

Alexander Gall und Helmuth Trischler

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, Korrektur 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; Tunnickliffe/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-

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 gruppierten 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-

³ Daston, *Things*, 2004.

⁴ Eco, *Reise*, 1985, S. 41.

⁵ Zum Begriff der Inszenierung vgl. Thieme, *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

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.

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

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 Jungfraubahn-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-

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

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

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 unterscheiden, 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 dioramatischer 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 Stilzimmern) 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.