

Und der Geier schaut zu Geschichten von Jagd, Sterben und Tod im ›Afrika‹- Diorama Nr. 9 im Naturhistorischen Museum Bern¹

Priska Gisler und Luzia Hürzeler

Betrachtung - Was zu sehen ist

Wir stehen vor dem Diorama Nr. 9 in der ›Afrika‹-Sammlung des Naturhistorischen Museums Bern und richten unseren Blick auf das Mittelbild (vgl. Abbildung 1). Die beiden kleineren, flankierenden Seitenbilder des Triptychons, die jeweils ein dem Geschehen in der Mitte sich zuwendendes Geparden- und Leopardendpaar zeigen, blenden wir für diese Betrachtung aus. Die spärliche Beleuchtung des Triptychons deutet auf eine nächtliche Szenerie hin.

Unmittelbar und ungewollt fällt der Blick auf ein schwarz-weiß gestreiftes, offensichtlich lebloses, totes *Zebra*. Dieses liegt diagonal in der Bildmitte, der Hinterkopf und der Rücken sind dem Publikum zugekehrt. Es ist für uns als Betrachterinnen nicht weit hergeholt, zu vermuten, dass das Zebra von einem wilden Tier getötet wurde, gerissen, wie es in der Fachsprache heißt. Allerdings: man sieht keine Bisswunde. Nur bei sehr genauer Betrachtung ist am Rücken eine kleine Narbe zu sehen, die auf eine Verletzung hindeutet. Von wem, wann und wie es gerissen wurde, bleibt offen.

Der Präparator Georg Ruprecht muss bei diesem Diorama aus dem Vollen geschöpft haben, als er die stattliche Anzahl Taxidermien erstellte. Eine ganze Gruppe von Tieren ist um das Zebra versammelt. Gleich hinter dem liegenden Tierkörper blicken drei *Tüpfelhyänen* mit hellbraunem Fell, dunkelbraunen Flecken auf Rücken und Beinen, einer schwarz gefärbten Schnauze und großen dunklen Augen in die Runde. Sie stehen nebeneinander. Zwei der Tiere sind mit

¹ Der Beitrag ist im Nachgang zum SINTA-Modul *Forschung in den Künsten/Artistic research* im FS 2020 entstanden. Er ist Teil des Forschungsprojekts *Die ›Tiere Afrikas‹ hinter Glas. Eine künstlerische und ethnographische Untersuchung von Herstellungs, Darstellungs- und Instandhaltungspraktiken der Berner Dioramensammlung*, SNF-Projekt Nr. 100016_192832, 2020–2024 (Mitwirkende: Sarah Csernay, Doktorandin; Luzia Hürzeler, Postdoktorandin; Priska Gisler, Projektleiterin).



Abbildung 1: Aufnahme des aktuellen Afrika-Dioramas Nr. 9 im Naturhistorischen Museum Bern, Foto: Luzia Hürzeler

grimmigem Ausdruck präpariert, sie starren gierig auf den für die Betrachtenden nicht sichtbaren Unterleib des Zebras. Die dritte Tüpfelhyäne, rechts der beiden anderen, schaut als einzige nicht auf das tote Tier. Im Gegenteil: Sie scheint die Betrachterinnen hinter der Scheibe aufmerksam zu beobachten und zieht sie so unmittelbar in die Szene hinein. *Drei Wildhunde* sind direkt hinter der Glasscheibe, die die Zuschauenden von der Szene trennt, seitlich von hinten zu sehen. Aus derselben Blickrichtung wie die Betrachterinnen und mit mehr Distanz als die Hyänen schauen sie von links auf die zentrale Szene. Die Wildhunde sind kleiner als die Hyänen und haben ein hellbraun-schwarz-weiß gesprenkeltes Fell und sehr große Ohren. Links neben ihnen ist ein großer Felsen platziert und es wirkt so, als ob sie gerade aus einer Höhle herausgetreten wären. Rechts des liegenden Zebras, in der Nähe seines Halses, steht eine einzelne *Schabrackenhyäne*. Ihr Fell ist dunkel und nur um den Hals herum hellbraun gefärbt. Sie schaut in Richtung der Wildhunde. Ein *schwarzer Geier* schliesslich sitzt, ebenfalls auf der rechten Bildseite, oberhalb der Schabrackenhyäne, auf dem Ast eines Baumes. Er starrt auf das Zebra und hebt dabei die Flügel. Im dicht mit Tierpräparaten bestückten Diorama bildet der sandige Felsboden im Raum direkt hinter der Glasscheibe ein leeres Dreieck. Die Inszenierung gibt mit dieser Leerstelle den Betrachtenden Raum und vermittelt den Eindruck, in das Bild hineintreten zu können.

Auf dem Wandgemälde, das Heinrich Würzler für das Diorama anfertigte, erstreckt sich gelbes Steppengras bis zum Horizont. Die drei Tüpfelhyänen stehen

in der Mitte des Bildes vor dem Übergangsbereich zwischen Vorder- und Hintergrund und verdecken diesen entsprechend. Auf diese Weise tragen sie dazu bei, die Illusion von Raum herzustellen. Hinter den Tieren ist ein gemalter Fels in der Steppe zu sehen. Im linken Bereich des Bildes wird der scheinbar nahtlose Übergang durch eine räumliche Erhöhung mit getrocknetem Gras gestaltet. Diese Gräserstruktur wiederum wird in der Steppenlandschaft malerisch aufgenommen. Der Baum (als dreidimensionales Objekt) im Diorama wird im Gemälde durch weitere Bäume mit kleineren gemalten Geiern ergänzt. Einer davon scheint gerade davonzufliegen, was einen Eindruck von Tiefe erzeugt. Im obersten Drittel des Bildes, über dem Horizont der Steppe, erstrecken sich Wolken am Himmel. Unser Blick wird nach hinten, in die Mitte des Bildes gezogen, wo die Wolken heller und weniger präzise gemalt sind. Dies erweckt den Eindruck, als ob es dort eine Öffnung im Raum gäbe. Die Wolken ganz oben im Bild sind dunkler und klarer konturiert. Sie sind vor einem blauen Hintergrund gestaltet, und so glauben wir tatsächlich, dass sie näher bei uns als Betrachterinnen sind.

Hinter dem größten gemalten Baum gibt es einen hellen Aufbruch in den dunklen Wolken. Gleich daneben erhebt sich am rechten Rand des Hintergrundbildes ein hoher Felsen fast wie eine Säule. Er trifft auf eine *dreidimensionale Felsenplastik im Raum*, die sich farblich stark vom Bild unterscheidet. Wir merken, dass auch uns nicht klar ist, ob dies schon immer so war oder ob die Farben sich seit der Entstehung des Dioramas verändert haben. Der Strunk mit dem Geäst des Baums, auf dem der präparierte Geier sitzt, ist – so wird bei genauerer Betrachtung deutlich – an die hintere Wand des Dioramas gelehnt. Er verschränkt sich mit dem gemalten Bild des Baumes, sodass der Übergang zwischen dreidimensionalem Vordergrund und zweidimensionalem Hintergrund kaum sichtbar ist. Nur der Schatten des Geiers auf der Rückwand des Dioramas stört den sonst so gelungenen illusionistischen Eindruck.

Beim Betrachten des Dioramas wird uns – wortwörtlich – immer wieder vor Augen geführt, dass wir uns in der erzeugten Illusion verlieren, ihr aufsitzen, sie glauben – und nur manchmal wieder zurückkehren zu unserem Interesse an der Konstruktion. Die Landschaft mit lebenden Tieren um ein totes Zebra herum nehmen wir als Raum wahr, den wir demnächst betreten werden. Die Praxis der Herstellung tritt hinter diese Vorstellung zurück und holt uns lediglich aufgrund kleiner Irritationen wieder ein. Dazu gehören die Farbnuancen des Felsens, der Schatten des Geier-Präparats an der Wand, wo nur makelloser Himmel sein sollte, und die kleinen Risse, ganz vage als Narben sichtbar, in der Haut des Zebras. Dies alles reicht aber nicht, um besser zu verstehen, wie das darstellende Zebra zu Tode gekommen ist und in welchem Verhältnis es zu der dargestellten Szene steht. Wir wissen lediglich, dass Menschenhand im Spiel gewesen sein muss, damit das Zebra so vor uns liegt.

Tiere in natürlicher Natur – Dekonstruktion einer Illusion

Auch für erprobte europäische Abenteurer*innen, wie Bernard von Wattenwyl einer gewesen war und von dem einige der im Diorama gezeigten Tiere stammen, muss es eine große Herausforderung gewesen sein, der wild lebenden Tiere auf fernen Kontinenten habhaft zu werden. Umso stolzer war das Naturhistorische Museum in Bern, sich in die Liste derjenigen Ausstellungsinstitutionen einzureihen, denen es nach der Jahrhundertwende gelang, Tiere nicht mehr lediglich als einzelne Objekte, sondern in sogenannten »Lebensbildern«² zur Anschauung zu bringen. In Habitat-Dioramen sollte die »afrikanische Säugetierwelt [...] in ihrer Zusammengehörigkeit mit der natürlichen Umgebung und vor einem möglichst naturgetreuen Hintergrund gezeigt werden.«³ In Bern wurde mit der »Aufstellung lebensvoller Gruppen«⁴ eine Präsentationskonzeption entwickelt, die neu durch Erlebnis und Überwältigung geprägt war.⁵ Mit der Eröffnung der Ausstellung der von Wattenwylschen Sammlung im Jahre 1936, deren Zustandekommen es bereits durch Übernahme der Transportkosten der von Wattenwyls in den Jahren 1923 und 1924 unterstützt hatte, löste das Museum eine »Ehrenschild«⁶ ein.

Die Dioramen, die bis heute im Naturhistorischen Museum Bern zu sehen sind, zeigen Szenen, die mitten aus dem Leben der Tiere geschnitten zu sein scheinen. Tiere, oft in Familiengruppen, schauen das Publikum oder sich gegenseitig an. Sie sind auf Nahrungssuche, scharen sich um ein Wasserloch oder ruhen sich aus. Kaum je zu sehen in diesen »Lebensbildern« sind Menschen und deren Spuren sowie Themen wie das Jagen und Gejagt-Werden, das Töten und Getötet-Werden, Ableben, Verwesen oder Tod. Entsprechend ausgeklammert bleibt auch, woher und wie diese Tiere überhaupt ins Museum gekommen sind und welche Teile der Dioramen aus fernen Ländern entnommen oder mitgebracht wurden und was mit dem Rest der Tiere geschah. Das Paradox, dass die Dioramen »lebende Tiere« nur deshalb zeigen können, weil die Tiere vorher getötet wurden, wird weitgehend ausgeblendet. Und so bleibt ein Zweifaches außen vor: dass in der Natur auch der gewaltsame Tod vorkommt ebenso wie dass die in den Dioramen gezeigten Tierpräparate zu einem guten Teil auf die Großwildjagd in kolonialen Kontexten zurückzuführen sind.

2 Naturforschende Gesellschaft Bern: »Prof. Dr. Franz Baumann. 1885 bis 1961«, in: *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Bern*, 19, 1961, S. 167–177, hier S. 173.

3 Anke Te Heesen: *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2015, S. 67.

4 H. B.: »Zur Eröffnung des Naturhistorischen Museums in Bern«, in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 2 (1936), S. 25–28.

5 Anke Te Heesen, *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2015, S. 67.

6 H. B.: »Zur Eröffnung des Naturhistorischen Museums in Bern«, in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 2 (1936), S. 27.

Nur in einem der 38 Dioramen, die im Museum in der Schau *Tiere Afrikas*⁷ gezeigt werden, taucht das Thema Sterben, Töten oder Tod auf. Im Diorama Nr. 9 wird ein Rudel von Tieren gezeigt, das sich einem getöteten Zebra nähert. Ausgehend von der präzisen Betrachtung der räumlichen Anordnung werden wir im Folgenden untersuchen, welche Illusionen im Diorama verkörpert werden und in welches Verhältnis wir dabei zum Gezeigten gesetzt werden.

Bevor wir uns weiter der Szenerie widmen, ist vorzuschicken, dass koloniale Sammel- bzw. Jagdpraktiken in den Kulturwissenschaften, in der Wissenschaftsforschung und selbst in den *animal studies* bisher nur am Rande beleuchtet wurden, auch wenn darunter das Jagen des Menschen und damit »a set of cultural rather than natural practices« verstanden wird.⁸ Garry Marvin differenziert »killing in utilitarian hunting« und »killing in sports hunting«. Bernard und Vivienne von Wattenwyl scheinen jedoch in keine dieser Kategorien zu passen. Die Unterscheidung wird aus der musealen Perspektive für jagende Naturforscher*innen denn zuweilen auch zurückgewiesen, indem zum Beispiel die Naturschutzbemühungen verteidigt werden, die den Jagd-Aktivitäten zugrunde gelegen hätten (so Stephen Quinn im Gespräch mit Barlow Rogers, wenn er von seiner »conservation message« spricht).⁹ Andere fordern diese Sichtweise heraus: Der Anthropologe Matt Cartmill spricht von der abnehmenden Akzeptanz, die das Jagen in all seinen Formen zunehmend verzeichnet. Er bezeichnet das Jagen als eine bewaffnete Konfrontation, die von einer Trennung zwischen der mensch-

7 Die Ausstellung trug über lange Jahre den Titel »Tiere Afrikas – Gorilla, Löwe und Co«. Der Titel wurde mit der Revision, die im Herbst 2022 umgesetzt wurde, angepasst. Informationen des Museums zur Afrika-Sammlung finden sich auf der Website <https://www.nmbe.ch/de/ausstellungen/tiere-afrikas#:~:text=Die%20Dioramen%20des%20Naturhistorischen%20Museums,%20zoologischer%20Präparier%2D%20und%20Ausstellungskunst> (letzter Zugriff: 30.05.2023).

8 Ausnahmen stellen zum Teil folgende Arbeiten dar: Matt Cartmill: »Hunting and Humanity in Western Thought«, in: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford/New York: Berg, 2007, S. 237–244; Garry Marvin: »Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting«, in: The Animal Studies Group (Hg.): *Killing Animals*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 10–29 (13); im Zusammenhang mit kolonialen Verstrickungen der schon etwas ältere Titel: Edward I. Steinhart: »Hunters Poachers and Gamekeepers: Towards a Social History of Hunting in Colonial Kenya«, in: *The Journal of African History*, 1989, Vol. 30, No. 2 (1989), S. 247–264; im Zusammenhang mit der Jagd durch den Hochadel vgl. Jan Diebold: *Hochadel und Kolonialismus im 20. Jahrhundert. Die imperiale Biographie des »Afrika-Herzogs« Adolf Friedrich zu Mecklenburg*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2018.

9 Elizabeth Barlow Rogers: »Representing Nature: The Dioramas of the American Museum of Natural History«, in: *SitelINES: A Journal of Place*, Vol. 8 No. 2 (Spring 2013), published by Foundation for Landscape Studies, S. 10–14, hier S. 10.

lichen Welt und der ungezähmten Wildnis ausgehe.¹⁰ In der Regel würden nur wilde Tiere gejagt, was zur Konsequenz die Vorstellung habe, dass die gejagten Wesen dem oder der Jäger*in gegenüber keineswegs freundlich oder unterwürfig, sondern eher feindlich eingestellt seien. Er argumentiert, dass die Legitimität von Jagd nur möglich sei, weil bewusst eine Grenze zwischen Kultur und Natur gezogen werde. Dem vielfältig begründeten Handeln von menschlichen Akteur*innen bzw. Jäger*innen stehen – in dieser Logik – Tiere gegenüber, die einer unberührten Wildnis entstammen und sich entsprechend verhalten. In Habitat-Dioramen werden diese Tiere in ihren Lebensräumen, – genau so – in scheinbar natürlichen Landschaften, dargestellt. Selten wird das Sterben von Tieren darin zum Thema gemacht. Deshalb bleibt die Konfrontation zwischen bewaffneten Menschen, zum Beispiel weißen Jäger*innen aus dem Norden, die mit Unterstützung lokaler Jäger, Spurensucher, Gewehrträger oder Abhäter unterwegs waren, und sehr unterschiedlichen Tieren inmitten einer komplexen, zuweilen undurchdringlichen, manchmal versengten, von verschiedenen Lebewesen bevölkerten Landschaft in den Darstellungen ebenfalls ausgeklammert. Den wenigen Arbeiten, die sich vorsichtig befürwortend oder eher kritisch mit der Praxis beschäftigen, scheint gemein zu sein, dass Jagen mit starken Gefühlen einhergeht. Marvin zum Beispiel spricht von »passionate death«¹¹ und Cartmill geht wie selbstverständlich auf die Kulturgeschichte der entsprechenden Leidenschaft ein.¹²

Betrachten wir Diorama Nr. 9, deutet nichts darin darauf hin, dass menschliche Akteur*innen eine Rolle im Drama des Tötens oder mindestens seiner Darstellung gespielt haben könnten. Wir wollen im Folgenden die Frage ergründen, in welchem Bezug die in diesem Diorama dargestellte Szenerie rund um ein totes Zebra zum realen Tod der darstellenden Tiere und zu den Jagdaktivitäten steht, die von Bernard und seiner Tochter Vivienne von Wattenwyl in den frühen 1920er Jahren in Kenia, Uganda und dem Kongo unternommen wurden. Wir verfolgen dabei das Argument, dass die im Museum gezeigte Situation als Ausdruck einer Praxis der von Cartmill beschriebenen Grenzziehung gelesen werden kann, die dazu führt, dass Tiere in einer Landschaft dargestellt werden, in der Menschen keine Rolle spielen und Töten nicht mit gewaltvollem Tun zu tun zu haben scheint. Mit dem Bild, das im Diorama produziert wird, wird die Illusion einer externalisierten, von der Gesellschaft abgetrennten Natur hergestellt.

10 Matt Cartmill: »Hunting and Humanity in Western Thought«, in: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford/New York: Berg, 2007, S. 237–244, hier S. 238.

11 Garry Marvin: »Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting«, in: The Animal Studies Group (Hg.): *Killing Animals*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 10–29, hier S. 25.

12 Matt Cartmill: »Hunting and Humanity in Western Thought«, in: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford/New York: Berg, 2007, S. 237–244.

Ohne menschliche Präsenz – Habitat-Dioramen und ihr historischer Hintergrund

Unter einem Diorama wird ein Ensemble bestehend aus dreidimensionalen Figuren und weiteren szenischen Objekten verstanden. Dieses enthält sowohl künstliche als auch natürliche Elemente und ist mit einem gemalten illusionistischen Hintergrund versehen. Dazu gehört eine Glasscheibe, die die Betrachtenden von der Inszenierung trennt.¹³ Bei Habitat-Dioramen sind die Figuren präparierte Tiere, die in ihrem modellierten und gemalten Lebensraum gezeigt werden.¹⁴ Gemeinhin wird die Blütezeit von Dioramen auf Ende des 19. Jahrhunderts veranschlagt.¹⁵ Gall und Trischler kommen jedoch zum Schluss, dass sich das Diorama als »Museumstechnik im Wesentlichen erst im 20. Jahrhundert etabliert« hat.¹⁶ Sowohl die Eröffnung des Museums von Philippe d'Orléans 1928 in Paris¹⁷ als auch des *American Museum for Natural History* in New York und der Neubau des Naturhistorischen Museums in Bern (beide im Jahre 1936 eröffnet) scheinen die These einer *longue durée* des Dioramas zu bestätigen. Unter dem Stichwort »Diorama-Dilemma« wies Karen Wonders auch auf die Vergänglichkeit von Dioramen im Museumsbetrieb hin.¹⁸ Für die Herausforderung, Dioramen über lange Zeit hinweg zu erhalten, waren viele Museen in den USA und Europa nicht gewappnet. Dies hat zum Um- und vor allem zum Abbau von Dioramen in vielen naturhistorischen Museen geführt.¹⁹

13 Zum Beispiel Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 12.

14 Petra Lange-Berndt: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München: Verlag Silke Schreiber, 2009, S. 290.

15 Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 15; Karen Wonders: »The Habitat Diorama Phenomenon«, in: Alexander Gall/Helmut Trischler: *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 286–318, hier S. 297.

16 Alexander Gall/Helmut Trischler: »Museumsdioramen: Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick«, in: Alexander Gall/Helmut Trischler, *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 9–26 (11); Jillian Walliss: »Nature, Nation and the Museum: the mid-twentieth century New Zealand experience«, in: *Museum and Society*, Vol. 9 No. 3, 2011, S. 214–226, hier S. 220.

17 Amandine Péquignot: »Londoner Tierpräparation in Dienste des Französischen Dioramas«, in: Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 126–133, hier S. 128.

18 Karen Wonders: »The Habitat Diorama Phenomenon«, in: Alexander Gall/Helmut Trischler: *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 286–318, hier S. 312.

19 Ebd.; Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 15; Sue Dale Tunnicliffe/

Die Berner ›Afrika‹-Dioramen jedoch sind nicht vom Abbau bedroht. Trotz der neuen Kontextualisierung der Dioramen im Jahr 2022 würdigt das Naturhistorische Museum der Burgergemeinde Bern bis heute mit der Ausstellung die Jagdpraxis des Patriziers Bernard von Wattenwyl und seiner Tochter Vivienne, denen es einen beträchtlichen Teil der Taxidermien zu verdanken hat.²⁰ Löwen, Bongos, Antilopen, Nashörner, aber auch Flusspferde verschiedener Art sind wie zahlreiche andere Tiere in manchmal gleißend hellen, scheinbar von der Sonne versengten, zuweilen farbenprächtigen Landschaften aufgestellt. Die Sammlung geht, keinesfalls ausschließlich, aber doch maßgeblich auf die Gaben der beiden von Wattenwyls – und damit auf einen kolonialen Kontext – zurück. Bernard von Wattenwyl war in jungen Jahren für seine künstlerische Ausbildung nach England ausgewandert. Von dort brach er 1923 in Begleitung seiner Tochter zu einer fast zweijährigen Reise nach Kenia und Uganda (damals beides britische Kolonialgebiete) sowie in den Kongo auf. Mit der Unterstützung durch britische Kolonialbeamte und dank dem Interesse des damaligen Direktors des Naturhistorischen Museums, Franz Baumann, konnten Bernard und Vivienne sodann Tierfelle, Knochen und Schädel einer ganzen Reihe von Wildtieren nach Bern schicken. Das Museum hatte sich bereit erklärt, die Transportkosten zu übernehmen.²¹ Die Geschichte der ›Afrika‹-Dioramen in Bern ist damit ein Beispiel schweizerischer Verstrickungen in koloniale Verhältnisse im frühen 20. Jahrhundert.²² Sie zeigt, wie ganz konkret lokal, aber über Europa hinweg und in die Welt hinaus Beziehungen und Opportunitäten genutzt wurden, um sich selber, der Stadt Bern, ein weltoffenes, modernes Gesicht zu geben.²³

Annette Scheersoi: *Natural history dioramas: history, construction and educational rôle*, Dordrecht: Springer, 2015, S. 1.

20 Hanspeter Bundi: *Afrika in Bern. Wie die Safari zweier Bernburger das Naturhistorische Museum verwandelte*. Naturhistorisches Museum Bern, 1998. Eine literarische Verarbeitung von Vivienne von Wattenwyls Reisen findet sich bei Lukas Hartmann, *Die Tochter des Jägers*, Roman, Zürich: Nagel & Kimche, 2002. Erste Überlegungen zur Restitution wurden vor einigen Jahren geäußert: Patrik Wülser: »Koloniales Relikt. Der Elefant des Anstosses.« 09.05.2017, 22:22, aus SRF 4 News aktuell vom 09.05.2017.

21 Manual des Naturhistorischen Museums Bern, 1923, S. 54.

22 Vgl. dazu z. B. Widerspruch: *Postkoloniale Verstrickungen der globalen Schweiz. Widerspruch: Beiträge zu sozialistischer Politik* 37.72 (2018) online; Patricia Purtschert/Barbara Lüthi/Francesca Falk (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld: transcript, 2012.

23 Zu den Sammelpraktiken in anderen Kontinenten vgl. z. B. Andreas Zangger: *Koloniale Schweiz. Ein Stück Kolonialgeschichte zwischen Europa und Südostasien (1860–1930)*, Bielefeld 2011; Bernhard C. Schär: *Tropenliebe. Schweizer Naturforscher und niederländischer Imperialismus in Südostasien um 1900*, Frankfurt am Main: Campus 2015.

In dem im Jahr 1936 eröffneten modernistischen Museumsneubau nahm sodann die *Bernard-und-Vivienne-von-Wattenwyl-Sammlung* eine Sonderstellung ein.²⁴ Dazu beigetragen hat unter anderem, dass es dem Museum gelungen war, den renommierten Präparator Georg Ruprecht aus dem Senckenberg-Museum in Frankfurt nach Bern zu holen. Heinrich Würzler wiederum, ein bekannter Maler aus dem Berner Oberland, war mit der Herstellung der Hintergrundmalereien betraut worden. Beide hatten zeit ihres Lebens keinen Fuß in ein afrikanisches Land gesetzt. Sie profitierten davon, dass in Zoos und Tierschauen, in Filmen, auf Fotos und illustrierten Werbetafeln, aber auch in wissenschaftlichen Büchern wie *Brehms Tierleben* Tiere abgebildet waren, als sie die Schädel, Gehörne, Knochen ebenso wie die Tierfelle aus den Kisten nahmen.²⁵ Über die Zeit hinweg wurden die Dioramen von einer ganzen Reihe weitgehend männlicher Akteure in verschiedenen Etappen umgebaut und durch weitere Donationen ergänzt oder ersetzt. Heute stammt höchstens noch die Hälfte der Taxidermien von der Reise der beiden von Wattenwyls.²⁶ Die ›Afrika‹-Ausstellung jedoch ist eines der Markenzeichen und Kernstücke des Museums geblieben.²⁷

Habitat-Dioramen können also als Zeugen einer kolonial geprägten Geschichte verstanden werden, die nicht abgeschlossen ist. Die Landschaftsdarstellungen mit Tieren (ohne Menschen) erlauben es, einen Einblick in eine Vergangenheit zu erhalten, die uns in die Gegenwart begleitet. Bis heute wird an der Präsentation der zum Teil fast 100-jährigen ›Afrika‹-Dioramen in Bern gearbeitet. Letztere wurden über die Jahre verändert und bis heute restauriert und renoviert. Das Diorama Nr. 9 ist mit der Szene um das getötete Zebra ein gutes Beispiel für diese *work in progress*. Seine Bestandteile stammen aus verschiedenen Ländern und Kontexten, immer wieder wurde es ergänzt, kommen laufend neue Erkenntnisse über die gezeigten Tiere hinzu. In einem aber ist es besonders: In keinem anderen Diorama wird der Tod verhandelt. Dass sich eine ganze Gruppe von Tieren um ein getötetes Lebewesen schart, ist einzigartig. Der Akt des Tötens hingegen wird nicht gezeigt. Um der Herkunft und der Geschichte der einzelnen Präparate nachzugehen und herauszufinden, in welchem Verhältnis diese zu der gezeigten Szene stehen, wenden wir uns im Folgenden einer neueren wissenschaftlichen Dokumentation des Naturhistorischen Museums zu, um ihm sodann Vivienne von Wattenwyls Reisebericht entgegenzuhalten, der dem Bau des Dioramas vorausgegangen ist.

24 Peter Lüps/Paul Schmid: *Afrika in Bern. Biologische Informationssplitter zur Afrikaausstellung*, Bern: Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern, 1998, S. 5.

25 Vgl. dazu z. B. Miriam Oesterreich, *Bilder konsumieren. Inszenierungen ›exotischer‹ Körper in früher Bildreklame*. Berliner Schriften zur Kunst, Berlin: Brill, Fink Verlag, 2018.

26 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen. Naturhistorisches Museum Bern*, 2015.

27 Marcel Güntert/Markus Grundmann: *Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern, Erweiterung 1992–1999*, Bern: Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern, 1999, S. 10.

Nahrungskette ohne/mit Mensch – Aus der Dokumentation der Afrika-Dioramen

Der Museumspädagoge Max-Peter Kleefeld hat 2015 im Auftrag des Naturhistorischen Museums Bern anhand von Gesprächen mit Peter Lüps, dem damaligen *Konservator Wirbeltiere*, und dem ehemaligen Direktor Marcel Günthert (bis 2006) eine Dokumentation zu den Dioramen erstellt.²⁸ Die Leser*innen finden zu jedem Tier, das sich im Diorama befindet, einen Eintrag, der ein Foto des Dioramas, den Artnamen, die Verbreitungskarte und Ergänzungen enthält. Diese beziehen sich auf zoologische Aspekte, die Herkunft des Präparats, Erstellungs- und Überarbeitungszeit sowie technische Details. Diese Dokumentation dient uns dazu, die einzelnen Bestandteile des Dioramas historisch und präparatorisch genauer zu verorten.

Zu Diorama Nr. 9 und damit zur Darstellung des gerissenen Zebras, dem sich eine Reihe von Tieren mit großem Interesse zu nähern scheint, lässt sich in der Dokumentation von Max-Peter Kleefeld einiges in Erfahrung bringen. Über die Afrikanischen Wildhunde, *Lycaon pictus*, und die Tüpfel- oder Fleckenhyaänen, *Crocuta crocuta*, erfährt man beispielsweise, dass sie von Bernard von Wattenwyl an das Museum übergeben wurden. Zur Schabrackenhyaäne, *Hyaena brunnea*, findet sich nur die Information, dass der Herkunftsort Gauteng (eine südafrikanische Provinz) sei. Über eine*n Donator*in oder wie sie zu Tode kam, erfährt man nichts. Für die Herkunft des Bengalengeiers, *Gyps bengalensis*, wird der Zoo Basel angegeben. Die Geschichte des Zebras, konkret ein Böhm-/Grant-Zebra, *Equus quagga boehmi/granti*, ist unklar, es wird vermutet, dass es aus dem Zirkus Knie stammt.²⁹ Wie es gestorben ist, lässt sich nicht sagen, vielleicht eines natürlichen Todes, zum Beispiel an einer Krankheit oder aufgrund eines Unfalls. Es ist möglich, dass es vom Menschen getötet werden musste, aber zu vermuten ist, dass es nicht Zielscheibe einer Jagdsafari geworden ist.

Uns stechen bei den weiteren Informationen insbesondere zwei Punkte ins Auge, die wir mit den erwähnten Überlegungen der kolonialen Jagd als Grenzziehung in Verbindung bringen möchten. Zum einen ist dies ein Hinweis auf die Nahrungskette, zum anderen die Narbe, die auf dem Zebra Rücken zu entdecken ist. Der Verfasser, Max-Peter Kleefeld, schreibt zunächst in den (zoologischen/ökologischen) »Ergänzungen« für Diorama-Nummer 9A, die sich auf den Afrikanischen Wildhund beziehen: »Ökodiorama zeigt die Nahrungskette: Gerissenes

28 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen*. Naturhistorisches Museum Bern, 2015, Afrika Diorama-Nummer 9A, ohne Seitenangabe.

29 Die Recherchen und Nachfragen beim Zirkus Knie ergaben, dass aus den 1940er Jahren keine Unterlagen über tote Zebras vorhanden sind. Bestätigt wird von Fredy Knie jun., dass der Zirkus Knie eine eigene Zucht von Böhm-/Grant-Zebras führte.

Tier → Hyänen → Wildhunde → Geier³⁰. Dieselbe Information ist für die Tüpfel- oder Fleckenhyaäne,³¹ die Schabrackenhyaäne³² und den Geier³³ zu erhalten. Für das tote Zebra hat er den Beitrag geringfügig anders verfasst, da geht es nicht um die »Nahrungskette«, sondern um die »Fress-Hierarchie«: »Das Ökodiorama zeigt ein Beispiel einer »Fress-Hierarchie«: Gerissenes Tier → Hyänen → Wildhunde → Geier (→ Wirbellose → Bakterien)«³⁴. Diese Anpassung zeigt, wie selbstverständlich die Dokumentation auf das in der Szene dargestellte Tier – das tote Zebra in Afrika – eingeht. Nahrung und Fressen sind dabei Angelegenheiten unter Tieren. Und beide Einträge bringen zutage, wie die tatsächlichen Todesursachen der Tiere – im einen Fall in Jagdsafaris von Menschen erlegte Wildhunde und Hyänen, im anderen Fall ein womöglich an Altersschwäche in der Schweiz gestorbenen Zirkus-Zebra – ausgeblendet werden.

Die Abfolge des Fressens und Gefressen-Werdens wird ergänzt durch Wirbellose und Bakterien und wird zudem in Bezug auf das Zebra als Hierarchie bezeichnet. Die Nahrungskette ist ein vereinfachtes Modell der stofflichen Austauschbeziehungen zwischen Lebewesen. Dabei wird angegeben, welche Art als Nahrungsgrundlage einer anderen Art dient und in welcher Reihenfolge dies der Fall zu sein pflegt. Deutlich scheint aus dem Diorama selbst, ebenso wie aus der Dokumentation, hervorzugehen, dass es sich um eine *tierische Nahrungskette* handelt. Zusammen mit diesen Informationen lässt uns die Darstellung im Diorama jedenfalls darauf schließen, dass das Zebra von einer der Hyänen, vielleicht von einem Leoparden oder einem Geparden (in Diorama Nr. 8 oder 10), möglicherweise auch von einem nun abwesenden Löwen gerissen wurde. Sicherlich, und damit macht der Autor eine erste Grenzziehung, war keine Menschenhand im Spiel.

Doch Kleefeld gibt, und dies ist der zweite Punkt, noch einen kleinen, vermutlich unbeabsichtigten Hinweis, wenn er fortfährt: »GR [Georg Ruprecht, der damalige Präparator des Museums] zeigt eine klare Szene, verzichtet aber bewusst auf Fleischstücke, Knochen und Blut.«³⁵ Der Umstand, dass – abgesehen von der kaum sichtbaren Narbe auf dem Rücken des Zebras – nicht die kleinste Fleischwunde aus dem Riss zu erkennen ist, sollte die Beobachter*innen der dargestellten Szene misstrauisch machen: Die Tiere in der Nahrungskette, die Hyänen, die Wildhunde, der Geier, befinden sich so nahe am leblosen Zebra und haben doch (noch) nicht zugebissen? Der Riss hat keine Spuren hinterlassen? Weshalb ist das

30 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen*. Naturhistorisches Museum Bern, 2015, Afrika Diorama-Nummer 9A, ohne Seitenangabe.

31 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9B, ohne Seitenangabe.

32 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9C, ohne Seitenangabe.

33 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9E, ohne Seitenangabe.

34 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9D, ohne Seitenangabe.

35 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9B, ohne Seitenangabe.

Tier dann tot? Der zweite Akt der Grenzziehung besteht also daraus, keine gewaltvolle Konfrontation sichtbar zu machen. So kann die Idee bestehen bleiben, dass es sich einerseits beim Tod des Zebras um ein gewaltloses Ableben handelte und andererseits die – vom Menschen getöteten – Tiere immer noch lebendig sind. Die Wildnis kann ihre Unschuld bewahren.³⁶

Aber die ›Fress-Hierarchie‹ könnte auch ganz anders gesehen werden. Für Nahrungsketten und Fress- (oder gar: Tötungs)-Hierarchien müssen wir zu den Jäger*innen selbst zurückkehren. Dies tun wir, indem wir uns nun dem Reisebericht von Vivienne von Wattenwyl zuwenden.

»Das Buch handelt von Taten, es ist kein Platz darin für beschönigende Worte und sanfte Freuden.«³⁷ Die gezeigten Tiere bei Vivienne von Wattenwyl

Vivienne von Wattenwyl hat als Schriftstellerin mehrere Bücher über ihre Reisen geschrieben. In ihrem ersten Reisebericht *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*³⁸ stellte sie die verschiedenen Etappen der Jagdsafari, die sie mit ihrem Vater Bernard von Wattenwyl in den Jahren 1923/24 nach Ostafrika unternommen hatte, akribisch dar.³⁹ Das Naturhistorische Museum Bern hatte Kenntnisse von Vivienne von Wattenwyls Intention, ihre Erfahrungen niederzuschreiben. Der Direktor unterstützte das Vorhaben und nahm die in Englisch verfasste Erstausgabe des Buches nach Erscheinen in seine Bibliothek auf. Es kann entsprechend davon ausgegangen werden, dass dem Präparator und dem Hintergrundmaler einzelne

36 Im Präparat wird nicht gezeigt, dass das Zebra vielleicht auch von einem Menschen geschossen wurde. Ein Einschussloch, von einem Jäger verursacht, und darauf beruht ja gerade die Kunst der Taxidermie für das Naturhistorische Museum, würde in einem Diorama sicher nicht sichtbar gemacht. Es könnte sich auf der Unterseite, die das Publikum nicht einsehen kann, befinden. Würde es offengelegt, würde uns dies auf die Spur der menschlichen Jäger*innen bringen, denen die Präparate womöglich zu verdanken sind – und so etwas stellt ein Tabu in der Taxidermie dar.

37 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen: afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, S. VIII.

38 Das Buch ist zunächst unter dem Titel »Out in the Blue« 1927 im englischen Verlag Methuen & Company erschienen, 1949 kam es auf Deutsch bei Hallwag in Bern heraus.

39 Reiseberichte sind zur wichtigen Quelle für die Analyse der Geschichte imperialer Kontexte geworden. Sie können als Ausdruck systemischer Machtungleichgewichte gesehen werden, die in kolonialen Kontexten zwischen den gegebenen Akteur*innen herrschten, dies gilt auch für Vivienne von Wattenwyls Buch. Vgl. Gigi Adair/Lenka Filipova: *Encountering Difference. New Perspectives on Genre, Travel and Gender*, Delaware, Malaga: Vernon Press, 2019; Pedro Lopes de Almeida: »The Past is a Foreign Photo: Image and Travel Writing in the Benguela Railway, Angola, 1920–1930«, e-JPH, Vol. 16, No. 1, June, S. 75–95.

Schilderungen und Details zur Jagd beim Bau der Dioramen bekannt waren und diese in deren Arbeit eingeflossen sind.

Mit Hilfe des Berichts kehren wir noch einmal zu den einzelnen Tieren zurück, die in der Dioramen-Szenerie zu sehen sind. Vielleicht gibt Vivienne von Wattenwyl mehr Auskunft darüber, was es mit dem Tod eines Zebras auf sich haben kann. Die in der Dokumentation von Max-Peter Kleefeld erwähnte Hierarchie des Fressens und Gefressen-Werdens ist hierzu kein schlechtes Stichwort. Vivienne von Wattenwyls Beschreibungen lassen ebenfalls eine Ordnung der Tiere vor Augen erscheinen, der wir hier nachgehen wollen.

Hyänen

Im vordersten Glied der Nahrungskette des Zebras in Diorama Nr. 9 stehen, so haben wir in der Dokumentation von 2015 erfahren, die Hyänen. In ihrer Aufstellung im Diorama beziehen sie den Menschen gewissermaßen mit in die Situation ein: Eine Tüpfelhyäne blickt geradeswegs in die Augen der Zuschauer*innen vor der Glasvitrine. Es scheint, als wolle sie Voyeur*innen in Schach halten: Das Publikum soll sich hüten, etwas bekommen zu wollen – oder sich gar in die Nahrungskette einzureihen. Zu dieser etwas ambivalenten Adressierung der Betrachter*innen durch die Tüpfelhyäne finden sich verschiedene Assoziationen in Vivienne von Wattenwyls Reisebeschreibungen. Sie weisen ebenfalls auf eine Praxis der Grenzziehung zwischen Menschen und Tieren hin und stellen eigentliche Gründe dar, weshalb das Erlegen einer Hyäne berechtigt sein könnte.

Bernard von Wattenwyl hat zwar Hyänen geschossen – aber in den Beschreibungen von Vivienne wird diese Beute nicht als Jagderfolg eingeordnet. Eher bringen die entsprechenden Passagen abwertende Charakterisierungen der Tiere zum Ausdruck. Ein Kadaver, so schreibt sie, »lockte nur noch eine Hyäne an, die B. eines Morgens erlegte, ein grosses Exemplar der gemeinen gefleckten Varietät, mit vor Alter abgenutztem Gebiss.«⁴⁰ Bei der im Diorama dargestellten Szene handelt es sich nicht um ein Morgen-, sondern um ein Nachtbild.⁴¹ Aber könnte die beschriebene Tüpfelhyäne vielleicht die sein, die nach Bern gebracht wurde? Schaut die Tüpfelhyäne die Jäger*in an, die sie gleich erlegen wird, oder schaut sie gar die Besuchenden an?

40 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen: afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, S. 103 (im Wald von Meru).

41 Im Archiv des Naturhistorischen Museums Bern findet man auf der Rückseite der Fotografie, die als Vorlage für eine Postkarte diente, folgenden Eintrag: »Naturhistorisches Museum Bern, Direktion Professor Dr. Baumann, Saal B. von Wattenwyl, Nachtbild in der Ostafrikanischen Steppe, Hyänenhunde links im Vordergrund, Tüpfelhyäne und Schabrackenhyäne am gefallenen Zebra, erlegt und geschenkt von Vivienne und Bernard von Wattenwyl, Tier und Gestaltung des Lebensraumes: G. Ruprecht, Hintergrund: H. Würzler, 9624, gut, Beringer & Pampalucchi.« (vgl. Abbildung 2).



Abbildung 2: Historische Fotografie des Afrika-Dioramas Nr. 9 (Vorlage für Postkarte) aus dem Archiv des Naturhistorischen Museums Bern (Rückseite)

Als eine weitere Hyäne geschossen wird, ist nicht die Tatsache, dass sie am Sterben ist, ein Problem, sondern etwas anderes:

»Unweit davon trafen wir im Wald auf eine zweite Hyäne. Von einer Kugel getroffen, flüchtete sie in ein Gestrüpp, wo wir sie stellten; fauchend grub sie ihre Fänge in die eigenen Vorderläufe, ein widerwärtiger Anblick. B. erledigte sie sogleich mit einem Fangschuss.«⁴²

Die Hyäne soll sich wohl nicht noch in die Vorderläufe beißen, wenn sie schon angeschossen ist, lautet hier die unterschwellige Botschaft. Unklar bleibt, ob der Anblick deshalb widerwärtig ist, weil die Hyäne so ihre Schwäche zeigt, oder aber, weil sich daraus ein Problem für die makellose Konservierung ergibt.⁴³ Nicht zuletzt aufgrund seines Verhaltens jedenfalls scheint es angebracht, das Tier endgültig zu töten.

Deutlich geht aus den Einträgen im Buch des Weiteren hervor, dass Hyänen dem Camp und den beiden Jagenden zuweilen fast zu nahe kommen und immer wieder auch als Konkurrentinnen wahrgenommen werden. So schreibt Vivienne von Wattenwyl etwa: »Häufig kam es auch vor, dass die Hyänen den Köder vorwegnahmen.«⁴⁴ War das Zebra in der Szene des Dioramas vielleicht ein Köder der menschlichen Jäger*innen? In entschuldigendem Ton hält die Autorin an anderer Stelle fest, dass auch die Tiere versuchten, sich die Konkurrenz auf Distanz zu halten: »Die Hyänen hatten das Aas bald gewittert und strichen in der Nähe umher; fast die ganze Nacht hindurch liessen sie ihr unheimlich klagendes Geheul vernehmen.«⁴⁵

Hyänen erweisen sich bei Vivienne von Wattenwyl als kannibalisierende Konkurrent*innen, die ihre Artgenoss*innen und nicht zuletzt sich selber zu verspeisen drohen.⁴⁶ Im Buch wird erkennbar, dass mit einem möglichen Kannibalismus

42 Ebd., S. 103 (im Wald von Meru).

43 Danke an Andrina Jörg für den Hinweis auf diese Unterscheidung.

44 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 55 (am Oberlauf des Tana).

45 Ebd., S. 26 (am Oberlauf des Tana).

46 Unsere bisherigen Recherchen haben ergeben, dass Hyänen dazu tendieren, ihre Beute bereits während der Jagd und des Verenden anzufressen. Anscheinend fressen sich Hyänen zunächst

auch ein Verlust für die menschlichen Jäger*innen einherzugehen droht: »In der darauffolgenden Nacht erlegte B. eine Hyäne und hätte sie auch bergen können, wenn nicht ihr Genosse, während sie noch am Verenden war, begonnen hätte, sie zu verzehren.«⁴⁷

Gleichzeitig gibt Vivienne zu erkennen, dass Hyänen den Menschen durchaus gefährlich werden konnten – und so bleibt auch die Szene des Dioramas hinter der Glasscheibe eine bedrohliche:

»Die ganze Nacht hindurch hielt ich Wache, die Hyänen schlichen sich so nahe, dass ich, neben B.'s Bett am Boden sitzend, ihre Lauscher sich gegen den Sternenhimmel abheben sah; Major bellte in einem fort bis zum Morgen. Morgengrauen! Die leichte, fröstelnde Brise, welche die Lichter der Sterne ausbläst, die allmähliche Aufhellung des Firmaments, das Erwachen der Vögel – ein Morgengrauen wie hundert andere, die wir zusammen erlebt hatten – das war das Unfassliche.«⁴⁸

Sie beschreibt sich hier selbst, wie sie am Todesbett ihres Vaters sitzt und Nachtwache hält. Die Hyänen begleiten sie ins Morgengrauen, das in der Betonung der Autorin auch nah am Grauen zu liegen scheint. Die Szene, die aufgrund von Vivienne von Wattenwyls Darstellung hier aufscheint, lässt wieder an das Diorama Nr. 9 denken. Da ist es die Schabrackenhyaäne, die am Kopfende des toten Zebras sitzt. Diese wurde weder von den von Wattenwyls gejagt noch erlegt und nimmt in diesem Diorama als einziges Exemplar einer anderen Schabrackenart eine isolierte Stellung ein.

Obwohl im Diorama zwei verschiedene Arten von Hyänen gezeigt werden, nämlich die Tüpfel- oder Fleckenhyaäne, die von Bernard von Wattenwyl geschossen wurde, und die aus Südafrika stammende Schabrackenhyaäne, deren Herkunft unklar ist, spezifiziert Vivienne von Wattenwyl nicht. Für Bernard und Vivienne von Wattenwyl war die Hyäne ein Tier, auf das man herabschaute und das man zu schießen suchte, aber offenbar keines, über das man viel zu wissen brauchte.

Und Ähnliches kann für ihren Bezug zu den Helfenden gesagt werden: Vivienne von Wattenwyl macht in ihrem Bericht zwar deutlich, dass die lokalen Mitarbeitenden der Hyänenjagd ambivalent gegenüberstanden – dies allerdings aus

durch die Eingeweide eines noch lebenden Tieres, bis dieses fällt. Hier können wir die Frage, ob Georg Ruprecht als Präparator allenfalls von diesem Verhalten wusste und deshalb der Blick der Hyäne auf den Unterleib gerichtet ist, (noch) nicht beantworten. Gegen diese Hypothese spricht jedenfalls, dass kein Blut zu sehen ist. Vgl. Christopher Schrader: »Sozialverhalten von Hyänen. Im Reich der Alpha-Weibchen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.08.2013, online: <https://www.sueddeutsche.de/wissen/sozialverhalten-von-hyaenen-im-reich-der-alpha-weibchen-1.1753642-2> (letzter Zugriff: 21.02.2023).

47 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 56 (am Oberlauf des Tana).

48 Ebd., S. 269 (nach dem Tod B., Kongo – Edwardsee).

anderen Motiven.⁴⁹ Diese Gründe scheinen sich ihr jedoch nicht ganz zu erschließen und sie auch nicht weiter zu interessieren. Sie nimmt die Helfenden nicht ernst und tut die Skepsis gegenüber der Jagd von Hyänen als Aberglauben ab:

»Kongoni schüttelte missbilligend den Kopf; eine Hyäne zu schiessen bringe Unglück, und B. würde nun nie wieder einen Löwen erlegen. So lächerlich dieser Aberglaube war, so stand doch das ganze Lager unter dem Eindruck dieses Zwischenfalls.«⁵⁰

Beide, sowohl die lokalen Helfenden als auch die Hyänen selbst, störten und schmälerten den freudigen Triumph der beiden Jagenden in diesem kolonialen Kontext. In beiden Aspekten der Beschreibung, der Abwertung der Hyänen ebenso wie im Unvermögen, die Helfenden verstehen zu können, wird auch hier aufgrund der Schilderung eine Art Separierung des scheinbar Unzivilisierten, Wilden, Ungezähmten, des Lächerlichen und Abergläubischen gegenüber der vermeintlichen Zivilisiertheit und den Kenntnissen der beiden aus London angereisten Berner*innen sichtbar. Vielleicht sollten sich die Besuchenden ähnlich fühlen beim Betrachten des Dioramas. Dass sie sich mindestens die besorgte Frage stellen, weshalb das Zebra von Hyänen und Wildhunden attackiert wird, scheint auf der Hand zu liegen.

Wildhunde

Etwas weiter entfernt vom Zebra als die verschiedenen Hyänen schauen die afrikanischen Wildhunde scheinbar gierig zum toten Tier hin. Im Diorama sind diese – auch Hyänenhunde genannten Tiere – entlang der von Kleefeld genannten Nahrungskette zwischen Hyänen und Zebras aufgestellt worden. Vivienne von Wattenwyl scheint ihnen etwas mehr Respekt zu zollen als den Hyänen. Sie teilt sie als gute Jäger ein. Dies kommt in einem Eintrag in ihrem Buch über die Reise zum Ausdruck:

»Wir konnten uns nicht erklären, warum das Wild in dieser Gegend, die selbst von den Eingeborenen gemieden wird, so ausserordentlich scheu war. Die Ursache dafür fanden wir, als wir einmal einem weissen Kob nachspürten – einem Albino –, den wir in einem Rudel von über hundert Muttertieren gesehen hatten, und der für das Museum Interesse haben mochte – und ein Pack jagender Wildhunde antrafen. Sie hetzten einige Topis und holten langsam aber stetig auf. Der Leithund

49 Dem ist noch weiter nachzugehen, aber gemäss Frembgen wird die Hyäne in der afrikanischen Folklore als seltsames und ambivalentes Tier wahrgenommen. Vgl. Jürgen B. Frembgen: »The Magicality of the Hyena. Beliefs and Practices in West and South Africa«, in: *Asian Folklore Studies*, Vol. 57, 1998, S. 331–344, hier S. 333.

50 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 56 (am Oberlauf des Tana).

gab dabei ein tiefes, tönendes Geläute von sich; dann verschwand die wilde Jagd hinter einem Höhenzug.«⁵¹

Welche Position die Wildhunde in der Hierarchie der Tiere innehaben können, macht Vivienne von Wattenwyl in weiteren Einträgen deutlich. Dabei wird klar, dass sie die Wildhunde ebenfalls eher zwiespältig sah. Vivienne von Wattenwyl vergleicht hier die Wildhunde mit den Hunden der Einwohner*innen:

»Die Wildhunde verursachen grossen Schaden unter dem Wildbestand. Sie sollen ihr einmal erwähltes Opfer gelegentlich zwei Tage lang ununterbrochen verfolgen und so furchtlos sein, dass sie mitunter gar einen Büffel oder Löwen stellen und reissen. Sie sehen den Hunden der Eingeborenen ähnlich und sind wie sie meist rüdig.«^{52, 53}

Wieder findet eine Separierung zwischen guten und schlechten Tieren statt. Auch Wildhunde scheinen zudem bei der Jagd in einer Art Konkurrenz zum Menschen zu stehen. Mit Sicht auf das Diorama lässt sich damit fragen, was vor der gezeigten Szene passiert sein könnte. Wurde das leblose Zebra wohl während Tagen von Wildhunden gejagt? Wurden die Tiere im Anschluss an die dargestellte Szene von menschlichen Jäger*innen getötet? Vivienne von Wattenwyl beschreibt in ihrem Bericht zwar ausführlich die Jagd auf Löwen und Geparden, auf Gazellen und Antilopen, auf Büffel, Nashörner etc. Es lässt sich aber keine Stelle finden, an der sie beschreiben würde, wie die drei im Diorama gezeigten Hunde gejagt wurden. Der Kampf zwischen Mensch und diesem Tier scheint nicht erwähnenswert. Aus dem Verwaltungsbericht des Naturhistorischen Museums von 1924 geht lediglich hervor, dass während der ersten Teilexpedition in den Athi Plains je ein Männchen und ein Weibchen und während der zweiten Teilexpedition im Kijabe Escarpment je ein weiteres junges Wildhund-Männchen der *Von-Wattenwyl-Sammlung* beigelegt wurde – und Vater und Tochter damit also das gesteckte Ziel, eine ganze Familie zeigen zu können, erreichten.⁵⁴

51 Ebd., S. 260 (Kongo-Edwardsee, kurz bevor B. gestorben ist).

52 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 260 (Kongo-Edwardsee, kurz bevor B. gestorben ist).

53 Gemäss digitalem Wörterbuch der deutschen Sprache wäre »rüdig« von der Räude befallen, abgeschabte Stellen aufweisend. Vgl. *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, »rüdig«, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg), auf: <https://www.dwds.de/wb/rüdig> (letzter Zugriff: 13.06.2022).

54 Naturhistorisches Museum der Stadt Bern 1924–1926. *Separatdruck aus dem Verwaltungsbericht des Burgerrates der Stadt Bern über die burgerliche Gemeindeverwaltung vom Jahre 1924 bis und mit 1926*, Bern: Rösch, Vogt & Co, 1927, S. 31.

Wollte man zur Nahrungskette nun noch den Menschen hinzudenken, der auch Wildhunde gejagt haben muss, um sie der Sammlung beizufügen, so bleibt in dieser Hinsicht nicht nur das Diorama, sondern auch der Reisebericht von Vivienne von Wattenwyl stumm – als wäre es nicht möglich, von deren Jagd zu berichten, oder als hätten sich die Tiere von selbst der Sammlung beigefügt.

Geier

Ein Detail fällt uns schließlich auf, als wir im Archiv des Naturhistorischen Museums Bern auf eine Farbfotografie stoßen, die als Vorlage für eine Postkarte des Dioramas diente (vgl. Abbildung 3): Der Geier, der rechts im Bild auf einem Ast sitzt und mit scharfen Augen die Szene beobachtend die Flügel zu heben beginnt, fehlte noch, als das Diorama Mitte der 1940er Jahre eröffnet wurde. Geier sind im Diorama zur Zeit seiner Entstehung erst als gemalte Tiere in der Darstellung präsent und fliegen in der Szenerie davon.

Der Geier ist ein Präparat, das auf der Jagdsafari weder von Bernard noch von Vivienne von Wattenwyl je geschossen wurde – und so war es nur konsequent, dass sich kein präparierter Geier im neu erstellten und eröffneten Diorama fand. Der Geier, den wir im Diorama Nr. 9 akkurat beobachten und beschreiben konnten, kam erst zehn Jahre später dazu. Er war durch eine Donation des Basler Zoos nach Bern gelangt. Der neue und noch junge Präparator Kurt Küng, der Georg Ruprecht ablöste, präparierte als eines seiner ersten Tiere 1955 diesen Weißrückengeier, *Gyps africanus*, den er im Jahre 1955 im Diorama platzierte.⁵⁵



Abbildung 3: Historische Fotografie des Afrika-Dioramas Nr. 9 (Vorlage für Postkarte) aus dem Archiv des Naturhistorischen Museums Bern (Vorderseite)

⁵⁵ Vgl. Max-Peter Kleefeld, 2015, Diorama Nr. 9E.

In Vivienne von Wattenwyls Buch findet sich keine Beschreibung einer Geierjagd. Lebende Geier finden bei ihr Eingang in die Beschreibung vor allem als Indikatoren für ein Jagdgeschehen, weil sie über Ködern oder gerissenen Tieren kreisten:

»B. liess den Köder an den Fluss hinunterschaffen, an dessen gegenüberliegendem Ufer er Löwen beobachtet hatte. Es mochten wohl die gleichen acht Löwen gewesen sein, deren Spuren wir schon gesehen, und da die Geier durch ihre Kreisflüge um den Köder seine Lage prächtig bezeichneten, durften wir mit ziemlicher Sicherheit mit ihrer Rückkehr rechnen.«⁵⁶

Auch an anderer Stelle machte sie deutlich, dass Geier keine eigentlichen Objekte der Jagdbegierde waren: »B. legte einen Köder aus, der aber ausser zahlreichen Geiern und einer Hyäne nichts anzulocken vermochte.«⁵⁷

Geier erweisen sich bei Vivienne von Wattenwyl als eine Art ungebetene Gäste, die sich in die Jagdleidenschaft der Jäger*innen einzumischen vermochten, im Schlechten wie im Guten, vor allem aber in einem prophetischen Sinne:

»Wir hatten dem Isasha den Rücken gekehrt und zogen wiederum auf den See zu. B. erlegte zwei Kobs. Nachdem er den zweiten geschossen hatte, sah er Geier auf den ersten herniedersausen und kehrte nochmals zurück, um ihn mit Zweigen zuzudecken. Beim Näherkommen fiel ihm auf, dass sich die Aasvögel nicht auf die Beute selbst niedergelassen hatten, sondern in der Nähe beisammenhockten und ängstlich die Hälse reckten. B. pürschte sich näher, konnte aber nichts Verdächtiges erkennen als drei braune Streifen, die er anfänglich für Grasbüschel hielt. Plötzlich begannen sie sich zu bewegen, und B. sah drei Löwen vor sich.«⁵⁸

Wohlgermerkt hält Vivienne von Wattenwyl in ihrem Bericht fest, dass es Bernard sodann gelang, ein Löwenpaar zu erlegen. Wie sie beschreibt, führte dies dazu, dass abends von den anwesenden Jagdhelfern, den sogenannten »boys«, der Löwentanz »Camubi« aufgeführt wurde, um die Erlegung des siebzehnten Löwen gebührend zu feiern.⁵⁹ Geier skizzierte Vivienne von Wattenwyl als eine Art Intermediäre, als Indikatoren für potenzielle Konkurrenz, aber auch als Möglichkeit eines Jagderfolgs. In der Herstellung und Darstellung des Dioramas setzten der Präparator und der Maler in gewisser Weise diese Rolle des Geiers um: Da kein

56 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 141 (die Lorian-Sümpfe).

57 Ebd., S. 148 (am nördlichen Lauf des Uaso-Nyiro).

58 Ebd., S. 261 (Kongo-Edwardsee, kurz bevor B. gestorben ist).

59 Ebd., S. 262.

Geier geschossen worden war, wurde auch kein Geier präpariert. In der Hintergrundmalerei waren die Vögel lediglich angedeutet.

Stellen wir uns vor, als Jäger*innen in die Szene des heutigen Dioramas hinzutreten, wäre es vorstellbar, dass wir durch den Flug des Geiers, der gerade auf dem Ast gelandet ist, erst zum Zebra hingeführt wurden.

Zebra

In den Berichten über die Jagdsafari von Vivienne von Wattenwyl tauchen Zebras nur selten auf. Ähnlich wie bei den Hyänen und den Wildhunden, aber anders, als sie das im Zusammenhang mit Löwen, Büffeln oder dem Bongo tat, geht sie auf keine einzelne Treibjagd von Zebras ein. Immerhin: Am Ende der ersten Etappe entlang des Oberlaufs des Tanas, als sie sich daranmachte, die Häute der erfolgreich gejagten Tiere zusammenzupacken und die Beute zu überschauen, war ein Zebra Teil von Vivienne von Wattenwyls Aufzählung:

»Wenn alles beieinanderlag, die Büffelhaut, drei Löwen, der Leopard, ein Zebra, die Kuhantilope und das Impala, Schädel und Knochen mit Draht in Gras verpackt, so war es eine recht ansehnliche Sammlung für den Anfang.«⁶⁰

Ein Zebra war also schon geschossen worden, allerdings war seine Erlegung keine großen Worte wert. Auch vom Thiba-Fluss vermerkte sie lapidar: »Wir verlegten das Lager etwas nach Norden an einen kleinen Bach, und B. schoss ein Zebra.«⁶¹ Ein anderes Mal wird deutlich, dass das Zebra gleichzeitig Nahrungsmittel für die Safari ist: »Während wir uns ausruhten, ging B. allein auf die Jagd und erlegte ein Zebra in der Absicht, den Leuten Fleisch zu verschaffen.«⁶²

Fabulierten wir die Szene im Diorama und die Implikation des Menschen darin weiter, würden Letztere, wir, mit dieser Bemerkung zu einem Teil der Nahrungskette. Wir würden uns das Zebra als Nächstes nicht unbedingt zur Aufbewahrung der Haut, sondern vor allem zum Verzehr des Fleisches aneignen. Dies allerdings würde im Diorama selbst nicht zum Ausdruck gebracht. Ein weiterer Eintrag im Tagebuch von Vivienne von Wattenwyl weist darauf hin, dass Zebras nicht zu den wertvollsten Tieren gehörten, die der Sammlung beigefügt werden sollten. Sie schreibt:

»In der Nacht erwachte ich an einem malmenden Geräusch dicht beim Zelt, ab und zu von einem kurzen Knacken unterbrochen, das beinahe wie Pistolenschüsse tönte. Augenblicklich wurde mir klar, dass Hyänen sich an unseren Trophäen

60 Ebd., S. 63 (am Oberlauf des Tana).

61 Ebd., S. 55.

62 Ebd., S. 139 (Lorian-Sümpfe).

gütlich taten, und ich stürzte hinaus, um sie zu verjagen. Ich befürchtete Schlimmes und sah schon die Gehörne des Gerenus und der Orys-Antilopen ruiniert, doch die Hyänen hatten sich mit den Zebra Knochen begnügt und die wertvolleren Trophäen unberührt gelassen.«⁶³

Wenn Besucher*innen bis heute also das Diorama Nr. 9 betrachten und die Hyänen und Wildhunde sowie einen später beigefügten Geier um ein totes Zebra versammelt sehen: Geht es ihnen ähnlich wie Vivienne von Wattenwyl? Teilen sie ihre Sichtweise einer Art Hierarchie der Tiere und ihre Vorstellung davon, dass ein Zebra kein bedeutendes Ziel einer Jagdsafari in Ostafrika war? In Bezug auf separierende Praktiken zwischen Natur und Kultur, Tier oder Mensch ist zwar auch in diesem Fall klar: Es braucht die bewaffnete Konfrontation, denn das Zebra soll gejagt und getötet sein. Zum Vorschein kommt darüber hinaus, dass Bernard und Vivienne von Wattenwyl mit einer anderen Dringlichkeit und Leidenschaft an das Erlegen eines Zebras als beispielsweise eines Löwen herangegangen sind.

Natur zeigen, Grenzen ziehen

Kehren wir nun zur Ausgangsfrage und damit zu Diorama Nr. 9 im Naturhistorischen Museum Bern zurück, das als einziges eine Totenszene zeigt: Was hat es mit dem toten Zebra inmitten einer Schar von wilden Hyänen und Hunden und unter den scharfen Blicken eines Geiers auf sich? Und wer sind wir, wenn wir als Menschen die Szene betrachten oder scheinbar in sie hineintreten? Cartmill hat von der bewaffneten Konfrontation zwischen Jäger*in und (zwingend) wildem Tier gesprochen und damit Grenzziehungen zwischen Natur und Kultur, zwischen Wildnis und Zivilisation, zwischen Freiheit und Unterwerfung und ähnlichen Unterscheidungen, die mit der Jagdpraxis einhergehen, assoziiert.⁶⁴

Die Ausgangslage unserer Explorationen bildete das Diorama selbst und die Beobachtung, dass sich daraus der Tod des Zebras nicht erschließen lässt. Keine Zeichen – wie zum Beispiel Blut, Bisswunden oder Fleisch – deuten auf einen Kampf oder einen Einschuss hin. In der sachlich-wissenschaftlichen Dokumentation von Max-Peter Kleefeld, die wir daraufhin konsultiert haben, wird die Jagd als Auseinandersetzung zwischen Tieren im Rahmen der Nahrungskette erläutert. Damit ist implizit die These verbunden, dass hier die Hyänen das Zebra erlegt hätten. Dann aber müssten eigentlich auch die Zeichen eines Kampfes und Bissspuren zu sehen sein. Im publizierten Tagebuch von Vivienne von Wattenwyl hingegen wird die Jagd insbesondere als ein Aufeinandertreffen von (männlichen, weißen) Jägern mit wil-

63 Ebd., S. 134 (Lorian-Sümpfe).

64 Vgl. Fußnote 10.

den Tieren beschrieben. Begründet werden die ›Taten‹, von denen das Buch handelt, mit der Liebe, die den Tieren gegolten habe, aber auch mit den Bemühungen, »ein Stück ihrer Anmut mit nach Hause zu bringen«⁶⁵. Hyänen werden zwar gejagt, sind aber in der Hierarchie einer kolonialen Reiseerzählung, wie sie Vivienne von Wattenwyls Bericht darstellt, nicht die wertvollsten Trophäen. Ähnliches kann nach der Lektüre für ihre Einschätzung von Wildhunden gesagt werden. Aber auch das Erlegen eines Zebras geschieht – folgen wir der Erzählung – *en passant*. Vielleicht sind es diese Einordnungen, die dem Präparator und dem Maler der Dioramen eine lange Zeit eher unübliche Praxis möglich gemacht haben: nämlich ein totes Tier zu zeigen.

Einige Aktivitäten und Praktiken der Grenzziehung zwischen menschlicher Welt und ungezähmter Wildnis, die die Jagd gemäss Cartmill als bewaffnete Konfrontation auszeichnen, haben wir nicht zuletzt durch einen genauen Blick in das Diorama Nr. 9 und die Schichten seiner Entstehungsgeschichte zu rekonstruieren vermögen.⁶⁶ Die Spuren des Trennens und Separierens wurden deutlich in den verhaltensbiologischen Beschreibungen des Museums, das in seiner Dokumentation auf die Nahrungskette eines Zebras hinwies, die sich ausschließlich auf Tiere bezog und dabei ausklammerte, dass das Tier vielleicht von menschlichen Jäger*innen erlegt worden oder aber eines durch Altersschwäche bedingten Todes im Zirkus gestorben war. Die Grenzziehungen wurden auch nachvollziehbar in den Formulierungen der Jägerin selbst, die – unabhängig von der Nahrungskette, welche das Museum erstellt hat – eine andere, vom kolonialen Kontext geprägte Anschauung der Tiere sichtbar werden ließ. Sie zeigte auf, dass das Töten verschiedener Tiere unterschiedliche Bedeutung annehmen konnte und damit einmal einen mehr und einmal einen weniger starken Eingriff bedeutete: Der Verlust eines geschossenen Zebras an eine Hyäne wog aus dieser Perspektive weniger als der Verlust eines Löwen zum Beispiel. Die im gezeigten Diorama vertretenen und hierarchisierten Tiere ermöglichten erst, so unser Argument, die Konstruktion einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen einer sogenannten Natur und der von Cartmill genannten »Kultur«, die wir hier letztlich als ein Kolonialsystem erkennen.

Durch die Auswahl an gezeigten Tieren konnten und können bis heute – legt man die obigen Überlegungen zum Kontext des *making-of* zur Seite – im Diorama Nr. 9 die Konfrontation der Jagd, das Aufeinandertreffen von Jäger*innen und Gejagten, ebenso wie der koloniale Kontext abwesend bleiben. Aber die Illusion verbleibt als eine doppelte: Nicht nur scheint es, als befänden wir uns tatsächlich in einer afrikanischen Landschaft. Es ist auch so, als sähen wir eine Ordnung von Natur, in der der Tod eines Tieres, das getötet wurde und demnächst zerfleischt werden wird, nicht mit Jagd, Kampf und Gewalt einherzugehen habe.

65 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. VII (Vorwort zur zweiten Auflage 1937). Die erste Auflage erschien bei Hallwag Bern (vgl. Fußnote 38).

66 Vgl. Fußnote 10.

Epilog

Nicht nur, aber zuletzt wohl am Geier, der zu Zeiten der Erstellung des Dioramas lediglich als gemaltes Tier in der Hintergrundmalerei auftauchte und erst nachträglich als Präparat in das Diorama Nr. 9 eingefügt worden ist (vgl. Abbildung 2 und Abbildung 1), offenbart sich die dargestellte ostafrikanische, konkret kenianisch-ugandische Wildnis als menschliche Konstruktion.

Der Weißrückengeier, der in den 1950er Jahren vom damals neuen Tierpräparator Kurt Küng im Museum als eines seiner ersten eigenen Präparate in das Diorama Nr. 9 eingesetzt wurde, erlitt im Jahr 2014 seinen (symbolischen) Tod. Bei der Erstellung der Dokumentation durch Max-Peter Kleefeld Mitte der 2010er Jahre wurde von einem Mitarbeiter des Museums, dem Zoologen und Ornithologen Manuel Schweizer, festgestellt, dass der Geier falsch bestimmt worden war.⁶⁷ Da es sich um einen in Südostasien verbreiteten Bengalengeier und nicht um einen afrikanischen Weißrückengeier handelte, wurde deutlich, dass sich hier durch Kurt Küng eine invasive Spezies in das Diorama eingeschlichen hatte. Der Geier wird im Volksmund häufig an Teufels statt genannt und im Diorama zeigt sich dieser buchstäblich als Teil einer postkolonialen Welt, die ihre Schatten wirft. Dass sein Schatten durch die Beleuchtung im Hintergrund des blauen Himmels sichtbar wird, ist ein menschlicher Fehler, der in einem Diorama, das nur die Tierwelt und nichts als diese zu zeigen sucht und das historische Kontexte und transkontinentale Verschiebungen ausblenden möchte, nicht vorkommen dürfte.

67 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen. Naturhistorisches Museum Bern*, 2015, Afrika Diorama-Nummer 9E, ohne Seitenangabe.

Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía, Hannah Ambühl-Baur (Hg.)

**Studies in the Arts II -
Künste, Design und Wissenschaft im Austausch**

[transcript]

SINTA – Studies in the Arts

Beiträge des gemeinsamen Doktoratsprogramms der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern, Band II

Herausgegeben von Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía und Hannah Ambühl-Baur

Wir danken der Universität Bern, der Hochschule der Künste Bern und swissuniversities für die finanzielle Unterstützung des Programms und dieses Bandes.



swissuniversities

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía, Hannah Ambühl-Baur (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: © Andrina Jörg, Paranatur Forschungslabor: Wolfsgewächse in Gletsch, 2020, Fotografie. www.andrinajoerg.ch

Lektorat & Redaktion: Daniel Allenbach, Hannah Ambühl-Baur, Tina Braun, Peter Färber, Thomas Gartmann, Linda Herzog, Thilo Hirsch, Andrina Jörg, Chad Jorgenson, Emilie Magnin, Jana Thierfelder, Cristina Urchueguía und Andrés Villa Torres

Korrektorat: Chad Jorgenson, CONTEXTA Lektorat, Anette Nagel, Sean O' Dubhghaill

Satz: Jan Gerbach, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6954-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6954-5

<https://doi.org/10.14361/9783839469545>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Studies in the Arts – Forschung in den Künsten und im Design?

Thomas Gartmann und Hannah Ambühl-Baur 7

Visuelle Auslegeordnung und Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell

Zwei neue Methoden der angewandten Grafikdesignforschung – ein Praxisbericht

Arne Scheuermann 15

Methodenvielfalt in der Designforschung

Minou Afzali 37

Expanded Cultural Probes in der Designforschung

Eine qualitative Methode zur Bedürfniserhebung von Pädiatriepatient*innen

Marika Anja Simon 53

Visuelle Narrative zum Lebensende

Eine Analyse der Bildwelten von Palliative-Care-Institutionen

Tina Braun 81

Towards a Definition of the Concept of “Non-Formally Trained Graphic Designers”

Mark Okyere 107

Between Affect and Concept

Nostalgia in Modern and Contemporary Art and Architecture from the Middle East and North Africa

Laura Hindelang and Nadia Radwan 121

Im Südosten der heutigen Türkei – Hinschauen und Wegblicken

Zu Gertrude Bells fotografischer Praxis

Linda Herzog 139

Und der Geier schaut zu

Geschichten von Jagd, Sterben und Tod im ›Afrika‹-Diorama Nr. 9
im Naturhistorischen Museum Bern

Priska Gisler und Luzia Hürzeler 163

Paranatur Forschungslaboratorium

Eine künstlerisch-ethnografische Exploration
zu Vorstellungen von ›Naturen‹

Andrina Jörg 187

Manifesto: Artistic Articulations of Engagement

Peter J. Schneemann 209

Der Preis von Dingen unschätzbaren Wertes

Soziologische Streifzüge durch einen Markt singulärer Güter

Franz Schultheis 221

Der Spielmann als Pfau

Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell
am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei

Thilo Hirsch 235

Stonesound

A Collaborative Experiment in Stone Sounding in Moulay Bouchta

Gilles Aubry 255

Permanent in Auflösung begriffen

Liminalität als Analyseperspektive auf interdisziplinäre Kunstpraktiken

Leo Dick 271

A Romanticized Narrative

and the Overlooked Birth of Electronic Beats

Robert Michler 289

Autor*innen und Herausgeber*innen 309