

Versetzungen

Das Diorama als ontographische Apparatur

Lorenz Engell

1. Verzeichnen und Aufstellen

In einem Aufsatz mit dem Titel *L'ontographie ou l'écriture de l'être* zitiert Sébastien Blanc eine Äußerung Maurice Merleau-Pontys:

»Es gibt die Natur, die Tiere, die Körper, die Menschen, die Worte, die Gedanken, die sozialen Körper, die Institutionen, die Ereignisse – und die Wissenschaften teilen sich in das Wissen ihrer jeweiligen Eigenschaften. Schließlich (jedoch) ist diese so reichhaltige Landschaft in schwarz und weiß verfaßt, wie eine Radierung. Die Ontologie befaßt sich mit diesem Schwarz-Weiß, sie untersucht seine vollen und leeren Flächen, seine Feinheiten, und daher ist sie im Kontakt mit allen Wissenschaften, allen menschlichen Verrichtungen, und etwas (ganz) anderes.«¹

Merleau-Ponty stellt hier eine Betrachtung eben der Radierung selbst in ihren graphischen, geradezu technischen Eigenschaften als Anliegen der Ontologie heraus, und keineswegs eine Analyse dessen, was durch die Radierung hervorgehoben wird, eben Natur, Tiere, Körper, Menschen usw. Diese Betrachtung ist damit eine speziell medienontologische, weil sie die Mittel, die Lineaturen und Auslassungen, mit deren Hilfe das Seiende verzeichnet wird, betrachtet, und weniger zunächst dieses selbst; genauer: Sie erkennt in der Art des Verzeichnetseins die »Art zu sein« dieses Seienden.²

Blanc entfaltet die Metapher Merleau-Pontys weiter: Die künstlerische Verzeichnung als Analogon der Ontologie lese nach Merleau-Ponty die Welt auf die sie ausmachenden unsichtbaren Kraftlinien hin, zugleich jedoch wiederhole

¹ Sébastien Blanc: *L'ontographie ou l'écriture de l'être chez Merleau-Ponty*, in: *Les Etudes philosophiques* 3 (2000), S. 289–310. Das Zitat entstammt einem Gespräch Merleau-Pontys mit Madeleine Chapsal: *Envoyez la petite musique*, Paris 1984, S. 94f., zit. n. Blanc, Übersetzung v. Verf.

² »Art zu sein« findet sich als Formulierung in Gertrude Stein: *The Making of Americans*. Geschichte vom Werdegang einer Familie, Klagenfurt 2016.

sie diese so, wie sie ist.³ Die Versetzung trägt also das Unsichtbare, das das Sichtbare bestimmt, in das Sichtbare ein bzw. in die Wiederholung des Sichtbaren als Gemälde. Wenn aber die Ontologie Merleau-Pontys der Malerei eben darin analog sein soll, dann, so Blanc, ist sie gar keine Ontologie, sondern eine davon zu unterscheidende Ontographie, weil sie das Sichtbare, das Seiende, wiederhole und zugleich das Unsichtbare – für Merleau-Ponty sei dies, so Blanc, das Sein, die Kraftlinien – darin ablesbar mache. Die ontologische Differenz, Grundunterscheidung aller Ontologie, verschwimmt, so Blanc, in der Ontographie Merleau-Pontys, die sich vielmehr in einer Zone der Verschränkung und Kooperation von Sein und Seiendem, Unsichtbarem und Sichtbarem vollziehe.⁴

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation konzentriert sich Blanc dann vollständig auf die Schrift, auf Inskriptions- und Sprachmaterie statt auf graphische, zeichnerische oder malerische Verfahren. Medienphilosophie jedoch interessiert sich, neben der Medienbedingtheit des Philosophierens selbst, auch und besonders für die Medien jenseits der Schrift. Medienphilosophisch ist Merleau-Pontys ontographischer Zugriff deshalb nicht zu reduzieren auf die Schrift, sondern in umgekehrter Richtung sogar zu erweitern. Vom Schreiben des Seins – »l'écriture de l'être« – stellt sie um auf die Aufstellung – »la mise en place« – des Seins: Was wäre, wenn Ontographie jenseits der Schrift, ja sogar jenseits rein graphischer, also linearer, zweidimensionaler und zeitenthobener Verfahren, möglich wäre? Wenn sie etwa im Film, im Design, in Gartenkunst und Cuisine, allgemein im Raum, verstanden als realer Raum, statt nur in der Fläche operierte? Wenn sie als Manipulation etwa an Objekten und durch Objekte, als räumliche Anordnung und Aufstellung statt als graphische Abstraktion möglich wäre? Solche Ontographie würde, jenseits der grundsätzlich flächigen Operationen der Diagrammatik, dreidimensional als Apparatur oder als Architektur, als Installation und Inszenierung statt als Graphik oder Graphie in Erscheinung treten. Sie würde das unsichtbare Sein so ins nicht nur bildnerisch Sichtbare eintragen, sondern – prinzipiell – ins dingliche, begehbare, berührbare, ja sogar kinästhetisch Seiende einstellen, als Seiendes, auf derselben Ebene.

³ Blanc: *L'ontographie* (wie Anm. 1), S. 289 ff.

⁴ Ebd., S. 294–310.

2. Ontographien

Der Begriff der Ontographie ist verstreuten Ursprungs, wie insbesondere die Untersuchungen Michael Stadlers aufzeigen.⁵ Obschon nicht kanonisiert, wurde er in jüngerer Zeit unter anderem im Rahmen der objektorientierten Ontologie thematisiert, so etwa bei Graham Harman und bei Ian Bogost.⁶ Konsequenter als Blanc jedoch entfernen sie sich von Sprach- und Begriffsarbeit. Es geht ihnen auch nicht um das, was letztlich Merleau-Ponty interessiert, nämlich um die paradoxe Verstricktheit des Philosophierens in das, was es betrachtet, wenn es zu den Dingen selbst vorstößt. Im Gegenteil bemüht sich objektorientierte Ontologie um eine Beschreibung (oder Selbstbeschreibung) der Welt, wie sie unabhängig von der beschreibenden Instanz möglich ist, eben nicht als irgendwes Bewusstseinsinhalt, sondern »an sich«. Die Eingelassenheit der beschreibenden Instanz in die Beschreibung und die vorgängige Repräsentation des Beschriebenen – z.B. im Bewusstsein – ist für die objektorientierte Ontologie nicht unhintergebar, sondern eine korrelationistische, letztlich eine das Bewusstsein hypertrophierende Setzung. Trägt Ontographie also einmal, nach Merleau-Ponty, der Unmöglichkeit Rechnung, sich aus der Welt herauszulösen, ist sie zum anderen für die objektorientierte Ontologie genau das Mittel, diese Ablösung zu operationalisieren.

Ontographie ist für Harman in einem ersten Sinne zunächst ein diagrammatisches, graphisches Verfahren, durch das in die Beschreibung oder Verzeichnung des Seienden Unterscheidungen eingetragen werden können, wie sie innerhalb der – notwendig menschlichen – Sprache nicht möglich seien.⁷ In einer Matrix, die aus vier Quadranten besteht, angeordnet in zwei Zeilen und zwei Spalten, unterscheidet er zum einen Sinnesobjekte und Realobjekte, zum anderen Dinge und Eigenschaften. Das ontographische Verfahren macht also – in einer Art paradoxen Übersetzungsleistung, die dann doch an Merleau-Pontys Position des Philosophen erinnert – darstellbar, dass es erstens Dinge unabhängig von ihrer Repräsentation gebe und zweitens unabhängig von ihren Eigenschaften.⁸ Die Verzeichnung dieser doppelt unabhängigen Objekte und aller Beziehungen, die

⁵ Michael Stadler: Was heißt Ontographie? Vorarbeit zu einer visuellen Ontologie, Würzburg 2014. Zur Genealogie der Ontographie zählt Stadler den Porphyrianischen Baum, Keplers »Harmonice Mundi« und Peirce' »existencial Graphs«, also vor allem diagrammatische Darstellungen.

⁶ Graham Harman: The Quadruple Object, Winchester, Washington 2010, S. 124–135; Ian Bogost: Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing, Minneapolis/London 2012.

⁷ Harman: The Quadruple Object (wie Anm. 6), S. 125; Stadler: Was heißt Ontographie? (wie Anm. 5), S. 45–52.

⁸ Harman: The Quadruple Object (wie Anm. 6), S. 125; Stadler: Was heißt Ontographie? (wie Anm. 5), S. 46.

sie untereinander, ohne unser Wissen und Zutun, außerhalb unserer Wahrnehmung und Begriffe eingehen, dient dann nach Harman einer geforderten ›Ontographie‹ in einem zweiten, weiteren und vageren Sinn.⁹

Ähnlich, aber in Hinsicht auf die uns hier besonders interessierenden materiellen Medienoperationen wesentlich konkreter fasst Ian Bogost den Unterschied zwischen Ontographie und Ontologie, den er als denjenigen zwischen einer Beschreibung (oder genauer: eines Verzeichnisses) und einer Theoretisierung (eines Begreifens) der Welt fasst.¹⁰ Bogosts Position ist allerdings weniger eindeutig als diejenige Harmans. Auch er geht von zwei verschiedenen Ebenen des Ontographischen aus. Einerseits nimmt er wie Merleau-Ponty an, dass es gerade die unauflösliche Verstrickung des Menschen mit der Welt sei, die ein ontographisches Weltverhältnis begründe. Denn eine Ontologie im strengen Sinne erfordere eine Betrachtung der Welt aus transzendenter Perspektive, und diese sei dem Menschen nicht möglich. Was ihm möglich ist, sei ein unentwegtes Eingreifen und Gestalten der Welt, und genau darin schreibe der Mensch die Welt (fort), deren Teil er ist: Ontographie in einem ersten, umfassenden Sinn.

Aus ihr ergibt sich die zweite, verfahrenstechnische Seite der Ontographie bei Bogost: Wenn der Mensch als Ontologe jedoch die Welt theoretisch begreife, dann unterwerfe er sie – da er sich, anders als er glaubt, eben nicht aus ihr entfernen könne – gerade in den ontologischen Grundbegriffen allein seinen eigenen Setzungen wie etwa Logizität, Kausalität, Intelligibilität und Kategorisierbarkeit oder auch Historizität und Genealogizität, Narrativität.¹¹ Wollte man die Welt wirklich voraussetzungslos beschreiben, so müsse dies mit dem bloßen Verzeichnen dessen, was ist, ansetzen, bar aller solcher Vor-Relationierung, und eben dies erlaubten, so Bogost, konkrete ontographische Verfahren. Er nennt dabei besonders die schlichte unstrukturierte Auflistung des Gegebenen ohne jedes weitere (erkennbare) Ordnungsmerkmal; das Beispiel erinnert an die berühmte chinesische Enzyklopädie nach Borges bzw. Foucault.¹²

In allen aufgeführten Fassungen bezieht das Verfahren der Ontographie seine Spezifik aus dem Spannungsverhältnis zur Ontologie. Während erstens Ontologie einen der materiellen Welt bzw. dem Seienden äußerlichen, transzendenten Standpunkt erfordert, von dem aus die Unterscheidung zwischen Seiendem und Sein getroffen werden kann, verfährt Ontographie immanent aus der Mitte des Seien-

⁹ Harman: *The Quadruple Object* (wie Anm. 6), S. 125–128; Stadler: *Was heißt Ontographie?* (wie Anm. 5), S. 51 f.

¹⁰ Bogost: *Alien Phenomenology* (wie Anm. 6), S. 35–59; vgl. auch Stadler: *Was heißt Ontographie?* (wie Anm. 5), S. 52–58.

¹¹ Bogost: *Alien Phenomenology* (wie Anm. 6), S. 38–45; vgl. auch Stadler: *Was heißt Ontographie?* (wie Anm. 5), S. 55 f.

¹² Bogost: *Alien Phenomenology* (wie Anm. 6), S. 40 ff.

den heraus. Eine eigentümliche Stellung nimmt hier Harmans Diagramm ein, weil es diese Immanenz ja gerade auflösen will, um zu einer Mitte des Seienden zu gelangen, an der das Bewusstsein keinen Anteil mehr hat. Wo zweitens Ontologie abstrakt, kategorial und begrifflich verfährt, ist Ontographie immer als eine Form realer, materieller Verkörperung verfasst, besonders im Rahmen graphischer Praktiken, wie die Beispiele von der Radierung über die Malerei über Diagramm und Liste bis zur Photographie zeigen. Drittens erfordert die Ontologie die ontologische Differenz, so explizit bei Blanc und Merleau-Ponty, als Unterscheidung des Seienden von seinem Sein, das selbst eben nichts Seiendes sein darf; und sie stellt sich dann auf die Seite des Seins jenseits alles Seienden. Die Ontographie dagegen bedarf dieser Unterscheidung nicht, sie ignoriert sie oder unterläuft sie, indem sie sich ganz auf die Seite des Seienden stellt, in das sie das Sein vollständig einträgt. Und viertens geht es der Ontologie um das Begreifen und Verstehen der Welt, der Ontographie hingegen um, so bei Bogost, ihr Verzeichnen und, so bei Merleau-Ponty, ihr Wahrnehmen bzw. ihre Lesbarkeit.

3. Dioramen

Gegenüber solchen Ontographien als Praktiken des (Selbst-)Verzeichnens der Wirklichkeit scheinen jedoch auch weiter zugespitzte Fassungen möglich. Sie werden spätestens dann notwendig, wenn es um die Beschreibungen einer anzunehmenden in und für sich selbst beweglichen und bewegten, veränderlichen, evolvierenden, gar einer agentuellen oder lebendigen materiellen Wirklichkeit geht.¹³ In ihr hätte das festhaltende Verzeichnen von etwas immer Züge des Verkennens, der äußerlichen Sistierung und Arretierung. Zudem ist, wie oben bereits angeführt, an umfassendere Ontographien zu denken, die eben nicht mehr rein schriftförmig, graphisch oder diagrammatisch verfahren, sondern als Apparaturen in den realen Raum ausgreifen.¹⁴

Solche Ontographien wären, wie beispielsweise der Film, Vollzüge, keine Feststellungen; sie wären dem Prozess des Schreibens, nicht aber dem Resultat, der Schrift vergleichbar (die französische *écriture* besitzt beide Bedeutungen).¹⁵ Da sie sich zudem in der Zeit und im Raum statt nur in der flächigen Abstraktion vollzie-

¹³ Karen Barad: Agentieller Realismus, Frankfurt am Main 2012.

¹⁴ Den Gedanken eines »Denkens im Raum«, das auch ein »Denken des Denkens« einschließt, entfaltet in Bezug auf das Museum Daniel Tyradellis: Müde Museen, oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg 2014, S. 134-159.

¹⁵ Lorenz Engell: Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese, in: Lorenz Engell und Christiane Voss (Hg.): Mediale Anthropologie, München 2015, S. 63-82; Lorenz Engell: Moving Images as Ontographic Images (According to Pier Paolo Pasolini), in:

hen würden, in der Verkörperung, wären sie in die Wirklichkeit, die sie verzeichnen, selbst eingetragen und von ihr schwer oder überhaupt nicht unterscheidbar. Und damit verlagerte sich der Focus von der Ontographie als Beschreibungsform auf die Ontographie als eine eigene ›Art zu sein‹. Es ginge solcher Ontographie nicht mehr (nur) um das Verzeichnen bzw. genau jenseits davon um das Aufstellen des Seienden, sondern in Fortführung der Ausgangsannahmen Kitcheners und Bogosts (auch) um das Sein des Verzeichnens bzw. Aufstellens. Es ginge nicht mehr nur um das Verzeichnet-Seiende, sondern um das, was ist, indem es verzeichnet oder gar: sich verzeichnet; aufstellt oder gar: sich aufstellt; kurz: um das Medium.

Ein eigenwilliges Medium, das sich der Aufstellung der Natur, der Tiere, der Körper usw. widmet, ist das Diorama.¹⁶ Dioramen sind, in ihrer hier gemeinten Form der Habitat-Dioramen, als Schauanordnungen in Museen, zumeist Naturkundemuseen, anzutreffen. Es handelt sich um große schaufensterartige, dreidimensionale Kästen, die zu den Betrachterinnen hin durch Glasscheiben abgetrennt sind und in denen Landschaftsszenen zu sehen sind; oft, aber keineswegs überwiegend, exotische Landschaften zu typisierten Lebensräumen verdichtet wie ›die Tundra‹, ›die Savanne‹, ›der Hochwald‹ oder ›die arktische Küstenregion‹. In ihnen finden sich präparierte, taxidermierte Tiere in dreidimensionaler Aufstellung, oft in Gruppen, die in szenischen Haltungen und Posen aufgestellt sind.¹⁷ Um sie herum ist ein Terrain mit Pflanzen, Gesteinen und anderen realen dreidimensionalen Objekten angeordnet.

Der Hintergrund und – zumeist – die Decke des Schaukastens dagegen besteht aus einem Horizontgemälde, das wie eine Fortsetzung des dreidimensionalen Raums im Vordergrund, des *Faux Terrain*, wirkt. Es erweckt den Anschein, der Blick werde allenfalls durch die fensterartige Rahmung des Ausstellungskastens in seiner Reichweite eingeschränkt, eigentlich jedoch durch die im Diorama aufgestellten und dargestellten Szenen selbst, nicht aber durch Rück- und Seitenwände. Dazu trägt die Beleuchtung bei, die, selbst nicht sichtbar, die Szene ausleuchtet und den Raum der Besucherinnen zumeist im (Halb-)Dunkel belässt.

Bernd Herzogenrath (Hg.): *Media|Matter. The Materiality of Media|Matter as Medium*, New York/London 2015, S. 138–155.

¹⁶ Karen Wonders: *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Uppsala 1993; Stephen Christopher Quinn: *Windows On Nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*, New York 2006; Heinz Buddemeier: *Panorama – Diorama – Photographie*, München 1970; Christiane Voss: *Von der Black Box zur Coloured Box, oder: dioramatische Perspektiven des Lebendigen*, in: Maria Muhle und Christiane Voss (Hg.): *Black Box Leben*, Berlin 2017 (im Erscheinen).

¹⁷ Christiane Voss: *Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxydermischer Weltprojektionen*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8/1 (2017), S. 193–208; Alex Hudson: *Taxidermy*, London 2013.

Die ersten Habitat-Dioramen wurden um 1900 eingerichtet; die Hochzeit des Mediums liegt zwischen 1920 und 1960.¹⁸ Sie fällt zusammen mit einer veränderten Auffassung von den Aufgaben des Naturkundemuseums.¹⁹ Hatten naturkundliche Schausammlungen zuvor vor allem den Zweck, die zoologische Taxonomie in der Nachfolge des *systema naturae* Linnés auszubreiten und die präparierten Tiere dementsprechend nach Gattungen, Arten, Familien und Varianten sortiert in Vitrinen anzuordnen, wandelte sich dies im 20. Jahrhundert. Zum einen breitete sich anstelle des morphologischen und taxonomischen Zugriffs eine vitalistische und im Ansatz ökologische Auffassung aus, die die Eigenschaften und Beschaffenheiten der Lebewesen aus ihrem Lebensvollzug, ihrer Lebensweise heraus begriff (statt umgekehrt), die wiederum mit dem Habitat der Tiere, ihrer Umwelt, ihrem Lebensraum zusammenhängt.²⁰ Die wechselseitige Bedingung von Organismus und Habitat wurde in den Vordergrund gestellt.

Zum anderen sollte neben dem kognitiv-rationalen, begrifflichen Zugriff auf die Natur ein Erleben der Natur ermöglicht werden, das ästhetische, affektive und narrative Zugänge gleichberechtigt neben das Wissen von der Natur stellt.²¹ Dabei mag eine Umstellung im Verständnis der Natur von einer schlichten Gegebenheit, einer auferlegten Bedingung menschlichen Lebens oder einer unendlichen Ressource zugunsten der Residualkategorie eine Rolle spielen; immerhin fällt in denselben Zeitraum ein verstärktes Verständnis von Naturschutz, wie es sich etwa in der Einrichtung von Nationalparks in den USA ausdrückt.²² Beiden Anliegen der Darstellung von Lebensraumzusammenhängen wie der Konzentration auf das Erleben statt auf das Wissen dient das Diorama.

¹⁸ Hierzu und zum Folgenden Wonders: Habitat Dioramas (wie Anm. 16).

¹⁹ Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012; Wonders: Habitat Dioramas (wie Anm. 16), S. 83ff.

²⁰ Jakob v. Uexkuell: Umwelt und Innenwelt der Tiere, Berlin 1909; in Bezug auf das Naturkundemuseum sehr früh Phillip Leopold Martin: Dermoplastik und Museologie, Weimar 1880; s.a. Ferdinand Damaschun (Hg.): Museum für Naturkunde. The Exhibitions. Special Issue for the Opening of New Exhibitions, Berlin 2007, S. 126-131, hier S. 131.

²¹ Heike Buschmann: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, in: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2009, S. 149-169. Wonders: Habitat Dioramas (wie Anm. 16), S. 193-204.

²² Bernhard Gissibl, Sabine Höhler und Patrick Kupper (Hg.): Civilizing Nature. National Parks in Global Historical Perspective, Oxford 2012. Ein wichtiger Förderer der Nationalpark-Einrichtung war Präsident Theodore Roosevelt, zugleich ein passionierter Großwildjäger und enger Freund des Taxidermisten und Diorama-Pioniers Carl Akeley sowie Sponsor des American Museums of Natural History, New York; Quinn: Windows On Nature (wie Anm. 16), S. 15f.

4. Nahtstellen

Dioramen beruhen auf einem Bündel sehr aufwändiger Herstellungsverfahren.²³ Sie beginnen mit – oft exotischen – Jagdexpeditionen mit all ihren kolonialistischen und rassistischen, naturbeherrschenden und –zerstörerischen Implikationen.²⁴ Sie umfassen weiter die Taxidermie bzw. die Dermoplastik des getöteten Tieres, die zahlreiche Erfassungs- und Umformungsschritte erfordert und am Ende eine lebensgroße und –nahe Modellierung des Tieres in seiner eigenen, originalen und konservierten Haut liefert.²⁵ Auch die Herstellung des *Faux Terrain* und diejenige des Horizontbildes laufen über zahlreiche komplizierte handwerkliche, künstlerische und technisch gestützte Dokumentations-, Rekonstruktions- und Replikationsoperationen.

Neben der reproduktiven Perfektion der Tierkörper, der übrigen Objekte und der Malerei zwischen Identität, Abdruck, mathematischer Rekonstruktion und mimetischer Gestaltung ist bei der Aufstellung des Dioramas die Ausführung dreier Nahtstellen von besonderer Wichtigkeit.²⁶ Die erste dieser drei Nahtstellen liegt zunächst innerhalb der Zweidimensionalität und betrifft die Krümmung des Bildes, die die Winkel zwischen Rückwand, Seiten und Decke des Dioramakastens verdeckt. In der Malerei muss, anders als im Panorama, wiederum diese Krümmung perspektivisch überspielt werden, damit der Eindruck eines unendlich in der Ferne sich verlierenden Blicks entstehen kann.²⁷ Obwohl sie physisch näher an die Betrachterin heranrücken, dürfen die dargestellten Objekte (Bäume, Tiere, Hügel) den Eindruck eines unendlichen Horizonts nicht verstellen. Dies wird etwa mithilfe einer ungleichmäßigen Rasterung erreicht, deren Skalierung zu den Rändern hin abnimmt.²⁸

Eine zweite Nahtstelle betrifft den Übergang von der Zwei- zur Dreidimensionalität, also von der Malerei zum Vordergrund mit Tierkörpern und *Faux Terrain*. Verschiedene Maßnahmen erleichtern diesen Übergang, wie etwa die Fortführung dreidimensionaler Objekte des Vordergrunds in der perspektivischen Darstellung des Gemäldes, die identische Farbgebung in Vorder- und Hintergrund, die Nachahmung der Textur etwa von Blättern oder Gräsern durch den Farbauftrag im Gemälde und vor allem die Schattenfuge zwischen Terrain und Horizont-

²³ Wonders: *Habitat Dioramas* (wie Anm. 16), S. 126–190.

²⁴ Ebd., S. 149–160; siehe Mieke Bal: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2006, S. 79 ff.

²⁵ Zu Carl Akeley's Dermoplastik s. Quinn: *Windows On Nature* (wie Anm. 16), S. 158–163.

²⁶ Hierzu und zum Folgenden Wonders: *Habitat Dioramas* (wie Anm. 16), S. 204–220.

²⁷ Ebd., S. 194f. Buddemeier: *Panorama – Diorama – Photographie* (wie Anm. 16), S. 187f.

²⁸ Michael Anderson: *Painting Actuality. Diorama Art of James Perry Wilson*, New Haven: Yale Peabody Museum of Natural History 2014; Wonders: *Habitat Dioramas* (wie Anm. 16), S. 212f.

bild, die die Wahrnehmung des einen als Fortsetzung des anderen genau nicht behindert, sondern unterstützt, da die beiden Räume, Bildraum und Realraum, einander nicht physisch berühren und somit auch kein Zusammenstoß entsteht.²⁹

Eine dritte Nahtstelle schließlich fungiert innerhalb des dreidimensionalen Raums zwischen dem Realraum der Betrachterinnen und dem Gesamttraum des Dioramas. Auch hier hat das Gemälde eine entscheidende Funktion, und zwar im Zusammenspiel speziell mit der Ausleuchtung der gesamten Szene. Die Ausleuchtung wird durch Lampen geleistet, die für die Betrachterinnen unsichtbar oberhalb der Glasscheibe angebracht sind. In ihrer Farbtemperatur, die durch entsprechende Leuchtmittel eingerichtet wird, zeitgemäß zumeist eine Mischung aus Glühfadenlampen und Neonröhren, richtet sich die Ausleuchtung nach dem Gemälde, sodass Jahres- und Tageszeiten identifizierbar werden.³⁰ Entscheidend aber ist in vielen Fällen, dass der Hintergrund, dass die dargestellte Weite in das volle Licht des gemalten Himmels getaucht ist, der Vordergrund dagegen eine Schattensituation bildet. Dies wird dann oft dadurch motiviert, dass an den Rändern des Dioramas Bäume oder Felsen aufgestellt sind, deren realer oder imaginärer Schattenwurf die Szene überspannt. Dadurch bildet sich eine Übergangszone, in der das relative Dunkel des Museumsraums sich innerhalb des Dioramas zunächst fortsetzt.³¹

Bisweilen werden zur Unterstützung dieses Übergangs sogar Tiere innerhalb der Szene als Betrachterfiguren der vor ihnen wie vor den Betrachterinnen liegenden Landschaftsszene eingestellt. Ebenso jedoch kann diese Naht in umgekehrter Richtung überspielt werden, nämlich durch Tiere, die den Blick in den Museumsraum hinein werfen oder sich in ihn hinein zu bewegen scheinen, wobei sie entweder den Eindruck verstärken, die Betrachterinnen seien überhaupt nicht vorhanden oder zumindest völlig unbemerkt, ausgeschlossen vom reproduzierten Leben hinter der Glasscheibe, mitunter aber auch genau so wirken, als blickten sie die Betrachterin geradewegs an und seien im Begriff, ihre Reaktion auszulösen oder auf sie zu reagieren. Schließlich gibt es zahlreiche Fälle, in denen der Boden des *Faux Terrain* so angeordnet wird, dass er als eine Verlängerung des Fußbodens im Museum wirkt. Besonders eindrucksvoll sind Dioramen, deren Boden vom Fußbodenniveau aus abzufallen scheint, so als befände sich die Betrachterin an einer Geländeschwelle oder auf einem Grat.

²⁹ Wonders: *Habitat Dioramas* (wie Anm. 16), S. 207–220.

³⁰ Ebd., S. 208 ff.

³¹ Besonders eindrucksvoll ist dies im *American Museum of Natural History*, New York durchgeführt, siehe Ashton Applewhite: *The American Museum of Natural History – The Ultimate Guide*, New York 2013, S. 12–20.

5. Evidenz

All diese Verfahren und Techniken zielen zunächst offensichtlich auf eine umfassende Gesamtoperation, die von dem Zusammenspiel nicht in reduzierbarer mechanisch-kausaler Weise erzeugt wird, wohl aber von ihm ermöglicht und unter Bedingungen gesetzt wird und aus ihm emergiert. Diese Gesamtoperation ist klarerweise die Erzeugung von Evidenz, also von unmittelbarer Anschaulichkeit, einer nicht weiter erklärungsbedürftigen Einsicht.³² Das Wissen über die Natur wird im Diorama nicht, zumindest nicht primär, durch das Erklären, Erläutern, Argumentieren und Informieren hergestellt, sondern anschaulich und damit in einer – wenngleich, wie gesehen, hoch vermittelten – Unmittelbarkeit.³³ Die Erzeugung explikationsloser Evidenz im Sinne unmittelbarer Anschaulichkeit ist im übrigen, so Stadler, eine zentrale Funktion aller Ontographie, und zwar nicht als sprachliches Verfahren, wie in der Rhetorik, sondern in einem wörtlichen Sinn als visuelle Selbstverständlichkeit oder Offensichtlichkeit. Im Diorama erfolgt sie in dreidimensionaler Aufstellung, oder genauer: im Übergang zwischen der räumlichen und der flächigen Anordnung.

Dass in der antiken Rhetorik besonders die Aufzählung und die Anhäufung von Details und Einzelementen als Verfahren der Herstellung von Evidenz herausgestellt wird, zeigt ebenfalls eine besondere Nähe der Evidenz und der Ontographie zueinander an, wenn man an Ian Bogosts Auflistungen denkt.³⁴ Die ausgeprägte Sorgfalt im und der besondere Reichtum an Details, die Tendenz zur Anhäufung und die Erzeugung einer bestimmten dinglichen Fülle kann auch im Diorama beobachtet werden und dient auch hier als ontographisches Verfahren der Evidenzerzeugung, auch wenn es, besonders in jüngeren Dioramen, eine Tendenz zur Leere, zur Abstraktheit gibt.³⁵

Die Anhäufung nimmt im Diorama insbesondere die Form der Zusammenstellung oder Zusammensetzung an. So wie in der Ontographie Harmans und Bogosts das unvermittelte, unzusammenhängende und unbegründete Nebeneinander der bloßen Auflistung das »Fürsichsein« der Dinge aufzeichnen und damit

³² Zur Evidenz als räumliche Denkstruktur im Museum siehe Tyradellis: *Müde Museen* (wie Anm. 14), S. 155–159.

³³ Te Heesen: *Theorien des Museums* (wie Anm. 19).

³⁴ A. Kemmann: *Evidentia, Evidenz*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 33–47.

³⁵ So etwa im Antilopen-Diorama im Natural History Museum in Philadelphia und im Möwen-Diorama im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Die Polarität der Fülle und der Leere im Diorama erinnert an die Grundlagen des Filmbildes in Gilles Deleuzes *Film-Philosophie*, vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild* (= *Kino*, Bd. 1), Frankfurt am Main 1983, S. 22 ff.

aufschließen soll, so soll das Zusammengestelltsein der Dinge im Diorama einen Zusammenhang erschließen, der als ökologischer Zusammenhang oder als Umwelt fungiert und weniger ein »Fürsichsein« als ein »Füreinandersein« oder ein Zusammenwirken der Dinge aufzeichnet, wie es speziell die Seinsweise des Belebten (und Bewegten) kennzeichnet, das zwar auch schlicht vorkommt, aber eben nicht einfach für sich vorhanden ist, weil es genau dies gar nicht kann.³⁶

Während Bogost (wie Harman) annimmt, aller Zusammenhang zwischen Seiendem, so auch die Zeit, sei eine Hinzufügung des menschlichen Zugangs zu den Dingen, geht das Diorama im Gegenteil davon aus, dass die lebenden Dinge gerade ohne unser Zutun Zusammenhänge ausbilden, die wir, wenn wir die Dinge erfassen, auflösen müssen.³⁷ Beim Diorama verläuft diese Herauslösung z.B. gewaltförmig durch die Jagd; jedoch werden die naturwüchsigen Zusammenhänge (dem Anspruch nach) dann wieder zusammen- und aufgestellt. Und dass dies so ist, liegt daran, dass das Diorama selbst eine Zusammenstellung nicht nur vornimmt, sondern auch ist. Der umfassende Zusammenhang nämlich wird den Dingen nicht einfach unterstellt, sondern er emergiert aus der Zusammenstellung der (technischen) Elemente und Operationen, die das Diorama seinerseits ausmachen, wie Rundhorizont, Dermoplastik, Trennscheibe, Schattenfuge oder Maßstäblichkeit.

Eine weitere und entscheidende Besonderheit dioramatischer Ontographie jedoch liegt darin, dass die Evidenz zugleich das operative Thema des Dioramas ist. Vor aller thematischer Einlassung auf die jeweils dargestellten Landschaften und Habitate mit ihren meist spektakulären Anordnungen exotischer wie heimischer Tiere nämlich gelten die Verblüffung und das Erstaunen der Betrachterinnen dem Erlebnis des Dioramas selbst, der immersiven Wirkung, dem Zusammenspiel von Zwei- und Dreidimensionalität und der von all dem erzielten (synthetischen) unmittelbaren Anschauung – eben der Evidenz. Noch bevor die Antilopengruppe oder die Wildschweinmutter mit Frischlingen betrachtet und näher studiert wird, ist ihre schiere Präsenz, ihr Sein im Sinne des Gegebenseins und genauer des Hierseins Gegenstand der Faszination. Die Neugier richtet sich nicht zuerst auf den Wahrnehmungsgegenstand, sondern auf die Art und Weise seiner Präsenz im Diorama, sein Hervorgerufensein, und damit auf die, wie gesehen, sorgsam verborgenen Mittel des Hervorrufens, ganz so, wie sich Merleau-Pontys Aufmerksamkeit auf das Schwarz und Weiß der Radierung, die Schraffuren und Lineaturen richtet.

³⁶ Stadler: Was heißt Ontographie? (wie Anm. 5), S. 49 ff.; zur Differenz von »Ansichsein« und »Fürsichsein« im Diorama s. a. Voss: Mimetische Inkorporation (wie Anm. 17).

³⁷ Bogost: Alien Phenomenology (wie Anm. 6), S. 40 f.

6. Versetzen

Evidenz wird in der antiken rhetorischen Tradition ausdrücklich als eine durch geeignete sprachliche Mittel hervorgerufene Wirkung beschrieben, eine Einwirkung auf die Vorstellung.³⁸ Deshalb ist Evidenz immer eine Folge der Wirksamkeit des Mediums, seiner Plastizität, seiner Energie oder *energeia*.³⁹ Im Fall des Dioramas nun wird die *energeia* selbst evident, und zwar als Bewegung, die vom Diorama ausgeführt wird, nämlich als Transposition, als Versetzung. Alles, was in der dioramatischen Ontographie fungiert, unterliegt der Versetzung, der Fortführung im Sinne eines Verfahrens, das etwas von einem Ort zu einem anderen verbringt. Der Seinsmodus des dioramatisch Präsenten ist deshalb derjenige des Versetztseins.

Anders als in anderen Medien, etwa im Spielfilm, operiert die Versetzung beim Diorama zwar eigenzeitlich, aber sie versetzt nicht in eine andere Zeit, sondern versetzt einen Zeitvorgang, nämlich den der Versetzung selbst, in den Stillstand. Zudem findet die Versetzung nicht zwischen dem Realraum und einem wie immer fiktionalen Raum statt, sondern sie erfolgt innerhalb des Realraums, der realen Welt. Dies gilt etwa in ganz wörtlichem Sinn für die Häute und Objekte, die an einen anderen Ort, in das Museum, versetzt worden sind. Genau darin, dass sie von einer Umgebung oder Situation eben *in situ*, in eine andere Umgebung gestellt worden sind und sich nun hier, am anderen Ort befinden, verfügen sie über eine spezifische Form der Anwesenheit, ihre »Art zu sein«. Der Grundzug des Versetztseins gilt aber auch für die modellierten Tierkörper; sie gehen durch eine Kette von Inskriptionen und »immutable mobiles« und werden von einem Trägermedium ins andere versetzt.⁴⁰ Das Versetztsein bestimmt auch die Erfahrung der Betrachterinnen. Wenn es medienspezifische Formen menschlicher Existenzvollzüge gibt, wie Leserinnen, Kinozuschauerinnen oder Spielerinnen, dann gilt für den dioramatischen Menschen ebenfalls der Grundmodus der Versetzung.⁴¹ Dies gilt nicht nur für den imaginären und illusionären dargestellten Raum, wie z. B. im Film, sondern es gilt vor allem für den realen, dreidimensionalen Raum des Dioramas, in den die Betrachterinnen optisch und, wie gesehen, sogar kinetisch hineingezogen werden. Dadurch, dass sie zugleich vom Betreten und Berühren des Raums und

³⁸ Kemmann: Evidentia, Evidenz (wie Anm. 34).

³⁹ So im Bezug auf die Sprache schon die Position von Wilhelm v. Humboldt: Schriften zur Sprache, Stuttgart 2007, S. 36.

⁴⁰ Bruno Latour: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.): ANThology, Bielefeld 2006, S. 259–307.

⁴¹ In diesem Motiv der Versetzung besteht erneut eine ästhetische Nähe zwischen dem Diorama und dem Kino, siehe Christiane Voss: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, München 2013, S. 115–119, S. 279–284.

der Objekte, die er umfasst, ausgeschlossen sind, wird der Zwischenzustand des Versetzt-Werdens (ohne endliche Ankunft) erst recht fühlbar, evident.

Die Versetzung bestimmt dann auch die Wahrnehmung der Dioramen in ihrer Reihung oder Aufstellung. Oft sind zahlreiche, mitunter bis zu zweihundert, Dioramen im räumlichen Zusammenhang eines Museums anzutreffen, und der Blick wird von einem zum anderen weitergezogen. Die Lichtführung des Dioramas sorgt durch die Hell-Dunkel-Abstufung auch dafür, dass der eigentlich abgetrennte Museumsraum in den dioramatischen Raum hineingezogen wird, in ihn hinein verlängert oder versetzt wird; bzw. umgekehrt. Wichtig ist auch das Zusammenspiel von Raum und Fläche: Das, was räumlich präsent ist, findet sich nicht selten dann noch einmal in die flächige Darstellung des Horizontgemäldes versetzt, etwa dann, wenn Äste als reale Körper bis zur Wand oder Decke reichen und dort in perspektivisch und v.a. farblich genau abgestimmter flächiger Darstellung ihre Fortsetzung oder Fortschreibung finden.

In einer ganz besonderen Weise jedoch gilt der Modus des Versetzt-Seins für das Verhältnis von Stillstand und Bewegung und damit auch für das oben bereits angeführte Verhältnis von Leben und Tod, in dem dioramatisch Seiendes sich befindet. Damit kommt auch die zeitliche Dimension des Dioramas ins Spiel. Die Posen, die die Tiere im Diorama einnehmen, sind in den Modus des Stillstands versetzte Bewegungen, die wie das Phasenbild eines Films wirken. Natürlich finden sich auch schlicht ruhende Positionen, aber die Besonderheit der Dermoplastik ist zumeist, dass sie bewegtes und bisweilen dramatisches Geschehen in den Stillstand versetzt: eine Gruppe Bergziegen beim Erklimmen des Hangs, eine Fledermaus im Anflug, ein Leopard beim Anschleichen.⁴²

Ebenso sind die Tiere nicht einfach nur tot, obwohl sie es natürlich sind. So makaber die Dioramen vielfach sind, geht es in ihnen dennoch nicht schlicht um den Tod (der im übrigen auch eine Frage der Ontologie, nicht der Ontographie wäre), sondern um das Totsein. Die Lebewesen des Dioramas sind in den körperlichen Zustand des andauernden, einbalsamierten, konservierten Totseins eigens versetzt.⁴³ Dieses Versetztsein des Lebendigen in das Totsein, dem jedoch noch immer etwas vom Lebendigen anhaftet, das in der eingenommenen Haltung, in der Zusammenstellung (etwa mit Nahrung, Beute, Umgebung) und in der stofflichen Substanz (der Haut) besteht, macht die eigentümliche Präsenz, die ›Art zu sein‹ der dioramatischen Lebewesen aus. Die Versetzung ist deshalb ganz im Sinn einer Ontographie des Vollzugs oder des Lebendigen keine abschließende Festschreibung eines unwandelbar gesetzten Seienden. Selbst da, wo die Operationen

⁴² Wonders: *Habitat Dioramas* (wie Anm. 16), S. 135; F. A. Lucas: *Akeley as a Taxidermist*, in: *Natural History* 27/3-4 (1922), S. 142–152.

⁴³ Siehe dazu auch Christiane Voss: *Von der Black Box zur Coloured Box* (wie Anm. 16).

der Versetzung stillstellen, leisten sie dies so, dass sowohl der Versetzungscharakter der Operationen, die das dioramatische Seiende hervorrufen, wie auch das Versetztsein dieses Seienden selbst hervortritt. Die Bewegung bleibt als ruhende erhalten, in versetzter Weise.

7. Schluss

Nimmt man die eingangs aufgerufene Metapher Merleau-Pontys ernst und ersetzt man das Beispiel der Radierung durch dasjenige des Dioramas, so wird die Ontographie des Dioramas zugänglich. Die ›Art zu sein‹ (der Natur, der Tiere, der Körper), die das Diorama hervorrufft, wird durch die zahlreichen ontographischen Operationen, durch die es sie technisch und handwerklich herbeiführt, gekennzeichnet. Sie münden in die Erzeugung von Evidenz und in die sie bewirkende *energeia*, die im Diorama charakteristischerweise als Operation der Versetzung auftritt. Die Versetzung ist für das Diorama die unsichtbare Kraftlinie, die nach Merleau-Ponty von der Malerei bzw. von der Ontographie in das Ontische hineingelesen bzw. aus ihm herauslesbar gemacht, zur Anschauung gebracht wird. Dem wohnt auch die Tendenz zur Verwischung und zum Unterlaufen der ontologischen Differenz inne, von der Blanc in seiner Lektüre Merleau-Pontys spricht und um die es der Unterscheidung der Ontologie von der Ontographie bei anderen Autoren geht.

In einem letzten Blickwechsel tritt sie noch deutlicher hervor. Die Versetzung macht nämlich schließlich auch vor dem Diorama selbst nicht Halt. Dioramatische Anordnungen, Elemente und Operationen finden sich nicht nur in ausgewiesenen und als solche aufgestellten Dioramen. Sie werden vielmehr aus dem geschlossenen Raum klassischer Habitat-Dioramen und über ihn hinaus fortgeführt und fortgeschrieben. Die Elemente und Operationen, die für die Herstellung des Dioramas versammelt wurden und im Diorama verkoppelt sind, finden sich wieder entlassen und entkoppelt in andere Zusammenhänge und an andere Orte eingelassen, eben versetzt. Unvollständige, nur teilweise durchgeführte Aufstellungen, etwa ohne Trennscheibe oder ohne durchgeführten Horizont, oder solche, in denen Maßstabverkleinerungen angewandt werden, kommen ebenso häufig vor wie begehbare Anordnungen oder die Einführung dioramatischer Elemente wie des Hintergrundhorizonts in einfachere Museumsaufstellungen, etwa Vitrinen. Das Diorama kehrt in außermusealen Zusammenhängen wieder. Dioramatische Konfigurationen sind gerade in jüngster Zeit auch Thema der Auseinandersetzung in der bildenden Kunst, in Photographie und Installationskunst geworden.⁴⁴ Das

⁴⁴ Vgl. beispielhaft Mark Dions Installationsarbeiten, vgl. Thryza Nicholas Goodeve: Mark

Diorama selbst wird auf diese Weise versetzt, es wandert in andere Aufstellungen aus, verteilt sich oder wird in einen anderen ästhetischen Zustand versetzt.

Das Diorama stellt ontographisch mit dem Versetzen eine ›Art zu sein‹ auf, der es sich selbst unterstellt und die genau darin besteht, eben diese ›Art zu sein‹ hervorzurufen.

Dion's »The Library for the Birds of New York and Other Marvels«, New York 2016; unter: <http://www.art-agenda.com/reviews/mark-dion%E2%80%99s-%E2%80%9Cthe-library-for-the-birds-of-new-york-and-other-marvels%E2%80%9D/> (02.02.2017); die Fotoarbeiten Hartmut Neumanns, in: Hartmut Neumann: künstlich-natürlich, Köln 2003; künstlerische Anknüpfungen und Auseinandersetzungen mit dem Diorama finden sich auch bei Thomas Hirschhorn, Marcel Broodthaers und Ai Weiwei.