

Die Poesie des Tötens

Zur Repräsentation der Mensch-Tier-Beziehung im Jagdmuseum

Masterarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (MA)

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Jakob SEIDL, BA

am Institut für Volkskunde und Kulturanthropologie
Begutachterin: Univ.-Prof. Dr.phil. Johanna Rolshoven

Graz, 2016

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen inländischen oder ausländischen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Graz, Jänner 2016

Jakob Seidl

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	1
2 DAS MUSEUM UND SEINE ANALYSE – EINE KULTURANTHROPOLOGISCHE METHODENPERSPEKTIVE	5
2.1 DAS MUSEUM ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND	5
2.2 CHARAKTERISIERUNG DES MUSEUMS	7
2.3 SEMIOTIK ALS METHODOLOGISCHE ORIENTIERUNGSHILFE	15
2.3.1 SYNTAGMATISCHE UND PARADIGMATISCHE ZEICHENOPERATIONEN	17
2.3.2 DENOTATION – KONNOTATION – METAKOMMUNIKATION	17
2.3.3 METAPHER, METONYMIE UND SYNEKDOCHE	18
2.4 POLYSEMIE	19
3 ANALYSE DER AUSSTELLUNG	21
3.1 DER ORT – SCHLOSS STAINZ UND DAS JAGDMUSEUM	21
3.2 DIE ARBITRARITÄT DER TROPHÄE – RAUM 1	27
3.3 DER ENTSTEHUNGSMYTHOS DER MENSCHHEIT AUS DER JAGD – RAUM 2	35
3.4 PRUNK UND DISTANZIERUNG – RAUM 3	38
3.5 DAS SCHWEIGEN DER HUNDE – RAUM 4	45
3.6 ZURÜCK ZUR NATUR – RAUM 5	55
3.7 FUßNOTEN ZUR NEUEN JAGD – RÄUME 6, 7, 8 UND 9	61
3.8 SIEHE, DIE NATUR	62
4 TÖTEN – EINE MENSCH-TIER-BEZIEHUNG	69
4.1 ZWISCHEN SOLIMAN UND BENTHAM	69
4.2 ZWISCHEN BALTO UND DER TROPHÄE	77
4.3 DAS ANDERE, MACHT UND INTERSEKTIONALITÄT	81
5 ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	95
5.1 ZUSAMMENFASSUNG	95
5.2 AUSBLICK	96
6 BILDER	98
7 BIBLIOGRAPHIE	103
LITERATUR	103
INTERNETQUELLEN	108

1 Einleitung

Von dem Moment an, als ich mich entschloss, eine Arbeit über die semiotische Vereinnahmung von Tieren zu schreiben, schwebte mir als Titel „Die Poesie des Tötens“ vor. Dass mir der Titel gleich sehr gut gefiel, hat nicht nur polemische Gründe, wenngleich ich gerne zugebe, dass die Wahl eines solchen Titels eine gewisse Provokation zum Zweck hat. Jedoch ist er gerade aus wissenschaftlich terminologischer Sicht nicht unüberlegt.

Der Begriff Poesie bezieht sich auf die Verwendung von Stuart Hall in seinem Werk „Representation“¹. Bereits in der Einleitung unterscheidet er zwischen Poesie (*poetics*) und Politik (*politics*), wobei sich die Poesie auf die Produktion von Bedeutung und somit Wissen bezieht, während die Politik die Beziehung von Wissen und Macht darstellt.² Er nennt diese beiden Aspekte der Repräsentation auch den semiotischen und den diskursiven Zugang. Der eine "is concerned with the *how* of representation, with how language produces meaning [...] whereas the discursive approach is more concerned with the effects and consequences of representation."³

In diesem Sinne kann man auch nach den Voraussetzungen (dem „Wie“, den Bedingungen der Produktion spezifischer Bedeutungen) und den Konsequenzen der tierlichen Repräsentation im Jagdmuseum fragen.

Dass das „Töten“ eine solch vordergründige Rolle einnimmt, hat zwei Gründe. Erstens wird es ein zentrales Element der Analyse meiner Arbeit darstellen. Zweitens will ich damit meinen kritischen Ansatz verdeutlichen. Für kaum ein Wort fand die menschliche Kultur mehr Euphemismen, ob im menschlichen oder tierlichen Kontext, als für dieses. Obwohl das Töten von Tieren zentrales Thema der in der Ausstellung repräsentierten Jagdkultur ist, wird die reine Denotation es kaum zu Tage fördern. Die Arbeit wird also keine deskriptive Beschreibung jagd- und museumsinterner Bedeutungsproduktion sein, sondern auch den kritischen

¹ Stuart Hall: Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997.

² Vgl. Ebd., S. 6.

³ Ebd.

Rekurs auf bestehende gesamtgesellschaftliche Analysen zum Mensch-Tier-Verhältnis suchen.

Auch wenn es mein Anliegen war und ist, *die* Poesie des Tötens zu verstehen, scheint es mir wichtig, von Anfang an darauf hinzuweisen, dass es *die* Poesie als abgeschlossenes Ganzes nicht gibt. Vielmehr handelt es sich um Fragmente einer Poesie des Tötens. Ein wichtiger Hinweis dafür war für mich die Lektüre eines Textes von Charlotte Martinz-Turek. In ihrem Text⁴ behandelt sie unter anderem die Fragmentiertheit von Erzählungen und wie diese durch verschiedenste Mechanismen, die ich in meiner Ausstellungsanalyse herausarbeiten werde, verhüllt wird. Um der Gefahr des unreflektierten Verhüllens nicht blind zu unterliegen, habe ich mich dazu entschlossen, das Bruchstückhafte meiner Arbeit gleich in der Einleitung vorwegzunehmen. Gerade im kulturwissenschaftlichen Arbeiten und Analysieren kann es keinen abgeschlossenen Abriss geben. Kulturgeschichtliche Erzählungen als abgeschlossene Einheit wahrzunehmen und zu reproduzieren würde Martinz-Turek zufolge einem veralteten Geschichtsparadigma entsprechen, das theoretisch zwar schon dekonstruiert, praktisch aber, und in Ausstellungen in besonderem Maße, noch immer die Narration strukturiert. So, wie das zu Vermittelnde in Museen als Narration verstanden werden kann, ist auch jede wissenschaftliche Arbeit wie eine Erzählung strukturiert, wobei Einleitung, Hauptteil und Schluss die grobe Grundstruktur fast aller Arbeiten bilden. Diesem Schema möchte ich mich gar nicht entziehen, jedoch ist es wichtig, auf die problematische Implikation von Erzählungen hinzuweisen, dass diese als abgeschlossene, einheitliche Gebilde wahrgenommen werden können. Einer abschließenden Synthese der analytisch gewonnenen Erkenntnisse soll das aber nicht im Weg stehen.

Meine Arbeit ist in drei Hauptteile gegliedert, denen je eigene Aufgaben zukommen. Der erste Teil soll klären, mit welcher Methodologie ich an die Analyse der zwei Ausstellungen im Jagdmuseum herangehe. Der zweite Teil ist schließlich die Analyse in Form einer Dichten Beschreibung bestimmter Aspekte der Ausstellung. Dieser zweite Teil ist stärker einer Museumsanalyse im Sinne der

⁴ Vgl. Charlotte Martinz-Turek: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines Im Museum (=Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 2). In: dies. und Monika Sommer (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. Wien 2009, S. 15-29.

New Museology verpflichtet, als dem kritisch diskursanalytischen Anspruch der Human Animal Studies (HAS). Der dritte Hauptteil soll einen ausreichenden Einbezug aktueller Literatur zu den HAS gewährleisten und sozusagen eine rückblickende theoretische Unterfütterung der Analyse darstellen.

Teil 2 stellt demnach einen Versuch dar, etablierte Methoden der Museumsanalyse auf die Dekonstruktion des Speziesverhältnisses anzuwenden und folgt somit dem Aufruf Regina Wonischs und Roswitha Muttenthalers nach einer „verstärkten wissenschaftlich-analytischen Beschäftigung mit dem Medium Ausstellen, die Theorieentwicklung ebenso vorantreibt wie das Erstellen methodischer Instrumentarien“⁵.

Teil 3 stellt hingegen den Bezug zur bereits bestehenden Literatur über Mensch-Tierverhältnisse her, die sich jedoch all zu selten dem Medium Ausstellung widmet und wenn, dann nicht im Sinne einer Repräsentationskritik.⁶

Gesamt soll so der Versuch unternommen werden, zwei interdisziplinäre Forschungsfelder zusammenzuführen, wobei die Museumsanalyse um ein gesellschaftlich immer relevanter werdendes Themengebiet erweitert wird und die HAS mit der Hinwendung zum Museum um ein bedeutendes Medium der Diskursproduktion bereichert werden. Zusätzlich soll Teil 3 das „Set an Konventionen“⁷ klären, mit dem ich die Analyse durchgeführt habe. Es stellt also nachträglich die nötige Offenlegung der Ich-Position dar.

Man kann sich die Struktur meiner Arbeit wie ein Sandwich vorstellen. Das, was ich als Voraussetzungen und Konsequenzen der Repräsentation bezeichne, entspricht der heuristischen Auftrennung des Diskursbegriffs in die „Regeln des Formierens“ und der „von ihnen gestiftete[n] Ordnung“.⁸ Teil 1 der Arbeit widmet sich demnach verstärkt den Regeln des Formierens, Teil 3 verstärkt der

⁵ Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006, S. 251.

⁶ Vgl. Samuel J. M. M. (Hg.): The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie. Virginia 2011.

⁷ Jana Scholze: Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 121-148, hier S. 138.

⁸ Ralf Konsersmann: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults L'ordre du discours. In: Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konsersmann. Frankfurt a. M. 2003, S. 51-94, hier: S. 80.

gestifteten Ordnung, während Teil 2 an einem Fallbeispiel das Zusammenwirken dieser beiden Bestandteile in den Blick fasst.

Da ich den Verdacht hege, einige Analysen und Betrachtungsweisen könnten befremdlich oder irritierend wirken, sei noch einmal meine Position als Teil des Diskurses betont. Denn „[w]as wir von der Wirklichkeit wissen und über sie sagen, das prägt sich aus in Diskursen. [...] Der Betrachter gehört immer schon dazu. Daß der Diskurs, wie Foucault sagt, die Gewalt sei, die wir den Dingen antun, ist nicht bloß ‚façon de parler‘.“⁹

⁹ Ebd.

2 Das Museum und seine Analyse – eine kulturanthropologische Methodenperspektive

"Museen sind Orte der Repräsentation und Performanz, der sozialen und kulturellen Distinktion, der Inklusion und Exklusion. Es sind Schauplätze der Wissenschaftsgeschichte und Wissenspopularisierung, der Inszenierung von Identität und Alterität, [...]"¹⁰

2.1 Das Museum als Forschungsgegenstand

In der sich formierenden New Museology gibt es bis jetzt noch keine einheitliche Methodologie für die Museumsanalyse. Deshalb bringen AutorInnen meist Methoden ihrer Ursprungsdisziplin mit und wenden diese für die Analyse an. Tonangebend waren bis dato aus der Literaturwissenschaft kommende Beiträge und natürlich die Cultural Studies. Beiden gemeinsam ist ein starker semiotischer Zugang, weshalb die Semiotik als zentrale Disziplin der Museumsanalyse fungiert. Da die New Museology nicht unbedingt aus der etablierten Museologie hervorgegangen ist, sondern sich interdisziplinär formiert hat, besteht die Gefahr, dass das Museum zwar richtig als (Massen-)Medium erkannt, jedoch die Spezifität dieses Mediums nicht genug berücksichtigt wird. Vergegenwärtigt man sich die Spezifität des Mediums Museum/Ausstellung, werden einige Besonderheiten erkennbar, die eine Anpassung des kulturwissenschaftlichen Repertoires verlangen. Die Konzentration auf Visualität, Materialität und den Einbezug des ganzen Körpers (die Begehbarkeit) eröffnen ganz eigene Wirkräume, die sonst kein Medium zu erzeugen im Stande ist. Begehbarkeit und die starke Präsenz des Materiellen legen hierbei den Einbezug der Methodologien jener Disziplinen nahe, welche das Begehen, Erleben, die Materialität und Visualität oder überhaupt die Multisensualität als zentrales Erkenntnismoment ansehen. So schlägt Eric Gable

¹⁰ Joachim Baur: Museumsanalyse. Zur Einführung. In: ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 7-14, hier S. 7.

eine Ethnographie von Museen vor¹¹ und Muttenthaler und Wonisch wollen Museumsanalyse als Dichte Beschreibung durchführen¹².

Um einem terminologischen Missverständnis vorzubeugen, sei an dieser Stelle auf die primäre Intention einer Museumsanalyse, im Kontrast zur klassischen Museologie, hingewiesen, wie sie auch von Joachim Baur hervorgehoben wird.

Demnach „ist das Museum nun selbst zum Forschungsgegenstand geworden: als Artefakt unserer eigenen Gesellschaft“¹³. Die Museumsanalyse grenzt sich hierbei vor allem gegen zwei Tendenzen der Museologie ab. Einerseits gegen die angewandte Museologie, die praktische Museumsarbeit verbessern will und andererseits gegen die „philosophisch-totalisierende Herangehensweise“¹⁴, welche das Wesen des Museums ergründen will. Der Museumsanalyse geht es um kritisches Verstehen der Institution, wobei ihre Anwendung einer Fallanalyse entspricht. Sie „verspricht sich durch die Beleuchtung von Einzelfällen bzw. einer Anzahl von Einzelfällen wissenschaftliche Erkenntnisse über – allgemein gesprochen – übergreifende gesellschaftliche, politische und kulturelle Verhältnisse.“¹⁵ In diesem Sinne möchte ich auch meinen Versuch das Jagdmuseum Stainz auf tierliche Repräsentationen zu analysieren verstanden wissen. Nicht das Jagdmuseum selbst soll analytisch auseinandergenommen werden, sondern die Diskurse, welche in es verwoben sind, sollen offengelegt, semiotische Konstrukte des „Tierlichen“ dekonstruiert und seine Eingebundenheit in unseren soziokulturellen Tötungsdispositiv veranschaulicht werden. „Das Museum als Ikone westlicher Hochkultur“¹⁶ halte ich somit prädestiniert für eine europäisch ethnologische Untersuchung.

Mit Sharon Macdonald bezeichnet Joachim Baur Museen als Orte, an denen sich, wie durch ein Brennglas, gesellschaftliche Verhältnisse und Formationen von Wissen und Macht in den Blick nehmen lassen.¹⁷

Ein weiterer wichtiger Hinweis von Baur betrifft die Repräsentation im Museum.¹⁸ Er weist auf den Umstand hin, dass in vergangenen Publikationen die

¹¹Vgl. Eric Gable: Ethnographie. Das Museum als Feld. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 95-120.

¹² Vgl. Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S. 49-53.

¹³ Baur: Museumsanalyse, S. 7.

¹⁴ Ebd., S. 8.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

Rede vom Museum als Spiegel (der Vergangenheit, der Nation, der Stadt,...) beliebt war, was aber einige problematische Implikationen mit sich bringt. Denn Museen stehen in „keinem Abbild-Verhältnis zur Welt außerhalb ihrer Mauern, sondern entwerfen in aktiver Weise Anschauungen der Welt.“¹⁹

Sind Museen keine Spiegel der Wirklichkeit, so kann noch gefragt werden, ob Museen als „mirrors of power“²⁰ angesehen werden können, wie das Patricia Davison vorschlägt. Ich stimme insofern zu, da gewisse Machtverhältnisse und das Beziehungsgeflecht aus Wissen, Diskurs und Macht in Museen herausgearbeitet werden können. Jedoch sollte man auch hierbei die Spiegelmetapher nicht bedienen, da dies den aktiven Part der Museen untergräbt. Die Auffassung als Spiegel würde auch der Autorität des Museums nicht gerecht werden. Die Autorität, welche in der europäischen Ideengeschichte des Museums begründet liegt²¹ und sich heute stark aus dem Verständnis des Museums als wissenschaftliche Institution speist, erklärt erst, wie Repräsentationen im Museum ihre Wirkung als Wissen in der Reproduktion von Machtverhältnissen entfalten. Die Spiegelmetapher greift hier eindeutig zu kurz. Baur verweist aber auch darauf, dass es gerade jene Autorität ist, die das Museum schon am Beginn des 20. Jhd. vermehrt zur Zielscheibe künstlerischer und wissenschaftlicher Kritik werden ließ.²²

2.2 Charakterisierung des Museums

Was macht nun aber das Spezifische einer Bedeutungsproduktion im Museum aus? Um uns dieser Frage anzunähern, können wir uns einiger Überlegungen der klassischen Museologie bedienen. Katharina Flügel schreibt: „Aus zahlreichen schriftlichen Quellen geht hervor, dass seit dem Zeitalter der Renaissance Versuche existieren, das Sammeln bestimmter Objekte zu begründen, dieses zu

¹⁸ Vgl. Joachim Baur: Was ist ein Museum?. Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes. In: ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 15-48, hier S. 37.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Davison, Patricia: Museums and the Reshaping of Memory. In: Sarah Nuttall/Carli Coetzee (Hg.): Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa. Oxford/New York 1999, S. 143-160, hier S. 145.

²¹ Vgl. Anke te Heesen: Theorien des Museums. Zur Einführung. Hamburg 2012.

²² Vgl. Baur: Was ist ein Museum?, S. 38.

strukturieren und in Übereinstimmung mit den jeweils herrschenden Erkenntnistheorien zu bringen.“²³ Dieses „in Übereinstimmung bringen“ der Objekte im Museum ist für mich ein wesentlicher Interessensmoment. Welche Episteme ist es, auf die die Objekte abgestimmt werden, wie geschieht das, mit welchen Mitteln und Techniken? Flügel führt dazu weiter aus, dass uns die Geschichte zeigt, „dass das Sammeln bestimmter Dinge nicht nur in die herrschenden Wissenschaftsdisziplinen eingebunden ist, sondern darüber hinaus mit den zeitgenössischen philosophischen Systemen im Einklang steht.“²⁴ Diese Aussage ihrerseits möchte ich etwas relativieren. Bedeutend daran ist, dass Museen nicht lediglich als Organe oder öffentliche Medien ihrer jeweiligen Disziplinen begriffen werden dürfen. Sie sind eingebunden in ein größeres Geflecht gesellschaftlicher Verhältnisse. Ich denke erstens, dass dies nicht nur die philosophischen Systeme sind und zweitens, dass man nicht von „Einklang“ sprechen sollte, was wieder eine Spielart der Spiegelmetapher ist. Womit Museen stark verknüpft sind, sind ganz allgemein gesprochen Denksysteme, nicht nur die philosophischen und gelehrten Systeme einer Zeit. Die foucault'sche Terminologie des Diskurses trifft hier am besten den Kern der Sache. Diese lässt nämlich auch einen Konflikt innerhalb eines solchen zu, was in den Ausführungen Flügels nur als kontinuierliche Entwicklung am Zeitstrahl möglich ist. Gerade kontroverse Themen wie die Mensch-Tier-Beziehung machen aber die Betrachtung von Widersprüchlichkeiten, Unklarheiten und Irritationen notwendig. Bei der Betrachtung des Musealisierungsprozesses stellt Flügel die Frage „was mit dem Objekt im Verlauf dieses Prozesses geschieht und wie er sich auf das Objekt selbst auswirkt.“²⁵ Ich möchte mich zwar nicht der Betrachtung des musealen Phänomens an sich widmen, trotzdem ist diese Frage zentral für die (De-)Codierung des „Tierlichen“ in der Ausstellung. Mit der Objektwerdung von Tieren im musealen Prozess gehen semiotische Veränderungen einher, die sich als Bedeutungsebenen im Objekt ablagern; als solche zwar nicht direkt erkennbar, können sie doch analytisch als paradigmatische Zeichen gelesen werden. Die Kontextänderung ist ein wesentlicher Aspekt dieses Vorgangs, der sich in der

²³ Katharina Flügel: Einführung in die Museologie. Darmstadt 2009, S. 13.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 25.

Veränderung des räumlichen, zeitlichen und funktionalen Zusammenhangs vollzieht.

„Durch den Musealisierungsakt wird die ursprüngliche Bedeutung des Objekts, die in seinem Gebrauch gleich welcher Art gelegen hat, zurückgedrängt und durch eine neue Bedeutung ersetzt. Dies kann als eine Neuzuweisung von Sinn bezeichnet werden. Das Objekt gewinnt eine neue semantische Dimension, mithin eine neue Qualität seines Seins.“²⁶

Wenngleich die meisten der von mir betrachteten musealen Objekte ihre Bedeutung nicht aus einem wie auch immer gearteten „Gebrauch“ geschöpft haben, da sie als lebende Wesen selbst durch zweckgerichtetes Handeln Bedeutung schaffen, ist dieser Gedanke der „Neuzuweisung von Sinn“ im Musealisierungsprozess eine wichtige Grundlage für das Verstehen semiotischer Zusammenhänge im Museum.

Was an Flügels Formulierung auffällt, ist eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit mit dem Prozess der Mythologisierung nach Roland Barthes.²⁷ Das Primärzeichen wird durch eine zweite Bedeutung, die mythische oder hier die museale, überlagert. Aus dieser Überlagerung heraus gewinnt es seine besondere Wirkung. Die besondere Wirkung, die im Museum die Beziehung des Menschen zur Realität repräsentiert, so wie sie im Mythos eine scheinbare Natürlichkeit der Erzählung erzeugt, ist der Grund für die starke Wirksamkeit solcher überlagerter Zeichen und zugleich ein wichtiger Grund für die Relevanz der Aufschlüsselung solcher Zeichensysteme. Eine Darstellung der ideologischen Voraussetzungen, die es braucht, um musealisierte Tierkörper als jene Zeichen gebrauchen und verstehen zu können, wie es im Museum (oder im Mythos) geschieht, werde ich erst im dritten Kapitel bringen. Der Hinweis auf die Konstruiertheit dieser Zeichen sei aber bereits hier vorangestellt.

Flügel verweist mit Joachim Ritter auf die besondere Wirkweise von musealen Objekten als Dokumente. Durch den Umwertungsprozess der Musealisierung, also durch die Deklaration von etwas als musealem Objekt, erhält das Objekt Wert als Dokument mit „Realitätswert“²⁸. Ein Objekt steht für sich oder als Teil einer Anordnung für eine Realität. Das, worauf das museale Zeichen verweist, wird

²⁶ Ebd., S. 25-26.

²⁷ Vgl. Roland Barthes: Der Mythos heute. In: ders.: Mythen des Alltags. Berlin 2012, S. 251-316.

²⁸ Flügel: Einführung in die Museologie, S. 26.

dann *als* Realität wahrgenommen. So könnte zum Beispiel ein Tierkörper, der als bejagtes Tier ausgestellt wird, so wahrgenommen werden, als sei es das Wesen des repräsentierten Tieres, Objekt der Jagd zu sein. Der Mythos schafft sich so seine eigene Wirklichkeit.

Weiter hilft hier der Musealienbegriff Stranskys für den Flügel schreibt:

„Auch für ihn [Stransky] ist es in gewisser Weise ein Dokument. Aber eine museologische Definition des Objektes muss davon ausgehen, dass es nicht nur Repräsentant einer bestimmten Wirklichkeit und somit Träger bestimmter Informationen ist, sondern sie muss erkennen, dass das Objekt auch Ergebnis einer Wertung ist, die wiederum das Resultat eines bewussten Aktes darstellt. Mithin darf der musealisierte Gegenstand nicht nur als ein Dokument seiner Herkunftswirklichkeit gesehen werden, sondern er muss gewissermaßen auch als Dokument jener Wirklichkeiten gelten, in die er durch den Musealisierungsprozess versetzt worden ist.“²⁹

Wie Roland Barthes die zwei Ebenen des Mythos analytisch getrennt und somit die Dekonstruktion gesellschaftlicher Diskurse vorbereitet hat, hat Stransky mit dieser Unterscheidung die Dekonstruktion musealer Bedeutungsproduktion mitvorbereitet. Das Zusammenwirken der beiden Realitäten, der außermusealen und der innermusealen, wird in der Analyse immer wieder thematisiert werden. In der museologischen Theorie wird dem Begriff der Authentizität ein hoher Stellenwert zugeschrieben. Anhand der Bedeutungsverschiebung vom „Original“ zur „Authentizität“ finden sich die bisherigen Ausführungen zur Wirkweise von musealen Objekten wieder. Während der Begriff des „Originals“ im kunsthistorischen Kontext noch das Gegenteil zur Fälschung darstellt, kann mit Hoffman über die Einführung der „Authentizität“ diese Bedeutung ausgeweitet werden. Es stellt sich nämlich die Frage in Bezug auf *was* ein Gegenstand original ist. Es muss immer eine Beziehung vorherrschen. „Kein Gegenstand an sich ist original.“³⁰ Hoffman geht davon aus, „dass sich auf jedem Gegenstand im Laufe seiner Existenz und Nutzung über lange Zeiträume hinweg verschiedene Sinnschichten abgelagert haben, die verschiedene Stadien oder Qualitäten des

²⁹ Ebd., S. 26-27.

³⁰ Ebd., S. 28.

Originals in sich vereinigen.“³¹ Geht es in der Museologie noch um die Ausarbeitung des spezifischen Wertes musealer Gegenstände, öffnet sich hier für die Museumsanalyse die Ebene paradigmatischer Interpretationsmöglichkeiten.³² Museale Objekte sind stets eingebunden in Prozesse des Deponierens und Exponierens. „Im Deponieren wird das Erkennen und Verwahren der aus der Totalität der Erscheinungen herausgelösten, selektierten Dinge begründet, im Exponieren das Mitteilen und Teilnehmen ermöglicht.“³³ Gerade für das Jagdmuseum, das zugleich kulturhistorische wie auch naturkundliche Ansprüche hat, ergeben sich aus diesen Ausführungen interessante Implikationen. Dass Tiere als museale Objekte in eine Sammlung aufgenommen werden, hat für die Repräsentation von Tieren eine besondere Wirkung. Im jagdlichen Kontext gibt es ja zumindest einen zweifachen Selektionsprozess. Schließlich wird ein Wesen aus *seiner* Lebenswelt herausgenommen, indem es als tödenswert bestimmt wird. Bereits hier, selbst wenn es nicht für das Museum gedacht gewesen wäre, und die wenigsten Tiere werden für diesen Zweck, als Museumsobjekte zu enden, getötet, wurde es aus der Totalität *seiner* Erscheinungen herausgelöst. Nicht selten geschieht das zum Zwecke des Ausgestellt werdens. Meist handelt es sich dabei aber um private oder semiprivate Räume und nicht um einen musealen Kontext. Den Weg in das Museum findet es auf Umwegen, wie in „The Afterlives of Animals“³⁴ an einigen Geschichten gezeigt wird. Dort erhält es erst den Charakter eines musealen Objektes. Stellen wir hier die Frage nach der Authentizität, sehen wir, dass diese oft nicht gegeben ist. So werden viele Tiere beispielsweise nicht als Repräsentanten von ausgestopften Tieren in Jagdstuben einer zeitlich und lokal verorteten Jagdkultur ausgestellt, sondern etwa als Repräsentanten ihrer eigenen Art, von lebenden Artgenossen oder von Metaerzählungen von Artenvielfalt, Exotismus, etc. Weiterhin muss auch der Selektionsprozess als solcher an Tieren betrachtet werden. Allein dadurch, dass ich Tiere zum Zwecke des Ausstellens selektiere, wird eine diskursive Position transportiert. Im Kapitel „Zwischen Soliman und Bentham“ werde ich näher darauf eingehen. Hier sei erwähnt, dass Selektion immer auch ein Machtgefälle deutlich macht. Im jagdlichen

³¹ Ebd.

³² Paradigmatische Zeichenrelationen werden genauer im nächsten Kapitel besprochen.

³³ Flügel: Einführung in die Museologie, S. 98.

³⁴ Vgl. Alberti (Hg.): The Afterlives of Animals.

Selektionsprozess geht das Töten damit einher, im musealen die Objektwerdung. Das Ausstellen eines derart selektierten Tieres repräsentiert somit die Legitimität der Selektion. Insofern vermittelt die Entscheidung eines Museums Tiere auszustellen ebenfalls einen gewissen Diskurs, den es zu hinterfragen gilt. Flügel stellt für museale Objekte fest, dass wir nicht denselben Gegenstand ausstellen, „den wir wegen seiner Merkmale aus der Totalität der Erscheinungen selektiert haben, wir exponieren ein Objekt, das im Laufe des Erkenntnisprozesses durch uns verändert worden ist. [...] Nur diese von uns herbeigeführte Veränderung können wir kommunizieren.“³⁵ Diese Veränderungen herauszuarbeiten, wird einen Teil der Analyse ausmachen. Dabei stellt sich die Frage, welche Veränderungen ein Individuum erfährt, wenn es als Wesen ausgelöscht wird und seine materiellen toten Bestandteile als Objekt weiter verwendet und vermittelt werden. Was wird damit kommuniziert?

Soviel zu den Objekten selbst. Nicht weniger bedeutsam ist die Sprache im Museum.

„Zumeist stehen Objekte im Zentrum von Ausstellungsbesuchen, doch die Exponate erzählen Geschichten nur in Verbindung mit Sprache. Raumtexte, Objektbeschriftungen, Führungen, Leitsysteme, digitale Medien usw. stellen jene Kontexte her, die die Thesen von Ausstellungen erst nachvollziehbar machen.“³⁶ Ausstellungstexte sind als „Genre der Textproduktion“³⁷ wesentliches Leitmittel zur Strukturierung der Ausstellung im Jagdmuseum. Welchen Regeln und Gesetzen folgt dieses Genre nun?

„Es handelt sich um eine Textsorte, die ihre AutorInnen nicht ausweist: Raum- und Objekttexte verschleiern die Positioniertheit ihrer Informationen. Sie stellen keine Thesen auf, sondern sprechen scheinbar ‚objektiv‘. Sie drängen sich nicht auf, halten sich zurück, tun so, als ob nicht sie es wären, sondern die Objekte, die aus sich selbst heraus sprechen würden. Sie suggerieren Nachvollziehbarkeit und Evidenz und geben eine Selbstverständlichkeit vor, die ihre Konstruiertheit ebenso verdeckt wie die institutionellen Rahmenbedingungen die Prämissen,

³⁵ Ebd., S. 99.

³⁶ Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht?. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 9.

³⁷ Ebd.

denen sie folgen. Sie sind damit ein wesentlicher Teil der Mittel, mit denen in Ausstellungen Wahrheitseffekte produziert werden.“³⁸

Die spezifische Wirkweise von Texten im Museum verweist schon auf eine zentrale Problemstellung der Museumsanalyse: die Naturalisierung. Oliver Marchart unterscheidet drei Effekte der Naturalisierung im Museum.³⁹ Dabei wirkt die Naturalisierung sowohl auf die Exponate wie auch auf die Institution selbst. Erstens kann die konnotierte Bedeutung kanonisiert werden. Die starke Definitionsmacht der Institution macht bestimmte Definitionen und Deutungen unhinterfragbar oder lässt eine Hinterfragung sogar unsinnig erscheinen.⁴⁰ Zweitens werden einzelne Exponate entkontextualisiert. Die Rekontextualisierung in der Ausstellung setzt auf jene „auratisierende Kraft der Institution“⁴¹, die der neuen Deutung ihre „natürliche“ Autorität verleiht. Drittens werden Exponate als Folge ihrer Rekontextualisierung homogenisiert. Heterogene Exponate finden sich unter einem Thema zusammen und erscheinen dadurch auch zusammengehörig. Alle drei Effekte verhüllen die Konstruiertheit der Ausstellung und in Folge auch die Konstruiertheit des in der Ausstellung repräsentierten. Wie sich diese Effekte speziell in der von mir untersuchten Jagd Ausstellung auswirken, zeige ich in den Kapiteln zur Ausstellungsanalyse. Um die Wirkmächtigkeit der Institution Museum zu verstehen, ist die „Selbstnaturalisierung“⁴² ein Schlüsselement. Die Institution lässt ihre Gemachtheit vergessen und die Kontingenz der in ihr reproduzierten Diskurse wird verschleiert. „Die Institution organisiert gleichsam das allgemeine Vergessen ihrer eigenen Rolle als Institution.“⁴³ Auch hierbei sind drei Aspekte von besonderer Bedeutung:

„Was die Institution dabei vergessen macht, ist erstens ihre *Definitionsmacht*, die Tatsache also, dass sie erzeugt und mitdefiniert, was sie nur zu präsentieren vorgibt: Sie leugnet damit ihre eigene Rolle und gibt vor, sie wäre ein neutraler Vermittler von Wissen; zweitens das von ihr *Ausgeschlossene*, denn jede

³⁸ Ebd., S. 10.

³⁹ Vgl. Oliver Marchart: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht?. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 34-58.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 38.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 39.

⁴² Ebd., S. 38.

⁴³ Ebd., S. 39.

Kanonisierung produziert Ausschluss, jedes Wissen Unwissen, jede Erinnerung Vergessen; drittens der Komplex der *Bedingungen*, denen die Institution *selbst* unterworfen ist, d. h. ihre gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Abhängigkeiten [...]“⁴⁴

Ich habe oben bereits anhand der Objekte hingewiesen, wie im Museum/der Ausstellung Bedeutung produziert wird. Kommt zwar den Objekten für Ausstellungen die zentrale Rolle als Bedeutungsträger, als Semiophoren, zu, kann doch auch nach den großen Erzählungen, den Makronarrationen⁴⁵, gefragt werden. Das Schnittpunkt Kollektiv hat den Versuch unternommen diesen Zugang theoretisch aufzuarbeiten. Im Museum ist die Storyline ein „vorgestellter Ereignisverlauf“⁴⁶ der sich aus dem Zusammenspiel von „Artefakten, Ausstellungsmöbeln, Licht, Ton, elektronischen Medien und Texten“⁴⁷ speist. Das Objekt bekommt in der Storyline einen „argumentativen Charakter“⁴⁸ und wird so zu einem Bestandteil der Narration. Konnotationen die scheinbar dem Objekt selbst anhaften, werden ihm durch die Narration eingeprägt. „Das kulturelle Artefakt wird gemacht.“⁴⁹ Auch die AutorInnen von Schnittpunkt erkennen, dass bei der Museumanalyse, in diesem Fall der Storyline, immer die Institution Museum selbst durchleuchtet wird. Die Storyline transportiert damit auch institutionelle Deutungs- und Handlungsmuster. Denn trotz „der zunehmenden (Selbst-)Kritik der Museen sind sie immer noch Orte, an denen Definitionen präsentiert und Ordnungen geschaffen werden. Das Museum ist Ausdruck dessen, wie wir über Kunst, Geschichte und Kultur nachdenken [...]“⁵⁰. Storylines sind der rote Faden einer Ausstellung. Diese sind einerseits von KuratorInnen intendiert, andererseits sind immer auch *implizite* Erzählungen von Wertvorstellungen enthalten. Die Storyline erscheint als eine voranschreitende Erzählung, die nicht unbedingt linear sein muss, die sich aber im Durchschreiten zusammensetzt und aufbaut. Ein Museum kann viele einzelne Narrationen enthalten, die oft nur an

⁴⁴ Ebd., S. 39-40.

⁴⁵ Charlotte Martinz-Turek/Monika Sommer: Storyline. Narrationen im Museum (=Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 2). Wien 2009, S. 7.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 8.

einen Raum oder an ein Ensemble gebunden sein können. Wenn von Narration die Rede ist, heißt das nicht, dass immer explizite Erzählungen denotiert sind, diese können auch durch den diskursiven Rahmen evoziert werden. Die einzelnen Narrationen werden von der Storyline eingerahmt und durchdrungen. Den diskursiven Boden zu durchhackern, auf dem diese im Jagdmuseum gedeihen, wird eine Aufgabe meiner Arbeit sein.

2.3 Semiotik als methodologische Orientierungshilfe

Gillian Rose stellt an den Anfang ihrer Einführung zu einer Semiologie für die Bildanalyse die Frage nach dem Legitimationsanspruch.

„Semiologists depend on a definition of science that contrasts scientific knowledge with ideology. [...] Ideology is knowledge that is constructed in such a way as to legitimate unequal social power relations; science, instead, is knowledge that reveals those inequalities.“⁵¹

Auch wenn ich ihre Unterscheidung in dieser Form in der analytischen Praxis für nicht aufrecht zu erhalten ansehe, ist sie für ein Verständnis der zugrundeliegenden Forschungsintention zentral. Eine kultursemiotische Analyse will Herrschaftsverhältnisse aufdecken, die Reproduktion von Wissen legitimierenden und Macht aufrechterhaltenden Diskursen durch Zeichenprozesse erkennen und verstehen. Hegemoniale Verhältnisse bringen Zeichensysteme hervor, welche die Konstruiertheit derselben im Sinne der dominierenden Klasse, Rasse, des dominierenden Geschlechts oder auch der dominierenden Spezies verbergen. Deshalb sei es mit Rose nötig, dieses Zeichengeflecht analytisch zu dekonstruieren, um so die dahinterliegenden Wissen/Macht-Verhältnisse erkenntlich zu machen. Für aktuelle Analysen kann ein solcher Ansatz, der die eigene Position als der falschen Ideologie gegenüberstehend betrachtet, nicht mehr argumentiert werden. Hier ist der relativistische Ideologiebegriff von Robert Hodge und Gunther Kress hilfreicher und entspricht eher selbstreflexiven Ansprüchen. Ihnen zufolge muss jede Form von Wissen, welche eine Form von sozialer Organisation stützt, als Ideologie

⁵¹ Gillian Rose: Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials. London 2012, S. 70.

angesehen werden. Sie sprechen hier präferiert von ideologischen Komplexen, die sie wie folgt definieren:

„[...] a functionally related set of contradictory versions of the world, coercively imposed by one social group on another on behalf of its own distinctive interests or subversively offered by another social group in attempts at resistance in its own interests [...]“⁵².

Ich kann demnach ideologische Repräsentationen nicht einfach als falsch dekonstruieren. Als ForscherIn nehme ich immer selbst auch einen ideologischen Standpunkt ein. Diese Erkenntnis widerspricht aber nicht dem grundlegenden Anspruch, Herrschaftsverhältnisse und Wissen/Macht-Komplexe aufzudecken und auf ihre Funktionsweisen hinzuweisen. Wichtig ist dabei das schreibende Ich sichtbar zu machen, um intersubjektive Nachvollziehbarkeit ermöglichen zu können. Das Anerkennen und reflektieren der Ich-Position im Analyse- und Schreibprozess ist die große Stärke, die empirische KulturwissenschaftlerInnen in das interdisziplinäre Feld der Museumsanalyse einbringen.

Jana Scholze beschreibt das Grundverständnis semiotischen Arbeitens folgendermaßen: „Entgegen den Vorstellungen eines ontologischen Strukturalismus wird die Auffassung vertreten, dass die Semiotik Operations- bzw. Erklärungsmodelle liefert, mittels derer Beschreibung und Bewertungen vorgenommen werden können“⁵³. Die Semiotik beschreibt also nicht unabhängig von Deutung stattfindende Repräsentationsverhältnisse, sondern einen Begriffs- und Methodenapparat, der eine vorgenommene Analyse durch eine standardisierte Methode intersubjektiv nachvollziehbar gestaltet.

Nachdem ich die Ausgangsposition und das Selbstverständnis der Semiotik geklärt habe, möchte ich nun auf wichtige Grundbegriffe und die Anwendung auf das Medium Museum/Ausstellung eingehen.

⁵² Robert Hodge/Gunther Kress: Social Semiotics. Ithaca 1988, S. 3.

⁵³ Scholze: Kultursemiotik, S. 138.

2.3.1 Syntagmatische und paradigmatische Zeichenoperationen

Rose hält richtig fest, dass Zeichen immer in Relation zu anderen Zeichen funktionieren.⁵⁴ Diese Beziehung zu anderen Zeichen kann auf zwei Achsen beschrieben werden, einer horizontalen und einer vertikalen. Die horizontale Achse beschreibt das syntagmatische Zeichenverhältnis. Die Bedeutung eines Zeichens ergibt sich dabei aus seinem Verhältnis zu anderen Zeichen, die in einer Abfolge vor oder nach ihm kommen oder die es räumlich umgeben. In Ausstellungen kann zum Beispiel die Bedeutung eines Zeichens (z. B. eines Exponats) von seiner Anordnung im Raum und den es umgebenden Zeichen abhängen. Bei den anderen Zeichen kann es sich um andere Exponate, Texttafeln, die Beleuchtung, nichtsprachliche farbliche Kodierungen oder die Art der Aufhängung (Vitrine, frei zugänglich, hinter Absperrbändern, etc.) handeln. Die vertikale Achse beschreibt das Verhältnis des Zeichens zu allen anderen möglichen Zeichen. Die Bedeutung kommt hier durch den Kontrast/die Ähnlichkeit mit allen anderen möglichen Zeichen zustande.⁵⁵ Das paradigmatische Zeichen ist ein potentiell ersetzbares. Dadurch wird in ihm ein gesamtes Depot möglicher Assoziationen mitbezeichnet. Muttenthaler und Wonisch sprechen hierbei von einer „semiotischen Wippe“⁵⁶. Sie bezeichnen die Decodierungsprozesse als Zeichenoperationen, die einer Grammatik zur Produktion realisierter Äußerungen folgend Bedeutungen herstellen.⁵⁷

2.3.2 Denotation – Konnotation – Metakommunikation

Jana Scholze schlägt mit ihrer kulturemiotischen Methode zur Analyse von Museen vor, Museen als Zeichensysteme zu betrachten, die in Codes organisiert sind. Die Aufgabe des/der KulturwissenschaftlerIn sei es, diese zu entschlüsseln.⁵⁸ Scholze unterscheidet für die Decodierung von Ausstellungsarrangements drei Ebenen: Denotation, Konnotation und Metakommunikation. Sie weist darauf hin,

⁵⁴ Rose: Visual methodologies, S. 70.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 78.

⁵⁶ Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S. 60.

⁵⁷ Ebd., S. 58-61.

⁵⁸ Vgl. Scholze: Kulturemiotik.

dass sich der Fokus bei „diesen Analysen [...] vordergründig nicht auf das Museum als Objekt, sondern auf die Diskurse, welche von und in dieser Institution gestellt werden“ richtet.⁵⁹

Denotation, Konnotation und Metakommunikation sind für sie „drei Arten der Mitteilung oder Richtungen von Kommunikation“⁶⁰. Denotation ist dabei die Decodierung der Funktion eines Objekts als „Dienendes für einen Verwendungszusammenhang“⁶¹. „Konnotationen betreffen das Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertsysteme [...]“⁶².

Konnotationen können dabei nicht einfach festgestellt werden, sondern sind stärker interpretationsabhängig als Denotationen. Sie lassen sich nicht einfach definitorisch fassen. Die Untersuchung der metakommunikativen Ebene bezieht sich auf die Rolle „des allgemeinen Museums- bzw. Ausstellungskontextes“⁶³. In meiner Analyse werde ich hierzu fragen, wie das Ausstellungssetting seine institutionellen Grenzen und Rahmenbedingungen kommuniziert, aber auch wie seine Eingebundenheiten in außermuseale Diskurse offengelegt oder verhüllt werden.

2.3.3 Metapher, Metonymie und Synekdoche

Eine wichtige Unterscheidung, die ich für die Analyse öfter heranziehen werde, ist jene von Metapher und Synekdoche oder Metonymie. Für den Kontext Ausstellung/Museum wurden diese ebenfalls von Jana Scholze eingeführt. Artefakte haben in einer Ausstellung eine synekdochische Wirkweise. Sie werden als Teil einer Kultur gelesen, der Teil steht also für das Ganze. In Ausstellungen sind solche Verweise immer auch metonymisch, da Artefakte stets einen realen Zusammenhang mit dem Bezeichneten aufweisen. Metonymie und Synekdoche sind insofern zwar nicht gleichzusetzen, können aber austauschbar verwendet werden, um auf den gleichen Umstand hinzuweisen. Kunstwerke hingegen werden hauptsächlich in einer metaphorischen Beziehung gelesen, da sie bevorzugt als ästhetische Objekte Beachtung finden. Sie stehen metaphorisch für

⁵⁹ Ebd., S. 121.

⁶⁰ Ebd., S. 140.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 141.

⁶³ Ebd.

ein Konzept der Bedeutung von Kunst an sich.⁶⁴ Genauer werde ich auf diese Unterscheidung noch direkt in der Analyse eingehen. An dieser Stelle möchte ich nur anmerken, dass ich nicht glaube, dass entweder das eine oder das andere je nach Genre und Medium auftreten kann. So repräsentiert ein Kunstwerk in einer Kunstausstellung richtigerweise in einer metaphorischen Ähnlichkeitsbeziehung den Wert der Kunst, jedoch gibt es hier auch die synekdochische Beziehung des Kunstwerks als Repräsentant des Schaffens eines/einer bestimmten KünstlerIn bzw. einer Phase des/der KünstlerIn. Trotzdem ist es wichtig diese beiden analytisch zu trennen, da unterschiedliche Bedeutungsproduktionen mit dem einen oder dem anderen einhergehen.

2.4 Polysemie

Zum Abschluss der methodologischen Vorbereitungen möchte ich den Hinweis Jana Scholzes zur Polysemie anführen. Polysemie ist die „Überlagerung von Mitteilungen und Bedeutungen“⁶⁵. Sie betont die zweifache Bedeutung der Polysemie für eine kultursemiotische Analyse von Museen. Im Sinne Mieke Bals verweist sie zuerst auf die potentielle Uneingeschränktheit der Polysemie. So würde Bal oft mehrere Lesarten von musealen Präsentationen anbieten „womit sie den polysemen Charakter von Präsentationen bestätigen kann“⁶⁶.

Bal sieht die für das Museum entdeckte Polysemie als archetypisch für die Funktionsweise von kulturellen Repräsentationen an:

„[E]xposition is here considered as an arch-cultural practice, if not a keystone of how a culture functions. Meaning seems slippery and variable, both smaller and endlessly greater than what the speaking subject would like to convey.“⁶⁷

Mehrdeutigkeiten sind für Mieke Bal das entscheidende Element der Kultur und somit auch der Kulturanalyse.⁶⁸

Zweitens zeigt Scholze wie Ausstellungen mit der Polysemie umgehen. Dafür sind die gesamten Arrangements wichtig anhand derer die Polysemie eingeschränkt, oder eine Hierarchie der Bedeutungen geschaffen wird.⁶⁹

⁶⁴ Vgl. Scholze: Kultursemiotik, S. 135.

⁶⁵ Ebd., S. 136.

⁶⁶ Ebd., S. 134.

⁶⁷ Mieke Bal: The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation. Stanford 1999, S. 10.

⁶⁸ Vgl. Mieke Bal: Kulturanalyse. Frankfurt a. M. 2006, S. 33.

"Da Pluralität aber immer auch die Gefahr der Unverständlichkeit mit sich bringt, wird angenommen, dass es einer gewissen Ordnung, wenn nicht gar Hierarchisierung der Codes bedarf. Diese Ordnung wird zunächst mit der Bestimmung von Objektarrangements und Raumgestaltung angelegt. Dabei werden bestimmte Lesarten protegiert, andere verdeckt, untergeordnet oder sogar unterdrückt."⁷⁰

Der Hinweis auf die Unterdrückung und Unterordnung bestimmter Lesarten wird sich in der Analyse als sehr bedeutsam herausstellen. Die Polysemie im Museum wird in meiner Analyse schnell erkennbar an den vielen Uneindeutigkeiten und Unklarheiten. Um dem Umstand der Polysemie voll gerecht zu werden, werde ich zu zeigen versuchen, wie sich diese auf die Bedeutungsproduktion auswirken. Die Poesie des Tötens ist eine vielstimmige.

⁶⁹ Vgl. Jana Scholze: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld 2004, S. 267.

⁷⁰ Scholze: *Kultursemiotik*, S. 139.

3 Analyse der Ausstellung

3.1 Der Ort – Schloss Stainz und das Jagdmuseum

Als ein Spezifikum des Museums wird von vielen AutorInnen die raumstrukturierende Wirkung genannt, insbesondere die Trennung von Innen und Außen. Damit verbunden seien spezifisch dem Museum eigene Wirkungen auf Objekte und die produzierten Narrative und Wertzuschreibungen. Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch leiten ihre Monographie „Gesten des Zeigens“ sogar mit diesem Charakteristikum ein:

„Der Museumsraum schließt wie ein Rahmen ein und stellt etwas zur Schau. Er trennt ein Innen von einem Außen, schließt dieses Innen in sich selbst ab und umgibt es mit Wert.“⁷¹

Die damit verbundenen Ausschlussmechanismen, von als nichtmuseumswürdig klassifizierten Narrationen und Objekten, würden den institutionellen Raum des Museums sogar definieren. Gerade im Hinblick auf das von mir untersuchte Museum mitsamt Ausstellung muss diese Charakterisierung angezweifelt werden. So sehr es zwar wichtig ist, dieses Innen und Außen des Museums zu unterscheiden, muss doch auf die Unschärfe der Grenze hingewiesen werden, die für das Jagdmuseum in Stainz einen mindestens genauso wichtigen Stellenwert für die Analyse der museumsspezifischen Wirkweisen auf die produzierten Diskurse hat, wie die Unterscheidung von Innen und Außen selbst. Zudem relativieren Muttenthaler und Wonisch selbst ihre zuvor recht holistisch klingende Definition mit der Anmerkung, dass „die Grenzen zunehmend fließend werden“.⁷²

Im spezifischen Fall von Stainz bezieht sich dieses Verfließen der Grenzen nicht auf den Effekt der Musealisierung außerhalb der Mauern des Museums, sondern auf drei Aspekte der musealen Rezeption. Das sind erstens die Uneindeutigkeit in Bezug auf das Eintreten ins Museum (architektonisch), zweitens die Verwobenheit der Räumlichkeiten welche das Museum und die Ausstellung

⁷¹ Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S. 13.

⁷² Ebd.

beherbergen mit der Geschichte des repräsentierten Phänomens (historisch) und drittens die Verbindung von Jagddiskursen mit wissenschaftlichen Diskursen (institutionell/diskursiv).

Uneindeutig ist auch der örtliche Bezugsrahmen des in der Ausstellung gezeigten. Joachim Baur nimmt bei seinen vier Umkreisungen des Museums eine phänomenologische Annäherung vor. Dabei stellt er die Frage nach dem örtlichen Bezugsrahmen.⁷³ Hat die Ausstellung einen lokalen Bezug, durch die Geschichte des Schlosses und die damit verbundene Jagdtradition, hat es regionalen Bezug durch die Verwobenheit der steirischen Jagdkultur mit Erzherzog Johann, hat es nationalen Bezug im Sinne einer Jagdkultur Österreichs oder hat es sogar supranationalen Bezug im Sinne des Phänomens Jagd in Mitteleuropa? Aus der Ausstellung heraus lässt sich das nicht klar erkennen, womit der örtliche Bezugsrahmen ebenfalls als Element des uneindeutigen Charakters des Museums hinzukommt.

Wie sieht nun die Selbstdarstellung des Ortes aus? Folgt man der Darstellung der Internetpräsenz des Schlosses Stainz, stellt es sich bereits als multifunktionale Lokalität dar. Es ist ein Ort mit Geschichte, Träger von Tradition, es ist Wohn- und Wirtschaftssitz, Veranstaltungsraum, eng verbunden mit der historischen und aktuellen Jagdkultur, Sitz der Forstverwaltung Meran, darin eingebunden ist die Pfarrkirche zur Hl. Katharina und natürlich ist es Sitz des Jagd- und des Landwirtschaftsmuseums. Ein zentrales Element der Selbstdarstellung ist die Kontinuität von Erzherzog Johann aus der Vergangenheit in die Gegenwart, als deren Brückenelement die Familie Meran fungiert. Momentan umfasst die zur Forstverwaltung Meran gehörende Jagdfläche 2500 ha⁷⁴. Der geschichtliche Bezug zur Jagd wird in der Selbstdarstellung über die Verbindung zu Erzherzog Johann hergestellt, der demnach die Grundlage für die heute praktizierte Jagd gelegt hat.⁷⁵

Für den/die MuseumsbesucherIn erschließt sich das Schloss zuerst atmosphärisch und architektonisch. Es liegt auf einer Anhöhe über Stainz und ein Fußweg führt aus dem Ortszentrum neben Gärten und Weinhängen auf die

⁷³ Baur: Was ist ein Museum?, S. 17.

⁷⁴ Schloss Stainz, <http://www.schloss.stainz.at/index1.html> (Zugriff: 08.06.2015).

⁷⁵ Wie die aktuelle Jagd aussieht und repräsentiert wird, ist an dieser Stelle nicht wichtig. Darauf gehe ich näher im Kapitel „Zurück zur Natur – Raum 5“ ein.

Anhöhe. Tritt man in das Schloss ein, kommt man in einen kleinen Innenhof mit Café, rechts davon befindet sich der Eingang zur Pfarrkirche.⁷⁶ Der Eingangsbereich des Museums beherbergt den Schalter und einen kleinen Buchladen der Bücher zum Thema der beiden Ausstellungen verkauft. Interessant hierbei ist, dass nicht nur Bücher zur Kulturgeschichte der Jagd angeboten werden, sondern auch Bücher zur Jagd selbst. Das ist bereits beim Eintreten der erste Hinweis für die Verwobenheit des Museums mit dem Jagdphänomen selbst. Der Weg zur Ausstellung führt über einen Arkadengang, dessen Wände mit Geweihen und Hörnern bestückt sind.⁷⁷ Diese sind durchgängig so angeordnet, dass sich in der Mitte der Bögen eine große Trophäe (meist die eines Hirsches) und rundherum kleinere Trophäen befinden. Im Arkadengang wird der Blick auf den zentralen Innenhof frei, der nicht Teil der Ausstellung ist. Von hier erkennt man, dass auch abseits des Ausstellungsareals der gesamte Gang auf die gleiche Weise mit Trophäen bestückt ist.⁷⁸ Die Praxis des Trophäenaufhängens wird also nicht nur im Rahmen des Museums praktiziert, sondern im ganzen Schloss. Das trägt wiederum in der Raumgestaltung zur Unklarheit und Verwobenheit der Institution Museum mit der Geschichte des Schlosses als Jagdschloss bei. Die Trophäen können deshalb an dieser Stelle noch nicht im Sinne eines Ausstellungsstückes als entkontextualisiert gelesen werden, womit sie nicht dem Prozess der semiotischen Umwandlung unterworfen sind, wie er musealen Objekten zukommt. Sie müssen als kulturelles Phänomen aus der Geschichte des Schlosses und seiner Verbindung mit der Jagdkultur heraus gelesen und erschlossen werden. Da sich die an den Wänden angebrachten Trophäen aber bis in die Ausstellung fortsetzen, lediglich mit einem Unterschied in der Art und Weise der Anbringung⁷⁹, und dort im Stiegenaufgang, der schon zum Bereich der Ausstellung gehört, keine Erklärung angebracht ist, herrscht hier eine Kontinuität von Außen nach Innen vor, die keine klare Abgrenzung zulässt. Im Draußen kommen den Trophäen ganz bestimmte Bedeutungen zu, die durch die Jagdkultur geprägt sind, im Innen sollten sie museale Objekte mit denotierenden Botschaften sein. Durch die Kontinuität der Anbringung werden die jagdlichen Bedeutungen

⁷⁶ Abb. 1.

⁷⁷ Abb. 2.

⁷⁸ Abb. 3.

⁷⁹ Im Stiegenaufgang zum Museum sind die Geweihe an Holzköpfen angebracht.

des Draußen gewissermaßen ins Innen mit hereingebracht. Das führt dazu, dass die institutionelle Grenze zwischen Jagdmuseum und Jagdkultur, räumlich repräsentiert durch das Schloss samt seiner mit der Jagd verwobenen Geschichte, nicht gezogen werden kann, wie auch dazu, dass die genuin jagdliche Bedeutung direkt in den musealen Objekten mitrepräsentiert wird, ohne dass im Sinne eines authentischen musealen Exponats auf diese verwiesen wird. Im Sinne Krzysztof Pomians kann gesagt werden, dass der Status der Trophäen als Semiophoren unklar ist. Krzysztof Pomian hat die Ansicht geprägt, dass museale Objekte, die dem ökonomischen Kreislauf entzogen sind, ihre ursprüngliche Gebrauchsfunktion nur noch repräsentieren und über ihre vormuseale Funktion hinaus zu Bedeutungsträgern – Semiophoren – werden.⁸⁰ In der hier vorgefundenen räumlichen Anordnung ist aber unklar, inwieweit die Trophäen dem ökonomischen Kreislauf entzogen sind. Die Uneindeutigkeit des Raumes hat diese semiotische Unklarheit zur Folge. Erst wenn man den ersten Ausstellungsraum betritt, eröffnet eine Hinweistafel eine museale Ebene der Repräsentation, was das Ineinandergreifen von innerer und äußerer Bedeutung aber nicht nachträglich auslöscht; doch dazu später mehr. Der Arkadengang hin zur Ausstellung kann als ein Übergangsraum gedeutet werden, der das Innen und das Außen des Museums verbindet. So ist zum Beispiel eine Hinweistafel angebracht, die kurz die Gründung des Jagdmuseums durch den Grafen Meran beschreibt. Diese ist aber noch vor dem Stiegenaufgang zur Ausstellung angebracht.

Reg.Rat Prof. PHILIPP MERAN
hat ab dem Jahr 1951 das steirische
Jagdmuseum Eggenberg am
Landesmuseum Joanneum als erstes
Jagdmuseum Österreichs
aufgebaut, eingerichtet und bis 1991
mit großer Kompetenz geleitet.

Für seine Verdienste gebührt ihm
Dank und Anerkennung von der
Österreichischen Jägerschaft.
Dezember 2006⁸¹

⁸⁰ Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, S. 40.

⁸¹ Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

Nicht klar geht daraus hervor, wer die Tafel angebracht hat. Der letzte Satz lässt vermuten, dass sie von der Österreichischen Jägerschaft oder einem ihr unterliegenden Verein gestiftet wurde. Es kann aber auch so gedeutet werden, dass jemand anderer das im Sinne der Jägerschaft meint. In diesem Fall wäre nicht klar, wer die Tafel hat anbringen lassen. Auf jeden Fall kann gesagt werden, dass hier wieder ein klarer Bezug zur Jagd selbst gemacht wird und dass das Museum anscheinend im Sinne der Jägerschaft aufgebaut ist. So selbstverständlich eine solche Tafel in diesem Kontext wirken mag, muss doch festgehalten werden, dass das keine Selbstverständlichkeit ist, sondern dieser Umstand an sich schon ein Hinweis auf die Hegemonialität des Diskurses ist, der im Jagdmuseum produziert wird. Man denke vergleichsweise nur daran, wie absurd es klingen würde, in einem Museum zur Kolonialgeschichte zu schreiben, dass die (ehemaligen) Kolonialmächte dem Gründer eines solchen Museums zu Dank verpflichtet wären. Das hat mehrere Gründe. Zum einen wird Kolonialgeschichte immer als konfliktgeladen problematisiert, es werden also die hegemonialen Ansprüche selbst thematisiert und insofern kann eine dominierende Kraft oder Institution der Ausstellung nicht zu Dank verpflichtet sein, da diese ja selbst in der Kritik steht. Selbst bei einem ethnographischen Museum, das den Erwerb der musealen Güter nicht thematisiert und somit im heutigen Maßstab als hochgradig unreflektiert angesehen werden müsste, käme kaum jemand auf die Idee, der Ausstellung oder dem/der GründerIn der Sammlung Dank auszusprechen für eine wie auch immer geartete Identitätsstiftung. Die Uneindeutigkeit des/der AutorIn produziert zusätzlich eine Aura der Allgemeingültigkeit, als würde der Gedenkstein im Sinne aller sprechen. Dass eine durch bestimmte kulturelle Traditionen zusammengehaltene Gruppe der Gründung eines Museums dankt, das sie selbst als kulturelles Phänomen repräsentiert, kann nur unter besonderen Umständen erfolgen. Denkbar wäre so etwas bei Landesmuseen oder Kunstausstellungen welche eine kulturelle Gruppe repräsentieren. Damit ist dann eine ganz spezifische Repräsentationspraxis verbunden, die einer eigenen Logik der Darstellung und Bedeutungskonstruktion folgt, welche die Konstruktion eines kulturellen Erbes anstrebt. Inwiefern dies für die Jagdausstellung gilt, wird sich bei der Analyse des Raumes 5 deutlich

herausstellen Es kann aber schon an dieser Stelle gesagt werden, dass diese Tendenz durchaus vorhanden ist.

Die Danktafel befindet sich genau gegenüber dem Stiegenaufgang zur Ausstellung, womit sie sich direkt an einer Schwelle befindet, was auch zu ihrem inhärenten Schwellencharakter passt. Wo räumlich-architektonisch noch nicht ganz klar ist, was Museum/Ausstellung und was öffentliches Gebäude Schloss Stainz in seinen anderen Funktionen ist, liegt die Tafel an der Grenze zwischen informativer Hinweistafel zum Gründer des Museums und der Funktion einer Gedenk- bzw. Ehren/Würdigungstafel, welche in der österreichischen Erinnerungskultur eine bedeutende Funktion für die Produktion kulturellen Erbes einnimmt.

Der Status der Jagd als kulturelles Erbe wird hier also mittels der Ehrung und Würdigung eines wichtigen Vertreters hervorgehoben, indem sich die Tafel der Sprache und Materialität von Gedenktafeln bedient. Die im Gang etwas weiter vorne angebrachte Hinweistafel, die das Gebäude als Kulturdenkmal kennzeichnet, trägt zusätzlich dazu bei. Wie sich immer wieder zeigen wird, findet eine Vermengung der wissenschaftlichen Narration mit der jagdlichen Heritagennarration statt, bedingt durch die verschiedensten Unschärfen des Museums, wovon die örtliche nur eine ist. Der Stiegenaufgang ist durch eine moderne Glastür vom erdgeschossigen Gang abgetrennt. Hier wird ein weiterer Übergang markiert.

Nun zu den Ausstellungsräumlichkeiten. Auch hier hängen wie bereits erwähnt Trophäen an den Wänden, jedoch anders angeordnet. Die Geweihe sind an stilisierte Holzhirschköpfe appliziert.⁸² Die Hirschköpfe sind mit einer Träne im Auge und manchmal mit einer Rübe im Mund dargestellt. Eine Erklärung dazu gibt es nicht. Ihre Rolle, ob Dekor, museales authentisches Objekt oder als atmosphärisches Element, bleibt ungewiss. Über den sehr breiten und majestätisch wirkenden Stiegenaufgang aus weißem Stein kommt man in den ersten Stock. Links, wieder durch eine Glastür getrennt, beginnt ein Arkadengang der bereits als Raum 1 markiert ist.⁸³ Dort steht ein Bediensteter des Museum, der/die die Eintrittskarten kontrolliert. Die breiten Stufen, die hohen Räume und die durch die geringe Besucherzahl bedingte Leere – bei all meinen Besuchen bin

⁸² Abb. 5.

⁸³ Abb. 6.

ich allein eingetreten – lässt einen das Eintreten zugleich feierlich und ehrfurchtgebietend erfahren. Diese Erfahrung ist stark mit der Geschichte des Museums verknüpft. Die Schlossarchitektur, gemeinsam mit dem ritualisierten Eintreten in die Ausstellung, das meist sehr individualisiert mit begleitenden Kommentaren des Personals abläuft, erzeugt eine Atmosphäre der Ehrfurcht, die vergleichbar mit jener Atmosphäre ist, die Museumsbauten der Jahrhundertwende zukommt, wie sie von Muttenthaler und Wonisch beschrieben werden.⁸⁴

3.2 Die Arbitrarität der Trophäe – Raum 1

Im Raum 1 befindet sich gleich am Anfang des Ganges die Einleitungstafel, welche die Intention der Ausstellung erklärt, sowie in regelmäßigen Abständen weitere Trophäen an Holzhirschköpfen. Am Ende des Ganges sieht man durch eine Glasscheibe eine Gams. Entlang der Wände auf Brusthöhe sind Tafeln angebracht, die Ausdrücke der Jägersprache und eine Erklärung deren Bedeutung enthalten. Erst hier werden die Trophäen durch eine weiter hinten angebrachte Tafel erklärt. Lesen wir aber zuerst die erste Informationstafel, die uns als Geleitwort für die gesamte kulturhistorische Ausstellung dient.

Kultur.Jagd.Geschichte

Menschheitsgeschichte als Jagdgeschichte?

Fast 500.000 Jahre lang ist der Alltag der Menschen von der Jagd geprägt. Ein mühsames Unterfangen, das viel Aufmerksamkeit und Kraft verlangt und von dessen Misserfolg oder Erfolg oft Sattsein oder Hungern abhängen.

Erst vor ungefähr 10.000 Jahren löst sich der Mensch aus der Abhängigkeit vom Jagderfolg: für seine Ernährung baut er Pflanzen an und züchtet Tiere.

In diesen menschheitsgeschichtlich kurzen 10.000 Jahren durchläuft die Jagd viele Veränderungen.

Die Ausstellung greift verschiedene Epochen heraus, in denen ein jeweils anderes Verständnis von der Jagd vorherrscht:

⁸⁴ Vgl. Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens.

In der Steinzeit geht es um Nahrungserwerb, im Barock um Unterhaltung und Repräsentation, die Romantik verklärt sie zu einer schwärmerischen Naturerfahrung. Heute bestimmen wirtschaftliche und ökologische Interessen die Jagd.

Wir betrachten die Jagd unter einem besonderen Blickwinkel:
Wann und wodurch hat sie die Geschichte der Menschheit besonders stark beeinflusst – und ist uns das bewusst?⁸⁵

Muttenthaler und Wonisch bezeichnen die Schwellensituation im Museum als besonders relevant für das Verständnis der Metakommunikation⁸⁶, also das Selbstverständnis des Museums. Neben der Eingangsarchitektur und dem Besucherempfang spielt hier die erste Informationstafel eine besondere Rolle. Sie hat noch keine Nummer und soll das Geleitwort für die gesamte Ausstellung sein. Dadurch hat sie einen besonderen identitätsstiftenden Charakter. Aus diesem Grund denke ich auch, dass es wichtig ist, sich intensiver mit den transportierten Inhalten zu beschäftigen. Anstatt der Raumnummer trägt diese Tafel den Titel der kulturhistorischen Ausstellung des Jagdmuseums „Kultur. Jagd. Geschichte“. Die Überschrift der Tafel selbst lautet „Menschheitsgeschichte als Jagdgeschichte?“. Hier wird also gleich an den Anfang der Ausstellung ein Essentialismus gestellt, wenngleich er mit einem Fragezeichen versehen ist. Die Jagd wird als essentieller Bestandteil, wenn nicht sogar als der sinn- oder seinsstiftende Bestandteil des menschlichen Daseins beschrieben. Die Jagd ist wortwörtliche eingebettet zwischen Kultur und Geschichte. Diese Konstellation suggeriert, dass die Geschichte der Menschheit durch die Jagd beschrieben werden kann. Einem viel verwendeten Bild folgend wird hier der Entstehungsmythos des Menschen in der Urgeschichte aus der Jagd heraus angeregt. Diesem Ursprung wird allein im Einleitungstext fast die Hälfte des Platzes eingeräumt, obwohl die gesamte Ausstellung lediglich einen kleinen Raum dafür bietet. Einen Großteil der gesamten Menschheitsgeschichte sei der Alltag der Menschen von der Jagd geprägt gewesen. Der darauf folgende Absatz fokussiert dabei auf die Bestandteile des menschlichen Daseins, die der Natur zugeordnet werden (Essen,

⁸⁵ Abfotografiert im Felddagebuch (14.08.2015).

⁸⁶ Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S. 56.

Hungergefühl, Überleben). Die Erzählung der Jagdausstellung beginne dann erst vor jenen 10.000 Jahren, wo sich der Mensch aus der Abhängigkeit der Jagd löst. Schließlich werden die vier historischen Eckpfeiler der Ausstellung vorgestellt, welche aus einer nicht näher definierten „Steinzeit“, Barock, Romantik und der Gegenwart bestehen. Der letzte Absatz ist schließlich eine direkte Beschreibung der Intention der Ausstellung. Die Formulierung halte ich für sehr spannend. Denn hier wird die Jagd nicht als eine kulturelle Ausprägung, ein kulturelles Phänomen, das aus den spezifischen Bedingungen einer Zeit/Epoche hervorgeht, angesehen, sondern als dem bereits vorgelagert. Die Jagd beeinflusst die Geschichte, nicht umgekehrt. Diese Formulierung lässt die relativierende Wirkung des Fragezeichens im Titel schwinden. Die Richtung der Beeinflussung scheint von vornherein klar zu sein. Es soll schließlich nur mehr beleuchtet werden, wie die Beeinflussung von statten geht und v. a. ein Bewusstsein für deren Vorhandensein gestärkt werden. Ein weiterer hervorhebenswürdiger Aspekt dieses letzten Absatzes ist, dass nicht eine Beeinflussung der Kultur des Menschen genannt wird, sondern dezidiert die Geschichte. In der Ausstellung werden schließlich hauptsächlich materielle Ausprägungen zeitlich und örtlich beschränkter Kulturen gezeigt, die meist deren Einstellung zur Jagd repräsentieren. Das heißt, es werden Objekte gezeigt, die zeigen, was für materielles Kulturgut in der Beschäftigung mit der Jagd in bestimmten Zeiten hervorgebracht wurde. „Die“ Geschichte der Menschheit in diesem Verständnis scheint mir aber etwas zu sein, das Zeit und Ort transzendiert. Sie ist das, was das Sein der Menschheit im Jetzt bestimmt hat – das was dem Sein des Menschen überzeitlich eingeschrieben ist. Damit wird die Jagd ontologisch mit dem menschlichen Sein an sich verknüpft. Das heißt wiederum, dass der „Mensch“ ohne „Jagd“ nicht gedacht werden kann. Und hier wird auch klar, dass die relevante Kulturgeschichte der Jagd erst dort beginnt, wo sie nicht mehr (über-)lebensnotwendig ist, sondern aus anderen, „kulturellen“ Gründen betrieben wird. Wenngleich „Natur“ und „Kultur“ im Jagdmuseum enger zusammentreten, als das in wissenschaftlichen Repräsentationspraktiken

sonst der Fall ist, schwingt diese Dichotomie doch stets implizit mit. Wie das geschieht, wird Bestandteil der folgenden Kapitel der Analyse sein.

Nach diesen Vorbemerkungen kann ich nun auf meine eigentliche Forschungsfrage kommen, nämlich die Repräsentation der Tiere in der Ausstellung. Dass diese Repräsentation zu großen Teilen in Ausblendungen besteht, zeigt schon die Einleitungstafel. Nichtmenschliche Tiere werden kein einziges Mal auch nur erwähnt. Die zentrale Dichotomie, aus der die Konstruktion von Mensch und Tier hervorgeht, wie in anderen Themenfeldern die Genderkonstruktion von Mann und Frau, ist die bereits erwähnte Kultur-Natur-Dichotomie. Notwendiger Bestandteil solcher Dichotomien sind stets essentialistische Definitionen und Zuschreibungen für jene, die dem einen oder anderen zugeordnet werden. Dazu kommt eine Dominanz des einen über das andere, also Hierarchisierungen. Allein schon in der Zweiteilung des Museums in kulturgeschichtlichen Teil und ökologisch/naturwissenschaftlichen Teil, ist diese Dichotomie räumlich repräsentiert. Mit dieser Trennung verbunden sind unterschiedliche Repräsentationstechniken in der Ausstellung, die sich nicht nur entweder dem einen Ausstellungsteil oder dem anderen zuordnen lassen. Auch innerhalb der jeweiligen Ausstellungsteile wird diese Zweiteilung immanent mitgetragen und trägt zur Produktion spezifischer Bedeutungen bei.

Wenden wir uns nun aber dem Raum 1 zu. Dass der Arkadengang im Ausstellungsplan als Raum 1 angegeben wird, ist insofern interessant, da er eigentlich der Verbindungsraum ist, welcher zum chronologisch eigentlich ersten Raum führt. An seinen Wänden lässt der Gang zwischendurch geringfügig Einblicke durch verglaste Aussparungen in andere Räume zu. In den Aussparungen steht ein ausgestopftes Tier oder es stehen dort Objekte der Jagd.⁸⁷ Zudem verlässt man die kulturgeschichtliche Ausstellung in diesen Raum hinein. Er nimmt sich gewissermaßen aus der Chronologie heraus. Die Tafel Nr. 1 lässt aber den Gang als Teil der Ausstellung erkennen, jedoch hängt diese erst um die Ecke am Ende des Ganges.

⁸⁷ Abb. 7.

Geweihede als Dekor und Forschungsgegenstand

Die hier im Arkadengang in Teilen ausgestellte Sammlung von Geweihen aus Mitteleuropa baut Oberst Freiherr von Feldegg von 1838-1844 auf. Er sammelt jedoch nicht, um zu repräsentieren, vielmehr verfolgt er ein jagdwissenschaftliches Interesse. Von Feldegg hält detailliert fest, woher die einzelnen Stücke kommen und lässt präzise Aquarelldarstellungen anfertigen.

Ende des 19. Jahrhunderts geht die Sammlung in den Besitz der Grafen Lamberg über, die mit den Geweihen Schloss Trautenfels im steirischen Ennstal repräsentativ ausstatten.

Nach dem zweiten Weltkrieg erwirbt das Joanneum diese herausragende Sammlung. Geweihede und Dokumentation stellen unersetzliche Quellen für wissenschaftliche Erkenntnisse über den Wildbestand im frühen 19. Jahrhundert in weiten Gebieten Europas dar.⁸⁸

In diesem Raumtext kommt zum ersten Mal der auch in weiten Teilen der Narration der Ausstellung aufzufindende Gegensatz von repräsentativen Bedürfnissen und wissenschaftlichen Anliegen vor. Für die aufgehängten Geweihede der Ausstellung stellt sich hier die Frage, was sie nun darstellen sollen. Im schmucken Rahmen aufgehängt würden sie eher den repräsentativen Charakter (nicht im semiotischen Sinne) aufweisen, der ihnen Zuteil wird, wenn sie im genuin jagdlichen Milieu aufgehängt werden würden. Da die Geweihede eine Kontinuität von außerhalb der Ausstellung (aus dem gesamten Schloss) bis hierhin haben, wird konnotativ dieser Charakter verstärkt.

Im rein musealen Sinn stellen sie ein authentisches Objekt dar. In diesem Sinn würden sie synekdochisch eine Sammlung repräsentieren. Das stellt einen Sonderfall musealer Repräsentation dar. Objekte musealer Ausstellungen werden zwar meist Sammlungen entnommen, sollen aber primär nicht die Sammlung selbst darstellen. Für ihre semiotische Bedeutung ist weniger wichtig aus welchem Depot sie stammen, als vielmehr was ihr ursprünglicher Verwendungszusammenhang war. In diesem Fall wird aber der Sammlungszweck betont. Es geht um eine besondere Sammlung, nämlich eine wissenschaftlich wertvolle. Museal

⁸⁸ Abfotografiert im Feldegtagebuch (14.08.2015).

repräsentiert ist also die Sammlung des Oberst Freiherr von Feldegg selbst. Informationen zur Anbringungsart, ob die Geweihe bereits vor dem Erwerb durch das Joanneum auf die Holzköpfe appliziert waren, welcher kulturellen Praxis das entspricht, etc. fehlen.

Auch wenn es für die Denotation eines Objektes nicht vordergründig wichtig ist, welcher Sammlung es entnommen wurde, so haben museale Ausstellungen doch eine besondere Beziehung zu den zugehörigen Sammlungen. Die Betonung des Sammlungszusammenhanges im Raumtext 1 möchte ich nutzen, um auf den besonderen Zusammenhang zwischen einer jagdlichen Ausstellung und dem Sammlungsursprung hinzuweisen. Zu fragen ist hier vor allem, wie sich dieses Verhältnis auf die Repräsentation der Tiere auswirkt.

In naturwissenschaftlichen Sammlungen stellt die Erwerbsart meist nicht den zentralen Informationswert dar. Ob ein ausgestelltes Tier erschossen, im Freien gefunden, eines natürlichen Todes oder in menschlicher Gesellschaft gestorben ist, ist nur dann relevant, wenn es sich selbst als Individuum repräsentiert.⁸⁹ Wenn es nicht auf seine eigene Geschichte, d. h. auf das Leben vor der Objektifizierung und der Aufnahme in eine Sammlung verweist, repräsentiert es bestimmte Eigenschaften einer Art, einer ökologischen Umgebung, etc. Im Kontext einer jagdlichen Ausstellung geht es aber immer auch um den Bezug zur Jagd, also zu der Beziehung von Mensch und Tier, welche hier durch den Tötungsakt hergestellt wird. Dieser Tötungsakt wird aber fast nie als solcher bezeichnet. Auch wenn dies der Akt ist, der das nichtmenschliche Tier in entsubjektivierte tote Materie verwandelt und so überführbar in den Bereich der materiellen Kultur des Ausführenden des Tötungsaktes macht, wird genau dieser Moment ausgeblendet. In jagdlichen Sammlungen haben Tierpräparate, jedenfalls zu großen Teilen, durch diesen Tötungsakt Eingang gefunden. Damit ist die Sammlung selbst immer mitrepräsentiert, da das Aufnehmen der Objekte und die damit verbundenen kulturellen Praktiken immer Teil der in der Sammlung repräsentierten Kultur sind. Tiere werden mit dem Ziel präpariert, Teil einer wie auch immer gearteten Sammlung zu werden. Das

⁸⁹ Siehe hierzu das Kapitel „Zwischen Balto und der Trophäe“.

müssen nicht unbedingt museale Sammlungen sein. Es kann sich auch um private oder anderwärtig (halb-)öffentliche Sammlungen (z. B. in Vereinshäusern) handeln. Die Intention bei der Produktion materieller Kulturgüter ist eine wichtige Bedeutungsschicht, die sich dem Objekt überzieht. So ist die Sammlung im Objekt mitrepräsentiert. Die Triade aus Sammlung, Objekt und repräsentierter Kultur ist hier nicht trennbar, das eine ist stets im und durch das andere repräsentiert. Aus dieser Zirkularität und Verwobenheit schöpft die eigenartige Stimmung der Unklarheit, welche beim analytischen Betrachten der ausgestellten Trophäen hervorgerufen wird. Ich denke also, dass sich Trophäen in einem Jagdmuseum nie auf einen Bezugspunkt reduzieren lassen, so sehr das auch von Seiten der Institution angestrebt sein mag. Trophäen als Ausstellungsobjekte sind immer mehrdeutig.⁹⁰

Einen ähnlichen Bezug von Objekt, Sammlung und Sammeltätigkeit bzw. Erzeugung des zu Sammelnden Objekts, findet sich interessanterweise am ehesten noch bei Kunstausstellungen. Kunstwerke für den Kunstmarkt werden meist zum Zwecke eines wie auch immer gearteten Sammelns (Aufhängen im Privaten oder Öffentlich oder sogar zur Lagerung in Erwartung einer Wertsteigerung) und schließlich zum Zweck des Ausstellens produziert.

Nun ist es an der Zeit zu fragen, was die Voraussetzungen für eine Poesie des Tötens sind. Welche Kategorien der Weltanschauung, welche Werthaltungen müssen vorhanden sein, um konservierte Überreste getöteter Tiere an Wände zu hängen?

Zuerst möchte ich auf den arbiträren Charakter dieses Zeichens verweisen. Ob historisch die Selbstermächtigung des Bürgertums oder die Rebellion unterer Schichten in Mitteleuropa mit dieser Praxis verbunden sind, elitäre Repräsentation im Adel oder die Naturverbundenheit von ÖkojägerInnen⁹¹,

⁹⁰ Wenngleich das auch für Ausstellungsobjekte generell gesagt werden kann, trifft es doch auf Trophäen im Besonderen zu. Das habe ich mit der engen Verbindung von Sammlungstätigkeit (durch Tötung und Präparation) und Jagdkultur zu zeigen versucht.

⁹¹ Vgl. Garry Marvin: Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting. In: The Animal Studies Group (Hg.): Killing Animals. Urbana/Chicago 2006, S. 10-29 und Garry Marvin: Enlivened through

von individuellen Gefühlen von Heimeligkeit bis hin zu psychoanalytischen Deutungen als phallische Männlichkeitssymbole. Hier gibt es viel Spielraum zur Verwendung des selben Zeichens für unterschiedlichste Bedeutungen.⁹² Für eine semiotische Analyse ist es wichtig, sich diese Arbitrarität stets zu vergegenwärtigen. Erst dadurch können die Zeichenrelationen als Konstruktionen gelesen und verstanden werden.

Gehen wir zurück zur Ausstellungstafel. Sie nutzt eine Formulierung die normative Positionen mittransportiert. So wird gesagt, solche Geweihe „stellen eine unersetzliche Quelle für wissenschaftliche Erkenntnis“ dar. Wie sich noch in späteren Bereichen der Ausstellung, v. a. im Verhältnis mit der Ökologieausstellung im oberen Bereich, zeigen wird, ist die legitimierende Wirkung der Wissenschaft ein wesentlicher Bestandteil der Politik der Repräsentationen. Der Akt des Tötens wird verschleiert indem er unter den Akt des Sammelns und Dokumentierens (oder Regulierens) subsumiert wird. Die Tätigkeit die mit den Geweihen verbunden ist, ist das dekorative Repräsentieren und das wissenschaftliche Sammeln und Dokumentieren. Und ist ersteres noch moralisch angreifbar, scheint zweiteres keiner Hinterfragung zu bedürfen. Wanddekor ist austauschbar und arbiträr, repräsentativ kann auch anderes sein, was aber ist die alternative zu einer „unersetzlichen Quelle“? Hier findet genau der Prozess statt, den Roland Barthes mit der „Naturalisierung“ beschrieben hat.⁹³ Dem Zeichen wird sein Zeichencharakter genommen. (Natur-)wissenschaftliche Quellen sind keine arbiträren kulturbedingten Zeichen sondern dem Bereich der Natur zuzuordnende an sich so seiende Objekte, die durch wissenschaftliche Praxis kategorisiert, systematisiert und beschreibbar gemacht werden. Da nichts anderes für sie stehen kann, müssen sie eo ipso für sich selbststehen und verwendet werden. Die Naturalisierung lässt uns glauben, dass kein semiotischer Prozess zwischen dem Objekt und seiner Erkenntnis stehe. Will man also nicht unsere gesamte Kultur der Wissenschaft in Frage stellen,

Memory. Hunters and Hunting Trophies. In: Samuel J. M. M. Alberti (Hg.): *The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie*. Virginia 2011, S. 202 – 218.

⁹² Allgemein zur Praxis des Sammelns und Ausstellens toter tierlicher Körper vgl.: Alberti: *The Afterlives of Animals*.

⁹³ Vgl. Barthes: *Der Mythos heute*.

darf auch diese Praxis der Beschaffung wissenschaftlichen Quellenmaterials nicht in Frage gestellt werden.⁹⁴

Ein weiterer Bestandteil des Raumes 1 sind mehrere auf Brusthöhe angebrachte Schilder mit Ausdrücken der Jägersprache. Diese tragen ebenso zu einer Vernebelung des Tötens bei. Die Jägersprache kann hier als identitätsstiftendes und Hegemonie reproduzierendes Zeichensystem gedeutet werden. Ich beschränke mich an dieser Stelle auf einen Hinweis von Matt Cartmill: „For the elite, the hunt became an elaborate ritual encrusted with jargon and courtly ceremony, which served to validate the aristocratic credentials of the hunters.“⁹⁵ Die eigene Sprache der Jagd grenzt also den Zirkel der Jagenden von den Nichtjagenden ab und schafft zugleich eine Distanz zwischen Jagenden und Gejagten, eine größere Distanz als sie bereits die Alltagssprache schafft.⁹⁶

3.3 Der Entstehungsmythos der Menschheit aus der Jagd – Raum 2

Raum 2 eröffnet den historischen Narrativ der Ausstellung. Eine weitere Glastür zwischen Raum 1 und Raum 2 markiert an dieser Stelle eine neuerliche Grenze.⁹⁷ Der Raum ist dunkel gehalten und erzeugt eine schummrige Atmosphäre. Am Ende des Raumes ist die einzige dioramenartige Präsentation enthalten. Durch den Effekt der Tiefe dominiert sie den Raum stark. Abgebildet ist eine Höhlenszene, in der muskelbepackte „Steinzeitmenschen“ die Ankunft eines Höhlenbären beobachten.⁹⁸ Auf einem tischartigen Stein scheint der Schädel eines Höhlenbären zu liegen, am Boden in der Höhle liegt ein erlegter Hirsch. Im Hintergrund erkennt man einen weiteren „Steinzeitmenschen“ der gerade einen Steinhammer hebt, einen zweiten in der anderen Hand haltend, um den Bären

⁹⁴ Auf weitere Implikationen und Konsequenzen werde ich im Kapitel „Töten – Eine Mensch-Tier-Beziehung“ eingehen.

⁹⁵ Matt Cartmill: Hunting and Humanity in Western Thought. In: Linda Kalof/Amy J. Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings. Oxford/New York 2007, S. 237-244, hier S. 240.

⁹⁶ Auf die wichtige Beziehung zwischen Sprache und Herrschaft kann ich in diesem Rahmen nicht eingehen. Hierfür sei verwiesen auf: Joan Dunayer: Animal Equality. Language and Liberation. Derwood, Maryland 2001.

⁹⁷ Abb. 8.

⁹⁸ Abb. 9.

damit zu erschlagen oder ihm gestikulierend zu drohen. Betitelt ist die Szenerie mit „Bärenjagd in der Steirischen Drachenhöhle“ gemalt von Franz Jung-Ilsenheim im Jahr 1949.

Direkt neben dem Diorama ist ein Skelett eines Höhlenbären ausgestellt, welcher in besagter Höhle gefunden wurde. Der besondere Effekt eines Dioramas kommt dadurch zustande, dass es keine Kunst darstellt. Beim Diorama in Raum 2 liegt aber ein Grenzfall vor, denn hier wird dezidiert auf die Entstehung der Malerei verwiesen. Ist das Diorama nun als Kunstwerk des genannten Künstlers zu betrachten, oder soll es eine authentische Szene jener Zeit im musealen Sinne darstellen? Mieke Bal verweist bei der Wirkweise von Dioramen auf deren Realismuseffekt.⁹⁹ Damit produzieren Dioramen eine Authentizität, die mitunter direkter Erfassbar ist, als jene von eigentlichen musealen Objekten, die aber nur eine Scheinauthentizität ist, da es nicht in der selben Unmittelbarkeit auf seinen eigenen Produktionszusammenhang verweist, sondern auf das im Diorama dargestellte. Da es bei diesem Diorama nicht um die Darstellung jener Zeit geht, in der das Bild gemalt wurde, sondern um einen Raum, der repräsentativ auf „die Steinzeit“ verweisen soll, muss eher die Deutung als klassisches Diorama erhalten. Die Frage ist nun, ob die Szene authentisch intendiert ist, oder ob das Diorama aufgrund seines Eigenwertes und seiner Verbindung mit dem Jagdmuseum dort hängt. Wir haben hier also wieder einen Graubereich, der nicht klar erkennen lässt, wofür das einzelne Exponat steht. Zudem findet wieder ein Verweis auf die Geschichte des Jagdmuseums selbst statt. Semiotisch gesprochen wird das denotative Decodieren sehr erschwert und die Konnotationen finden kaum Verankerung. Eine konnotative Analyse ist hier nur für die Gesamtwirkung des Raumes möglich.

Die Texttafel beim Bärenskelett verweist auf den Umstand, dass die Bären nicht durch Bejagung durch den Menschen ausgerottet worden wären. Hier macht sich eine interessante Parallele zu aktuellen Diskursen auf, da die steirischen JägerInnen im öffentlichen Diskurs für die Ausrottung der steirischen Bären verantwortlich gemacht werden. An dieser Stelle wird zumindest den JägerInnen der fernen Vergangenheit ihre Schuld abgesprochen. Neben der Szene, welche durch den aufrecht stehend positionierten Höhlenbären (bzw. dessen Skelett)

⁹⁹ Bal: Kulturanalyse, S. 72-116.

eine spannungsgeladene Atmosphäre erzeugt, wird der Raum thematisch von der Entwicklung der Waffe geprägt. Rechts gelegen sieht man eine archaische Speerschleuder und ein sehr modern aussehendes Jagdgewehr nebeneinander platziert.¹⁰⁰ Die Kontinuität welche hier dargestellt wird, zieht sich von der ersten Waffe, die noch abhängig ist von der Kraft des/der WerferIn über die erste mechanische Verstärkung der menschlichen Körperkraft hin zur modernen Waffe, die völlig unabhängig von der Kraft des/der AnwenderIn ist.

Einzelnen sind die Exponate dieses Raumes wenig aussagekräftig, in ihrer syntagmatischen Wirkung mit dem gesamten Raum transportieren sie aber einen mächtigen Diskurs, der bis heute sehr wirksam ist und das Denken und Sprechen in Bezug auf Tiere formiert. Dieser Diskurs wird von dem Narrativ getragen, der die Entwicklung der Menschheit mit der Etablierung der Jagd gleichsetzt; die Formulierung vom Menschen als Jäger und Sammler ist dabei ein klingender Begriff. Eine Konsequenz dieser Erzählung ist ein Verständnis des Tötens als natürlichem Vorgang, weil es immer schon so gewesen ist und notwendig für die Herausbildung des Menschen war. Das Töten wird hierbei gleichsam als natürlicher Akt wie auch als Kulturhandlung mitgedacht.

Wie wird dieser Narrativ nun gebildet? Einmal erfährt er seine Wirkmächtigkeit in der starken Verfügbarkeit von Bildern. Die „Steinzeit“, der „Höhlenmensch“ und der Höhlenbär sind Bilder, die bereits Kinder stark präsent haben. Die Steinzeit als die Zeit, wo der Mensch noch mit der Natur kämpfen musste, die Zeit der Jäger und Sammler, das Emporkommen des Homo Sapiens Sapiens und das Verschwinden der Neandertaler, Höhlenmenschen die Tierfelle umgehängt haben und Ketten aus Zähnen und Knochen tragen; genau mit diesen verfügbaren Bildern arbeitet der Raum 2. Diese Bilder werden nun genutzt um die wirkmächtigste Dichotomie des abendländischen Denkens zu strukturieren, die Dominanz der Kultur über die Natur. Das Entstehen des Menschen als ein Herausschälen aus den naturbedingten Kausalitäten durch das Schaffen eigener Werkzeuge und Waffen baut direkt auf dieser Dichotomie auf. Die Benutzung von Werkzeug ist überhaupt derart stark mit der Vorstellung des „Menschen“ verbunden, dass die Definition des Menschen als ein Werkzeug benutzendes Tier lange zur Abgrenzung des Menschen von allen anderen Tieren verwendet

¹⁰⁰ Abb. 10.

wurde.¹⁰¹ Die Benennung der frühgeschichtlichen Epochen nach der Materialität des verwendeten Werkzeugs zeugt ebenso von dieser Fixiertheit.

Für die Jagdausstellung wird klarerweise die Waffe als das zentrale Werkzeug der Kultur/Menschwerdung präsentiert. Obwohl dieser Raum lediglich ein sehr schmaler Raum am Anfang der Ausstellung ist, halte ich ihn für sehr wichtig zur Konstituierung der Mensch-Tier-Dichotomie und der Kultur-Natur-Dichotomie am Anfang der Ausstellungsnarration.

3.4 Prunk und Distanzierung – Raum 3

Der Übergang zu Raum 3 ist historisch gesehen ein riesiger Sprung direkt in den Barock. Er hebt sich durch eine deutlich hellere Beleuchtung von Raum 2 ab. Der Raum ist viel größer und enthält eine deutlich dichtere Ansammlung an Ausstellungsgegenständen. Für die Poesie des Tötens ist dieser Raum besonders deshalb interessant, da er als einziger Raum das Töten direkt anspricht. Zudem bezieht die Erzählung in Form der Bildbeschreibungen dezidiert Position.

Das ist in Ansätzen schon in der Raumtafel herauszulesen:

Die Jagd im Barock: Töten als höfisches Schauspiel

Im Barock machen die Herrscher die Jagd zu einem ausschweifenden Schauspiel der Hofgesellschaft. Sie entwickelt sich zu einem zentralen Element absolutistischer Repräsentation und Unterhaltung. Zur Inszenierung gehört es, möglichst viel Wild zu erlegen – dafür muss der Wildbestand in den Jagdgebieten hoch sein. Die Bauern haben darunter zu leiden: Für die Wildschäden gibt es keinen Ersatz. Darüber hinaus müssen die Landbewohner – die selbst nicht jagen dürfen – bei der Jagd unbezahlte Hilfsdienste leisten.

Dass nur die Herrschenden jagen dürfen, gilt erst ab dem 8. Jahrhundert, seit der Regentschaft Kaiser Karls des Großen. Bürger und Bauern bleiben fast tausend Jahre lang von der Jagd ausgeschlossen. Wer das Verbot missachtet muss mit harten Strafen rechnen. Im frühen Mittelalter dagegen stand das Recht auf Jagd jedem Menschen zu.¹⁰²

¹⁰¹ Als die ersten empirischen Evidenzen auftauchten, dass einige Tiere ebenso einen elaborierten Werkzeuggebrauch aufweisen, wurde die Definition umgestaltet: Das einzigartige des Menschen sei, dass er Werkzeug benutze um Werkzeug herzustellen. Jedoch wurde auch dieser Kunstgriff widerlegt. Vgl.: Barbara Noske: Die Entfremdung der Lebewesen. Die Ausbeutung im tierindustriellen Komplex und die gesellschaftliche Konstruktion von Speziesgrenzen. Wien/Mühlheim a. d. Ruhr 2008, S. 231.

¹⁰² Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

Zuerst zum Raumtext. Auffallend ist hier die einzige Erwähnung des Tötens als Praxis der Jagd, wenngleich es im Text wieder im Euphemismus des Erlegens verpackt wird. Trotzdem werden im Text nicht die Tiere repräsentiert, sondern nur die Praxis und das Verhalten der die Jagd dominierenden kulturellen Schicht. Im Text findet eine klare Positionierung statt. Das ausschweifende Schauspiel wird negativ konnotiert, jedoch wiederum ohne dafür auf die Betroffenheit der Tiere zu verweisen, sondern durch die Auswirkungen auf die Bauern durch Wildschäden, dem aufgezwungenen Jagddienst und dem Vorenthalten des Jagdrechtes. Die Wirkweise dieser metonymischen Ersetzung der Jagd durch das Töten als Erlegen bewirkt, dass sich die negativen Konnotationen, die sich mit der damaligen Praxis verbinden, nicht auf die Jagd per se übertragen lassen. Interessant ist hier auch, dass das Mittelalter rückblickend mitrepräsentiert wird durch den Verweis, dass das Jagdrecht im frühen Mittelalter jedem zustand. Die fehlende Repräsentation in der Ausstellung durch Exponate dürfte sich aus dem Fehlen von Objekten in der Sammlung erklären lassen. Die Erzählung der Ausstellung hängt also stark von Sammeltätigkeiten früherer Zeiten ab. Implizit wird so wieder deutlich, wie die Erzählung der Jagd mit der jagdlichen Vergangenheit des Museums und des Ortes verbunden ist.

Die ambivalente Verwendung unterschiedlicher Tötungsexplikationen gehört im Barockraum sicherlich zu den interessantesten Aspekten. Wie sich in der Auseinandersetzung mit speziesistischen Ausrichtungen unserer Gesellschaft zeigt, stellen Begriffe in der Sprache Differenz und Dominanz her. Sprache bildet ein Wissensrepertoire, da sie begrenzt, wie man über etwas reden kann. Schauen wir uns hierfür die Bildbeschreibung einer Hasenjagd an. Dort wird beschrieben, wie Hasen getötet werden: „Die Jäger verwenden Gewehre, Degen und Keulen um die Hasen zu erlegen. Hunde töten Hasen durch Genickbiss.“¹⁰³

Die Jäger töten nicht, sondern erlegen, während die Hunde durchaus töten. Es muss hervorgehoben werden, wie selten dezidiert der Begriff des Tötens im Museum fällt. Außer in zwei Bildbeschreibungen dieses Raumes ist er mir nur noch einmal untergekommen, nämlich bei der Beschreibung des Buches von Marlene Haushofer „Die Wand“. Dort steht, dass sie Jagen als Töten empfindet und

¹⁰³ Abfotografiert im Felddtagebuch (14.08.2015).

deshalb ablehnt. Jagen und Erlegen ist also anscheinend etwas fundamental anderes als Töten. Hier wird nicht nur ein Begriff ausgetauscht, sondern es scheint sich um eine andere Handlung zu handeln, mit völlig anderen moralischen und subjektgenerierenden Implikationen.

Ein Mensch tötet Tiere nicht, der Hund schon. Aus der Alltagssprache sind einige solcher Begriffe verwendet, die das eine Subjekt der Ausführung in den Bereich der Natur verweisen, das andere in den Bereich der Kultur. Zwei solcher Begriffspaare wären Essen und Fressen, oder Gebären und Werfen. Eine solche Sprache verleiht dem Anwender Macht. Die diskursive Wirkmacht legt von vornherein fest, wie über was gesprochen werden kann. Je ausdifferenzierter eine solche Sprache ist, desto mehr strukturiert sie das Feld, auf welches sie angewandt wird und engt Deutungsmöglichkeiten ein. Von sich selbst zu behaupten, man würde sein Mittags(fr)essen *fressen*, kann nur schwer gegen den Vorwurf der Anstößigkeit verteidigt werden, ohne auf den Konstruktionscharakter solcher Begriffe zu verweisen. Eine Hündin wiederum kann in diesem Verständnis nicht *gebären*, denn sie *wirft*, die Anwendung des Begriffes „gebären“ wäre demnach einfach falsch. Obwohl es auch das „Aufdieweltbringen eines Babys“ bezeichnet, generiert es ein anderes Subjekt. Wir haben also eine Raumtafel, die die damaligen Praktiken als aus heutiger Sicht problematisch darstellt, als das Problematische aber nicht Jagd an sich ansieht, sondern die rituelle Ausreizung des Tötungsaspektes. Und bei den konkreten Darstellungen wird die Rede vom Töten nicht auf die menschlichen Jäger angewandt, sondern auf die Tiere. Wir haben es demnach mit zwei unterschiedlichen Ebenen des Begriffes zu tun. Handelt es sich bei den Bildbeschreibungen um einen konkreten Akt der beschrieben wird, ist es bei der Raumtafel eher ein Aspekt oder ein ganzes kulturelles Phänomen das denotiert wird zusammen mit der Kritik an damaligen Verhältnissen, die wahrscheinlich jeder BesucherIn mittragen kann.

Die Positionierung der Texterzählung für diesen Raum lässt sich auch aus einer Formulierung bei der Beschreibung eines Gemäldes von Johann Veit Hauckh zur „Eingestellten Jagd“ erkennen. Der Text lautet:

Das Jagdverhalten im Barock ist geprägt durch prunkvolle Jagden, die absolutistischer Repräsentation und Geselligkeit dienen. Weder körperliche Ertüchtigung noch Mut sind das Wesen dieser Jagdart: Ziel ist es vielmehr, zwischen feudalen Mahlzeiten und gesellschaftlichen Vergnügungen ohne körperliche Anstrengung eine möglichst große Zahl an Tieren zu töten.¹⁰⁴

Interessant ist dabei v.a. die Passage, die mit einem „Weder“ eingeleitet wird. Dort wird zum Ausdruck gebracht, was eigentlich bei einer Jagd zu erwarten ist, oder was anzustrebende Aspekte einer Jagd wären. Eine solche Formulierung spielt immer auf eingenommene Positionen oder vorausgesetzte Erwartungen an. Mut und Ertüchtigung müssen also etwas sein, das der versteckten Ich-Position hinter dem Erzähltext eher entspricht. Durch das Gegenüberstellen von körperlicher Ertüchtigung und Mut mit Prunk und Geselligkeit, wird eine Distanzierung erzeugt, die erkennen lässt, dass hier eine Präferenz der Erzählung zu Ungunsten der barocken Spaßjagd besteht. Diese Distanzierung scheint notwendig zu sein um das Töten von Tieren klar anzusprechen. Eine solch klare Repräsentation wird das Töten von Tieren in der restlichen Ausstellung nicht mehr erfahren.

Durch die Raumtafel und die Bildbeschreibungen wird der Tötungsdiskurs im Medium der Sprache ausverhandelt. Doch bedient sich die Ausstellung in diesem Raum auch anderer Präsentationsmittel. So wird die Darstellung von Waffen meist kommentarlos inszeniert.¹⁰⁵ Lediglich marginale Objektbeschreibungen werden mitgeliefert, die sich meist auf die Materialität der Waffen beziehen und eine ungefähre zeitliche Einordnung, sowie die Bezeichnung der Waffe enthalten. Ein Beispiel hierfür ist: „Hirschfänger. Eisen, Messing, Horn. 18. Jhd.“¹⁰⁶ Die Beschriftungen werden nicht direkt bei den Waffen angebracht, sondern stehen ganz am Boden, sodass man sich durchaus hinknien muss, um sie lesen zu können.

Für eine museumsanalytische Dekodierung ist an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen metaphorischer und synekdochischer Lesart, wie sie von Jana Scholze getroffen wird, hilfreich.¹⁰⁷ Eine synekdochische Lesart würde bei kulturellen Artefakten naheliegen. Sie würden dann pars pro toto als Teil einer Kultur gelesen und als dieser Teil für das Ganze der Kultur stehen. Die metaphorische Lesart

¹⁰⁴ Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015)

¹⁰⁵ Abb. 11.

¹⁰⁶ Feldtagebuch (14.08.2015).

¹⁰⁷ Siehe Kapitel 2.3.3.

wäre jene, die bei Kunstgalerien nahe gelegt wird. Die einzelnen Kunstwerke mögen zwar Teil einer bestimmten Kultur gewesen sein, die metaphorische Lesart soll aber den Wert des Kunstwerks (ästhetischer, monetärer, oder anderer Art) metaphorisch als Repräsentanten des Wertes von Kunst darstellen. Die Exponate stehen repräsentativ für die Bedeutung von Kunst. Exponaten kann immer beides anhaften, durch bestimmte Darstellungsmodi kann aber die eine oder die andere Lesart präferiert werden.

Erfährt ein Objekt zum Beispiel eine Kontextualisierung durch erklärende Schrifttafeln, wird es eher als Artefakt gelesen. Wird es für sich gelassen (Aufhängung mit Leerraum rundherum und minimalen Materialangaben als Bildbeschreibung) kann es seine Wirkung als ästhetisches Objekt entfalten und wird eher in metaphorischer Weise rezipiert. Der Vitrinenkasten und die damit verbundene Unnahbarkeit regen den erlernten Respekt vor dem Alten, dem kulturellen Objekt, an. Im Falle dieser Ausstellung werden schön gearbeitete besondere Exemplare von Waffen wahrgenommen. Wie bei Kunstwerken wird nur der Hinweis auf das Rohmaterial gegeben (bei Kunstwerken z. B. Öl auf Holz, hier: Eisen, Hirschhorn), die restliche Aussage wird rein der ästhetischen Wirkung überlassen. Folgt man Jana Scholze, wird durch diese Darstellungsweise eine Lesart angeregt, die die Waffen als ästhetische Repräsentanten wirken lässt. Repräsentiert wird das Kunsthandwerk der Waffenproduktion oder im stärksten Sinne der metaphorischen Repräsentation, der Wert, die Bedeutung dieser kulturellen Fertigkeit Waffen herzustellen.

Nun wird in diesen kleinen Arrangements die metaphorische Lesart forciert. Doch kann in einer kulturhistorischen Ausstellung die synekdochische Repräsentation nie vollkommen überblendet werden. Sie drängt sich sozusagen aus dem ganzen der Ausstellung jedem einzelnen Objekt auf. In dem Arrangement der Waffen verbindet sich die metaphorische Wirkung mit dem pars pro toto Zeichen, das die Teilhabe des Objekts an einer, der hier repräsentierten, Kultur anzeigt; in diesem Fall der absolutistischen Jagdkultur des Barock. Das Zusammenwirken der beiden Aspekte erzeugt schließlich die spezifische Wirkung des Arrangements. Wird in den Texttafeln eine distanzierende Position eingenommen, wo das Töten von Tieren als die grausame Praxis des „Damals“ dargestellt wird, erfahren die Gegenstände (hier die Waffen), die im Museum eigentlich die Aufgabe haben,

authentische Repräsentanten zu sein (was in diesem Raum mit Scholze sogar eher den Gemälden zukommt), eine stark das Ästhetische dominierende Darstellungsweise. Diese lässt den/die BesucherIn verstärkt schön gefertigte Kunst wahrnehmen. Die sauberlich aufgehängten Säbel und Büchsen evozieren keine Bilder, wie Geschosse oder Klingen die warmes Fleisch durchdringen, sondern Bilder davon, wie Meister ihres Faches fein sauberlich das Rohmaterial (Eisen, Hirschhorn, Messing,...) zu eben jenem Objekt verarbeiten, welches nun seinen Platz als materielles Kulturgut in der Vitrine gefunden hat.

Die Waffe im Raum, die eine detaillierte Beschreibung ihrer Verwendung erfährt, ist der Sauspieß.¹⁰⁸ Dieser wird auch mittels eines anderen Präsentationsmodus ausgestellt, der im Gegensatz zu den Schauvitriolen mit den Säbeln und Büchsen sehr stark eine synekdochische Lesart forciert. Der Sauspieß befindet sich in einer der Aussparungen, welche einen Blick vom Gang aus in die Räume erlauben. Man hat ihn also bereits beim Durchschreiten des Ganges (Raum 1) erblicken können. Die zwei ausgestellten Sauspieße sind mittels Nylonschnüren in der Luft hängend befestigt. Das durch das Gangfenster einfallende Gegenlicht lässt sie einen eher schemenhaft erkennen. Da sie aufgrund der Tiefe der Aussparung weiter entfernt hängen, sind sie nicht in allen Einzelheiten zu studieren, wie das die Darstellungsweise der anderen Waffen nahelegt. Es kann hier also kein Rückschluss auf Kunstfertigkeiten gemacht werden, zumal kein Vergleich mit einer größeren Zahl des gleichen Waffentyps vorliegt, sondern lediglich die zwei unterschiedlichen Typen von Sauspießen ausgestellt sind. Dadurch wird eine Deutung nahegelegt, die den/die BetrachterIn diese Objekte als Typen einer Waffengattung einer bestimmten Jagdtechnik deuten lässt. Die Texttafel dazu erleichtert die Denotation. Kontextualisierungen erleichtern Denotationen im allgemeinen, während sie Konnotationen einschränken. Das wiederum lässt den/die BetrachterIn synekdochische Lesarten wählen.

Der Jäger sticht den Sauspieß in den Körper des anstürmenden Wildschweins – der mit Leder umwickelte Griff muss daher eine hohe Belastung aushalten, ohne zu brechen. Der Sauspieß, der eine Länge von 2m hat, besteht aus einer Klinge und einem gewachsenem Holz. Das eiserne Querstück („Knebel“) dient dem Schutz des Jägers. Es

¹⁰⁸ Abb. 12.

verhindert, dass der Speiß zu tief in das Wildschwein eindringt und schafft dadurch einen Sicherheitsabstand.¹⁰⁹

In dieser Beschreibung wird der Tötungsakt explizit beschrieben. Detailliert wird erklärt, welche Teile der Waffe dabei welche Funktion erfüllen. Interessant ist, dass gerade eine Waffe jener Jagdpraxis eine explizite Darstellung und Beschreibung ihrer Tötungsfunktion erfährt, die einen gewissen Gegenpol zur bequemen höfischen Jagd darstellt, die also noch mit Gefahr und Herausforderung verbunden ist. Es wird zwar nie explizit erwähnt, doch scheint ein gewisser Ehrenkodex bereits in diesem Raum mittransportiert zu werden. Der Sauspieß wird hier paradigmatisch in Beziehung gesetzt zu Anstrengung, Gefahr, Naturnähe, Herausforderung, Männlichkeit, Körperkraft, Mut, körperlicher Ertüchtigung. Syntagmatisch erfährt er seine Bedeutung durch die Beziehung zum restlichen Raum, der dominiert wird von Exponaten und Repräsentanten höfischer Kultur, die zusammen ein Bedeutungsgeflecht von materieller Raffinesse, Bequemlichkeit, Inszenierung, Geselligkeit und Massenspektakel konstruieren.

Eine weitere Vitrine des Barocksaales enthält Exponate zur Beizjagd. Diese Vitrine stellt insofern eine Besonderheit dar, da hier zum ersten Mal ausgestopfte Tiere ausgestellt werden, was in der kulturhistorischen Ausstellung nicht oft vorkommt. Im linken unteren Bereich befindet sich eine kleine Tafel, die die Beizjagd kurz erklärt:

Die Jagd auf Vögel und Hasen mit Hilfe abgerichteter Greifvögel gehört zu den ältesten Jagdformen der Menschheit. Sie entstand wahrscheinlich vor 3.500 Jahren in Asien, Kreuzritter brachten sie vermutlich im 12./13. Jahrhundert nach Europa. Mit seinem Lehrbuch „Über die Kunst mit Vögeln zu jagen“ macht Kaiser Friedrich II. die Beizjagd bekannt.¹¹⁰

Diese hoch spezialisierte Jagdart erfordert eine besondere Ausbildung und bleibt lange dem Hochadel vorbehalten. Sie erreicht ihre Glanzzeit im 17. und 18. Jahrhundert, während des Absolutismus. Wer auf Beizjagd geht, muss finanzkräftig sein: Haltung und Abrichten der Vögel verursacht hohe Kosten, für die Jagd selbst sind bestens geschulte Männer notwendig. Vor

¹⁰⁹ Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

¹¹⁰ Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

allem deshalb repräsentiert sie Reichtum und Macht und gilt als Statussymbol.

Auch hier wird wieder auf die Urgeschichte der ganzen Menschheit zurückgegriffen um sie sogleich im mitteleuropäischen Kontext einzugliedern. Wie im restlichen Barockraum auch, geht es hierbei darum, eine spezifische Jagdpraxis darzustellen, die ihre je eigenen kulturellen Artefakte mit sich bringt. Ob das der Sauspieß für die Saujagd ist, oder die speziellen Säbel und Büchsen, so werden hier der syntagmatischen Logik folgend Objekte der Beizjagd ausgestellt. Geschnitzte Stöcke aus Holz¹¹¹ werden neben ausgestopften Greifvögeln¹¹² gezeigt, dazwischen hängen Hybridformen wie Taschen mit Flügelapplikationen¹¹³. Die Vögel erfahren hierbei eine völlig andere Repräsentation als die bejagten Tiere, aber auch eine andere wie die anderen Jagdgehilfen, die Hunde. Während die Hunde nur auf Bildern repräsentiert sind, werden die Greifvögel als kulturelle Artefakte der Jagd ausgestellt.¹¹⁴ Jedoch soll hier nicht wie bei den Geweihen der kulturelle Gegenstand „Trophäe“ ausgestellt werden, sondern die Waffe „Greifvogel“. Sind bei den Trophäen die Trophäen selbst Träger des möglichen Signifikanten „Reichtum, Macht, Status“, ist es hier die gesamte Jagdpraxis an sich. Die Hybridobjekte bilden nochmals mehr ein Schwellenobjekt, das den als lebend und natürlich dargebotenen Greifvogel in die Reihe der Artefakte eingliedert. Dadurch wird einerseits die Lebendigkeit der Waffe „Greifvogel“ repräsentiert und zugleich sein Status als Artefakt mitbedeutet. Auch seine Anbringung in der Vitrine trägt einen Teil dazu bei.¹¹⁵

3.5 Das Schweigen der Hunde – Raum 4

Dieser Raum bricht bereits aus der Chronologie aus, da er eine ahistorische Darstellung verschiedenster Jagdtechniken vorstellt. Die Kontinuität besteht also weniger im Sinne eines epochenmäßigen Fortschreitens, als in der strukturellen Fortführung des Waffenexponierens. Dieser Raum ist für meine Analyse insofern

¹¹¹ Abb. 13.

¹¹² Abb. 14.

¹¹³ Abb. 15.

¹¹⁴ Siehe Kapitel 3.5.

¹¹⁵ In der ökologischen Ausstellung, wo Tiere keine Artefakte sondern Repräsentanten ihrer Art sind, befinden sie sich nicht in Vitrinen, sondern werden frei im Raum ausgestellt.

wichtig, da sich hier verschiedenste Repräsentationen von Tieren verdichten und zwar in einer engen Verknüpfung mit anderen Artefakten der Jagd. Vor allem die Verknüpfung von Jagdhunden mit den zugehörigen kulturellen Artefakten sticht hier hervor.

Beginnen möchte ich mit einer detaillierten Analyse des Sichtfensters zum Gang. Darin ist ein eiserner Fangkorb zu sehen, in dessen unterem Teil eine ausgestopfte Taube sitzt und in dessen oberem Teil ein Habicht in dynamischer Position (Landeangriff) angebracht ist. Über ihm ist der Fangkorb zugeschnappt. Eine am Rand angebrachte kleine Tafel denotiert das Exponat als „Habichtsfangkorb mit Schlagnetz“ und enthält die bereits bei den vorherigen Exponaten gebräuchliche Beschreibung des Materials (Eisen, Holz, Garn) sowie eine grobe zeitliche Kontextualisierung im 20. Jhd. Auch wenn hier wieder ein Greifvogel ausgestopft ausgestellt wird, muss dieses Bild völlig anders interpretiert werden, als etwa die Greifvögel in der Vitrine zur Beizjagd. Hier wird der Vogel nicht als kulturelles Artefakt einer spezifischen Jagdkultur (wie etwa der Beizjagd) dargestellt, sondern es wird eine Szenerie geschaffen, die eine spezifische Narration mittransportiert. Die Tiere haben hier lediglich dekorativen Charakter, wie auch aus der Beschreibung des Täfelchens hervorgeht. Denotiert wird nur der Fangkorb. Die dynamische Wirkung dieses Schaufensters erweckt den Anschein, als würde ein imaginärer Augenblick eingefangen, kurz nach dem Auslösen der Falle. Weitere Bestandteile der Narration sind im Dunkel, wie die Intention des/der FallenstellerIn, das weitere Verfahren mit den beteiligten Tieren, etc. Dass ein toter ausgestopfter Vogel authentisches Zeugnis für sein eigenes Eingefangen werden darlegen soll mutet irritierend an. Die toten Vögel sollen hier lediglich die Wirkung der Wahrheitsrede, die durch „life groups“ hervorgebracht werden, verstärken, denn ob die Tiere selbst authentische Objekte sind, geht nicht aus dem Arrangement hervor, ist aber sogar eher zu bezweifeln, da die Taube wahrscheinlich nicht als Köder benutzt wurde (wegen ihres guten Aussehens) und der Habicht auch aus anderen Verhältnissen wie Zucht hervorgegangen sein kann. Die ausgestopften Tiere erfüllen also nicht den Zweck musealer Objekte als authentische Objekte. Sie sind hier lediglich verfügbares Dekomaterial. Die angewandten Codes sind jene der professionellen Taxidermie für die Tierpräparate und jene der Museologie für das gesamte

Arrangement. *Life groups* haben die Wirkung, durch ihre unmittelbare Nacherlebbarkeit, bestimmte Konnotationen zu erleichtern.¹¹⁶ Dass gerade für eine Falle, welche die Tiere lebend fängt, eine solche Inszenierung gewählt wurde, ist nicht zufällig, sondern entspricht der Repräsentationslogik der Mensch-Tier-Beziehung, und somit dem Muster des Tötungsaktes und Dominanzaktes des Menschen gegenüber den Tieren in der Jagd. Töten erfährt dort eine wörtliche Repräsentation, wo die Konnotationen positiv bestimmt werden (Stärke, Mut), oder wo Tiere den Akt ausführen und wird dort verborgen, wo die Konnotationen negativ sind. Durch das funktionale Setting wird ein ikonographisches Zeichen erzeugt und so das implizite Mensch-Tierverhältnis verfestigt. Die nicht-tödliche Falle vermittelt einen unmittelbaren Effekt des nicht-Tötens. Das Nicht-Töten wird so in den Vordergrund gerückt. Zumal lässt die realistische Illusion verkennen, dass hier tote verarbeitete Tierkörper zur Schau gestellt werden. Dadurch entsteht die absurde Wirkung, dass tote Tierkörper zur Repräsentation ihrer eigenen Lebendigkeit beitragen.

Nun möchte ich auf das Zusammenwirken der Elemente im Raum eingehen, um anschließend eine Positionsbestimmung des Raumes in der Gesamtnarration der historischen Ausstellung vorzunehmen.

Sehen wir uns also wieder den Raumtext an:

Techniken der Jagd

Im Laufe der Jahrtausende entwickelte der Mensch viele verschiedene Jagdtechniken, einfache ebenso wie höchst komplizierte: Von den vielfältigsten Methoden des Fallenstellens über das Schießen mit Pfeil und Bogen bis zur Jagd mit dem Gewehr. Der Gebrauch von Lockmitteln und Attrappen gehört ebenfalls dazu. Je präziser die Jagdwaffen werden, umso ausgeklügelter werden die Jagdtechniken – und umgekehrt.

Jagen außerhalb der Gesetze hat vor allem im 19. Jahrhundert wesentlich zur Ausrottung vieler Tierarten geführt. Aber auch Verordnungen lieferten den Grund, einige Tierarten wie Wolf oder Bär als bedrohlich für den Menschen einzustufen – wer sie schoss, erhielt ein Preisgeld!

Heute sind die Jagdtechniken gesetzlich genau geregelt. Viele der Jahrhunderte und Jahrtausende üblichen Methoden sind verboten, weil sie

¹¹⁶ Für die Wirkweisen unterschiedlicher Ausstellungstechniken vgl.: Henrietta Lidchi: *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*. In: Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London 1997, S. 151-222.

nun als zu grausam oder zu gefährlich gelten. In Österreich unterscheiden sich die Regelungen jedoch von Land zu Land.¹¹⁷

Raum 4 knüpft thematisch an Raum 2 an, da die Entwicklung von Jagdtechniken und deren Verfeinerung in der Geschichte das zentrale Thema sind. Der Raumtext stellt dabei die Jagd als einer ständigen Progression unterliegend dar und zwar auf zwei Ebenen. Einerseits wird der ständige materiell-technische Fortschritt der Waffen angesprochen der einhergeht mit einem Fortschritt der menschlichen Techniken, also der Jagdpraxis selbst. Andererseits wird jene Narration angeregt, die sich sowohl durch die historische als auch die ökologische Ausstellung zieht, nämlich die einer ethisch-rechtlichen Progression. Interessant ist, dass auch hier wieder der Bezug zur Gegenwart hergestellt wird. Obwohl bestimmte Techniken seit Jahrhunderten (das „traditionell“ darf vom Leser mitgedacht werden) „üblich“ sind, fand eine Regulierung statt. Diese Darstellung knüpft an eine gegenwärtige Diskursstrategie an, welche die Jagd als moderne Praxis mit traditionellen Wurzeln darzustellen versucht. Dabei werden meist Strategien aus anderen Diskursen entnommen - wie feministische Ansätze oder Ansätze der Öko-Bewegung - und dem jagdlichen Diskurs angeeignet. Daraus ergeben sich dann Phänomene wie eigene Tagungen für Jägerinnen und Selbstverständnisse wie die der „Öko-JägerInnen“. Der Raumtext 4 entwickelt eine solche Narration mit, die die Jagd als modernen ethischen und rechtlichen Ansprüchen gerecht werdende Praxis ansieht. Der erste und letzte Satz des zweiten Textabschnitts haben gemeinsam eine eigenartige Wirkung. Bedenkt man, dass das, durch die Sonderstellung des Jagdgesetzes unter den Tierschutz betreffenden Gesetzen, Herausfallen aus der Zusammenlegung der Landestierschutzgesetze 2005 zu einem Bundestierschutzgesetz einen wesentlichen Kritikpunkt in der aktuellen Tierschutzdebatte darstellt, mutet es eigenartig an, wenn die exakte Regelung zu allererst betont wird und einige Zeilen weiter gleich im Anschluss die Aufsplittung auf mehrere Landesjagdgesetze erwähnt wird. Dass der zweite Absatz aus der Gegenwartsperspektive so stark im Kontrast zu den problematischen historischen Gegebenheiten positioniert wird, ist für den Raum 4 auch eigenartig, da hier nur historische Relikte ausgestellt werden. Das neueste Objekt ist noch die

¹¹⁷ Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

Habichtsfalle, die recht ungenau ins 20. Jahrhundert datiert wird. Dabei bestünde die Möglichkeit aktuelle Jagdwaffen zu präsentieren. Mit den Exponaten wird hier aber eine rein historische Erzählung angeregt.

Fragen wir wieder nach dem allgegenwärtig verschwiegenen Tötungsakt, ergibt das Gesamtbild mehr Sinn. Obwohl im Text gerade die grausamen Jagdtechniken angesprochen werden, finden sich bis auf eine Schnappfalle und eine Doppelhahnflinte und Schrotpatronen, einer Jagdtechnik auf Federwild, die heute noch praktiziert wird, keine materiellen Repräsentationen dieser Techniken. Das visuell dominanteste Objekt ist der Habichtsfangkorb, der jedoch gerade nicht zum Töten eingesetzt wird. Der Objekttext zur Doppelhahnflinte nutzt dieselbe Narration wie der Raumtext: „Vor allem mit Flinten schießen die Jäger seit dem 19. Jahrhundert auf Federwild – das sind die im Gesetz zur Jagd freigegebenen Vögel. Die Munition besteht zumeist aus kleinen Bleikugeln.“¹¹⁸

Der Text stellt eine historische Kontinuität her. Dieser historische Bezug und die durch das Gesetz garantierte Legalität (wobei unklar ist zu welcher Zeit) legitimieren rückwirkend die Tötungstechnik, die als einzige in dem Raum materiell repräsentiert wird. Da in der Gegenwart die Jagd streng gesetzlich geregelt ist, und jetzt die dargestellte Technik immer noch angewandt wird, kann sie nicht zu grausam sein, denn, dann müsste sie ja laut Raumtext verboten sein. So stützt sich dieses Netz aus narrativen Verweisen gegenseitig und trägt seinen Teil zur Gesamtnarration bei. Die Tötungswaffen gliedern sich geschmeidig in die schön gearbeiteten anderen Objekte des Raumes, wie die Hundehalsungen ein, und werden zu diegetischen Repräsentanten¹¹⁹ ihrer selbst. Von Interesse ist die materielle kunstvolle Bearbeitung und die Materialität selbst, was von dem Objekttext, der wieder einfach eine Aufzählung des verwendeten Materials samt Jahreszahl (Metall, Rosendamastlauf, Silber, Holz, Horn um 1880) enthält, gestützt wird. Die semantische Repräsentation des Todes und des Tötungsaktes, welche durch das Ausstellen von Waffen potentiell möglich ist, wird durch das

¹¹⁸ Abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

¹¹⁹ Der Begriff „diegetisch“ bezieht sich hier auf eine Unterscheidung die von Roland Borgard getroffen wurde. Im Gegensatz zu „semantischen“ Tieren, also literarische Tiere die auf etwas anderes verweisen, sind „diegetische“ Tiere die Tiere selbst, in der (repräsentierten) Welt. Vgl.: Gabriela Kompatscher: Die Befreiung ästhetischer Tiere. In: Reingard Spannring u.a. (Hg.): Disziplinierte Tiere?. Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen. Bielefeld 2015, S. 137-160, hier 137-138.

Zusammenspiel der Gegenstände und Texte und ihrem Arrangement im Raum unterminiert.

Einen Hinweis auf den Umgang mit dem tierlichen Körper in der Jagd gibt uns der Vitrintext zur „Jagd auf Vögel“:

Die Jagd auf Sing- oder Hühnervögel erfordert andere Gerätschaften als die Jagd auf Großwild, da das Fleisch der verhältnismäßig kleinen Tiere leicht zerstört wird.

Gefangen und erlegt wurden sie mit Netzen und Leimruten oder Wurfgeräten wie Schleuder und Schnepfer.

In der Steiermark ist die Jagd auf Singvögel seit 1868 verboten.¹²⁰

Die Jagdtechniken werden an den tierlichen Körper angepasst, um dessen Nutzung für den Menschen zu optimieren. Er findet Berücksichtigung in seiner Besonderheit nur dann, wenn es gilt, ihn für den Menschen nutzbar zu machen. Der Tierkörper stellt hier lediglich eine Herausforderung für den menschlichen Erfindergeist dar. Die Techniken der Jagd streben also eine verfeinerte Unterwerfung des Tierkörpers unter die menschliche Verfügungsgewalt an. Die euphemisierende Erwähnung des Tötens hinter dem Gefangennehmen wird ganz dem Narrativ entsprechend durch die Erwähnung eines rechtlich geregelten Verbots relativiert. Wie sich rechtlich geregelte Verbote und auf traditionellem Selbstverständnis aufbauende Jagdtechniken bei diesem Thema aber ebenso konfliktreich gegenüberstehen können, ist an der Praxis des Singvogelfangs im Salzkammergut ersichtlich. Dort wurde das gesetzliche Verbot durch die, zu diesem Zweck angestrebte, Aufnahme ins Weltkulturerbe gekippt. Rechtliche Konflikte werden jedoch in der Ausstellung nur erwähnt, insofern sie dem zuvor besprochenen Narrativ entsprechen und zur Aufrechterhaltung des ethisch hochstehenden gegenwartsorientierten Selbstbildes dienen. Ansonsten befinden sich in dem Raum noch historische Hefte zur spezialisierten Jagd auf bestimmte Tierarten vom Ende des 19. Jhd. Insgesamt ist im Raum 4 der Tod und Tötungsakt nur dunkel repräsentiert. Die Erzählung umwindet sie und führt an ihnen vorbei.

¹²⁰ Abfotografiert im Felddtagebuch (14.08.2015).

Um die Mechanismen des Verhüllens oder nur partiellen Verweizens besser verstehen zu können, möchte ich an dieser Stelle zwei Modelle einführen, die beide am Thema der Mensch-Tier-Beziehung entwickelt wurden. Das erste, von Carol J. Adams, fragt nach der Abwesenheit bzw. nach fehlenden oder verhüllten Verweisen auf betroffene Tiere.¹²¹ Das zweite Modell, von Klaus Petrus, will Strategien der Überbelichtung bestimmter tierlicher Aspekte verstehen, die wieder das Ausblenden relevanter anderer Aspekte zur Konsequenz hat, wodurch Tiere nach Bedarf verfügbar gemacht werden.¹²²

Carol J. Adams Begriff des *absent referent* trägt dem Umstand des Verhüllens tierlicher Subjektivität Rechnung, wenngleich sie ihn für einen anderen Kontext entwickelt hat, als er in einer Ausstellung gegeben ist. Adams beschäftigt sich in ihrem Werk „The Sexual Politics of Meat“ mit strukturellen Ähnlichkeiten und intersektionellen Überschneidungen der Unterdrückung von Frauen und Tieren und den damit einhergehenden dominanten Ideologien des Sexismus und Speziesismus. Zentral bei ihren Betrachtungen der Unterdrückungsmodi ist der Fleischkonsum. Mit dem Begriff des *absent referent* will sie zu verstehen suchen, wie die diegetischen Tiere von unserem Essen ferngehalten werden. Mit ihren Worten:

„Behind every meal of meat is an absence: the death of the animal whose place the meat takes. The ‚absent referent‘ ist that which separates the meat eater from the animal and the animal from the end product. The function of the absent referent ist to keep our ‚meat‘ separated from any idea that she or he was once an animal, to keep the ‚moo‘ or ‚cluck‘ or ‚baa‘ away from the meat, to keep *something* from being seen as having been *someone*.“¹²³

Klaus Petrus entwickelt seinen Begriff der Tiere als „fragmentierte Subjekte“ anhand einer Analyse von Darstellungen von Tieren in der Werbung für Tierprodukte. Geht es bei Adams um das Verdrängen des diegetischen Tieres,

¹²¹ Vgl. Carol J. Adams: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York 1990.

¹²² Vgl. Klaus Petrus: *Tiere als fragmentierte Subjekte*, http://www.tier-im-fokus.ch/mensch_und_tier/fragmentierte_subjekte/ (02.03.2015).

¹²³ Adams: *The Sexual Politics of Meat*, S. 13.

zeigt Petrus wie in der Werbung durch eine Überbelichtung einzelner Aspekte des semantischen Tieres das ganze Tierindividuum unterbelichtet bleibt.

Beiden Ansätzen gemeinsam ist die Orientierung an Subjektivierungsmodellen.

Carols wesentlich früher erschienener Aufsatz versucht sich dabei an einer Analyse von Desubjektivierungsstrategien, während Petrus auf die neuen Strategien der (Re-)Subjektivierung von Tieren eingeht. Er deutet dies wiederum als eine diskursive Strategie der Tierindustrie, welche auf den in der Tierethik weit verbreiteten Glauben reagiert, dass das reine Sichtbarmachen von Tieren den Verdrängungsmechanismen entgegenwirken könnte.

In den von Petrus analysierten Werbungen werden den Tieren bestimmte Attribute wie Intelligenz und Geschick wie auch Persönlichkeit zugesprochen und durch die Zuteilung eines Namens werden sie mit Individualität ausgestattet.

„Doch wird ihnen bloss in Bruchstücken oder *Fragmenten* Subjektivität attestiert – und damit unter gezielter Ausblendung weiterer Facetten tierlichen Wohlergehens. Denn das Wohlergehen betrifft ein empfindungsfähiges Wesen in seiner *Gesamtheit*, es erstreckt sich auf alle Aspekte seines Daseins. So *nebst anderem* auf sein natürliches Sexual- und Fortpflanzungsverhalten, Nahrungsverhalten, Bewegungsverhalten, Sozialverhalten und freilich auf die Existenz selbst, die eine Voraussetzung all dessen ist, was empfindungsfähige Wesen in ihrer Individualität ausmacht. Indem einzelne Aspekte des Wohlergehens betont, andere aber bewusst ausgespart werden, werden Tiere in dieser vermeintlichen Individualisierungsstrategien der Tierindustrie bloss als *fragmentierte Subjekte* dargestellt.“¹²⁴

Die Tiere verweisen hier auf etwas anderes, auf die Nähe der ProduzentInnen, auf die heile Welt des Bauernhofes und auf das gute Gewissen, das die Konsumentin/den Konsumenten beim Kauf dieses einwandfreien Produktes erwartet. Das diegetische Tier wird fragmentiert und nur soweit sichtbar, wie es die produzierten Werbebotschaften als semantisches Tier unterstützt.

Adams und Petrus haben beide einen ethisch aufklärerischen Anspruch, den sie mit ihren Analysen bedienen wollen. Ich möchte mich jetzt aber vor allem

¹²⁴ Petrus: Tiere als fragmentierte Subjekte.

strukturellen Aspekten dieser beiden Modelle widmen und schauen, wie sich deren Begriffe auf das Verständnis der Wirkweisen in der Ausstellung anwenden lassen.

Werfen wir einen Blick zurück auf die bisher erfolgten Analysen, fügen sich die in verschiedensten theoretischen Kontexten entwickelten Begriffe zu einem Gedankenkomplex zusammen. Die Unterscheidung von synekdochischen und metaphorischen semiotischen Prozessen, von diegetischen und semantischen Tieren und jetzt die konträr wirkenden Ansätze der absent referents und der fragmentierten Subjekte – sie alle verdeutlichen die Wirkweisen der Poesie semiotischer Systeme. Die irritierenden Mehrdeutigkeiten die sich bereits an mehreren Stellen der Ausstellungsanalyse gezeigt haben und meist mit der Uneindeutigkeit der Unterscheidung zwischen Jagdkultur und ihrer musealen Repräsentation zu tun haben, werden verständlich als sich überlagernde Ebenen der Bedeutungsproduktion. Innerhalb der Jagdkultur gibt es kaum Interesse daran, Tiere als abwesende Referenten verschwinden zu lassen. Ganz im Gegenteil sollen sie bewusst sichtbar gemacht werden, jedoch, wie Petrus für die Werbung gezeigt hat, nur fragmentiert. Das trifft zum Beispiel für die bereits erwähnten Trophäen zu, die einen bestimmten Körperteil des Tieres herauslösen und diesen präsentieren, wobei bei einem einzeln für sich aufgehängten Hirschgeweih durch die Anzahl der Enden semantisch die Mächtigkeit des erlegten Hirsches repräsentiert wird. In diesem Fall wird also nicht nur die Subjektivität des Hirsches fragmentiert, sondern sogar dessen leiblicher Körper. Hängen aber hunderte solcher Trophäen in regelmäßigen Abständen entlang der Arkadengänge, werden sie für den/die BesucherIn zu reinem Dekor, das Tier geht verloren und wird tatsächlich im Sinne Adams zu einem abwesenden Referenten. Und mit dem Tier verschwindet auch der Tötungsakt, der zur Beschaffung dieses „Wanddekors“ nötig war in der semiotischen Dunkelheit. Der Akt des Rezipierens trägt hier wesentlich dazu bei, welche Ebene der Repräsentation, welche Wirkweise sich in den Vordergrund schiebt.

Vorgreifend können wir damit schon auf die Frage der Speziesdifferenzierung eingehen. Allein sprachlich innerhalb der Jagdkultur werden Spezies hierarchisch kategorisiert, wie in Raum 3 zu lesen ist, in Nieder- und Hochwild, was sich aus der Erlaubnis zur Bejagung für den niederen und den Hochadel herausgebildet

hat. Eine noch stärker hierarchisierende Differenzierung wird aber vorgenommen, wenn zwischen bejagbaren und nicht bejagbaren Tieren unterschieden wird. Diese Unterscheidung findet sich nicht mehr so explizit sprachlich, sondern ist in den Repräsentationen enthalten. Sehen wir uns dafür die Repräsentation der Jagdhunde in diesem Raum an. Die Rolle von Hunden wird als eine völlig andere verstanden als jene der bejagbaren Tiere. Hunde werden nicht taxidermisch präpariert gezeigt, wie zum Beispiel die anderen Jagdbegleiter, die Falken, sondern sie werden in Ölbildern portraitiert und zu ihnen gehörige Artefakte werden ausgestellt. Ihnen wird also die Ehre zuteil als Individuen dargestellt zu werden. Die authentischen Objekte die Bezug auf die Hunde nehmen, die Halsungen, verweisen in ihrer Unterschiedlichkeit auf einzelne Individuen denen sie gehörten. Die Hunde werden nicht selbst zu menschlichen Artefakten, oder museologisch zu *artificialia*, sondern ihnen werden Artefakte zuteil, welche als authentische Objekte Zeugnis von ihnen ablegen. Die Hunde sind mehr Teil der menschlichen Welt der Kultur, als der Welt der Natur. Im Vergleich mit der ökologischen Ausstellung zeigt sich das auch darin, dass sie dort nicht vorkommen, während sie in der kulturhistorischen Ausstellung dagegen sehr präsent sind. Sie scheinen so sehr dem Bereich der Kultur zugehörig zu sein, dass das Ausstellen eines präparierten Hundekörpers nicht in die Syntax der Ausstellung passen würde. Da sie aber immer noch Tiere sind, nehmen sie dennoch einen Zwischenplatz ein. Ihre Wildheit muss gebändigt und zugleich zur Schau gestellt werden. Das Ausstellen der Halsbänder wird dieser Zwischen- bzw. Mehrfachposition gerecht.¹²⁵ In ihnen verbindet sich die Schönheit der Kultur mit der Wildheit der Natur. Zugleich wird aber auch die Dominanz der einen über die andere gezeigt. Erica Fudge meint sogar, dass allein der Akt des Repräsentierens von Tieren ein Akt der Domestikation ist. „Humans represent animals only in order to represent human power over animals. A visual representation [...] of a wild animal is an image of a wild animal under human control. Framing, in this sense, equates to caging.“¹²⁶

Vergleichen wir die Repräsentation der Hunde mit jener der Greifvögel, fallen einige Unterschiede auf. Die Hunde sind Gehilfen. Sie werden als Individuen, als

¹²⁵ Abb. 17.

¹²⁶ Erica Fudge: *Animal*. London 2002, S. 152.

Subjekte dargestellt. Ihre Körper könnten nur autoikonisch für sich selbst stehen, und werden deshalb gar nicht gezeigt. Die Falken hingegen werden als Jagdwaffe präsentiert. Der ausgestopfte Falke, dessen toter Körper, repräsentiert nicht jenen einst lebendigen Falken, sondern „Falke als Jagdwaffe“. Durch die Nutzbarmachung als Jagdwaffe und dieser Logik folgend als Ausstellungsobjekt im Museum, wird er zwar dem Bereich der Natur teilweise entzogen, findet aber nicht als Individuum, als Subjekt Eingang in den Bereich der Kultur. Die Speziesdifferenzierung findet hier also an den Trennlinien zwischen Kultur-Natur und Subjekt-Objekt statt. Ich werde auf diesen Umstand später im Kapitel 4 genauer eingehen.

3.6 Zurück zur Natur – Raum 5

Was bereits für die vorangegangenen Räume stark vorhanden war, nämlich die Abwesenheit, bzw. nicht-Relevanz des Todes, gilt für den Raum 5 über die bürgerliche Jagd im Besonderen. Wurde der Tod im Raum 2 noch durch die Präsenz der Waffen und im Raum 3 durch die doch einer gewissen Brutalität nicht entbehrenden Ölgemälde atmosphärisch irgendwie spürbar, strahlt der Raum 5 die bürgerliche Beschaulichkeit der Zeit aus, die er darstellen möchte. In volkscundlicher Manier werden Järgergewandungen gezeigt¹²⁷, die Trophäen an einer Wand tragen wieder den Jagdstubencharakter in die Ausstellung herein ohne den Prozess der Repräsentation mitzuvermitteln¹²⁸, Bilder von Erzherzog Johann und Kaiser Franz I. runden den Eindruck ab. Der Tod ist kein Thema, man scheint aufatmen zu können, ab hier nimmt die Jagd eine "gute" Wende. Die Wende wird hier mehrfach vollzogen. Zuerst einmal in dem Leitelement der Erzählung, dem Text der Raumtafel:

Der ‚einsame Jäger‘. Bürger gehen auf die Jagd
Eine Entwicklung Ende des 18. Jahrhunderts beeinflusst entscheidend das heutige Verständnis von Jagd: in Europa blüht eine Naturromantik auf. Literatur und Kunst beschäftigen sich mit der Sehnsucht des Menschen, eins mit der Natur zu sein, Natur direkt und ganz persönlich zu erfahren. Zum Ideal wird nun der einsame Jäger im Einklang mit der Natur – er löst die höfische Jagdgesellschaft ab, welche die

¹²⁷ Abb. 18.

¹²⁸ Abb. 19.

Überwindung der Natur inszenierte. Als Königsdisziplin gilt nunmehr die Jagd im Gebirge, mit all ihren Gefahren und Mühen. Weiterhin besitzt allein der Adel das Recht zu Jagen. Das ändert sich erst nach der Revolution der Jahre 1848/49: nun können auch Bürger auf die Jagd gehen. Diese Entwicklung erfordert neue Normen und eine moderne Gesetzgebung, die regelt, wer wann, wo und wie viel jagen darf. Auf ihnen basiert das heutige allgemeine Jagdrecht.¹²⁹

Der Raum steht für einen Umschwung, gewissermaßen einen Startschuss für jene ansetzende „Entwicklung“, die im „heutigen Jagdverständnis“ ihren gegenwärtigen Entwicklungspunkt hat. Der Raum verweist somit zugleich auf das Jetzt wie auch auf die folgenden Räume als Fußnoten zu dieser Entwicklung. Neben dem Raumtext wird diese Narration von den verschiedensten Gegenständen getragen. So dominieren Portraits von Jägern deren Darstellung. Zeichnungen von Jagdszenen verweisen auf die „einsamen Jäger“ im Gebirge. Eine eigene Wandhälfte zu Kaiser Franz Joseph I betont noch einmal jenen Umschwung, als dessen Initiator Erzherzog Johann gesehen wird. So steht unter seinem Portrait:

[...] Franz Joseph beteiligt sich an einer Vielzahl von Jagden, wobei für ihn der Beweis von Kraft und Treffsicherheit im Vordergrund steht. Mit zunehmendem Alter nähert sich sein Jagdverhalten dem von Erzherzog Johann an: nun jagt er maßvoller, lässt sich von der Sehnsucht nach Friede und Stärkung in der Natur leiten [...]

Erzherzog Johann, dessen Jagdkleidung eine zentrale Position im Raum einnimmt, ist dabei die zentrale Figur dieses Umschwungs, sowohl in der narrativen Rolle des Initiators, als auch als Ikone desselben, als Repräsentant der Entwicklung. Der Verweis auf die Gegenwart wird durch einen Glaskasten mit aktueller Jagdkleidung hergestellt, die sich laut Vitrintext in Farbe, Form und Zweck an der damals etablierten Jagdkleidung orientiert.

Wie wirkt sich dieser Narrativ nun auf die Repräsentation der Tiere aus?

Und, inwiefern liegt die eingangs erwähnte Ausblendung des Tötungsaktes in der Jagdpraxis selbst begründet? Wie bereits gezeigt wurde, muss die Jagdpraxis – für ein Verständnis der Repräsentationsprozesse der Ausstellung – selbst immer

¹²⁹ Abfotografiert im Felddtagebuch (14.08.2015).

mitreflektiert werden, was durch das Ineinandergreifen der Jagdkultur mit der sie repräsentierenden Institution Museum begründet ist.

Hierfür sind die Überlegungen José Ortega y Gasset zur Jagd hilfreich. Seine Ausführungen zur Relevanzumkehr von Tötungsakt und Jagdprozess beim Übergang von der utilitaristischen Jagd¹³⁰ zur Sportjagd¹³¹, erklären aus den jeweiligen Jagdinteressen heraus, warum die Tötung an sich nicht explizit dargestellt werden muss um die Interessen der Sportjagd zu bedienen.

"In utilitarian hunting the true aim of the hunter, that which he looks for and values, is the death of the animal. Everything that goes before is purely a means to achieve this end which is its proper objective. But in sports hunting this order of means and ends is reversed. The sportsman is not interested in the death of the animal, that is not what is proposed. What interests him is everything that he has had to do to bring it about, that is, to hunt. In this way the actual end is that which was previously only a means. Death is essential because without this there is no authentic hunting: the death of the animal is its natural end and finality: that of the hunt in itself, not that of the hunter. The hunter endeavours to achieve this death because it is *the sign which gives truth to the whole hunting process* [im Original nicht kursiv], nothing more. To summarise, one does not hunt in order to kill, but rather the reverse, one kills in order to have hunted."¹³²

Auch wenn seine Definition in dieser Absolutheit für eine kulturwissenschaftliche Analyse nicht voll übernommen werden kann, ist doch die semiotisch begründete Relevanzverschiebung ein wichtiger Hinweis. Die permanente Darstellung der Elaboriertheit und die beinahe als evolutionär dargestellte Verfeinerung der Jagdtechniken lassen sich so verstehen. Das Töten an sich ist ein notwendiger finaler Akt, die Poesie des Tötens jedoch ist die Repräsentation eines elaborierten

¹³⁰ Utilitaristische Jagd ist eine Jagd der Notwendigkeit, wie sie in Raum 2 noch angedeutet wird.

¹³¹ Sportjagd ist eine Jagd ohne Notwendigkeit. Wie ich weiter oben gezeigt habe, baut ein Verständnis der Jagd als ‚Kultur‘ auf dieser Art der Jagd auf. Sie ist die dominierende Jagdpraxis, die in der Ausstellung repräsentiert wird.

¹³² Ortega y Gasset, übersetzt und zit. in: Garry Marvin: Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting. In: The Animal Studies Group (Hg.): Killing Animals. Urbana/Chicago 2006, S. 10-29, hier: S. 19-20.

Geflechts, einer ganzen Kultur des Jagens, um deren Darstellung sich die Ausstellung bemüht.

Fragen wir nun, wo Tiere im Raum 5 ihren Platz zugewiesen bekommen. Zuerst fällt auf, dass Tiere hier nur partiell repräsentiert werden; als Teile der Zeichnungen, wo meist das Finale der Jagd dargestellt ist, was den Jäger in Nähe des Tieres darstellbar macht, als Applikationen an der Jagdausrüstung, wo sie als Tiere erkennbar, jedoch beinahe unsichtbar sind, als Trophäen an der Wand. Aus dem Fenster zum Gang blickt dem/der BesucherIn eine ausgestopfte Gams entgegen.¹³³ Die Trophäen verweisen vermutlich auf den Umstand, dass sich in der bürgerlichen Jagd die Bedeutung der Trophäe etabliert hat.¹³⁴ Die Gams kann ebenso als Teil der raumeigenen Erzählung gelesen werden, da die Jagd auf Gämsen als besondere Herausforderung betrachtet wurde und so dem Ideal der Jagd entspricht. Haut und Hörner einer Gams sind als Tarnhut in einer der Vitrinen ausgestellt. Die Gams hat in diesem Raum jedoch keine so eindeutige Lesbarkeit, wenngleich sich ihr Part in der Erzählung aus dem Kontext rekonstruieren lässt. Als einziges vollständig präpariertes Tier im Raum, isoliert zwischen zwei Glasscheiben im Sichtfenster, vermittelt sie atmosphärisch eine gewisse Einsamkeit. Starr, keiner szenischen Inszenierung unterworfen, vermittelt sie eine Ikonographie des Untodes, welche taxidermische Präparate immer in sich tragen. In Raum 5, wo das Töten nicht mehr Zweck der Jagd, sondern die Jagd als Zweck dem Töten, welches nur notwendige Konsequenz ist, vorausgeht, entfaltet sich die Zeitlosigkeit des Präparats und geht in seinem Untod, der Erzählung räumlich entrückt, auf. Der Textverweis zur Gams, der auf eine besondere Hornausbildung im Fell der ausgestellten Gams hinweist, rückt sie in die Kategorie des Absonderlichen, in die Sphäre der Wunderkammerobjekte. Sie scheint zugleich in der Anordnung narrativ beliebig wie auch als vermeintliche *naturalia* in diesem Raum der Kultur fehl am Platz zu sein; vielleicht entfaltet sich deshalb die Wirkung der Einsamkeit. Ihren spezifischen Zeichencharakter teilt diese einsame Gams eher mit den Präparaten der ökologischen Ausstellung oder solchen von Naturmuseen. Denn das spezifische der Jagdkultur ist, dass Tiere als Präparate ausgestellt werden. Sie sind keine reinen Naturobjekte, sondern

¹³³ Abb. 20.

¹³⁴ Vgl. Johannes Dieberger: Der Stellenwert der Jagd im Wandel der Zeit. In: Friederike Rath/Verena Spuller/Harald Vetter (Hg.): Auf den Spuren der Jagd. Stainz 1993, S. 7-13.

artificialia und als solche der Kultur, durch ihre Bearbeitung, einverleibt. Insofern ist die Gams hier entrückt, da ihre Präparathaftigkeit nicht zentraler Bestandteil des Repräsentationsmoments ist.

Die semiotischen Schwankungen, denen Tiere in der Jagdausstellung permanent unterworfen sind, zwischen dietisch und semantisch, metaphorisch und synekdochisch, zwischen Natur und Kultur, zwischen Individuation und Fragmentierung, diese Schwankungen treten bei diesem Präparat gemeinsam auf, sie überlagern sich und lassen wie bei einem Kippbild die eine oder andere hervorholen, ohne, dass die andern ganz verschwinden würden. Das einzige was kaum fassbar ist, ist wieder das individuelle Tier. Die Präparation entreißt zwar die Hülle den zeitlich bedingten Verfallsprozessen, zugleich wird sich aber des ganzen Rests, der ein Individuum in seiner Ganzheit ausmacht¹³⁵ seines Lebenskontexts, entledigt. Die museologisch bedingte Entörtlichung und die Neukontextualisierung lassen kein tierliches Individuum mehr erkennen dessen Objektifizierung mit seiner Tötung einherging, sondern sie produzieren direkt ein museologisches Objekt. Als solches ist es nicht einmal Teil der Jagdkultur, sondern ganz Teil der musealen Kultur, die sich ja selbst als operierende Kultur hinter ihrem Ausstellungsgegenstand verbirgt. So findet die Schwankung also auch in diesem dominanten Hybridfeld zwischen Jagd und Museum statt.

Raum 5 vollendet gewissermaßen als Bestandteil der Erzählung den narrativen Bogen der historischen Ausstellung, die anschließenden Räume wirken hingegen mehr wie Fußnoten zu dieser Erzählung. Im Raum 5 wird die Jagd zum gegenwärtigen Diskurs hingeführt. Was wir hier sehen scheint bekannt, die erzeugten Bilder vertraut. Jener Jagdethos, der von manchen AnthropologInnen als prototypisch für die aktuelle Jagdpraxis angenommen wird, speist sich aus den Narrativen, die Raum 5 museal reproduziert. Dieses Bild der Jagd scheint ein recht wirkmächtiges Diskursfragment zu sein. Garry Marvin, ein Anthropologe der sich mit der Mensch-Tier-Beziehung auseinandersetzt, wie sie in der Jagd vorzufinden ist, glaubt eine kulturübergreifende strukturelle Gemeinsamkeit im Töten der (Sport-)Jagd gefunden zu haben, im Kontrast zur domestizierten Tötung:

¹³⁵ Vgl. Petrus: Tiere als fragmentierte Subjekte.

„[...] what is significant in hunting is that the hunter enters the spaces of wild animals in order to try to find and kill them; that the animal is uncontrolled and is naturally resistant to being brought into a relationship with the human; that the killing arrives only at the end of a contest and is far from certain; that the relationship is based on unpredictability rather than routine; that the hunter develops a personal and emotionally close relationship with the prey; and, finally, that such hunting is practiced by nonprofessionals for whom this is a leisure activity.“¹³⁶

Für einen Anthropologen, der in der Einleitung zu seinem Artikel die myriadenfache Ausdifferenzierung und Situiertheit in Ort und Zeit betont¹³⁷, ist das doch eine recht starke Aussage. Dieses Zusprechen von Allgemeingültigkeit, selbst von WissenschaftlerInnen die doch gerade solche Bilder kritisch hinterfragen sollten, ist im Kontext der Ausstellungsanalyse insofern von Interesse, da hierin die Barth'sche Mythologisierung erkennbar wird. Die bürgerliche Jagd mit der Wilderei als heroisch romantisiertem Gegenpart dominiert unser Bild der mittlerweile ahistorisch situierten „heimischen“ Jagdkultur. Das was Marvin für die US-amerikanische Jagd reproduziert, einen spezifischen Ethos der Jagd, fußt im deutschsprachigen Kontext auf den Erzählungen, die in Raum 5 museal aufbereitet sind. Ich möchte noch einen Gedanken Marvins aufgreifen, den ich in diesem Zusammenhang für ebenso interessant halte. Sein Zugang zum Thema „Killing Animals“¹³⁸ erfolgt über eine Einordnung des Tötens in unterschiedliche Grundmuster. Als die drei grundlegendsten definiert er das domestizierte Töten, die ‚Ungeziefer‘vernichtung und das wilde Töten in der Jagd. Damit einher gehen völlig unterschiedliche Beziehungen zwischen Mensch und Tier. Die für mich relevante Idee ist dabei aber jene, dass Töten nicht gleich Töten ist, sondern dass jede Form des Tötens ein spezifisches Setting an kulturellen Praktiken, semiotischen Verknüpfungen und sozialen Beziehungen mit sich bringt¹³⁹ oder daraus hervorgeht. Zumindest kann man behaupten, dass sie sich wechselseitig bedingen.

¹³⁶ Marvin: Wild Killing, S. 18.

¹³⁷ Vgl. Ebd., S. 15.

¹³⁸ „Killing Animals“ ist der Name des Sammelbandes in dem sein Aufsatz publiziert ist.

¹³⁹ Vgl. Marvin: Wild Killing, S. 15.

Das Spannende dabei ist, dass sich meines Erachtens noch stärker die ideologische Bedingtheit der Vorstellungen des Tötens verhüllt wird und als rein analytischer Zugang erscheint. Wenn nämlich der Tötungsakt als etwas rein kulturell generiertes betrachtet wird, gebe ich dem Tötenden in der Analyse noch mehr Macht, als es der real ausgeführte Akt selbst schon tut.

Dass das Töten in der Jagd etwas fundamental verschiedenes von dem Töten in der industrialisierten Landwirtschaft ist, wird nur allzu oft als Argument für diese Praxis ins Feld geführt und hat als Ursprung im mitteleuropäischen Jagdiskurs jene Narrationen, die durch Raum 5 erzählt werden. Die reine Kulturalisierung verhindert demnach den Blick auf die Machtbeziehung, die dem Tötungsakt als Phänomen innewohnt, anstatt ihn zu schärfen. Den Grund für solche Ansätze sehe ich, wie schon bei Marvins Ansatz der strukturellen Gemeinsamkeiten der Jagd, in der Mythologisierung welche die Jagd seit dem 19. Jahrhundert durch die in der Ausstellung räumlich nachgestellten Medien erfahren hat.

Haben die Räume 1 bis 5 den narrativen Spannungsbogen des Mythos Jagd aufgebaut, dessen moralisch erleichternder und gegenwartsverweisender Höhepunkt Raum 5 ist, scheinen die letzten Räume der historischen Ausstellung die materiellen Medien des Mythos auszustellen, die ihn vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart getragen haben.

3.7 Fußnoten zur neuen Jagd – Räume 6, 7, 8 und 9

Dass in den folgenden Räumen die Trägermedien, und nicht deren Inhalt, im Zentrum stehen, zeigt sich schon an der zeitlichen Durchmischung der Inhalte. Im Raum 6 dominieren raumhohe Gemälde von Hunden im Kampf mit Wildtieren, welche einen Rückgriff auf die barocke Inszenierung vom „Zusammenprall von Hund und Wildtier, gezähmter und wilder Natur“¹⁴⁰ darstellen. Raum 7 widmet sich der „Faszination in Wort und Ton“¹⁴¹. Hier wird das artifizielle, die Kultur in Reinform gefeiert, bereits abstrahiert von der Jagd selbst. Dargestellt werden die Einflüsse der Jagd in Literatur und Musik, wobei von modernen Romanen bis zur

¹⁴⁰ Raumtafel zu Raum 6, abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

¹⁴¹ Raumtafel zu Raum 7, abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

Entstehung der frühen Jagdmusik im 17. Jahrhundert alles dabei ist. Raum 8 bietet schließlich ein Sammelsurium verschiedenster Gegenstände, die meist mit konkreten Jagdmotiven versehen sind oder irgendwelche Bezüge zu jagdlichen Motiven aufweisen. Auch hier scheint es wieder hauptsächlich um die Zelebrierung der Kreise zu gehen, welche die Jagd zieht.

Abgeschlossen wird die Ausstellung mit Raum 9, welcher einem Kinoraum gemäß verdunkelt ist und auf einer Leinwand kurze Jagdfilme zeigt.

Wie bereits angemerkt, stellen diese Räume meiner Deutung nach vor allem Fußnoten zu dem Narrativ dar, welcher in Raum 5 entwickelt wurde. Deshalb will ich mich mit deren Analyse nicht weiter aufhalten.

3.8 Siehe, die Natur

Zum Abschluss der Analyse der Ausstellung möchte ich mich der zweiten Ausstellung im Jagdmuseum widmen. Sie trägt den Titel „Wild. Jagd. Ökologie“ und befindet sich einen Stock über der kulturhistorischen Ausstellung. Hierfür werde ich nicht, wie zuvor bei der kulturhistorischen, Raum für Raum vorgehen, sondern die gesamte ökologische Ausstellung als Ganzes betrachten. Das hat zwei Gründe: Einerseits ist sie nicht mehr als lineare Erzählung strukturiert¹⁴², sondern lässt es den BesucherInnen offen, wie sie sich die Ausstellung erschließen. Andererseits wären manche Analysen einzelner Exponate redundant, da ich einige bereits in den vorhergehenden Unterkapiteln durchgeführt habe. Deshalb werde ich bevorzugt die Wirkung und die Besonderheiten der Repräsentationen des gesamten Stockwerks zusammen betrachten und nur dort, wo sich bedeutende Differenzen zur kulturhistorischen Ausstellung zeigen, näher auf die Details eingehen.

Sehen wir uns zu Beginn wieder die einleitende Tafel an, die als Geleitwort zur Ausstellung fungiert:

¹⁴² Die Räume sind zwar ebenso durchnummeriert, jedoch gibt es keine chronologisch fortschreitende Erzählung wie in der kulturhistorischen Ausstellung.

Wildökologie: Tiere und ihr Lebensraum

Beim Wandern durch Wald und Wiesen der Steiermark stellen sich Fragen über Fragen: Welches Tier ist das? Wem gehört diese Stimme? Wieso habe ich noch nie einen Auerhahn gesehen? Wo lebt dieser Vogel überhaupt?

Jäger müssen wie Landwirte und Förster Bescheid wissen über die Lebensverhältnisse von Wildtieren und über die ökologischen Zusammenhänge in deren Lebensraum, um bei ihrer Arbeit ein Gleichgewicht zwischen den Interessen von Mensch und Tier zu finden. Jäger von heute werden nicht als solche geboren, sie müssen eine Jagdprüfung ablegen. Bei der Vorbereitung lernen sie nicht nur jagdkundliches Wissen; sie schulen dabei vor allem etwas, das auch Ihnen Freude bereiten wird: mit offenen Augen und aufmerksamen Sinnen durch die Natur zu gehen.

Frage- und Antwortspiele bestimmen die Abteilung Wildökologie des Museums. Sie wecken und schulen Ihre Aufmerksamkeit, stellen Sie vor Aufgaben, die Ihnen auch auf Ihren Wanderwegen begegnen. Aus ihrem Spaziergang wird ein Pirschgang. ... Sind Sie neugierig?¹⁴³

Der Leittext gibt Aufschluss über die Positionierung der Erzählung. Sie scheint auf alle Fälle gegenwartsbezogen zu sein. Es geht um die „heutigen Jäger“ und das Erleben des/der Besucherin in der jetzt bestehenden Steiermark mit ihren Wiesen und Wäldern. Auf das Erleben wird zweifach Bezug genommen. Einerseits geht es um das Erleben im Museum, andererseits um das Erleben draußen in der Natur. Die Ausstellung wird dabei so dargestellt, als würde sie das zweite vorbereiten. Dadurch wird eine Verbindung zwischen dem Draußen und dem Drinnen hergestellt. Diesen Umstand haben wir schon öfter festgestellt. Hier wird das Hereinholen jedoch nicht durch eine Verschwommenheit der institutionellen Grenzen erreicht, sondern durch eine Isomorphie des Erlebens, der Vorgang geht also vom Akteur, dem/der BesucherIn aus.

Mit der Formulierung, dass Jäger von heute nicht als solche geboren werden, wird die Festschreibung der Jagd als kulturelle Praxis vollzogen. Sie ist also nicht Teil der Natur, sondern eine Praxis zur Vereinnahmung derselben. Wäre man als JägerIn geboren, bedeutete dies, dass JägerIn zu sein, etwas naturgegebenes wäre, so wie man von sogenannten Raubtieren als „JägerInnen“ spricht, wobei das Jagen deren angeborener Instinkt ist.

¹⁴³ Abfotografiert im Felddtagebuch (14.08.2015).

Den JägerInnen kommt zudem die Aufgabe der Kontrolle dieses Naturraumes zu. Interessant dabei ist, dass JägerInnen die Aufgabe haben, etwas herzustellen, das ansonsten eher mit natürlichen Prozessen assoziiert wird, nämlich ein Gleichgewicht. Sie vermitteln also zwischen Mensch und Tier. Die Frage ist nur, wie hier der Begriff „Interessen“ zu lesen ist. Geht es um das Gesamte der individuellen Interessen oder um ein abstraktes Metainteresse einer Spezies? Diese Frage lässt sich aus dem Text heraus nicht beantworten. Es liegt aber die Vermutung nahe, dass die beiden Interessen, zwischen denen es für den/die JägerIn ein Gleichgewicht herzustellen gilt, nicht im gleichen Sinn gemeint sind. Indem wir das Ungleichgewicht zwischen den zwei Bedeutungen ein und desselben Begriffs zu verstehen suchen, erschließen wir uns zugleich die Poesie des Tötens, die diesen Abschnitt des Museums durchdringt.

Die ökologische Ausstellung ist geprägt von vielen ausgestopften Tieren, Trophäen und einigen Tafeln mit statistischen Informationen. Einige Räume sind interaktiv gestaltet. So gilt es zum Beispiel Tierstimmen zu erraten, wobei ein Lichtkegel das jeweilige Tier, dargestellt durch ein Präparat, verrät¹⁴⁴, oder man kann sich mittels habtisch-visueller Medien Wissen über Tiere und deren Habitat aneignen¹⁴⁵. Eine Glasvitrine, die wieder eine Verbindung zwischen Gang und Raum darstellt, enthält einige Ferngläser.¹⁴⁶ Unter einem verglasten Tisch liegen Jagdzeitschriften wie „Der Anblick“ oder „Die steirische Jägerin“ auf, die man als BesucherIn entnehmen und lesen kann.

Insgesamt ist ersichtlich, dass die Akteursebene stark von den Menschen besetzt ist, die in die Natur gehen. Die Ferngläser in der Vitrine erzeugen hier eine metaphorische Wirkung, die im Titel der Jagdzeitschrift verbalisiert wird. Es ist der Mensch, der in die Natur blickt. Die Natur ist der Anblick des Menschen. Dass aus der Natur nicht zurückgeblickt werden kann, scheint außer Frage. Tiere sind in diesem Verständnis keine individuellen Akteure, insofern können sie auch keine individuellen Interessen haben. Tiere werden kategorisiert durch ihre Spezieszugehörigkeit. Die einzelnen Spezies haben einen je eigenen Ruf, ein bestimmtes Habitat und ein Aussehen, das von jedem beliebigen Tierkörper, der dieser Spezies zugerechnet wird, repräsentiert werden kann. Interessen von

¹⁴⁴ Abb. 21.

¹⁴⁵ Abb. 22 und Abb. 23.

¹⁴⁶ Abb. 24.

Tieren sind Speziesinteressen. Das Töten von Individuen scheint diesem Interesse nicht entgegenzustehen. Der Mensch hingegen ist der/die ausführende AkteurIn. Abschussstatistiken visualisieren dabei das aktive jagdliche Eingreifen der AkteurInnen. Visualisiert wird durch die Statistiken also eine Quantisierung offiziell dokumentierter Tötungsakte. Der bereits in Fragmenten gezeigten Logik der Poesie des Tötens folgend, stehen aber andere Aspekte der Mensch-Tier-Beziehung in der Jagd im Zentrum der Repräsentation, das Töten liegt wieder im Dunkeln. Die Texte zu den Statistiken geben Aufschluss über die anderen Beziehungsebenen, die den Tötungsakt überlagern.

Durch JägerInnen „werden vorwiegend alte und körperlich unterentwickelte oder kranke Stücke der Wildbahn entnommen“.¹⁴⁷

Die Erhöhung von Abschüssen lässt sich durch höhere „Nutzungsraten“¹⁴⁸ erklären. Tiere erscheinen als Ausstattung der Natur. Ihre Nutzung kann (im ökologischen Sinne) vernünftig oder weniger vernünftig erfolgen. Tiere erscheinen hier als Objekte menschlicher Interessen. Zugleich scheinen die Interessen der Tiere mehr den Interessen der Menschen nach regulierten Beständen zu entsprechen. Das Gleichgewicht, das die Jäger herstellen, ist demnach kein Gleichgewicht zwischen Natur und Kultur, sondern ein Gleichgewicht der unterschiedlichen Nutzungsinteressen des Menschen. Tötung erscheint dabei nicht als destruktiver Akt der Auslöschung eines Subjektes, sondern als konstruktiver Akt zur Beförderung eines regulierten Interessengleichgewichts.

Zuletzt möchte ich noch anhand einiger ausgestellter Tiere zeigen, wie die Deindividualisierung von Tieren am tierlichen Körper in der Ausstellung praktiziert wird.

In der ökologischen Ausstellung lassen sich hierfür drei Weisen der Repräsentation finden, welche diesen Prozess mittragen:

1. Ein Tierkörper steht stellvertretend für eine Art
2. Mehrere Tierkörper sind so positioniert, dass sie eine charakteristische Bewegung eines Tieres/einer Tierart im Raum einfrieren
3. Life/Habitat-groups erzeugen kontextnahe Darstellungen

¹⁴⁷ Text zur Statistik über Steinwild, abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

¹⁴⁸ Text zur Statistik über Gamswild, abfotografiert im Feldtagebuch (14.08.2015).

Der erste Fall ist die Synekdoche, die bereits in der kulturhistorischen Ausstellung besprochen wurde. Im Bereich ökologischen Ausstellens ist diese Repräsentationsweise aber die dominierende. Gleich im ersten Gang werden den Wänden entlang ausgestopfte Tiere auf Metallkonstruktionen positioniert dargestellt.¹⁴⁹ Darunter befinden sich immer Tafeln, die lediglich die deutsche Bezeichnung und die lateinische Klassifikation enthalten (z. B. Waldohreule – *Asio otus*). Ein einzelner tierlicher Körper wird präpariert und dafür verwendet, stellvertretend für die Spezies, der er zugeschrieben wird, diese im Raum der Ausstellung zu repräsentieren. Das einzelne Tier steht als Teil für das Ganze, und darin verliert sich seine Individualität. Tierliche Individualität, Differenzen und Einzigartigkeiten werden für die Speziesrepräsentation ausgeblendet. Ohne jegliche Ausschmückungen auf dem kahlen Gitter platziert, scheinen sich in diesem konkreten Einzelnen die abstrakten Eigenschaften der Art an sich zu manifestieren. Dort auf dem Gitter an der Wand wird dem/der BesucherIn die Idee der Waldohreule präsentiert. Durch diese Abstraktion geht die individuelle Geschichte des Tieres verloren. Die Poesie des Tötens ist wieder eine des Verdunkelns.

Auf gänzlich andere Weise entindividualisiert werden Tiere, wenn mehrere Tierkörper so im Raum angeordnet werden, dass sie einen dynamischen Bewegungsablauf darstellen. In einem Raum wird die Jagdtechnik eines Fuchses¹⁵⁰ und die eines Greifvogels¹⁵¹ dargestellt. Dafür werden mehrere präparierte Körper in verschiedenen Posen, die jeweils eine Momentaufnahme des Ablaufes darstellen, nebeneinander angeordnet. Die Entindividualisierung funktioniert sozusagen in die andere Richtung. Mehrere Individuen werden zu einem fiktiven Tier zusammengefügt, um in dieser Konstellation eine Eigenschaft der Art, in diesem Fall die Jagdtechnik, zu repräsentieren. Hierbei ergibt sich eine ähnliche Problematik, wie sie Mary Bouquet¹⁵² für Typologien in Museen konstatiert. So werden Objekte in Typologien als Vertreter bestimmter abstrakter Typen gesehen und dann so angeordnet, dass sie in dieser Anordnung eine bestimmte Aussage haben. Charakteristisch dabei ist, dass es eher um „*internal*

¹⁴⁹ Abb. 25.

¹⁵⁰ Abb. 26.

¹⁵¹ Abb. 27.

¹⁵² Mary Bouquet: *Museums. A Visual Anthropology*. London/New York 2012, S. 123.

criteria“ geht als um „*external criteria*“. Ein internes Kriterium ist zum Beispiel das Aussehen eines Objekts, ein externes ist die Herkunft. Werden Tiere stellvertretend für bestimmte Charakteristika ihrer Art im Ausstellungsraum angeordnet, geht es nicht darum, von wo sie kommen, was für ein Leben sie gelebt haben, was ihre Tötungsumstände waren, etc. Nur das unmittelbar Erkennbare, durch vorab gefertigte Klassifikationen (z. B. das Linné'sche System) erst erkennbar gemacht, zählt. Die vorab geschaffenen gesellschaftlich gefestigten Kategorien und Klassifikationen bestätigen sich selbst im sinnlichen Erkennen derselben am Ausstellungsobjekt.

Die dritte Formation, die auf eine Deindividualisierung hinausläuft, lässt sich zu den sogenannten *life/habitat groups* zählen. *Life groups* sind Arrangements, bei denen alltägliche Szenen eingefroren und in einer gewissen Scheindynamik und einer Authentizität herstellenden Kontextualisierung ausgestellt werden. Dabei soll ein funktionales oder kontextgebundenes Setting geschaffen werden. *Habitat groups* sind deren Pendant aus dem Bereich naturwissenschaftlicher Ausstellungen.¹⁵³ Derer gibt es im Jagdmuseum überraschenderweise wenig und jene, die es gibt, sind nicht, wie sonst typisch für *life/habitat groups*, eingebettet in eine ausgeschmückte Umgebung, sondern sehr reduziert. Als Beispiel möchte ich eine Formation anführen, die ein erwachsenes Wildschwein und drei junge Wildschweine zeigt¹⁵⁴. Der Charakter einer *life/habitat group* ist hier nicht dadurch gegeben, dass eine Szenerie in Bezug auf die „natürliche“ Umgebung und der Interaktion mit dieser dargestellt wird, sondern durch den Anschein einer dynamisch lebendigen Szenerie, die zwar ihres Kontextes beraubt ist, aber so „in der Natur“ beobachtet werden könnte. Scheinbar soll die Formation eine Mutter mit ihren Kindern darstellen. Aufgrund der mangelnden Beschreibung und den dadurch entstehenden Leerstellen in der Denotation werden wieder tierliche Körper zu Projektionsflächen der Vorstellung und Trägern des Abstrakten. An dieser Formation werden bereits erwähnte Aspekte der Poesie des Tötens besonders krass sichtbar. Eine Formation die metaphorisch auf das Lebendige verweist, eine Mutter mit ihren Kindern, steht in starkem Widerspruch zum Produktionszusammenhang der einzelnen Exponate. Dieser wird jedoch nicht

¹⁵³ Ebd., S. 126.

¹⁵⁴ Abb. 28.

mitbezeichnet, die Tötung oder eine andere Beschaffungsweise der Körper spielt keine Rolle. In diesem Kontext ist der tierliche Körper nur noch Zeichenträger. Gehörten die Wildschweinkinder wirklich zur selben Familie? Stand das erwachsene Tier vor der Objektwerdung mit ihnen in verwandtschaftlichem Zusammenhang? Wir können es nicht wissen. Für die Formation spielt aber auch das keine Rolle. In der Ausstellung zählt nur, wie die Tiere als Objekte ihren Platz im Zeichennetz des Museums einnehmen.

4 Töten – Eine Mensch-Tier-Beziehung

Nach der vorangegangenen eingehenden Analyse der Ausstellung, möchte ich in diesem Kapitel versuchen, die von mir provokant polemisch genannte „Poesie des Tötens“, also die Bedeutungsproduktion der Ausstellung, in Bezug auf das Mensch-Tier-Verhältnis im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs zu verankern. Dabei möchte ich Fragen die in der Analyse aufgeworfen wurden oder Mehrdeutigkeiten und Unsicherheiten, die erst aus der Analyse heraus entstanden sind, einen breiteren Bezugsrahmen geben.

Zu diesem Zweck stelle ich zwei bekannte Beispiele menschlicher Ausstellungsobjekte vor, an denen sich Kontroversen entsponnen haben.

Anschließend bringe ich Beispiele aus der Human-Animal-Studies-Literatur um die Spannweite der tierlichen Repräsentation in Ausstellungen bewusst zu machen.

Der abschließende Teil soll eine theoretische Abrundung leisten und zugleich einen Ausblick geben, wie an meine Forschung angeschlossen werden kann. Da ich diese Arbeit als erste Tuchfühlung zweier sich noch eher unbekannter Themen sehe, halte ich einen solchen Ausblick für einen passenden und wichtigen Abschluss.

4.1 Zwischen Soliman und Bentham

Tiere taxidermisch zu präparieren und ihre Körper auszustellen erscheint als eine derart „normale“ Kulturtechnik, dass eine kritische Analyse dieser Praxis und die dabei gewonnenen Ergebnisse intuitiv als eigenartig erscheinen mögen. In einem ganz anderen Licht erscheint diese Technik, wenn sie auf Menschen angewandt wird. Der menschliche Körper ist etwas Sakrosanktes. Der richtige Umgang mit ihm sogar – oder gerade – nach dem Tod von großer Bedeutung im kulturellen Gefüge einer Gesellschaft. Abweichungen davon, worunter das Ausstellen präparierter Körper fällt, erregen die öffentliche Aufmerksamkeit und sorgen für Diskussionen. Eine semiotische Differenzierung solcher Praktiken eröffnet dabei ein weites Spektrum von sakraler Verewigung bis hin zur Nutzung zur

Verfestigung von Machtgefügen. Ein Beispiel für letzteres ist der Fall des Angelo Soliman. Über seine Herkunft ist nur wenig bekannt. Vermutlich entstammt er der Häuptlingslinie eines Stammes aus dem Emirat Kanem-Bornu¹⁵⁵. Verkauft als Sklave führte ihn sein Weg über den sizilianischen Adelssitz in Messina, wo er seinen europäischen Namen erhielt, auf Umwegen an den Hof des Fürsten Liechtenstein, wo er zum „ersten Fürstlichen Cammer-Diener“ aufsteigt und sogar den Erbprinzen unterrichtet¹⁵⁶. Bereits zu Lebzeiten war er im Wiener Gesellschaftsleben bekannt, war Mitglied der selben Freimaurerloge wie Mozart und Haydn¹⁵⁷ und konnte sich zur gebildeten Elite zählen, was ihn „auch in den Augen seiner Zeitgenossen zu einem herausragenden Individuum“¹⁵⁸ gemacht hat. Seine Bekanntheit und auch die Intensität der gegenwärtigen Debatte liegen aber in dem Fakt seiner Präparation begründet.

„Denn Angelo Soliman verdankt seine Aufnahme in die *hall of fame* der Wiener Stadtmythologie [...] vor allem jenen grässlichen, makabren Geschehnissen, die sein faszinierendes Leben posthum überschattet haben – der Schändung seines Leichnams, der dann als Stopfpräparat nach Art eines Tieres im kaiserlichen Naturalienkabinett zur Schau gestellt wurde.“¹⁵⁹

Ausgestellt wurde er als „edler Wilder“ mit Federkleid und Muschelhalskette geschmückt in einem Schauraum mit südamerikanischen (!) Tieren.

Sein Körper blieb trotz der Versuche seiner Tochter, Josephine, ihn christlich Bestatten zu lassen am kaiserlichen Hofkabinett ausgestellt, bis er 1848 im Zuge der Wiener Rebellion verbrannte¹⁶⁰. Bis heute erhalten ist ein Gipsabguss seines

¹⁵⁵Andreas Eckert: Sklaverei, Sklavenhandel und politische Ordnung in Westafrika im 18. Jahrhundert. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 25 – 34, hier: S. 27.

¹⁵⁶Kwame Anthony Appiah: Den Toten die Ehre erweisen. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 121 – 130, hier: S. 121.

¹⁵⁷Ebd.

¹⁵⁸Philipp Blom: Straussenfedern, Muscheln und Glasperlen. Soliman und andere menschliche Präparate in Museen, zwischen Wissenschaft und Ideologie. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 107 – 119, hier: S. 107.

¹⁵⁹Wolfgang Kos: Zur Ausstellung. In: ders. (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 7 – 12, hier: S. 7.

¹⁶⁰Philipp Blom: Straussenfedern, Muscheln und Glasperlen, S. 119.

Gesichtes, der 1796 direkt nach seinem Tod angefertigt wurde¹⁶¹. Öffentlich ausgestellt ist er im Rollettmuseum in Baden bei Wien.

Die umfassendste Aufarbeitung der Person Angelo Soliman dürfte die Ausstellung im Wien-Museum im Jahr 2011 darstellen. Ausstellung und zugehöriger Sammelband sind programmatisch für die Auseinandersetzung mit einem postkolonialen Themenkomplex. Welche Punkte werden nun bei einer solchen Arbeit mit kritischem Anspruch angegangen?

Neben der Bearbeitung des historischen Kontexts^{162, 163} ist an dieser Stelle vor allem von Interesse, wie die Präparation Solimans behandelt wird.

Philipp Blom schreibt dazu:

„Einer historischen Spurensuche wird besonders eines zum Problem: Solimans Körper war taxonomisch fixiert und ausgestellt worden, sein Kopf steht da und starrt vor sich hin, seine Innenwelt aber entzieht sich jeder Annäherung. Ständig ist er präsent, aber doch ist es fast unmöglich, den Menschen Angelo Soliman zu erschließen.“¹⁶⁴

Was für die beschränkte Quellenlage Solimans gilt, gilt im Besonderen für einen Großteil der ausgestellten Tiere in naturhistorischen Museen oder im Speziellen dem Jagdmuseum. Werden vielleicht noch Beschaffungsort und -zeit angegeben, wenn es dem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse dienen soll, oder der Name desjenigen der das Tier getötet hat, wenn es dem jagdlichen Ehrgeiz dient, so sind dies doch nur Fakten, zudem sehr beschränkte, die keinerlei Aufschluss über das (frühere) Wesen des Individuums erlauben, dessen toter Körper uns in Dioramen, Vitrinen, szenographischen Installationen oder an Wänden gegenübersteht. Ich denke, dass Blom diese zweifache nicht-Erschließbarkeit meint, jene des historischen Individuums und jene des Wesens der Person, deren Hülle man sich bemächtigte. Blom schreibt obiges Zitat fiktiv im Angesicht des Gipsabgusses

¹⁶¹Philipp Blom: Solimans Körper, Angelos Geist. Anmerkungen zur Erschließung eines Einzelschicksals. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 13 – 24, hier: S. 13.

¹⁶²Vgl. Andreas Eckert: Sklaverei, Sklavenhandel und politische Ordnung in Westafrika im 18. Jahrhundert.

¹⁶³Vgl. Bono, Salvatore: Sklaven in der mediterranen Welt. Von der Ersten Türkenbelagerung bis zum Wiener Kongress (1529-1815). In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 35 – 48.

¹⁶⁴Philipp Blom: Solimans Körper, Angelos Geist, S. 14.

Angelo Solimans, wodurch meines Erachtens zweiteres Verständnis noch mehr Gewicht erhält.

Worin liegt aber die Schwierigkeit der Erschließung begründet? Warum ist die Person Angelo Soliman gerade aufgrund der Präparation und Zurschaustellung seines Körpers schwerer zu fassen? Soliman wurde nicht als Soliman ausgestellt. Der Körper wurde dem Individuum entrissen. Der Körper wurde zum Zeichen umfunktioniert, zur Projektionsfläche rassistischer Klischees¹⁶⁵ und kolonialer Fantasien. Aus seinem Körper wurde ein „exotische[s] Konstrukt der europäischen Wahrnehmung“¹⁶⁶, das Konstrukt eines fiktiven „Mohren“, dessen Ikonographie sich an den populären Darstellungen von dunkelhäutigen Menschen dieser Zeit anlehnte¹⁶⁷.

Zwar aus ideologisch völlig anderen Gründen, aber doch aus ideologischen, ist es möglich, mit tierlichen Körpern auf diese Weise zu verfahren. Die Ideologie, die derlei heute noch ermöglicht, und welche eine Voraussetzung für die Repräsentationen in der Jagdausstellung ist, ist der Speziesismus. Analog zu Rassismus und Sexismus stellt er eine dominante Ideologie dar, die zugleich, im Sinne Barthes, ihre Ideologiekraft verhüllen will^{168, 169}. Sie ist Voraussetzung und Konsequenz derartiger Repräsentationen.

Im Falle Angelo Solimans war es eine rassistische Ideologie gepaart mit einem schon damals als anachronistisch¹⁷⁰ zu wertenden Ausstellungsverständnis, das eine derartige Inszenierung überhaupt als sinnvoll und angebracht erscheinen ließ. Dass eine solche Ideologie nicht im Sinne plumper Verächtlichmachung und als „Fremdenhass“ in Erscheinung treten muss, wie Rassismus umgangssprachlich oft verstanden wird, zeigen die rein ästhetisierenden Beschreibungen und Rechtfertigungen der Zeit. Leopold Fitzinger, Custos-Adjunkt der kaiserlichen Reptilien- und Säugetiersammlung, behauptete zum Beispiel, Soliman sei nur wegen der „Schönheit seiner feingeschnittenen Gesichtszüge sowie auch [...der]

¹⁶⁵Philipp Blom: Straussenfedern, Muscheln und Glasperlen, S. 107.

¹⁶⁶ Ebd., S. 117.

¹⁶⁷ Ebd., S. 116.

¹⁶⁸ Vgl. Roland Barthes: Mythen des Alltags.

¹⁶⁹ Speziell für die Verhüllungs- und Verdrängungsmechanismen speziesistischer Ideologien siehe: Melanie Joy: Warum wir Hunde lieben, Schweine Essen und Kühe anziehen. Karnismus – Eine Einführung. Münster 2013.

¹⁷⁰Philipp Blom: Straussenfedern, Muscheln und Glasperlen, S. 116.

Zartheit und Ebenmässigkeit seines Baues, welche sich bis in sein spätestes Greisenalter in wunderbarer Weise erhalten hatten“¹⁷¹ präpariert worden. Damit einher geht eine Objektifizierung der Person Soliman. Die rassistische Ideologie erlaubt es, ihn als Objekt wahrzunehmen, als solches zu beschreiben und schließlich auch zu verwenden. Durch die Verwendung als Ausstellungsobjekt wird jene Ideologie, welche eine notwendige Voraussetzung für einen derartigen Prozess ist, reproduziert und verstärkt sich selbst. Diesen Vorgang als solchen zu erkennen, fällt aus heutiger Sicht bei diesem Thema nicht mehr schwer. Das ist aber keine Selbstverständlichkeit, sondern wird durch die fortdauernde Dekonstruktionsarbeit von KulturwissenschaftlerInnen und antirassistischen AktivistInnen ermöglicht. Das Museum, vor allem die Rolle völkerkundlicher Museen im Diskurs des (Post-)Kolonialismus, war dabei stets im Fokus der kulturwissenschaftlich geprägten Aufarbeitung. Aus diesem Grund habe ich mich dazu entschieden, die Felder der Museumsanalyse und Fragestellungen der HAS zusammenzuführen. Denn dieselben Mechanismen finden sich auch in der Repräsentation der Kategorie Spezies wieder, inhaltlich zwar anders gelagert, aber strukturell mit denselben Konsequenzen. Reproduktion der eigenen Überlegenheit, Rechtfertigung von Ausbeutung und semiotische Verfügbarmachung¹⁷² werden nicht als Probleme (an-)erkannt, sondern als natürlich gegeben angesehen. Die strukturelle Verwandtschaft von rassistischer, sexistischer und speziesistischer Repräsentation und deren Überlagerung wird in der Intersektionalitätsforschung aufgearbeitet. Die Degradierung von Menschen durch die Zuschreibung von Tiernamen ist nur ein Beispiel aus der Alltagswelt, das uns mit diesen Überlagerungen konfrontiert. Ich denke, dass mit diesen Hinweisen meine Analyse rückblickend besser verstanden oder zumindest angenommen werden kann.

Schauen wir uns kontrastierend nun ein gegensätzlich gelagertes Beispiel an. Jeremy Bentham, Begründer des Utilitarismus und Schöpfer der panoptischen Gefängnisstruktur, erlies kurz vor seinem Ableben ein Testament, in welchem bestimmt wurde, was mit seinem Körper zu geschehen habe. Der originale Wortlaut ist sehr aufschlussreich um nachvollziehen zu können, wie sehr

¹⁷¹ Leopold Fitzinger, zit. in: Ebd.

¹⁷² Vgl. Steve Baker: *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*. Urbana 2011.

Benthams eigene Vorstellungen Einfluss auf den Prozess seiner Präparation und Ausstellung hatten.

„My body I give to my dear friend Doctor Southwood Smith to be disposed of in a manner hereinafter mentioned, and I direct ... he will take my body under his charge and take the requisite and appropriate measures for the disposal and preservation of the several parts of my bodily frame in the manner expressed in the paper annexed to this my will and at the top of which I have written Auto Icon. The skeleton he will cause to be put together in such a manner as that the whole figure may be seated in a chair usually occupied by me when living, in the attitude in which I am sitting when engaged in thought in the course of time employed in writing. I direct that the body thus prepared shall be transferred to my executor. He will cause the skeleton to be clad in one of the suits of black occasionally worn by me. The body so clothed, together with the chair and the staff in the my later years bourne by me, he will take charge of and for containing the whole apparatus he will cause to be prepared an appropriate box or case and will cause to be engraved in conspicuous characters on a plate to be affixed thereon and also on the labels on the glass cases in which the preparations of the soft parts of my body shall be contained ... my name at length with the letters ob: followed by the day of my decease.“¹⁷³

Bentham gibt eine akribische Anleitung zur Konstruktion seiner Auto-Ikone. Sein Körper soll ein ikonischer Verweis auf ihn selbst, die Persönlichkeit Jeremy Bentham sein. Dafür sorgt nicht nur die Verwendung seines eigenen Körpers, sondern auch dessen Positionierung in einer für ihn zu Lebzeiten typischen Haltung, mit seinen Kleidern auf einem für ihn typischen Stuhl. Ironischerweise wurde sein Kopf derart schlecht präpariert, dass er durch einen aus Wachs geformten Kopf ausgetauscht wurde. Aufgrund der vollen Körperbekleidung samt Handschuhen, kann man eigentlich keinen einzigen Körperteil direkt erblicken. Ausgestellt ist Bentham im Hauptgebäude des University College London. Trotz

¹⁷³ University College London, <http://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/who/autoicon> (Zugriff: 2.8.2015).

der Ähnlichkeit mit den rein technischen Vorgängen nach Solimans und Benthams Tod, könnte die semantische Ebene konträrer nicht sein.

Ein wesentlicher Unterschied kann anhand der, bereits für die Analyse der Räume 3 bis 5 angewandten, Verfügbarkeit über den Körper festgemacht werden. Bis auf eine These Monika Firlas, die behauptet, Soliman wäre durch Freimaurer zum freiwilligen Spenden seines Körpers überredet worden¹⁷⁴, ist es Konsens, dass die Präparation seines Körpers ohne seine Zustimmung geschehen ist. Die Versuche seiner Tochter, seinen Körper zurückzubekommen, stützen diese Deutung. Soliman hatte schon zu Lebzeiten wenig Verfügungsgewalt über seinen Körper. Abgesehen von den Zwängen des Sklavenhandels, die er erlebt hat, dem Dienen am Hof und der Notwendigkeit seine Hochzeit geheim zu halten, war auch sein Äußeres stets vom europäischen Blick geprägt. Blom verweist auf den Umstand, dass Solimans Erscheinungsbild, mit der Uniform eines „Hofmohren“¹⁷⁵, bereits von den damals vorherrschenden Klischees und Erwartungen geprägt war. Dass er diese Uniform selbst nach Beendigung seines Dienstverhältnisses weitergetragen hat, kann als Einprägung dieses europäischen Blickes interpretiert werden. Der Mangel an Verfügungsgewalt setzt sich schließlich nahtlos im Tod fort. Sein Körper wird im Tod schlussendlich wieder zum absoluten Besitz derer, in deren Gesellschaft er zeitlebens eine stetige Autonomisierung seines Lebens angestrebt hat.

Ganz anders bei Bentham; dieser führte seine Verfügungsgewalt über seinen Körper selbst über seinen Tod hinaus fort. Nicht nur die Kontrolle über seinen eigenen Körper kann er mittels seines Testaments im Rahmen des möglichen behalten, sondern auch die Verfügung über andere, die er als angesehener Ökonom, Philosoph und Sozialreformer zu Lebzeiten hatte, setzt sich fort. Dieser mit Bentham verwobene Narrativ der Kontrollgewalt seiner Person ist so stark, dass sich sogar der Mythos gebildet hat, Bentham sei als Präparat bei den College

¹⁷⁴Rüdiger Wolf: Fürsten und Freimaurer. Angelo Soliman als Diener dreier Herren. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 97 – 106, hier: S. 105.

¹⁷⁵Solche Dienstuniformen waren türkisch inspiriert, da Türken und ‚Mohren‘ miteinander identifiziert wurden. Das Logo des Meinl Kaffees, ein ‚Mohr‘ mit türkischer Fez, zeugt noch von dieser Vermengung. Vgl. Blom: Solimans Körper, Angelos Geist, S. 18.

Councils anwesend gewesen und wäre dort mit den Worten „Jeremy Bentham - present but not voting“¹⁷⁶ erwähnt worden.

Bentham der stets als außergewöhnliche Persönlichkeit anerkannt war, schuf sich mit eigenen Worten eine Auto-Ikone, die seine Individualität, seinen Status als Persönlichkeit fixiert und in die Zukunft trägt. Diese Verewigung verstärkt die Wahrnehmung Benthams als etwas Einmaliges.

Soliman hingegen wird Projektionsfläche, der reinen Schaulust preisgegeben und Teil einer fiktiven Zusammenstellung inmitten exotischer Tiere, behängt mit unzusammengehöriger¹⁷⁷ Dekoration. Wird bei Bentham seine Einzigartigkeit als Individuum und Person herausdestilliert, abstrahiert das Ausstellen Solimans genau davon und macht aus ihm ein reines Zeichen des „Anderen“.

Die zwei Extreme, die ich hier gezeigt habe, spannen ein Spektrum auf, dessen eines Ende die Auto-Ikone darstellt und dessen anderes Ende die reine Semantisierung¹⁷⁸ ist. Blom nennt einige Beispiele menschlicher Präparate, die sich in diesem Spektrum einordnen lassen.

„Von ‚Ötzi‘ bis hin zu Moorleichen, von ägyptischen Mumien und dem formaldehydgetränkten Körper Wladimier Illjitsch Lenins über das Stopfpräparat eines Mädchens im pathologischen Bundesmuseum in Wien, bis hin zu den gehäuteten und aufwendig präparierten, meist asiatischen Körpern in Gunther von Hagens‘ ‚Körperwelten‘ und zu Reliquien in katholischen Kirchen reicht die Bandbreite der menschlichen Exponate...“¹⁷⁹

„Ötzi“ nimmt dabei eine Hybridrolle ein. Einerseits soll an ihm die typische Lebensweise seiner Zeit veranschaulicht werden, andererseits wird immer auch versucht ihn selbst und seine Geschichte zu rekonstruieren. Die Poetik der Darstellung kann demnach auch vielschichtig sein und deren Ebenen sich untrennbar überlagern. Die Durchdringung der Jagdausstellung mit der Jagdkultur führt genau dazu, dass sich derartige Vielschichtigkeiten an den Musealien offenbaren. Die „Körperwelten“ produzieren wiederum abstrahierende

¹⁷⁶ University College London, <http://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/who/autoicon> (Zugriff: 2.8.2015).

¹⁷⁷ Nicht nur, dass er inmitten südamerikanischer Tiere ausgestellt wird, auch sein Körperschmuck ist eine unzusammenhängende Collage aus aztekischem Federschmuck, südafrikanischen Straußenfedern und pazifischen Kauri-Muscheln. Vgl. Blom: Straussenfedern, Muscheln und Glasperlen, S. 116 – 117.

¹⁷⁸ Semantisierung meine ich hier im Sinne Borgards als Gegensatz zur diegetischen Verwendung.

¹⁷⁹ Ebd., S. 118.

Ästhetisierungen durch präparierte Körper, eine Wirkweise die ebenfalls beim jagdlichen Ausstellen auftreten kann. Erinnern wir uns an die Gänge voller regelmäßig angeordneter Geweihe und Hörner. In ihrer Masse und Regelmäßigkeit wirken sie auf den Besucher zunächst ebenso in einer ästhetischen Weise, sie stellen lediglich eine Wanddekoration dar, die nun einmal im jagdlichen Kontext auftritt. Der einzelne Körper, das einzelne Körperteil, geht verloren, er verliert sich im simultanen Zusammenspiel aller Körper(teile) als rein metaphorisches Zeichen für „Wanddekor“, wie auch einzelne Kunstwerke in dem Zusammenspiel in Ausstellungen in ihrer gemeinsamen metaphorischen Repräsentation des Wertes von Kunst an sich untergehen können. Das Spektrum ist also nicht eindimensional im Sinne eines mehr oder weniger zu verstehen, sondern verweist lediglich auf Tendenzen des Wirkens. Bei tierlichen Präparaten kann für eine semiotische Analyse dasselbe Spektrum betrachtet werden. Darauf werde ich im nächsten Kapitel eingehen.

4.2 Zwischen Balto und der Trophäe

Begegneten uns bei der Analyse des Jagdmuseums eher Präparate, deren Wirkweise im „semantisch“ geprägten Teil zu verorten ist, gibt es doch durchaus einige Beispiele für die andere Seite des Spektrums. Der Band „The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie“¹⁸⁰ beschäftigt sich mit genau solchen Fällen und versucht die Geschichte hinter einzelnen Präparaten zu erschließen.

Samuel J. M. M. Alberti verweist am Beispiel des Elefanten Maharaj, auf die oft übersehenen Aspekte tierlicher Ausstellungspräparate:

„His [Maharajs] journey – from life to death, flesh to bones, ‚him‘ to ‚it‘, nature to culture – draws attention to the historicity of animal remains, and especially to the stubborn charisma of famous individual beasts.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Alberti (Hg.): The Afterlives of Animals.

¹⁸¹ Samuel J. M. M. Alberti.: Maharajah the Elephant's Journey. From Nature to Culture. In: Samuel J. M. M. Alberti (Hg.): The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie. Virginia 2011, S. 37 – 57, hier: S. 37.

Die Historizität mit der Tierpräparate aufgeladen sind, wird durch die Statik der Erscheinung, selbst bei dynamisch geformten Szenerien, und die evozierte Zeitlosigkeit verhüllt. Wird einem speziellen Tier jedoch ein Name gegeben, können die sonst als irrelevant übersehenen oder gar nicht wahrgenommenen Aspekte des Individuums sichtbar werden und in den Fokus rücken. Plötzlich werden Geschichte, Persönlichkeit, Charakter und die individuelle Einzigartigkeit maßgebliche Kategorien bei der Betrachtung eines ausgestellten Tieres. Ein sehr bekanntes Beispiel dafür möchte ich im folgenden vorstellen.

Der sibirische Husky Balto erlangte Weltbekanntheit als Leithund des letzten Schlittenhundegespanns, das 1925 im „Serum Run to Nome“ das rettende Medikament gegen die dort ausgebrochene Diphtherie in das im äußersten Nordwesten Alaskas liegende Dorf Nome liefern sollte. Bereits während der Unternehmung erhielt der Versuch mehrerer Schlittenstaffeln die 1085 Kilometer¹⁸² durch Eis und Schnee zu überwinden große mediale Aufmerksamkeit. Wurden zwar alle beteiligten Musher und Hunde gefeiert, galt doch das meiste Interesse Balto und Gunnar Kaasen, dem Musher des Gespanns. Zur heroischen Ikone wurde aber bald schon Balto gemacht, was sich bereits zu seinen Lebzeiten in einer bronzenen, leicht überlebensgroßen Statue im Central Park New York manifestierte. Die Inschrift unter seiner Statue ist aufschlussreich hinsichtlich der Wirkweise tendenziell auto-ikonischer Repräsentationen. Unter dem Namen Balto sind folgende Worte zu lesen:

„Dedicated to the indomitable spirit of the sled dogs that relayed antitoxin six hundred miles over rough ice, across treacherous waters, through Arctic blizzards from Nenana to the relief of stricken Nome in the Winter of 1925.

ENDURANCE FIDELITY INTELLIGENCE“¹⁸³

Die Bronzestatue ist noch nicht im auto-ikonischen Bereich anzusiedeln, wengleich sie in diese Richtung tendiert. Der Grund für das Aufstellen der Statue war eine Heldentat, die einem Individuum zugeordnet werden kann, wengleich dieses Individuum zusätzlich eine Stellvertreterfunktion einnimmt, da diese

¹⁸²Rachel Poliquin: Balto the Dog. In: Samuel J. M. M. Alberti (Hg.): The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie. Virginia 2011, S. 92 – 109, hier: S. 92.

¹⁸³ Ebd., S. 102.

Heldentat, an die erinnert werden soll, schließlich nicht von ihm allein ausgeführt wurde. Die Statue stellt insofern eine konsequente Fortsetzung der medialen heroischen Aufladung des Individuums Balto dar. Was die Wirkweise bereits hier von dem Extrembeispiel Solimans unterscheidet, ist, dass nicht einfach eine abstrakte Idee und Vorstellungswelt des Anderen dargestellt werden soll, sondern auf bestimmte Charaktereigenschaften hingewiesen wird, die als besonders wertvoll in diesem Zusammenhang erachtet werden und ganz konkret bestimmten Akteuren (den Hunden und Mushern) zugeordnet werden können. Durchhaltevermögen, Treue und Intelligenz waren nötig um den heroischen Akt zu vollbringen. Die Statue verweist darauf, dass das Individuum Balto diese Charaktereigenschaften besessen haben muss, weist aber zugleich die anonymen Schlittenhunde mit ihrem „unbeugsamen Willen“ als Besitzer dieser Eigenschaften aus. Sie bleiben zwar anonym, doch ihrer individuellen Leistung wird nichts desto trotz Rechnung getragen. Dennoch repräsentiert sich Balto hier nicht selbst, sondern wird durch in Form gegossene Bronze dargestellt. Erst nach seinem Ableben rückt Balto stärker in Richtung Bentham. Von seinem Musher verkauft, fristete er mit den anderen Hunden seines Gespanns ein trauriges Leben als Act in einer Show in Los Angeles. Von dort wurden sie durch einen Geschäftsmann freigekauft und nach Cleveland gebracht, wo sie den Rest ihres Lebens in einem Zoo verbrachten und Teil der städtischen Identität wurden¹⁸⁴. Nach seiner Euthanisierung wurde Balto gehäutet und professionell taxidermisch präpariert. Bis heute steht er im Cleveland Museum of Natural History. Rachel Poliquin erkennt die Außergewöhnlichkeit eines derartigen caniden Präparats. „... a taxidermied canine hero is a very unique sort of souvenir. Through human craft, the animal is transformed and reimagined into a souvenir of itself while still being itself. The preserved bodies of the dogs are not representations of Balto, Togo, and Fritz [zwei andere Hunde des „Serum Run to Nome“]: they *are* Balto, Togo, and Fritz...“¹⁸⁵

¹⁸⁴ Vgl. die Argumentation des Museumsdirektors von Cleveland, James King, gegen die Rückführung Baltos nach Alaska: „If we had just gotten Balto when he died and there was no association with Cleveland, I'd have no problem returning him. But because Balto spent more than 60 percent of his life in this city, the city helped rescue him, and he became a very big part of this city's history, he belongs here.“ Zit. in: Poliquin: Balto The Dog, S. 105.

¹⁸⁵ Poliquin: Balto The Dog, S. 107.

Sie wurden zu Ikonen ihrer selbst, zwar nicht wie Bentham durch eigenes Ansinnen, trotzdem Auto-Ikonen im wahrsten Sinne des Wortes.

Poliquin fragt hierbei auch nach dem Speziellen hündischer Präparate. Aus den Erfahrungen einer von ihr kuratierten Ausstellung mit ausgestopften Tieren, wo ein ausgestopfter Haushund namens Lucky am meisten für Aufsehen sorgte, schließt sie:

„To see a stuffed dog is to know that the animal was somehow exceptional in form, behavior, and personality.“¹⁸⁶

„In contrast to almost all other preserved species, we know one thing for certain about a stuffed dog: it was not hunted. It either died naturally or was euthanized in old age. In either case, it lived, died, and was valued within a human world.“¹⁸⁷

In diesen zwei Zitaten sind die spezielle Poesie und Politik der Repräsentation von Hunden herausgestellt. Das semiotisch Ungewohnte löst Irritationen aus, wie Poliquin von den Besucherreaktionen berichtet.¹⁸⁸ Erst der Hund als Auto-Ikone ermöglicht das irritationsfreie Betrachten. Denken wir zurück an Raum 4 in der Museumsanalyse. Hunde erfahren dort ihre Repräsentation durch Ölgemälde, die sie einzeln, porträthaft, abbilden. Auf ihre Körper wurde nur indirekt mittels Halsungen verwiesen. Das kann aus dem einfachen Grund des nicht Vorhandenseins canider Präparate im Depot des Museums geschehen sein, oder aus bestimmten kuratorischen Gründen. Semiotisch ist es jedenfalls plausibel. Balto wurde, mit Poliquin gesprochen, zugleich ausgestopft weil er „mehr als nur“ ein Tier war, aber auch weil er „nur“ ein Tier war. Er war ein Held, ein Partner in der Not und vollbrachte Unglaubliches, weshalb er über sein Ableben hinaus erhalten bleiben sollte. Zugleich konnte dies aber nur deshalb so einfach geschehen weil er „nur“ ein Tier war und taxidermische Präparation eben etwas ist, was mit Tieren gemacht werden kann.¹⁸⁹

Der diametralen Gegenposition sind wir in der Ausstellungsanalyse öfter begegnet; endlose Massen an anonymisierten Tieren bzw. deren einzelne Körperteile, ausgestellt im Interesse taxonomischer oder ökologischer Forschung.

¹⁸⁶ Ebd., S. 97.

¹⁸⁷ Ebd., S. 107.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 96-97.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 94.

Dies sind die Repräsentationen, welche den Tod kaum in Erscheinung treten lassen, wo, wenn vorhanden, die Herkunftsbezeichnung dem Zwecke der Bestimmung ihres Lebensraumes dient, nicht dem Ort ihrer gezielten Tötung. Der Tod hat keine Relevanz. Repräsentiert werden hier Tierformen und ökologische Faktoren, nicht individuelle Tiere. Vor allem die taxidermisch bearbeiteten Tiere verdecken Konnotationen mit dem Tod. „In contrast, animals are almost always positioned in the action of life, with sparklin glass eyes to enhance the realism of the refashioned liveliness and – crucially – to camouflage the death.“¹⁹⁰

Trophäen als destillierte Machtzeichen rücken dabei von dieser Extreme etwas ab, da die Präsentation eines bestimmten möglichst mächtigen Geweihs, den Anspruch hat, zumindest diesen Aspekt der Individualität des Tieres zur Schau zu stellen. Garry Marvin vertritt sogar die Position, dass, aus der Sicht der Jäger, „[with] their deaths, each animal becomes a significant individual...“¹⁹¹

Interessant ist auch sein Hinweis auf die Differenz zwischen einer Sammlung toter Tiere im Museum und der privaten Sammlung eines Jägers.

„What unites the animals in a hunters’s collection is not that of any scientific or taxonomic ordering; rather it is that the collection is linked to the autobiography of their hunter.“¹⁹²

Die Trophäe nimmt im poetischen Spektrum der Repräsentation eine Zwischenstellung ein, einerseits als diegetisches Tier und andererseits als semantisch instrumentalisiertes Zeichen. Diese Zwischenstellung wird im Jagdmuseum zur syntagmatischen Brücke zwischen Jagdkultur und der Institution Museum und zugleich zu einem Schleier, der scharfe kategorische Unterscheidungen verhindert und einen wesentlichen Beitrag zur Wirkweise der Ausstellung beiträgt, wie ich in der Analyse immer wieder betont habe.

4.3 Das Andere, Macht und Intersektionalität

Zuletzt möchte in diesem abschließenden Kapitel zeigen, wie bereits von verschiedenen AutorInnen (erfolgreich) versucht wurde, etablierte Konzepte zur Analyse soziokulturell manifestierter Machtbeziehungen und zur Enthüllung der

¹⁹⁰ Ebd., S. 95.

¹⁹¹ Marvin: *Enlivened through Memory*, S. 203.

¹⁹² Ebd.

damit verbundenen Ideologien auf die Mensch-Tier-Beziehung anzuwenden. Im Mittelpunkt werden dabei jene Ergebnisse stehen, die direkten Bezug zu meiner Analyse der Ausstellung haben. Dadurch soll einerseits der Horizont der Analyse zum Schluss erweitert werden und andererseits die Eingebettetheit der in der Ausstellung produzierten Diskurse in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext gezeigt werden und die in der Analyse gewonnenen Einsichten theoretisch unterfüttert und gefestigt werden. Zugleich sollen auch Aussichten für die kulturwissenschaftliche Forschung und deren Relevanz für die Erkundung und Analyse der Mensch-Tier-Beziehung vermittelt werden.

Die wohl fundamentalste Form der Produktion von Machtbeziehungen ist die Produktion des Anderen. Sie ist insofern fundamental, da jede Diskursstrategie, die Funktionsweise jeder solche Verhältnisse mitproduzierenden und stabilisierenden Institution und die Diskursordnungen Gesellschaft strukturierender Dispositive auf ihr aufbauen.

Für die Ausstellung haben wir gesehen, dass schon dem Format Ausstellung an sich die Produktion von Andersheit inhärent ist. Das Zurschaustellen des Anderen nimmt hierfür in der Ideengeschichte des Westens einen zentralen Platz ein. Das hat James Clifford¹⁹³ selbst für kritisch konzipierte ethnologische Museen ausführlich gezeigt. Für das Jagdmuseum konnte ich zeigen, wie eine zusätzliche Weise dieser Produktion hinzukommt, die sich einerseits aus der Jagdkultur selbst und andererseits aus einem Konglomerat vergangener Museumskonzepten speist. Wie in anderen gesellschaftlichen Bereichen dieser Prozess von statten geht, wird in der soziologischen und kulturwissenschaftlichen Literatur mit zunehmender Intensität behandelt.

Dabei ist zuerst dem Hinweis Martin Seeligers zu folgen, dass „Beziehungen zwischen Menschen und Tieren [...] in modernen Gesellschaften eine Vielzahl unterschiedlicher Ausprägungen an[nehmen]. So gilt es in diesem Zusammenhang [...], zwischen verschiedenen Beziehungsformen zu unterscheiden, wie sie die

¹⁹³ James Clifford, zit. in: Henrietta Lidchi: The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, S. 217 – 218.

Unterteilung von Tieren in die Kategorien Wild-, Nutz- und Haustiere nahelegen würden.“¹⁹⁴

Zudem verweist er mit Rainer Wiedenmann auf zwei Ebenen der tierbezogenen Kommunikation. Einerseits werden Tiere als „Mitsubjekte“ angesprochen, also als konkrete Bestandteile der sozialen Welt, andererseits werden Tiere für einen „Konstruktionsmodus“ der Bedeutungsproduktion verwendet, als Träger symbolischer Bedeutungen.¹⁹⁵ Das kommt der Unterscheidung zwischen diegetischen und semantischen Tieren ziemlich nahe, die für die narratologisch orientierte Analyse der Ausstellung passender war. Die Verknüpfung des materiellen mit dem semiotischen, unter Berücksichtigung einer stets bewussten Unterscheidung zwischen den beiden, halte ich für eine präzise Analyse sehr wichtig. Zumal können hier die wissenschaftlichen Entsprechungen dieser beiden Aspekte des soziokulturellen Gefüges, die Sozialwissenschaften und die Kulturwissenschaften, im interdisziplinären Austausch ihr je eigenes Potential entfalten. Ich habe mich bei der Analyse stark an die Semiologie als Analysewerkzeug gehalten. Der Band „Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung“¹⁹⁶ bedient ebenso materialistische Ansätze, wie semiotische.

Ein für die materielle Dimension wichtiger Aufsatz, welcher „das Regime der gegenwärtigen ökonomischen Ordnung“¹⁹⁷ ins Auge fasst, wurde von der Soziologin Birgit Mütherich verfasst. Ihr Aufsatz „Die soziale Konstruktion des Anderen. Zur soziologischen Frage nach dem Tier“¹⁹⁸ erklärt nicht nur die Relevanz der Tiere für ein Verständnis gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern stellt das Tier ins Zentrum der Analyse, wobei auch der instrumentelle Aspekt der Beschäftigung mit Tieren in menschlichen Gesellschaften eine tragende Rolle in ihrer Arbeit spielt. So schreibt sie in der Einleitung: „Ebenso wie das variable und

¹⁹⁴ Martin Seeliger: „Aber die sind doch dazu da!“ Skizze einer Soziologie der Mensch-Tier-Verhältnisse. In: Renate Brucker u.a. (Hg.): Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung. Wiesbaden 2015, S. 23 – 48, hier: S. 27 – 28.

¹⁹⁵ Ebd., S. 28.

¹⁹⁶ Renate Brucker u.a. (Hg.): Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung. Wiesbaden 2015.

¹⁹⁷ Ebd., S. 29.

¹⁹⁸ Birgit Mütherich: Die soziale Konstruktion des Anderen. Zur soziologischen Frage nach dem Tier. In: Renate Brucker et. al (Hg.): Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung. Wiesbaden 2015, S. 49 – 78.

ambivalente Bild ‚des Tieres‘ wird damit die Bestimmung der Mensch-Tier-Beziehung zu einem Schlüssel bei der Analyse sozialer Deutungssysteme.“¹⁹⁹ Die zentrale Frage ist, wie die Kategorie Tier konstruiert und gesellschaftlich verfestigt wird und damit zur Schaffung einer „ontologischen Kluft“²⁰⁰ beiträgt. Sie sieht dabei den Übergang zur Neuzeit als den Wendepunkt, an dem das Tier „endgültig zum ganz Anderen, d. h. zum antithetischen Konstrukt des menschlichen Selbstbildes wird.“²⁰¹ Mit der Produktion des Anderen gehen immer auch Abwertungsprozesse des Anderen bzw. Aufwertungsprozesse des Eigenen einher. In den Postcolonial Studies wurde dies für dualistische Kategorien wie die „Zivilisierten“ und die „Wilden“ gezeigt²⁰². In den Gender Studies ist die Zuordnung der dualistisch konstruierten Kategorie des Mannes zur Vernunft, die der Frau zum Trieb, und damit einhergehend allgemein die Zuordnung zu Kultur bzw. Natur gezeigt worden²⁰³. Diese Dualismen ermöglichten den methodisch einfachen Anschluss der Human Animal Studies an die bereits etablierten sozialkritisch orientierten Fachgebiete. Das Aufzeigen der strukturellen Ähnlichkeiten mit diesen Themengebieten ist vielen AutorInnen ein großes Anliegen. Interessanterweise kamen die meisten Inputs von in der feministischen Debatte etablierten AutorInnen. Referenzpunkt für diese verbindende Haltung ist auch heute noch Carol J. Adams „The Sexual Politics of Meat“²⁰⁴. Eine gemeinsame theoretische Basis wurde schließlich durch den Begriff der Intersektionalität geschaffen. Dieser verweist nicht nur auf die strukturellen Ähnlichkeiten der jeweiligen Ausbeutungsformen und Machtbeziehungen, sondern versucht auch, die gegenseitige Beeinflussung und Bedingtheit aufzuzeigen, und somit für die nicht Trennbarkeit der Analysen zu plädieren. Für antisexistische und antispeziesistische Kritik hat dies Adams in ihrem Werk bereits versucht.

Interessant ist für mich die Dominanz der feministisch-antispeziesistischen Brücke insofern, da ich viel mehr Anknüpfungspunkte an die Analyse

¹⁹⁹ Ebd., S. 49.

²⁰⁰ Ebd., S. 50.

²⁰¹ Ebd., S. 51.

²⁰² Vgl. Urs Bitterli: Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München 2004 [1976].

²⁰³ Vgl. Jim Mason: An Unnatural Order. The Roots of Our Destruction of Nature. New York 2005.

²⁰⁴ Adams: The Sexual Politics of Meat.

(post-)kolonial produzierter Machtgefüge sehe. Ein Grund für diese Dominanz könnte sein, dass der Vergleich von ausgebeuteten Menschen mit Tieren stets zur Abwertung ihrer Interessen instrumentalisiert wurde.²⁰⁵

Wie wird nun aber die Genese der Tierkategorie eingeschätzt. Mütterich sieht als gesellschaftspolitischen Grund für die Konstruktion des Tieres als des „ganz Anderen“ seine „Funktion als Erziehungs- und Herrschaftsinstrument im Rahmen des europäischen Zivilisationsprozesses“²⁰⁶.

„Die Idee einer zweckgerichteten Seinsordnung, in der das Unvernünftige zum Nutzen des Vernünftigen gemacht worden sei und von diesem beherrscht werden müsse, wurde am „Tier“ als dem vermeintlich unvernünftigen, naturverhafteten und determinierten Lebewesen vorexerziert“²⁰⁷.

Genau hierin macht sie den Anknüpfungspunkt an andere Machtbeziehungen fest: „So wurden auch alle Menschengruppen, denen Vernunftmangel, Triebleitung, fehlende Affektkontrolle, und damit eine unveränderliche, wesensmäßige ‚Naturnähe‘ zugeschrieben werden konnten, als weitgehend rechtlos und als zu beherrschende Subjekte oder gar Objekte betrachtet“²⁰⁸. Dass die Relevanz dieser Tier-Wahrnehmung²⁰⁹ nicht erst in den Human Animal Studies erkannt wurde, zeigt die Aufnahme des Fragments „Mensch und Tier“ in die „Dialektik der Aufklärung“ von Max Horkheimer und Theodor Adorno. Darin bezeichnen sie die Mensch-Tier-Differenz als „Grundbestand der westlichen Anthropologie“²¹⁰.

Nach materialistischer Lesart wird die „Ausbeutung der Tiere vor allem durch die Ausbreitung der bürgerlichen Warenwirtschaft und der mit ihr verbundenen ‚Entfesselung der Produktivkräfte‘ [lückenlos], d.h. der Industrialisierung und des technologischen Fortschritts und der im Dienst dieser Entwicklung stehenden Wissenschaft. Sie drückt sich aus in Tierversuchen, moderner Schlachtung, Jagd, Zoos, Zirkussen und der Ausrottung von Wildtieren.“²¹¹

²⁰⁵ Vgl. Marjorie Spiegel: *The Dreaded Comparison. Human and Animal Slavery*. London 1988.

²⁰⁶ Mütterich: *Die soziale Konstruktion des Anderen*, S. 55.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 57.

²¹⁰ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, zit. in: Moshe Zuckermann: *Vorwort: Mensch und Tier. Anmerkungen zur Zivilisationstragik*. In: Susann Witt-Stahl (Hg.): *Das steinerne Herz der Unendlichkeit erweichen. Beiträge zu einer kritischen Theorie für die Befreiung der Tiere*. Aschaffenburg 2007, S. 14 – 19, hier: S. 15.

²¹¹ Carsten Haker: *Das Mensch-Tier-Verhältnis in der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Max Horkheimers*. In: Susann Witt-Stahl (Hg.): *Das steinerne Herz der Unendlichkeit erweichen*.

Konnte die tierliche Ausbeutung dank der kapitalistische Produktionsweise und ihrer fortschreitenden Industrialisierung bis zum heutigen Tag stets verdichtet werden, so sieht Adorno die letzte Konsequenz der Tier-Wahrnehmung in den Pogromen des Faschismus.

„Die Entrüstung über begangene Grausamkeiten wird um so geringer, je unähnlicher die Betroffenen den normalen Lesern sind [...]. Das besagt über die Greuel (sic!) selbst nicht weniger als über die Betrachter. Vielleicht ist der gesellschaftliche Schematismus der Wahrnehmung bei den Antisemiten so geartet, daß sie die Juden überhaupt nicht als Menschen sehen. Die stets wieder begegnende Aussage, Wilde, Schwarze, Japaner glichen Tieren, etwa Affen, enthält bereits den Schlüssel zum Pogrom. Über dessen Möglichkeit wird entschieden in dem Augenblick, in dem das Auge eines tödlich verwundeten Tiers den Menschen trifft. Der Trotz, mit dem er dieses Bild von sich schiebt – ‚es ist ja bloß ein Tier‘ – wiederholt sich unaufhaltsam in den Grausamkeiten an Menschen, in denen die Täter das ‚nur ein Tier‘ immer wieder sich bestätigen müssen, weil sie es schon am Tier nie ganz glauben konnten.“²¹²

Derartige Feststellungen mögen im Kontext meiner vorangegangenen Analyse befremdlich wirken, dürfen aber nicht als reine Darstellung von Eskalationen bestimmter Diskurspraktiken missverstanden werden, wie ich sie beispielsweise im Kontext der Ausstellung beschrieben habe. Ich halte doch die differenzierende Betrachtungsweise kulturspezifischer Diskursproduktionen für aufschlussreicher als derartig universelle Aussagen. Und doch ist der Zugang der Kritischen Theorie stets auch mitzudenken und als inhärenter Bestandteil der dekonstruktivistischen Debatte offenzulegen. Zumal ist es interessant, aus welchen Metaphern welcher Bereiche sich die kritische Theorie speist. So evoziert die Phrase über „das Auge eines tödlich verwundeten Tiers“ den Face-to-Face-Kontext klassischer Jagdbilder. Dass sich Adorno gerade in diesem Bereich der Mensch-Tier-Beziehung bedient, der doch am meisten von romantischen Bildern durchdrungen ist, halte ich für äußerst spannend. Dass er gerade einen derart individuellen Tötungsmoment wählt, von dem Garry Marvin meint, dass er die signifikante

Beiträge zu einer kritischen Theorie für die Befreiung der Tiere. Aschaffenburg 2007, S. 20 – 49, hier: S. 24.

²¹² Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Frankfurt a. M. 1969, S. 133f.

Individualität eines Tieres erst hervorbringt²¹³, ist im ersten Moment doch erstaunlich. Als rhetorisches Mittel wird dieser Griff verständlicher. Wenn sich das „nur ein Tier“ selbst im direkten Angesicht des Opfers wiederholen und bestätigen lässt, wie leicht dann erst in der aufgehetzten Masse.

Die heute etablierten HAS versuchen eher die subtileren wechselseitigen Beziehungen zwischen Mensch und Tier in der alltäglichen Lebenswelt einer Gesellschaft zu verstehen. Einzelne Institutionen wie Zoos, Zirkusse und Tierheime rücken dabei in den Fokus. Aus der kulturellen Praxis heraus werden Themen wie der Konsum tierlicher Produkte oder die Beziehung zu Tieren als Haus- oder Nutztiere behandelt.

Ansätze, die sich an der kritischen Theorie orientieren streben aber nach wie vor gesamtgesellschaftliche Analysen der Machtbeziehungen an, um diese an konkreten Beispielen festzumachen.²¹⁴

Eine Frage, die bei der Analyse der Ausstellung stets mitgedacht werden musste, ist die nach der Sichtbarkeit von Tieren und wie diese Sichtbarkeit gestaltet und hergestellt wird. Für den gesamtgesellschaftlichen Kontext wird diese Frage meist im Zusammenhang mit der Konstruktion des Tierbegriffes gestellt, wie ich es am Anfang dieses Kapitels dargelegt habe. Im Gegensatz zum jagdlichen Kontext, wo die Sichtbarkeit subtilen Variationen unterworfen ist und so nur schwer fassbar ist, wird bei gesamtgesellschaftlichen Analysen die Abwesenheit des individuellen Tieres²¹⁵ konstatiert. Steve Baker, der sich schwerpunktmäßig mit der bildlichen, medialen und künstlerischen Repräsentation von Tieren beschäftigt, sieht die individuelle Sichtbarmachung als zentrale Strategie gegen den tierindustriellen Komplex.²¹⁶

Fragen nach Sichtbarkeit und Repräsentation „des Tieres“ kreisen oft um die Dekonstruktion des Tier-Wortes, derer sich Jacques Derrida angenommen hat.²¹⁷

Tomas Cabi verweist auf dessen kritischen Ansatz: „Derridas Projekt besteht in nicht weniger als einer dekonstruktiven Analyse des Anthropozentrismus als

²¹³ Marvin: *Enlivened through Memory*, S. 203.

²¹⁴ Vgl. Christian Stache: *Das Schlachthaus Europas*. In: *antidotincl.* No. 19 2014, S. 16 – 18.

²¹⁵ Vgl. Mona Mönning: *Konstruktionen tierlicher Sichtbarkeit als Phänomen menschlicher Überpräsenz*. In: *Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies* (Hg.): *Tiere, Bilder, Ökonomien: Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies*. Bielefeld 2013, S. 241 – 265.

²¹⁶ Vgl. Baker: *Picturing the Beast*, S. 187 -232.

²¹⁷ Vgl. Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Wien 2010.

einer gewaltsamen Praxis totaler Herrschaft, die mit dem Benennen von Gegenständen, von Subjekten, von Tier und Mensch ihren Ursprung nimmt.“²¹⁸ Derridas wichtiger Beitrag besteht darin, dass er die sprachliche Repräsentation der mannigfaltigen Tiere durch das Wort „Tier“ in Frage stellt. Die Macht dieses Singularworts als antithetisches Konstrukt zum Menschen auflösend und doch die Notwendigkeit sprachlicher Repräsentation anerkennend, führt er das im deutschen nur plump wiederzugebende „Tier-Wort“, „l’animot“ ein. Phonetisch ist „animot“ von den Tieren im Plural „les animaux“ nicht zu unterscheiden. Geschrieben ist aber „das Wort“ (*le mot*) Bestandteil des Wortes. So ermöglicht ihm dieser Kunstgriff weiterhin auf das zu verweisen, was diskursiv zum „Tier“ erklärt wurde, um sich mit den impliziten Machtbeziehungen auseinanderzusetzen, zugleich aber auch den Repräsentationscharakter als Begriff, als Wort, hervorzuheben.

Eine weitere Disziplin, in der Fragen nach der Mensch-Tier-Beziehung behandelt werden, die in unserem Kontext für den Narrativ des „Ursprungs der Menschheit aus der Jagd“, wie er in der Ausstellung in Raum 2 nahegelegt wird, relevant ist, ist die Vorgeschichte. Erinnern wir uns, was für Bilder dieser Narrativ nahelegt. Die Jagd steht am Anfang der Menschwerdung, sie ist die erste Kulturpraxis des Menschen und gleichsam als anthropologische Konstante kontinuierlich bis in unsere Gegenwart übergegangen. An einem Paper Steven Mithens kann gezeigt werden, dass innerhalb der Wissenschaft, selbst ohne kritischem Anspruch, Gegenbilder zu etablierten Erzählungen aufgebaut werden. So zeigt Steven Mithen, dass die erste Erfahrung, die die frühesten Menschen mit der Jagd gemacht haben, nicht die der Jäger war, sondern die der Gejagten.²¹⁹

Der Trugschluss, dass unsere Vorfahren bereits seit der Benutzung von Werkzeugen „bloodthirsty hunters“²²⁰ waren, ergab sich aus dem gemeinsamen Fund von Menschenknochen mit Antilopen- und Affenknochen. Charles Kimberlin Brain konnte aber zeigen, dass nicht die Affen und Antilopen von den Menschen in

²¹⁸ Tomas Cabi, <https://tierbefreiung.de/archiv/74/derrida.html> (1. 8. 2015).

²¹⁹ Vgl. Steven Mithen: The Hunter-Gatherer Prehistory of Human-Animal Interactions. In: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings. Oxford/ New York 2007, S. 117-128, hier: S. 119.

²²⁰ Ebd.

ihre Höhle gebracht wurden und dort verspeist, sondern vielmehr, dass die Menschen ebenfalls verspeiste Beute waren.²²¹

Gerade Fragestellungen der biologischen Anthropologie haben schon ein genuin inhärentes Moment zur Dekonstruktion der Mensch-Tier-Dichotomie inne. Fragen nach der phylogenetischen Entwicklung des Menschen, die Kontinuität der Evolution und die Parallelität verschiedener „Menschenarten“ in der Vorgeschichte, lassen eine solche kategoriale Dichotomisierung kaum zu und problematisieren sie beinahe „automatisch“, wie zum Beispiel an der regen Diskussion um die Frage nach dem richtigen Umgang mit „Urmenschen“²²² deutlich wird.

Ein wichtiger Gegenstand der Analyse ist der wissenschaftliche Diskurs selbst, als jenes Feld, in dem die Definition des Tier-Wortes umkämpft wird.

Zentrales „Kampffeld“ sind hierbei die Lebenswissenschaften, im Speziellen die Ethologie, wobei der „Kampf“ hier sowohl innerhalb der Disziplinen geführt wird²²³ als auch von außen²²⁴.

Ein wichtiger Aspekt in dieser Debatte ist die Unmöglichkeit einer vollen Zugänglichkeit zur Innenwelt der Tiere²²⁵. Erica Fudge schließt daraus, dass die Metapher als Sprachfigur unser zentraler Zugang zur Beziehung zu Tieren ist. „What is incomprehensible becomes knowable through its translation from thing ‚out there‘ to metaphor ‚in here‘.“²²⁶ Je nach Kontext werden dabei Metaphern von Verwandtschaft (Haustiere als Teil der Familie), von Tieren als Gegenständen (in der industriellen Tiernutzung) und Tieren als MitbewohnerInnen aktiviert. Mit Sabloff bezeichnet sie diese drei als „Schlüsselmetaphern“²²⁷ die unsere Beziehung zu Tieren ermöglichen. Wieder sehen wir hier, dass die Zugänge, welche in der Jagd genutzt und reproduziert werden, sich nur schwer in solche Schlüsselschemen einordnen lassen. Die Jagd scheint sich solchen Schemata zu

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Vgl. „If We Cloned Early Humans, Should We Put Them in a Zoo or a School?“, <http://io9.com/if-we-cloned-early-humans-should-we-put-them-in-a-zoo-1718953915> (6.8.2015).

²²³ VertreterInnen dafür sind Jane Goodall und Marc Bekoff.

²²⁴ VertreterInnen dafür sind Barbara Noske und Erica.

²²⁵ Vgl. Thomas Nagel: What is it like to be a bat?. In: The Philosophical Review 4 (1974), S. 435-450.

²²⁶ Fudge: Animal, S. 11.

²²⁷ Ebd.

entziehen, weshalb es umso wichtiger ist entsprechende Detailanalysen zu machen, wie ich es für die Jagdausstellung getan habe.

Für die Verhaltensforschung, so lange sie nicht in einem radikalen Behaviorismus verweilen will, stellt sich nun die Frage, wie dieser metaphorische Zugang zu Tieren in der Forschung reflektiert wird. Seit der kognitiven Wende in der Verhaltensforschung in den 1970ern musste sie sich immer wieder die Kritik des Anthropomorphismus²²⁸ gefallen lassen. Die Beschreibung „nicht beobachtbarer Bewusstseinszustände“²²⁹ schien das unumgänglich zu machen. Zu sagen, ein Tier würde Liebe, Freude, Langeweile oder dergleichen empfinden, läuft der Kritik nach immer auf Zuschreibungen mit Begriffen hinaus, die sich am Menschen etabliert haben. Zudem setzen solche Zuschreibungen ein Bewusstsein voraus, was dieselben Kritiker meist ebenfalls als voreingenommene, unbewiesene Annahme ablehnen. Erica Fudge bringt die Unumgänglichkeit anthropomorpher Repräsentation auf den Punkt: „we can only describe what our language allows us to describe“.²³⁰ Mit Verweis auf die Notwendigkeit eines metaphorischen Zugangs zu Tieren, schlagen Forscher wie Marc Bekoff daher den bewussten Einsatz eines schwachen Anthropomorphismus vor.²³¹

„Leider haben viele Forscher ignoriert, was so offensichtlich ist – wir sind Menschen und haben daher eine menschliche Sicht auf die Welt. Die Art, wie wir das Verhalten von Tieren beschreiben und erklären, ist durch die Sprache beschränkt, die wir verwenden. Durch Anthropomorphismus verschaffen wir uns und anderen Menschen Zugang zur Welt der Tiere. Der Anthropomorphismus ermöglicht es uns, die Emotionen oder Gefühle von Tieren leichter zu verstehen und zu erklären. Doch das bedeutet nicht, dass Tiere auf die gleiche Weise glücklich oder traurig sind wie wir Menschen (ja, nicht einmal wie andere Individuen derselben Spezies).“²³²

²²⁸ Marc Bekoff: Kognitive Verhaltensforschung. Die vergleichende Erforschung des tierischen Bewusstseins. In: ders.: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010 [1998], S. 69-82, hier: S. 75.

²²⁹ Dalie Jamieson/Marc Bekoff: Ziele und Methoden der kognitiven Ethologie. In: Marc Bekoff: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010 [1993], S. 83-102, hier: S. 87.

²³⁰ Fudge: Animal, S. 132.

²³¹ Bekoff: Kognitive Verhaltensforschung, S. 69.

²³² Marc Bekoff: Emotionen, Kognition und tierisches Selbst. Vorbemerkung. In: ders.: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010, S. 48-61, hier: S. 50.

Eine solche zugangsweise erlaubt es, Tiere in ihrer Eigenheit sichtbar zu machen und nicht nur in ihrer artspezifischen evolutionären Determiniertheit. Auch wenn solche Ansätze, vor allem jene, die in der, der Biologie nahe stehenden, Ethologie selbst entwickelt werden, noch weit davon entfernt sind Speziesgrenzen an sich in Frage zu stellen²³³, ist doch eine wichtige Voraussetzung dafür in der ethologischen Methodologie enthalten. So hat die Betonung der lokalspezifischen Verhaltenseigenheiten, im Kontrast zu speziesspezifischen Verhaltenseigenheiten, und deren Erforschung zur Etablierung des Kulturbegriffs in der Ethologie geführt²³⁴. Die Mensch-Tier-Dichotomie kann also nicht nur analytisch dekonstruiert werden, sondern bröckelt bereits an der Basis jener Wissenschaften, die lange Zeit für ihre Reproduktion gesorgt haben. Kontroverse Diskussionen innerhalb der Verhaltenswissenschaft, v. a. zur Interpretation von Beobachtungsdaten, können aber auch als eine Art Spiegel für den Kampf um gesellschaftliche Deutungsmacht in der Mensch-Tier-Beziehung betrachtet werden. Fragen zur Intelligenz von Tieren und deren Fähigkeit zu Sprache werden dabei besonders brisant diskutiert. Erica Fudge verweist dabei auf den Aspekt der kulturellen Bedingtheit der jeweiligen Ansätze. So zeigt sie, dass es bei der Frage nach der Präferenz von Intelligenz oder Instinkt als dominantem Erklärungsansatz in der Verhaltensforschung, wesentlich um Fragen der Macht geht.²³⁵ Für das Spezialgebiet der Primatologie stellt sie fest: „[...] we look at primates in order to see ourselves as we are not, but as we would be had culture not ,interfered'. And while doing this, we reinforce our own status as human by regarding the thing that comes closest, and yet remains wholly different.“²³⁶

Für Donna Haraway wird dabei eine taxonomische Ordnung, Menschen inbegriffen, verhandelt.²³⁷ Interessant ist, dass Haraway in der Primatologie auch

²³³ Barbara Noske schlägt das zum Beispiel vor: vgl. Barbara Noske: Die Entfremdung der Lebewesen. Die Ausbeutung im tierindustriellen Komplex und die gesellschaftliche Konstruktion von Speziesgrenzen. Wien/ Mühlheim a. d. Ruhr 2008.

²³⁴ Vgl. Carel P. van Schaik u.a.: Orangutan Cultures and the Evolution of Material Culture. In: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings, Oxford/New York 2007, S. 104-110.

²³⁵ Vgl. Fudge: Animal, S. 113-158.

²³⁶ Ebd., S. 129.

²³⁷ Vgl. Donna Haraway, zit. in: Ebd.

koloniale, rassistische und patriarchale Diskurse manifestiert sieht. In ihren Worten:

„[...]that western primatology has been about the construction of the self from the raw material of the other, the appropriation of nature in the production of culture, the ripening of the human from the soil of the animal, the clarity of white from the obscurity of color, the issue of man from the body of woman, the elaboration of gender from the resource of sex, the emergence of mind by the activation of the body“.²³⁸

Am schärfsten spitzen sich die Positionen bei der Frage zu, ob wir auch bei (bestimmten) Tieren von Kultur sprechen können. Diese Frage ist auf mehreren Ebenen von Bedeutung. Für die Verhaltensforschung würde die Bejahung der Frage einen Paradigmenwechsel mit sich bringen. Für die Primatologie wurde er schon vollzogen.²³⁹

Für die Kulturwissenschaften bedeutet dies, dass sie womöglich eine neue Grenzziehung in Erwägung ziehen müssen. Wem soll das Feld überlassen werden, der Verhaltensforschung oder der Kulturwissenschaft? Egal wie die fachliche Entwicklung diesbezüglich aussieht, die Grenzen werden verschwommener. Barbara Noske plädierte schon 1989 für eine Annäherung der beiden Disziplinen.²⁴⁰ Verstehen wir Kultur nicht nur als das Gesamte der materiellen und geistigen Errungenschaften, sondern mit Raymond Williams als eine Weise des Lebens, „a whole way of life“, dann müssen wir uns als KulturwissenschaftlerInnen zumindest die Frage stellen, warum wir anderen Tieren Kultur als basale methodologische Kategorie nicht zuschreiben wollen. Bedeutsam ist die Möglichkeit einer tierlichen Kultur aber auch für die menschlichen Repräsentationsweisen. Die dominanten Darstellungen von Tieren als Teil einer ökologischen Ordnung oder als *artificialia* und Objekte menschlicher Kultur, wie sie auch in der Jagdausstellung durch die beiden Stockwerke repräsentiert sind, müssten ergänzt werden durch Darstellungen kultureller Spezifität und Ausdifferenzierungen innerhalb der Spezies. Dies hätte zur Folge, dass tierliche Fähigkeiten nicht immer nur am Menschen gemessen werden, wie in den meisten Sprachversuchen, wo es darum geht zu erforschen inwieweit Tiere

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. Schaik u.a.: Orangutan Cultures and the Evolution of Material Culture.

²⁴⁰ Vgl. Noske: Die Entfremdung der Lebewesen.

menschliche Sprache lernen können. Graduelle Differenzen müssen anerkannt werden, sowie dass der Mensch nicht das Bedeutungsmonopol inne hat.²⁴¹ Die Anerkennung von Differenzen ist eine Anerkennung einer gewissen Unübersetzbarkeit, zugleich aber der Zuspruch von Eigenwert, der nicht nur durch eine wie auch immer geartete Ähnlichkeit zum Menschen gestiftet ist. Wir haben gesehen, dass die speziesistische Grundtendenz menschlichen Handelns und Denkens gegenüber Tieren strukturelle Ähnlichkeiten mit Rassismus und Sexismus aufweist. Dieser Tendenz liegt eine Annahme, ein Denkschema, oder, wie Erica Fudge sich ausdrückt, ein Glaube zugrunde, der Glaube an die Position des Menschen im Zentrum aller Dinge²⁴², der Glaube an den Anthropozentrismus. Der Anthropozentrismus ist zugleich stärkstes Argument für den Speziesismus, wie auch das am meisten naturalisierte Element desselben. Der Anthropozentrismus sorgt dafür, dass das dominante speziesistische Denkgregime zugleich seine diskursive Dominanz bewahrt wie auch dafür, dass es als solches unerkant bleibt. Jede ethische Position, jede rechtsphilosophische Konstruktion, jede politische Theorie die in irgendeiner Weise die (meist schwere) Benachteiligung von Tieren gegenüber dem Menschen rechtfertigen will, hat als letzten Grund, als erstes Axiom den Anthropozentrismus; wemgleich es auch in diesen Disziplinen erste fundierte Gegenentwürfe gibt²⁴³.

Für die Analyse der Mensch-Tier-Beziehung durch Repräsentation hat der Anthropozentrismus ebenfalls eine tragende Rolle. Sich diese fundamentale Denkweise dabei stets bewusst zu machen ist zentral „to counter the ways in which anthropocentrism has been naturalized; it [Anm.: die philosophische Position] has to look again at the ways in which we segregate the animal community into different categories – edible, inedible; pet, wild; cute, ugly.“²⁴⁴ Denken wir zurück an die Ausstellung. Einerseits erfahren verschiedene Spezies unterschiedliche Repräsentationen aufgrund ihrer Spezieszugehörigkeit und der dadurch zugeteilten kulturspezifischen Rolle, andererseits aber auch bedingt durch den Kontext ihres Ausgestelltseins. So unterschiedlich diese ausfallen

²⁴¹ Vgl. Fudge: *Animal*, S. 136.

²⁴² Ebd., S. 14.

²⁴³ Vgl. Sue Donaldson/Will Kymlicka: *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*. Oxford 2011.

²⁴⁴ Fudge: *Animal*, S. 46.

mögen, ist ihnen doch eines gemeinsam: der Bezug auf den Menschen als das zentrale Element des Bedeutungsgeflechts. Hunde sind Gefährten des Menschen, Falken elaborierte lebende Jagdwaffen für den Menschen, Hirsche Träger der von den Menschen begehrten Trophäen und selbst in der Darstellung ökologischer Ordnungen sind die Tiere Teil eines durch den Menschen kontrollierten Gefüges, das sich einer menschlichen Nützlichkeitsdoktrin unterwerfen muss. Wie wir Tiere sehen, wie wir sie begrifflich kategorisieren, welchen Regulationsmechanismen, welchen Produktions- und Konsumptionsprozessen sie unterworfen werden, und welchen Regeln der Repräsentation sie unterliegen, kurz: wie wir sie am Kulturkreislauf²⁴⁵ teilhaben lassen; all das orientiert sich an der zentralen Position des Menschen. Die Feststellung, dass jede Repräsentation auf einem anthropozentrischen Fundament aufbaut, ist für sich allein gestellt recht banal. Wenn wir menschlich erzeugte Repräsentationen lesen und davon sprechen, wer soll sonst als Bezugspunkt im Mittelpunkt stehen? Auch die theoretischen Implikationen anthropozentrischer Repräsentationsweisen, wie hierarchisierte Interspeziesverhältnisse, Besitzansprüche und die Legitimation der einseitigen Nutzung, sind ohne empirisches Füllmaterial recht leer. An diesem Punkt sehe ich ein großes Arbeitsfeld für die Kulturwissenschaften. Sie können die Referenz zur lebendigen Kultur herstellen. Die vielen Teilbereiche der Gegenwartskultur samt historischen Bezügen können in Hinsicht auf die Mensch-Tier-Beziehung, in ihrer je eigenen Spezifität, erforscht und analysiert werden. In manchen Bereichen, wie der Esskultur, Literatur und bildenden Kunst gibt es schon rege Forschungstätigkeiten, für andere, wie Museen und Ausstellungen, müssen noch Ansätze etabliert werden. Oft müssen hierfür lediglich bereits bestehende Methoden (wie in meinem Fall, jene der New Museology) minimal für den jeweiligen Zweck angepasst werden. Durch einen steten Austausch mit anderen Disziplinen (sowohl sozial- wie auch naturwissenschaftlichen) und der interdisziplinären Theorieproduktion, können Fächer wie die Kulturanthropologie ihr je eigenes methodisches Potential voll entfalten.

²⁴⁵ Vgl. Hall (Hg.): Representation, S. 1-12.

5 Zusammenfassung und Ausblick

5.1 Zusammenfassung

Was konnte ich mit meiner Arbeit nun zeigen, und welche Fragen müssen offen gelassen werden? Sowohl in dem Abriss aktueller fachlicher Debatten, als auch in der Analyse konnte ich zeigen, dass es sinnvoll ist, auf Konzepte zurückzugreifen, die in anderen Themenbereichen entwickelt wurden. Wie Verfügbarkeit über den Körper dargestellt wird und Ausgrenzungen durch die Konstruktion eines „Anderen“ hergestellt werden, muss nicht von Grund auf neu erforscht werden. Die HAS können dank der strukturellen Ähnlichkeiten der Themenfelder auf erarbeitete Konzepte der Gender Studies oder der Postcolonial Studies zurückgreifen. Es kann sein, dass etablierte Konzepte auf ihre Anwendbarkeit geprüft und wo nötig angepasst werden müssen. Den Kontakt zu suchen und herzustellen, hat auf jeden Fall Sinn.

Ich konnte auch zeigen, dass die Mensch-Tier-Beziehung ein spannendes Feld für die Museumsanalyse sein kann und vice versa, dass die Museumsanalyse eine spannende Perspektive für die HAS darstellen kann.

Zwar sind die Prozesse der Repräsentation in einer einzelnen Arbeit nicht zur Gänze aufarbeitbar, trotzdem konnte ich zeigen, dass der Verhüllung des Konstruktionscharakters tierlicher Repräsentationen eine wesentliche Rolle zugestanden werden muss, wenn es um die Frage geht, warum sich die Mensch-Tier-Dichotomie so hartnäckig ihrer Dekonstruktion widersetzen konnte.

Rückblickend sehe ich darin sogar den größten Wert meiner Arbeit. Die Immunisierung einer Ideologie durch Mythenbildung festzustellen ist die eine Sache, sie an Fallbeispielen und empirischem Material festzumachen, eine andere. Roland Barthes hat das für die bürgerliche Ideologie getan. Ich hoffe, dass ich mit meiner Arbeit zumindest ein wenig an der Natürlichkeit tierlicher Repräsentationen wackeln konnte.

Eine wesentliche Erkenntnis, die nicht in dieser Arbeit gewonnen, aber durch die Analyse empirisch untermauert werden konnte, ist die, dass die Natürlichkeit der Kategorie „Tier“ Voraussetzung und Konsequenz tierlicher Repräsentationen ist.

Sie ist das Fundament auf dem sich Speziesismen und Anthropozentrismen verfestigen können. Ich habe in der Analyse der Ausstellung gezeigt, dass Museen als institutionalisierte Orte der Reproduktion speziesistischen Sprechens, Denkens und Bedeutens problematisiert werden müssen, um diesem Fundament seine unhinterfragte Festigkeit zu nehmen.

5.2 Ausblick

Zu einer der zentralen Fragen, die ich in dieser Arbeit gestellt habe, muss ich abschließend feststellen, dass ich sie im Zuge dieser Mikrostudie nicht ausreichend beantworten kann. Von den zwei Aspekten des Zeichenprozesses, der Poesie und der Politik, konnte die Politik der Repräsentation im Jagdmuseum durchaus aus der Ausstellung heraus semiotisch analysiert werden. Für die Poesie trifft das nicht gänzlich zu. Ich sehe hierfür einige Gründe. Wie man beim Lesen der Analyse der Ausstellung bemerken muss, kämpft der Blick des/der Betrachtenden hier ständig mit wechselnden Bezügen, sich überlagernden *frames* und unklaren paradigmatischen Zeichenrelationen. Während sich die Politik der Ausstellung vornehmlich aus dem Bereich der repräsentierten und repräsentierenden abgrenzbaren Jagdkultur ergibt, wird die Poesie des Zeichenprozesses stärker aus dem institutionellen Rahmen, also dem musealen, gespeist. Nun besteht aber das Problem, dass sich in der jungen Geschichte der Museumsanalyse die Analyse der Poesie von Zeichenprozessen stark an der Trennlinie von naturwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Museen orientiert. Wenn es um die Zeichenprozesse innerhalb einer Ausstellung geht, werden entweder die Eigenheiten der Repräsentation von Natur im wissenschaftlichen Kontext beleuchtet²⁴⁶, oder, was die Literatur dazu auch dominiert, die Spezifika kulturwissenschaftlicher Repräsentation mit der weiteren Subkategorie „kultureller“ Repräsentationen im Sinne von Kunst.²⁴⁷ Werden beide behandelt, geschieht das meist im Sinne einer institutionellen Metaanalyse²⁴⁸. Das alles wird aber der spezifischen Wirkweise der Zeichen im

²⁴⁶ Vgl. Bettina Habsburg-Lothringen: Natur ausstellen. Geschichte und Gegenwart einer musealen Aneignung. In: dies. (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld 2012, S. 67-80.

²⁴⁷ Vgl. Steve Baker: „You Kill Things to Look at Them“. Animal Death in Contemporary Art. In: The Animal Studies Group (Hg.): Killing Animals. Urbana/Chicago 2006, S. 69-98.

²⁴⁸ Vgl. Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens.

Jagdmuseum, der Poesie, nicht gerecht. Wie wir gesehen haben stellt sich das Jagdmuseum als Hybrid verschiedenster Bereiche dar. Hergebrachte Trennlinien einzuziehen, wie man z. B. zwischen unterem und oberem Stockwerk versucht sein könnte²⁴⁹, verfälschen und trennen die Zeichenrelationen, die sich im Jagdmuseum quer durch alle Bereiche spannen. Der Versuch der Beantwortung der Frage nach der Poesie des Tötens war also allein aufgrund des (bewusst) beschränkt gewählten Settings im intendierten vollen Umfang zum Scheitern verurteilt. Ergebnis der Analyse konnte nur jene Fragmentiertheit sein, die ich im Vorwort angesprochen habe.

Daraus ergibt sich aber zugleich ein interessanter Ausblick. Wie ich ebenfalls schon einleitend erwähnt habe, sind Überschneidungen zwischen Museumsanalyse und HAS rar gesät. Dort wo sie zusammenfinden, konzentriert sich die Analyse meist auf den Aspekt der Politik. Die Frage nach dem WIE, wie also diese Zeichenrelationen re- und produziert werden, die Frage nach der Poesie der tierlichen Repräsentation im Museum, wird selten und in dieser Klarheit gar nicht gestellt. Um innere Logiken solch institutionell gebundener Repräsentationspraktiken erkennen zu können, braucht es vergleichende Studien und eine große Zahl detaillierter Mikrostudien. Wie sich schon die Museumsanalyse aus dem etablierten Gebiet der klassischen Museologie hervorgeschaubt und mit der stetig wachsenden Zahl am Mikrokosmos interessierter Studien jeweiliger kritisch analytisch orientierter Fachbereiche gegenseitig befruchtet hat, hoffe ich, dass sich auch für die HAS und die neue Museumsanalyse ein solcher hermeneutischer Zirkel ergeben kann. Für die HAS gibt es bisher vor allem Studien zur Poesie in der bildenden Kunst, wobei Steven Baker der wohl bekannteste Vertreter ist. Gäbe es eine große Zahl an Studien zur Repräsentationsweise in dezidiert naturwissenschaftlich oder kulturhistorisch orientierten Ausstellungen, wäre es mir für diese Arbeit vielleicht leichter gefallen, analytisch zu differenzieren. Derweil bleibt zu hoffen, dass ich diese Arbeit in zehn Jahren in die Hand nehmen kann und die einzelnen Fragmente anhand der gewonnenen analytischen Erkenntnisse neu strukturieren und besser verstehen kann.

²⁴⁹ Was ich in der Analyse terminologisch zur Vereinfachung der Bezeichnung auch gemacht habe. Ich habe, angelehnt an die Benennungen der Ausstellungen, den unteren Stock als kulturhistorisch und den oberen als ökologisch beschrieben.

6 Bilder

7 Bibliographie

Literatur

Adams, Carol J.: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory.* New York 1990

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia.* Frankfurt a. M. 1969

Alberti, Samuel J. M. M. (Hg.): *The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie.* Virginia 2011

Alberti, Samuel J. M. M.: *Maharajah the Elephant's Journey. From Nature to Culture.* In: Samuel J. M. M. Alberti (Hg.): *The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie.* Virginia 2011, S. 37 - 57

Animal Studies Group, The (Hg.): *Killing Animals.* Urbana/Chicago 2006

Appiah, Kwame Anthony: *Den Toten die Ehre erweisen.* In: Wolfgang Kos (Hg.) Angelo Soliman. *Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums).* Wien 2011, S. 121 - 130

Baker, Steve: *„You Kill Things to Look at Them“.* *Animal Death in Contemporary Art.* In: The Animal Studies Group (Hg.): *Killing Animals.* Urbana/Chicago 2006, S. 69-98

Baker, Steve: *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation.* Urbana 2011

Bal, Mieke: *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation.* Stanford 1999

Bal, Mieke: *Kulturanalyse.* Frankfurt a. M. 2006

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.* Berlin 2012

Barthes, Roland: *Der Mythos heute.* In: ders.: *Mythen des Alltags.* Berlin 2012. S. 251-316

Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes.* Bielefeld 2010

Baur, Joachim: *Museumsanalyse. Zur Einführung.* In: ders. (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes.* Bielefeld 2010, S. 7-14

Baur, Joachim: Was ist ein Museum?. Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes. In: ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010. S. 15-48

Bekoff, Marc: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010

Bekoff, Marc: Kognitive Verhaltensforschung. Die vergleichend Erforschung des tierischen Bewusstseins. In: ders.: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010 [1998], S. 69-82

Bekoff, Marc: Emotionen, Kognition und tierisches Selbst. Vorbemerkung. In: ders.: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010, S. 48-61

Bitterli, Urs: Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München 2004 [1976]

Blom, Philipp: Solimans Körper, Angelos Geist. Anmerkungen zur Erschließung eines Einzelschicksals. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 13 – 24

Blom, Philipp: Soliman und andere menschliche Präparate in Museen, zwischen Wissenschaft und Ideologie. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 107 - 119

Brucker, Renate u.a. (Hg.): Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung. Wiesbaden 2015

Bono, Salvatore: Sklaven in der mediterranen Welt. Von der Ersten Türkenbelagerung bis zum Wiener Kongress (1529-1815). In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 35 - 48

Bouquet, Mary: Museums. A Visual Anthropology. London/New York 2012

Cartmill, Matt: Hunting and Humanity in Western Thought. In: Linda Kalof/Amy J. Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings. Oxford/New York 2007, S. 237-244

Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hg.): Tiere, Bilder, Ökonomien: Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies. Bielefeld 2013

Davison, Patricia: Museums and the Reshaping of Memory. In: Sarah Nuttall/Carli Coetzee (Hg.): Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa. Oxford/New York 1999, S. 143-160

- Derrida, Jacques: Das Tier, das ich also bin. Wien 2010
- Dieberger, Johannes: Der Stellenwert der Jagd im Wandel der Zeit. In: Friederike Rath/Verena Spuller/Harald Vetter (Hg.): Auf den Spuren der Jagd. Stainz 1993, S. 7-13
- Donaldson, Sue/Will Kymlicka: Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights. Oxford 2011
- Dunayer, Joan: Animal Equality. Language and Liberation. Derwood, Maryland 2001
- Eckert, Andreas: Sklaverei, Sklavenhandel und politische Ordnung in Westafrika im 18. Jahrhundert. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 25 – 34
- Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Darmstadt 2009
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Kongsrød. Frankfurt a. M. 2003
- Fudge, Erica: Animal. London 2002
- Gable, Eric: Ethnographie. Das Museum als Feld. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 95-120
- Haker, Carsten: Das Mensch-Tier-Verhältnis in der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos und Max Horkheimers. In: Susann Witt-Stahl (Hg.): Das steinerne Herz der Unendlichkeit erweichen. Beiträge zu einer kritischen Theorie für die Befreiung der Tiere. Aschaffenburg 2007, S. 20 – 49
- Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997
- Heesen, Anke te: Theorien des Museums. Zur Einführung. Hamburg 2012
- Hodge, Robert/Gunther Kress: Social Semiotics. Ithaca 1988
- Jamieson, Dalie/Marc Bekoff: Ziele und Methoden der kognitiven Ethologie. In: Marc Bekoff: Tugend und Leidenschaft im Tierreich. Gedanken zu einer neuen Sicht der Natur. Bernau 2010 [1993], S. 83-102
- Jaschke, Beatrice/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht?. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005
- Joy, Melanie: Warum wir Hunde lieben, Schweine Essen und Kühe anziehen. Karnismus – Eine Einführung. Münster 2013

Kalof, Linda/Amy Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings. Oxford/New York 2007

Kompatscher, Gabriela: Die Befreiung ästhetischer Tiere. In: Reingard Spannring u.a. (Hg.): Disziplinierte Tiere?. Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen. Bielefeld 2015, S. 137-160

Konsersmann, Ralf: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults L'ordre du discours. In: Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konsersmann. Frankfurt a. M. 2003, S. 51-94

Kos, Wolfgang (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011

Kos, Wolfgang: Zur Ausstellung. In: ders. (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 7 - 12

Lidchi, Henrietta: The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. In: Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997, S. 151 - 222

Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht?. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 34-58

Martinz-Turek, Charlotte: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum (=Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 2). In: dies. und Monika Sommer (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. Wien 2009, S. 15-29

Marvin, Garry: Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting. In: The Animal Studies Group (Hg.): Killing Animals. Urbana/Chicago 2006, S. 10-29

Marvin, Garry: Enlivened through Memory. Hunters and Hunting Trophies. In: Samuel J. M. M. Alberti (Hg.): The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie. Virginia 2011, S. 202 - 218

Mason, Jim: An Unnatural Order. The Roots of Our Destruction of Nature. New York 2005

Mithen, Steven: The Hunter-Gatherer Prehistory of Human-Animal Interactions. In: Linda Kalof/ Amy Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings. Oxford/New York 2007, S. 117-128

Mönnig, Mona: Konstruktionen tierlicher Sichtbarkeit als Phänomen menschlicher Überpräsenz. In: Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hg.): Tiere, Bilder, Ökonomien: Aktuelle Forschungsfragen der Human-Animal Studies. Bielefeld 2013, S. 241 – 265

Mütherich, Birgit: Die soziale Konstruktion des Anderen. Zur soziologischen Frage nach dem Tier. In: Renate Brucker u.a. (Hg.): Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung. Wiesbaden 2015, S. 49 - 78

Muttenthaler, Roswitha/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006

Nagel, Thomas: What is it like to be a bat?. In: The Philosophical Review 4 (1974), S. 435-450

Noske, Barbara: Die Entfremdung der Lebewesen. Die Ausbeutung im tierindustriellen Komplex und die gesellschaftliche Konstruktion von Speziesgrenzen. Wien/Mühlheim a. d. Ruhr 2008

Poliquin, Rachel: Balto the Dog. In: Samuel J. M. M. Alberti (Hg.): The Afterlives of Animals. A Museum Menagerie. Virginia 2011, S. 92 - 109

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988

Rath, Friederike/Verena Spuller/Harald Vetter: Auf den Spuren der Jagd. Stainz 1993

Rose, Gillian: Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials. London 2012

Seeliger, Martin: „Aber die sind doch dazu da!“ Skizze einer Soziologie der Mensch-Tier-Verhältnisse. In: Renate Brucker u.a. (Hg.): Das Mensch-Tier-Verhältnis. Eine sozialwissenschaftliche Einführung. Wiesbaden 2015, S. 23 - 48

Schaik, Carel P. u.a.: Orangutan Cultures and the Evolution of Material Culture. In: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings. Oxford/New York 2007, S. 104-110

Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004

Scholze, Jana: Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 121-148.

Spannring, Reingard u.a. (Hg.): Disziplinierte Tiere?. Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen. Bielefeld 2015

Spiegel, Marjorie: The Dreaded Comparison. Human and Animal Slavery. London 1988

Stache, Christian: Das Schlachthaus Europas. In: antidotincl. (2014) 19, 16 - 18

Witt-Stahl, Susann (Hg.): Das steinerne Herz der Unendlichkeit erweichen. Beiträge zu einer kritischen Theorie für die Befreiung der Tiere. Aschaffenburg 2007

Wolf, Rüdiger: Fürsten und Freimaurer. Angelo Soliman als Diener dreier Herren. In: Wolfgang Kos (Hg.): Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien (=376. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien 2011, S. 97 – 106

Zuckermann, Moshe: Vorwort: Mensch und Tier. Anmerkungen zur Zivilisationstragik. In: Susann Witt-Stahl (Hg.): Das steinerne Herz der Unendlichkeit erweichen. Beiträge zu einer kritischen Theorie für die Befreiung der Tiere. Aschaffenburg 2007, S. 14 - 19

Internetquellen

University College London, <http://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/who/autoicon> (Zugriff: 2.8.2015)

University College London, <http://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/who/autoicon> (Zugriff: 2.8.2015)

Petrus, Klaus: Tiere als fragmentierte Subjekte, http://www.tier-im-fokus.ch/mensch_und_tier/fragmentierte_subjekte/ (2.3.2015)

Cabi, Tomas: <https://tierbefreiung.de/archiv/74/derrida.html> (Zugriff: 8.6.2015)

<http://io9.com/if-we-cloned-early-humans-should-we-put-them-in-a-zoo-1718953915> (Zugriff: 6.8.2015)

<http://www.schloss.stainz.at/index1.html> (Zugriff: 3.9.2015)