zuschauer*innen eine beidseitig bemalte Leinwand in zwei Ansichten bewundern konnten. Dabei handelte es sich um unterschiedliche Bildsujets wie etwa die *Messe um Mitternacht*, den *Bergsturz von Goldau*, den *Tempel des Salomo* und die *Basilika der heiligen Maria von Montreal*, die durch ein Rotationssystem sowie eine wechselnde Beleuchtung der Vorder- und Rückseite den Wechsel von Innen- zu Außenansicht oder von Tageszeiten simulierten (vgl. Daguerre 2017, S. 34–36).

Der Neologismus Diorama leitet sich von den griechischen Wörtern *dia* (durch) und *horama* (Ansicht) ab und kennzeichnet den Aspekt vom Hindurchsehen (vgl. Huhtamo 2017, S. 38). Das Diorama

bezeichnete ursprünglich sowohl die auf die halbtransparente Leinwand projizierten Lichteffekte als auch die im theaterähnlichen Raum stattfindenden Vorführungen: »Die gesamte Architektur [...] [war] Diorama« (Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 16) und meinte in dem doppelten Wortsinn »von Anfang an den Raum zwischen der ausgestellten Leinwand und der dreidimensionalen Architektur« (ebd., 16–17). Von dieser Bedeutung hat sich die Bezeichnung zunehmend entfernt und seit dem späten 19. Jahrhundert wurden solche Settings als Dioramen bezeichnet, die präparierte Tiere oder Figuren aus Gips oder Wachs gemeinsam mit »naturalistischen« Requisiten und gemalten Kulissen arrangierten. Die Komplexität der mit der Bezeichnung des Dioramas verbundenen Anwendungsgebiete hat seither zugenommen und sich zunehmend von der Bedeutung der einstigen »Schaubühne« entfernt. (vgl. Huhtamo 2017, S. 38)

Das Diorama, das in der heutigen Verwendung des Begriffs ein Modell in Lebensgröße oder als Miniatur beschreibt, welches Szenen mit Figuren oder Landschaften vor einem bemalten Hintergrund (manchmal in einer Glasvitrine) darstellt, fand seinen Einzug in das Museum zum Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere in naturkundlichen Museen in den USA und Schweden (vgl. Lange-Berndt 2017, S. 290). Es erlebte dabei mehrere Blütephasen und erlangte zwischen 1890 und 1900 sowie zwischen 1920 und 1930 großes Ansehen, vor allem im Rahmen von Kolonialausstellungen (vgl. Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 14–15). Im US-amerikanischen Sprachraum bezeichnet der Begriff Diorama vor allem Schaukästen, die sowohl präparierte Tiere als auch menschliche Figuren in einer rekonstruierten Umgebung als *habitat groups* oder *life groups* präsentieren. Dabei inszenierten diese Schaukästen einzelne Tiere oder ganze Tiergruppen mit illusionistischer Darstellung ihrer Habitate als gemaltem Hintergrund. Erste Beispiele der Inszenierung menschlicher Körper findet man bei der Weltausstellung von 1851 im Londoner Crystal Palace, an der kolonialisierte Bevölkerungsgruppen in Dioramen dargestellt wurden. Auch generell wirkten sich Dioramen im auslaufenden 19. Jahrhundert auf die Präsentationsweisen von Museen in allen Teilen der Welt aus, verbreiteten sich vor allem stark in der Zwischenkriegszeit und verfestigten eine Sehweise, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer nicht mehr wegzudenkenden Komponente globaler Museografie wurde. (vgl. Étienne 2018, S. 46–47)

Auch wenn sich die ursprünglich Daguerre'sche Definition vom »Hindurchsehen« transformiert und sich das Dispositiv weiterentwickelt hat, blieb der Aspekt, den Betrachtenden von Dioramen »alle Mittel der Illusion« (Daguerre zit. nach Huhtamo 2017, S. 39) darzureichen, weiterhin zentral. Von den szenischen Effekten der von innen beleuchteten, präparierten sowie lebensgetreu und detailreich gestalteten Figurengruppen im Diorama soll auf Seiten der

Rezipient*innen ein Staunen über eine in der Natur vorkommende Situation evoziert werden. Das Moment der Illusion ist so stark darin enthalten, »dass das Diorama an den Glauben des Betrachters appelliert und sogar der Kirche Konkurrenz macht« (Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 16). Das Diorama wird von Donna Haraway gar mit einem Altar verglichen: »[...] each diorama tells a part of the story of salvation history; each has its special emblems indicating particular virtue.« (Haraway 1984, S. 24)

Das Diorama verkörpert eine »jahrhundertlange Inszenierung des ›Schauens‹« (Dohm/Garnier/le Bon 2017, S. 12), bei der die Wissenschaft rund um das Zur-Schau-Gestellte eine Bühne erhält und dabei ein Spannungsverhältnis »zwischen der didaktischen Funktion eines wissenschaftlichen Instruments und der sozialen Funktion eines populären Unterhaltungsmediums« (ebd., 15) herstellt. Durch die Scheibe kann betrachtet werden, so schreiben die Kurator*innen in der Publikation zur Ausstellung *Diorama. Erfindung einer Illusion* (2017), wie die

»geografisch und chronologisch genau verorteten Mikrokosmen, die nach Unverträglichkeit streben, [...] Fenster zur Welt [sind], Spiegel ihrer Entstehungszeit, aber auch Orte der mentalen Projektion, die Raum für Fantasie schaffen. Als Darstellungen der Macht des Menschen über die Welt verkörpert das Diorama das wahnwitzige Verlangen, auf einem Raum die Gesamtheit des zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Wissens zu versammeln. In diesem Paradies der optischen Illusion wird die Wahrnehmung auf die Probe gestellt.« (ebd., 17)

Bezogen auf ihre Wirkungsmechanismen bedürfen Dioramen somit einer analytischen Betrachtung der Natur-Mensch-Verhältnisse, die sie in einer idealisierten Form herstellen und in denen die Betrachenden zwischen »Kunst und Wissenschaft, Leben und Tod, Künstlichkeit und Realität [...] durch ein ›Theater ohne Text‹« (ebd.) spazieren. Es handelt sich beim Diorama um eine »Bildmaschine« (Huhtamo 2017, S. 39), welche die »Außenräume mit Museumsräumen verschmelzen« (Étienne 2018, S. 45) lässt. Arten und Materialien werden aus ihrem angestammten Habitat entfernt und in museale Settings übertragen. Die frühe Inszenierung exemplarischer Tierpräparate in ihren modellhaften Lebensräumen als Habitatdioramen »materialisiert komplexe Ökosysteme in urbanen Institutionen und markiert zugleich den Zeitpunkt, an dem die Ausbeutung natürlicher Ressourcen in eine kritische Phase eintrat« (Lange-Berndt 2017, S. 290). Dabei wird in solchen Dioramen dasjenige, »was als Natur gilt, nicht einfach unverändert transplantiert, sondern aufwendig gestaltet und idealisiert« (ebd., 291).

Haraway hat in ihrer Beschäftigung »Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936« (1984) am Beispiel der Ausstellung des American Museum of Natural History, das in 28 Dioramen verschiedene geografische Regionen des afrikanischen Kontinents repräsentiert, aufgezeigt, wie sich in die Dioramen Kolonialherrschaft einschreibt und die Ausstellung die Erzählung von einer primitiven Wildnis als Fetisch aufleben lässt. Was die 28 Dioramen neben der Darstellung der geografischen Regionen aus ihrer Sicht hervorbringen, ist nicht eine Geschichte von Afrika, sondern insbesondere die Geschichte Nordamerikas, welche eine afrikanische Welt konstruiert. Sie schreibt:

»Behind every mounted animal, bronze sculpture, or photograph lies a profusion of objects and social interactions among people and other animals, which in the end can be recomposed to tell a biography embracing major themes for 20th-century United States.« (Haraway 1984, S. 21)

In ihrer Beschreibung der Dioramen stellt sie fest, dass sich hierin auch der Blick ihrer Produzent*innen manifestiert (vgl. ebd., 24). Tatsächlich tragen Dioramen eine multiple Urheber*innenschaft von verschiedenen Berufsständen wie Jäger*innen, Wissenschaftler*innen, Forscher*innen, Fotograf*innen, Tierpräparator*innen, Maler*innen, Bildhauer*innen, Dekorateur*innen und Techniker*innen. Die zur Schau gestellten Tiere sind dabei »actors in a morality play on the stage of nature« (ebd.). Dieses »Moralstück« über die Natur zeigt Tiere in einem Zustand, in dem sie ihre Sterblichkeit überwunden haben:

»The animals in the dioramas have transcended mortal life, and hold their pose forever, with muscles tensed, noses aquiver, veins in the face and delicate ankles and folds in the supple skin all prominent. No visitor to a merely physical Africa could see these animals. This is a spiritual vision made possible only by their death and literal re-presentation. Only then could the essence of their life be present. Only then could the hygiene of nature cure the sick vision of civilized man. Taxidermy fulfills the fatal desire to represent, to be whole; it is a politics of reproduction.« (ebd., 25)

Haraways Perspektive zielt insbesondere darauf, eine kritische Aufmerksamkeit gegenüber dem Wahrheitsanspruch zu formulieren, der sich in der Präsentation der präparierten Tiere in Dioramen manifestiert. Sie streicht die Konstruiertheit und den Herrschaftsanspruch der »Bedeutungsmaschine« Diorama hervor und verweist darauf, dass

ein solcher aneignender und beherrschender Blick in der freien Natur nicht möglich ist:

»Nature is, in ›fact,‹ constructed as a technology through social praxis. And dioramas are meaning- machines. Machines are time slices into the social organisms that made them. Machines are maps of power, arrested moments of social relations that in turn threaten to govern the living.« (ebd., 52)

Die Ausstellung im American Museum of Natural History in New York sollte wie ein »peephole into the jungle« (Akeley zit. nach ebd., 24) funktionieren, wie es der Jäger, Naturforscher und am American Museum of Natural History als Taxidermist tätige Carl Ethan Akeley formuliert, der eine Vielzahl von Objekten für das Museum hergestellt hat und nach dem bis heute der Saal mit afrikanischen Säugetieren benannt ist. Die Ausdruckskraft der Exponate in ihren artifiziellen Umgebungen war damit maßgeblich an der Manifestation der Vorstellungen über das Verhältnis von Mensch und Natur in der amerikanischen Gesellschaft beteiligt.

Auch wenn es sich bei den Dioramen bzw. den anderweitigen Ausstellungsdisplays wie Vitrinen im Naturhistorischen Museum des Kosovo in Pristina nicht um Gucklöcher in den »unheimischen« Dschungel handelte, so stellten sie doch auch Gucklöcher dar, die die »eigene« Heimat und deren Flora und Fauna ins Visier holten und hinter einer Scheibe Naturvorkommnisse inszenierten, die so oder so ähnlich hätten existieren können und somit als Lehrstücke der heimischen Umgebung verstanden werden können. Die Künstlerpublikation von Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love* (2013), und die gleichnamige 80-teilige Bildedition mit Reproduktionen von Archivbildern aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo zeigen aus der kurzen Ausstellungsphase nach dem Ende des Bürgerkriegs im Kosovo um die 2000er Jahre einige Aufnahmen von Dioramen, die sich im Museum befunden haben. Sie bilden zwar nicht den erweiterten räumlichen Zusammenhang ab, in den die Dioramen eingebettet waren, doch visualisieren sie die Tradition des Dioramas als Dispositiv des Zeigens bzw. der Zurschaustellung, wie der Handzeig einer unbekannten Person auf eine dioramische Szene auf einer Fotografie aus dem Museum verdeutlicht (Abb. 25). Hier steht der lebende menschliche Körper, auf die toten Tierkörper zeigend, im Zentrum des Bildes und wirft einen grossen Schlagschatten auf die gemalte Landschaft im Hintergrund. Das Bild zeugt in seiner Repräsentation im Diorama von Aneignung und Dominierung von Natur und Tierwelt und zeigt beispielhaft, auf welche Weise Dioramen – in denen die Gemälde bzw. Fotografien im Hintergrund und die flankierenden,



Abb. 25 Diorama mit stehender Person (unbekannt), ehemaliges Naturhistorisches Museum, Pristina, ca. 2001 (Ausstellungsansicht; Petrit Halilaj, *Special Edition (ex-Natural History Museum of Kosovo)*, 2013, 10 x 15 cm, 80-teilige Edition)

dreidimensional nachgebildeten Landschaftselemente in vielen Einzelheiten auf die jeweiligen Tiere im Vordergrund abgestimmt waren – etwas Bekanntes aus der ›eigenen‹ Umgebung der Region des ehemaligen Jugoslawiens inszenierten. Durch die Einfassung der Szenen in bestimmten Zonen des Museums bzw. hinter Glas in Vitrinen erfahren die präparierten Tiere eine gewisse Domestizierung.

Eine Dekonstruktion der mit dem Diorama verbundenen Sehtechniken findet man in der Installation *Poisoned by men in need of some love* von Petrit Halilaj vor, indem der Künstler die nachgeformten Tierexponate nicht in ›dioramischer‹ Ästhetik mit einer landschaftlichen Umgebung des Habitats zeigt, sondern sie vielmehr aus diesem Displaysetting ausbrechen und die komplette Ausstellungsräumlichkeit vom Boden bis zur Decke belagern lässt (vgl. Abb. 3). Zur Präsentation der nachgeformten Tierexponate verwendet er displayartige Stangen und Platten aus Messing – Strukturen, die sich mit den ästhetischen Ansprüchen minimalistischer Kunst in Verbindung bringen lassen. Dabei platziert Petrit Halilaj mehrere leere Glasvitrinen des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo im Ausstellungsraum als *objets trouvés* und verweist damit auf die Geschichte der nachgeformten Tierexponate. Damit meine ich nicht nur die Geschichte der Zerstörung, die anhand des brüchigen und staubdurchsetzten Mobiliars sichtbar wird, sondern auch die Geschichte des damit einhergehenden Ausstellungsmodus der gläsern eingefassten Zurschau-stellung, was die Dominierung von Natur und Tierwelt demonstriert. Keine Scheibe stört in Petrit Halilajs Installation den Blick auf die Tierskulpturen und ermöglicht das physische Eintreten in ein traditionellerweise sonst starres Gefüge, das normalerweise nur von einer bestimmten Betrachtungsposition her rezipiert werden kann. Eine der Vitrinen stattet der Künstler mit einem der gemalten Hintergründe aus, die er bei seinen Nachforschungen vorfand, kehrt die Malerei allerdings nach außen und stellt dieses Hintergrundbild auf den Kopf (Abb. 26), was als Geste der Dekonstruktion eintrainierter Sehtechniken, welche mit den Schaukästen einhergehen, gedeutet werden kann. Daneben platziert er einen nachgeformten Wolf, der in demonstrativer Geste eine Messingplatte in etwa der gleichen Größe wie die Malerei in der Vitrine auf der Nasenspitze balanciert, was den Eindruck einer Demontage der Vitrine erweckt und somit einen zusätzlichen dekonstruierenden Charakter hat.

Die künstlerische Qualität einer Hintergrundfotografie aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo nutzt der Künstler hingegen an einer anderen Stelle seiner Installation, indem er die farbintensive, mit einer Alterungspatina besetzte Fotografie als installatives *objet trouvé* nutzt, vor das ein Vogel tritt und sich in einer dazwischen positionierten Messingplatte, die wie ein Spiegel wirkt, beäugt (Abb. 27). Es ist zugleich aber auch dieses aktivierende



Abb. 26 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; Hintergrundgemälde einer Vitrine nach außen gestülpt und mit Kopfseite nach unten montiert, Wolf ›balanciert‹ Messingplatte)

Moment der spiegelnden Platte, das ähnlich wie die Situation mit dem Wolf einen verlebendigenden Effekt auf die transformierten Tierexponate hat und sie von einem sie rahmenden und einschließenden Konzept, wie in Dioramen oder Vitrinen üblich, emanzipiert.

Petrit Halilajs Arbeit löst auch eine unheimliche Befremdung aus, die in der Begegnung mit diesen Tierskulpturen angelegt ist, nicht zwingend nur, weil die Tiere, die Petrit Halilaj detailreich nach den ursprünglichen Exponaten des Museums nachformt, weiterhin ein Bild von Lebewesen zeigen, die in der Blüte ihres Lebens erstarrt sind und uns Betrachtende in den Bann dieses musealen Schauspiels ziehen. Sondern vor allem auch, weil durch die detailgetreue Nachbildung der Tiere ihre Erscheinung in einer Betrachtungsweise verhaftet bleibt, wie sie von den Präparator*innen vorgegeben wurde. Doch treten in Petrit Halilajs Skulpturen einige Besonderheiten zutage, wie etwa fehlende Fußteile (Abb. 28), abgeknickte Köpfe, seltsame Haltungen, welche die individuellen Schicksale der Tierexponate wie Schimmelbefall, Zersetzung, abgefallene Körperteile etc., resultierend aus ihrer unsachgemäßen Lagerung, erzählen und somit zu einer Verschiebung der Wahrnehmung beitragen. Dies und das gewählte Material – ein Erde-Tierkot-Gemisch, das zum Nachformen der Tierexponate verwendet wurde – unterstreicht die Fragilität der Objekte und lässt sie, im Gegensatz zu den präparierten Tierexponaten, nicht als für die Ewigkeit hergestellte erscheinen. Eine solche Verletzlichkeit, die von ihrer Beschädigung Zeugnis ablegt, hätte man in einer naturhistorischen Ausstellung nicht zu erwarten – hier bekäme man aufgrund des weithin geltenden Anspruchs einer idealisierten Repräsentation von Natur beispielsweise nie gebrechliche, alte oder missgestaltete Tierexponate zu sehen.

Die Arbeit von Petrit Halilaj beschäftigt sich eher in zurückhaltender Weise mit den musealen Displaystrukturen und ihrer Dekonstruktion. So weisen auch seine Skulpturen durch das zitierende Nachformen der irreversibel beschädigten, naturhistorischen Exponate eine teilweise ähnlich plastische Ausdruckskraft auf und können aufgrund der eingearbeiteten Besonderheiten zwar partiell von der traditionellen musealen Präsentation abweichen, diese bleibt aber dennoch in ihnen eingeschrieben. Nichtsdestotrotz wird ihre kritische Funktion durch den Eindruck der Verlebendigung im Raum, insbesondere bei einer physischen Durchschreitung der Ausstellung, erlebbar. Hierzu tragen die in reduktionistischer Manier geschaffenen Messingelemente bei, die eine künstlerisch transformierte Funktion musealer Displaystrukturen erkennen lassen. Die Konzentration von Petrit Halilajs Arbeit *Poisoned by men in need of some love* liegt dabei eher auf der Geschichte der unsäglichen Einlagerung und irreversiblen Beschädigung eines Sammlungsteils des ehemaligen Naturhistorischen Museums des Kosovo denn auf den Ausstellungszusammenhängen



Abb. 27 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; Vogel »steht« vor Fotografie aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo und »beäugt« sich in spiegelnder Messingplatte)



Abb. 28 Petrit Halilaj, *Poisoned by men in need of some love*, 2013, Einzelausstellung *She, fully turning around, became terrestrial*, 2015, Bundeskunsthalle Bonn (Ausstellungsansicht; Vogel mit fehlenden Fußteilen »steht« auf Archivunterlagen aus dem ehemaligen Naturhistorischen Museum des Kosovo, dahinter platziert der Künstler dünne Messingstäbe, die auf das Fehlen des Körperteils aufmerksam machen)

und den Politiken der Zurschaustellung während seiner kurzen Ausstellungszeit nach dem Bürgerkrieg im Kosovo. Auf die damit verbundenen Wirkungen werde ich zu einem späteren Zeitpunkt eingehen.³⁰ Zunächst werde ich nun vertiefter auf die Erinnerungsarbeit von *July 14th?* eingehen, die diese Effekte erst hervorzurufen vermag.

30 Siehe Kapitel: Effekte der Heimsuchung, S. 288 ff.