

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

1 / 2019

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

[Als Print-Ausgabe: 2019, ISBN 978-3-8498-1336-9]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1371-0

ISSN 2627-1591

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Lorenz Engell (Weimar)

## Die Leere und die Fülle

### Vom Bewegungsbild des Films zum Raumbild des Dioramas

Bilder werden zumeist begriffen als erstens zweidimensional, flächig und in der Fläche durch ihren Rahmen begrenzt, und zweitens als ruhend, unveränderlich und unbewegt.<sup>1</sup> Keines dieser Bestimmungsstücke ist jedoch notwendig. Wenn man etwa Henri Bergsons sehr grundlegende Überlegungen zum Bild voraussetzt, sind Bilder vielmehr einerseits dadurch gekennzeichnet, dass sie eigens zur Wahrnehmung bestimmt und bestellt sind, andererseits jedoch und geradezu im Widerspruch dazu Wahrnehmung erst herbeiführen, möglich und sogar notwendig machen.<sup>2</sup> Etwas genauer fasst Bergson unter einem Bild offenbar ein Objekt der Wahrnehmung, das die Wahrnehmung so unter Bedingungen setzt, dass diese es nur wahrnehmen kann, wenn es zugleich seine Wahrgenommenheit wahrnimmt, also wahrnimmt oder weiß, dass es sich beim Bild um ein wahrgenommenes und die Wahrnehmung adressierendes Objekt handelt. Wie Bergson weiter entfaltet, gehört dann zunächst die Beweglichkeit zum Bild unbedingt dazu (allenfalls nachträglich kann sie weggenommen werden); und spezielle Bilder zeichnen sich sogar ausdrücklich durch ihre Wandlungsfähigkeit, ihre evolutives Potential und ihre Eingelassenheit in die Zeit aus.<sup>3</sup> Diese Bilder identifiziert Gilles Deleuze in den berühmten „Bergson-Kommentaren“ mit den Bildern des Films und baut darauf seine gesamte Filmphilosophie auf.<sup>4</sup> Bislang kaum entfaltet dagegen ist die – weder Bergson noch Deleuze besonders interessierende – Raumqualität der Bilder. Bilder werden weithin mit Zweidimensionalität verbunden.<sup>5</sup> Auch räumliche Arrangements – Gegebenheiten oder Artefakte – jedoch können unter Bergsons Bildbegriff fallen, können die Wahrnehmung oder das Wahrgenommensein, unter das sie sich stellen, herbeiführen, ausstellen

---

1 Die Flächigkeit als Kriterium der Bildlichkeit (und folglich ihre Reflexion speziell im Bild der modernen Malerei) wurde besonders folgenreich herausgestellt von Clement Greenberg. „Modernist Painting.“ In: John O’Brian (Hrsg.), Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Chicago/London 1986 (Vol. 1, Vol. 2), 1993 (Vol. 3, Vol. 4), hier: Vol. 4, S. 85-93. Der Gedanke findet sich aber fortgesetzt und ergänzt um das Moment der Simultaneität z. B. bei Sybille Krämer. „Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer „Diagrammatologie“ ? Reflexionen über „Erkennendes Sehen.“ In: Martina Heßler, Dieter Mersch (Hg.). *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 94-122, hier: S. 95f; S. 98f.

2 Henri Bergson. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit*. Paris : Félix Alcan, 1896, S. 3ff.

3 Ebd., S. 13f.

4 Gilles Deleuze. *L’Image-mouvement* (=Cinéma, t. 1). Paris: Minuit 1983, S. 9-22; S. 83-103; dt.: *Das Bewegungsbild* (=Kino, Bd. 1). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989, S. 13-26; S. 84-102.

5 Vgl. oben Fußnote 1.

und operationalisieren. Ein flagrantes Beispiel dafür ist das Diorama, in Sonderheit das in Naturkunde-Museen zu findende Habitat-Diorama.<sup>6</sup> Im folgenden werde ich ein Diorama exemplarisch analysieren, und zwar in Hinsicht auf ein von Deleuze anhand des Bewegungsbildes entwickeltes (doppeltes) Kriterium, nämlich dasjenige der Leere und der Fülle. Dies wird es möglich machen, Film und Diorama zu vergleichen, Eigenschaften des Bewegungs- und des Zeitbildes in verschobener Weise auch im Diorama wiederzufinden und zugleich markante Unterschiede zu beobachten. Zudem werden auch verschiedene Typen des Dioramas in ihrem Verhältnis zueinander und in ihren Übergängen konturierbar. Dabei werden auch in Sonderheit die Phänomene der Atmosphäre, der Indexikalität und der Evidenz relevant.



Bild 100<sup>7</sup>

Dieses besonders faszinierende Diorama (Bild 100) befindet sich in der Drexel Academy of Natural Sciences in Philadelphia und zeigt eine Landschaft aus dem „Désert de Borkou“ am Südrand der Sahara, unweit des Tibesti Gebirges, im nördlichen Tschad gelegen. Die aufgestellten Tiere sind heute sämtlich, außer der kleinen Wüstenschildkröte halb links, aufgrund von Überjagung durch Menschen vom Aussterben bedroht. Links, im Schatten, sehen wir die

<sup>6</sup> Zur Einführung in die Geschichte und Analyse des Habitat Dioramas s. Karin Wonders. *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala: Acta Univ. Upps., 1993 ; Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende (Hg.): *Dioramas*, Paris (Ausst.-Kat. Palais de Tokyo): Flammarion, 2017; Stephen Quinn. *Windows On Nature. The Great Habitat Dioramas at the American Museum of Natural History New York*. New York: Abrams, 2006.

<sup>7</sup> Sämtliche Fotografien sind von Lorenz Engell.

Addra-Antilope, dahinter eine Gruppe kleinere Dorcas-Gazellen, in der Mitte und im vollen Licht die Gruppe der Addax-Antilopen, rechts, wieder im Schatten, die Oryx-Antilope, die einzige Antilopenart nebenbei, die ihr Horn als Waffe gegen Raubtiere einsetzt.<sup>8</sup> Das Diorama entstand relativ spät, 1956. In einem besonderen Kabinett dokumentiert das Museum auch die aufwändige Herstellung eben dieses Dioramas von der Planung und Durchführung der dazugehörigen Jagdexpedition über zahlreiche Arbeitsschritte in den Werkstätten des Museums bis zur endlichen Fertigstellung an dem Ort, an dem es sich heute noch befindet. Ich komme darauf zurück. Die beteiligten Jäger und Künstlerinnen konnte ich bis jetzt nicht ermitteln; Filmaufnahmen weisen immerhin darauf hin, dass die Ausführung des markanten Horizontgemäldes in den Händen einer Künstlerin lag, was mir eine Seltenheit zu sein scheint.<sup>9</sup>

## 1. Die Neigung zur Leere und die Neigung zur Fülle

Was an diesem Diorama sofort auffällt, ist seine seltsam leere und obendrein onirische, fast surreale Anmutung. Was jedoch zuerst aussieht wie eine vielleicht sogar im Duktus der amerikanischen Kunst der Zeit zur Abstraktion neigende Darstellung, kann, das zeigen stolz die ausgestellten Dokumente vom Herstellungsprozess, dennoch sehr wohl als ganz genaue Abbildung der Landschaftssituation in situ gelten.<sup>10</sup> Dennoch, auch ein näheres Hinsehen, selbst auf das Faux Terrain im Vordergrund, legt nicht etwa eine zuvor unbemerkte Fülle beispielsweise winziger feiner Details frei, sondern bestätigt vollkommen den Eindruck einer relativen Leere zwischen den Körpern und den Dingen, und schon gar des Himmels und der Wüste im Rundgemälde. Man könnte nun meinen, dass diese Neigung zur Leere dem Vorwurf, also der Wüstenlandschaft selbst und dem Himmel über der Wüste, geschuldet sei. (Bild 200) Ein Vergleich mit einem ganz ähnlichen Diorama im New Yorker American Museum of Natural History jedoch widerlegt diese Annahme. Es stellt die Libysche Wüste dar, bietet aber im Vergleich weit mehr an Detailfülle, Dichte und Geschlossenheit. Ebenfalls in New York ist dieses Antilopendiorama zu sehen (Bild 220), das die Tendenz zur Fülle und Dichte noch viel deutlicher aufweist. Selbst die Betrachterin wird, so scheint es, stärker und intensiver adressiert. Wir können die Techniken der Fülle an diesem Diorama sogar beispielhaft studieren. So sind etwa im Faux Terrain mit arrangierter Zufälligkeit die Tritts Spuren der Tiere hinterlassen; die Dichte der dreidimensionalen und vermutlich authentischen Trockengräser des Vordergrunds bilden mit ihren gemalten Pendanten des Hintergrunds ein verwirrendes Geflecht, und auch die relief förmig ausgeführten Farbtexturen des Gemäldes verdoppeln diejenigen der Objekte des Faux Terrain zu einem einzigen feinen und detaillierten Gewebe. Eher makrostrukturell tritt die Fülle uns in diesem großen, mehrfenstrigen Diorama im Naturkundemuseum in Bern entgegen, das

8 <https://www.flickr.com/photos/narniabound/2220021785>, aufgerufen am 5.3.2018.

9 [ansp.org/exhibits/dioramas/](https://www.amnh.org/exhibits/dioramas/), aufgerufen am 5.3.2018.

10 [ansp.org/exhibits/gallery-exhibits/secrets-of-the-diorama/](https://www.amnh.org/exhibits/gallery-exhibits/secrets-of-the-diorama/), aufgerufen am 5.3.2018.

ebenfalls eine vergleichbare Landschaft und eine vergleichbare Tiergruppe darstellt (Bild 300). Es finden sich hier vor allem unzählige Tiere verschiedenster Arten dicht zusammengestellt, das Faux Terrain versammelt erneut Tritt- und Hufspuren, Wühlungen, zertretene Zweige und andere Objektreste. Diese Dichte setzt sich ebenfalls jenseits der Taxidermien im gemalten Bildraum nahtlos fort, der hier etwa die Gruppen der Zebras und der Antilopen ins Weite und zu dichten Herden verlängert.



Bild 200



Bild 220





Bild 300



Bild 400

Die Neigung zur Leere und diejenige zur Fülle der Dioramen scheinen völlig eigenständig zu sein. Sie hängen weder an besonderen Habitaten, noch an Tiergruppen, und auch nicht an Museen und ihren jeweiligen Diorama-Stilen und Vorlieben. Ein paar Beispiele sollen dies erläutern. (Bild 400) Dieses Seehund-Diorama befindet sich in Braunschweig und liefert ein deutliches Beispiel für die Neigung zur Leere, die sicher von der Weite des Meeres und des Himmels ihren Ausgang nimmt und die durch die rötliche Sonne der Bildmitte erneut

einen seltsam traumhaft-surrealen Charakter annimmt. Aber die Leere wird erneut auch bei näherem Hinsehen nicht aufgefüllt, sondern bestätigt sich sogar eher bei der Betrachtung des Vordergrunds in den Abständen zwischen unterscheidbaren Objekten auch des Faux Terrain. Dass dies keineswegs zwingend ist für eine Darstellung von Robben am leeren Strand und vor dem weiten Meer, zeigt dieses Diorama, erneut aus New York (Bild 430). Der Himmel wird durch eine dunkle und tendenziell dramatische Wolkenbank bereichert, die Horizontlinie kennt stärkere Krümmungen und Ausweitungen und wird sogar durch einen Leuchtturm zusätzlich gefüllt. Und hier ist es die Fülle, die sich in der Nahsicht bestätigt; auch in der Großaufnahme zeigt sich keine Leere zwischen den Objekten, sondern ein geradezu überbordender Objektreichtum. Die Komplementarität der Tendenzen zur Leere und zur Fülle bestätigt sich auch in Schneelandschaften. Hier erneut ein Beispiel aus Braunschweig (Bild 500), das alle Tendenz zur Leere erkennen lässt. Im selben Museum und von derselben Hand gestaltet findet sich dieses Kontrastbild (Bild 510), das die Körnigkeit des Schnees und das Glitzern der Schneekristalle mit Dreingaben von Zweig- und Rindenresten anreichert und den Texturen der Nadelzweige und dem Verlauf des Waldrands allergrößte Aufmerksamkeit schenkt.<sup>11</sup> Der gleichen Tendenz zur Fülle gehorchen auch die ansonsten in einem völlig anderen Stil gehaltene New Yorker Schneelandschaftsdioramen; etwa das Wolfsdiorama, das sogar die Fläche des Himmels noch zusätzlich als einen Bildschirm für ein Lichtphänomen, das Nordlicht, nutzt.



Bild 430

<sup>11</sup> Jürgen Hevers. *Braunschweiger Dioramen. Tiere in natürlicher Umgebung*. Braunschweig: Naturhistorisches Museum, 2003, S. 69; S. 126 f; und S. 83ff.

Bild 500



Bild 510



Das Gleiche gilt für Flusslandschaften (Bild 600), wie etwa in Bern das Krokodildiorama, bei dem der Effekt der Leere vor allem durch die Hintergrundmalerei zustande zu kommen scheint, wobei dieser Effekt aber auf den dreidimensionalen Vordergrund ausgreift und den kleinen Vogel auf dem Rücken des Krokodils durch die leere Umgebung derart freistellt, daß er plötzlich vom begleitenden Detail zum fast monumentalen Star der Szene aufsteigt. Ebenfalls in Bern befindet sich das Diorama einer einheimischen Flusslandschaft mit der Tendenz zur Leere, die ebenfalls besonders vom Bild auszugehen scheint, so wie umgekehrt hier beim Rieselfeld-Diorama in Braunschweig offenbar gerade das Faux Terrain im Vordergrund den Effekt der Leere produziert. Aber es geht auch anders (Bild 640): Wiederum in New York findet sich diese Nillandschaft mit einer deutlichen Tendenz zur Fülle, die erneut auch den Hintergrund erfasst, der mit dem Naturschauspiel des Buschfeuers nicht nur zusätzliche – und eigentlich völlig unerhebliche – Bilddaten liefert, sondern das Ganze der eigentlich eher idyllischen Szene geradezu dramatisiert. Unmittelbar nebeneinander, denselben Lebensraum (nämlich das menschliche Haus) thematisierend und derselben Tierfamilie gewidmet, den Nagern, noch dazu vermutlich von derselben Hand geschaffen, finden sich in Braunschweig zwei Dioramen, die die Neigung zur Fülle (Bild 700) und die Neigung zur Leere (Bild 710) des Raumbildes noch einmal ganz beispielhaft ausbilden.



Bild 600



Bild 640



Bild 700



Bild 710

Nach all dem lässt sich nach bisherigem Kenntnisstand bestätigen, dass Fülle und Leere der Dioramen weder vom dargestellten Motiv abhängen noch von anderen möglichen taxonomischen Größen wie Ort, Zeit oder – wie immer verteilte – Autorschaft des jeweiligen Dioramas.<sup>12</sup> Allenfalls könnte man vermutlich unter den historisch später angefertigten Dioramen mehr und stärker ausgeprägte Beispiele für die Neigung zur Leere finden als unter denen der

<sup>12</sup> Die auf viele Gewerke (Malerei, Taxidermie, Modellbau, Lichtsetzung usw.) verteilten Autorenschaften der Dioramen sind oft schwer zu recherchieren. Sehr gute Arbeit leisten hier neben Karen Wonders: *Habitat Dioramas* (Anm. 6), auch Katharina Dohm et al. (Hg.). *Dioramas* (Anm. 6); Stephen Quinn. *Windows On Nature* (Anm. 6); und Jürgen Hevers. *Braunschweiger Dioramen* (Anm. 11).

klassischen Zeit. Es scheint nicht ganz zufällig, dass nicht nur unser Beispieldiorama zu den späten Arbeiten zählt, sondern etwa in Braunschweig bei der Neugestaltung mehrere zur Fülle neigende Dioramen durch solche ersetzt wurden – wie das Reh-Diorama –, die zur Leere neigen, während es für das Umgekehrte dort kein Beispiel gibt.<sup>13</sup>

Sehr wohl aber hängt ihre Unterscheidbarkeit ab vom Vergleich. Ähnlich wie es bei der losen und der festen Kopplung, bei Medium und Ding oder Form der Fall ist, lässt sich ein Diorama vorzugsweise im Vergleich mit anderen zwischen Fülle und Leere platzieren, und kann relativ zu dem einen eher gefüllt, relativ zu einem anderen eher leer erscheinen. Außerdem verkörpern einzelne Dioramen nicht Leere und Fülle, sondern sie neigen diesen Polen lediglich zu. Dennoch lassen sich auch absolute Kriterien anführen. Ein erstes ist schlicht die Zahl und Vielzahl unterscheidbarer Elemente in einem Diorama, wobei diese Unterscheidung nach menschlichem Wahrnehmungsvermögen ebenso getroffen werden kann wie sie es nach welchen denkbaren automatischen Einstellungen der Bilderkennung auch immer werden könnte. Hinzu käme die Gruppierung der Elemente in mehr oder weniger dichte, massierte Anhäufungen oder isolierte Einzelercheinungen. Überlagernde und einander überschneidende Elemente wie die Gräser im New Yorker Savannendiorama wären von freigestellten, mit Umraum versehenen Elementen wie dem Krokodilsvogel unterscheidbar. Ein anderes, stärker mikroskopisches Kriterium wäre die Körnung, das Granulat des Bildes, gleichsam seine Pixelstruktur, die höher oder niedriger auflösend und deshalb dichter oder mosaikhafter erscheinen kann.

## 2. Gilles Deleuze: Sättigung und Kargheit, Ablösung und Leere

Die Beobachtung, dass es Bilder – wenn man das Diorama als Raumbild führt – mit einer Tendenz zur Leere und zur Fülle gibt, ist nicht neu. Für das Bewegungs-Bild hat Gilles Deleuze sie folgendermaßen eingeführt:

On appelle cadrage la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires. Le cadre constitue donc un ensemble qui a un grand nombre de parties, c'est-à-dire d'éléments qui entrent eux-mêmes dans des sous-ensembles. On peut en faire un décompte. Evidemment, ces parties sont elles-mêmes en image. [...] Les éléments sont des données tantôt en très grand nombre, tantôt en nombre restreint. Le cadre est donc inséparable de deux tendances, à la saturation ou à la raréfaction. [...] [La raréfaction permet] de multiplier les données indépendantes, au point qu'une scène secondaire apparaît sur le devant tandis que le principal se passe dans le fond, ou qu'on ne peut même plus faire de différence entre le principal et le secondaire. Au contraire, des images raréfiées se produisent, soit lorsque tout l'accent et mis sur un seul objet [...], soit l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles [...]. Le maximum de raréfaction semble atteint avec l'ensemble vide [...].<sup>14</sup>

13 Jürgen Hevers. *Braunschweiger Dioramen* (Anm. 11), S. 46ff.

14 Gilles Deleuze. *L'image-mouvement* (Anm. 4), S. 23f.

Kadrierung sei die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfasst, was im Bild vorhanden ist – Kulissen, Personen, Requisiten. Das Bildfeld [cadre] konstituiert folglich ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören. Von ihnen kann man eine Aufstellung machen. Selbstverständlich haben solche Teile Bildcharakter. [...] Die Elemente bilden bald eine sehr große, bald eine beschränkte Menge von Daten. Das Bildfeld ist also nicht zu trennen von zwei Tendenzen: seiner Sättigung oder Verknappung. [...] [Die Sättigung erlaubt es], dass eine Nebenszene im Vordergrund erscheint, während sich die Hauptszene im Hintergrund abspielt [...], oder Haupt- und Nebenszenen überhaupt nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind [...]. Gegenstandsarme Bilder entstehen hingegen dann, wenn entweder ein einzelnes Objekt hervorgehoben wird [...] oder wenn bestimmte Sub-Ensembles aus dem Ensemble entfernt sind. Das Höchstmaß an Kargheit scheint mit dem leeren Ensemble erreicht zu sein [...].<sup>15</sup>

Zu dieser Beschreibung können wir Erläuterungen und Ergänzungen vornehmen. Die Dekomponierbarkeit des Bildes in mehrere Szenen, so wie hier, und auch die Ununterscheidbarkeit von Haupt- und Nebenszene scheint nämlich beim Diorama kein Privileg des gesättigten Bildes zu sein, sondern ebenso beim kargen Bild vorliegen zu können; in beiden Fällen ist sie aber nicht zwingend erforderlich, sondern das Diorama kann sich sowohl als eines der Fülle als auch als eines der Kargheit konzentrieren und hierarchische Haupt- und Nebenbühnenunterscheidungen treffen.<sup>16</sup> Das Kriterium hat mindestens im Fall des Raumbildes nicht mit Leere und Fülle zu tun. Die Hervorhebung einzelner Objekte dagegen, insofern sie mit einem gegenstandsarmen Umraum versehen, freigestellt werden, scheint tatsächlich auch beim Raumbild an die Tendenz zur Verknappung gebunden zu sein. Ein interessanter Nebenaspekt ist, dass Deleuze die Aufzählbarkeit, genauer: die Aufstellbarkeit der Elemente anführt. Dies nämlich, die Aufstellung, erinnert erstens daran, dass es beim Diorama ja buchstäblich um eine Aufstellung im Raum geht, eine Disposition. Zweitens aber erinnert die Formulierung daran, dass die Aufstellung oder Auflistung zu den bei verschiedenen Autoren herausgehobenen Verfahren der Ontographie zählt.<sup>17</sup> Ontographie meint hier die von allen Voreingenommenheiten, Vorausannahmen, Wahrnehmungseinstellungen und Zentrierungen freie, ordnungs-, unterordnungs- und eingriffslose Verzeichnung des Seienden.<sup>18</sup>

Das Raumbild nun bietet zwar eine solche Aufstellung, unterwirft sie jedoch einer Konstellierung. Diese Konstellierung unterscheidet sich von der

15 Gilles Deleuze. *Das Bewegungsbild* (Anm. 4), S. 27

16 Joshua Meyrowitz hält – ein weiterer medienkomparatistischer Aspekt – die Vermischung von Haupt- und Nebenbühne für ein Charakteristikum des Fernsehens, in: *Die Fernsehgesellschaft. Überall und nirgends dabei*. Weinheim, Basel: Beltz, 1990, S. 108-112.

17 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.

18 Lorenz Engell. „Versetzen. Das Diorama als ontographische Agentur.“ In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK)* 8/2 (2017), S. 79-94.



Aufstellung der Lebewesen im klassischen Naturkundemuseum, wo Tierkörper nach Gattungen, Familien und Arten sortiert angeordnet wurden und also ontologische Kriterien herrschten.<sup>19</sup> Beim Raumbild des Dioramas nun liegt die Annahme zugrunde, dass die nachgebildeten Lebensräume und Lebensgemeinschaften oder Milieus gerade keine von außen hinzukommende ontologische Qualifizierung und Bestimmung seien, sondern genau im Gegenteil dem optischen Lebensvollzug der Naturwelt selbst angehörten, die sich nämlich in wechselseitiger Formung zwischen Habitat und Tier in konkreter Lebensweise sowie im Hin und Her zwischen Eigenschaften, Fähigkeiten und Anforderungen der Tiere herausbildeten.<sup>20</sup> Zumindest der Anspruch der Dioramen ist deshalb ein ontographischer, der aber, anders als bei den Vertretern etwa der objektorientierten Ontologie, auf einer Annahme einer in sich belebten, dynamischen und wandlungsfähigen sowie evolutiven Natur beruht.<sup>21</sup> Und genau darin berührt sich die implizite Ontographie des Dioramas wiederum mit den Thesen Deleuzes vom Bewegungsbild, die diesem, in Auseinandersetzung mit Bergson, ein nicht-organisches Leben, eine automatische und mechanische, aber dennoch schöpferische und generative Entwicklung zuschreiben.<sup>22</sup>

Die Unterscheidung zwischen den Tendenzen zu Leere und Fülle kehrt schließlich in Deleuzes Gedanken zum beliebigen Raum wieder. Ein beliebiger Raum nämlich kann eben durch Operationen der Verknappung aus einem konventionell als Behälterraum mit Ortsstellen verstandenen und wahrgenommenen Raum erzeugt werden. Der beliebige Raum zeichnet sich dadurch aus, dass er eben nicht Stellen für Objekte bereit hält oder Orte der Dinge koordiniert.

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieux du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination.<sup>23</sup>

19 Anke te Heesen. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius 2012; Karen Wonders. *Habitat Dioramas*, 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.; Heike Buschmann. „Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse.“ In: Joachim Baur (Hg.). *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2009, S. 149-169.

21 Lorenz Engell. „Versetzungen“ (Anm. 17), S. 84.

22 Zu Gilles Deleuzes Begriff vom nicht organischen Leben s. Friedrich Balke. *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M., New York: Campus, 1998, S. 107ff.

23 Gilles Deleuze. *L'image mouvement* (Anm. 4), S. 155

Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingeübt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so dass eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefasst wird. Was sich tatsächlich in der Instabilität, Heterogenität und Bindungslosigkeit eines derartigen Raums bekundet, ist eine Vielfalt an Potentialen oder Singularitäten, die gleichsam die Vorbedingungen jedweder Aktualisierung oder Determinierung sind.<sup>24</sup>

Offensichtlich kann auch das dioramatische Raumbild dem beliebigen Raum, also dem Möglichkeitsraum in diesem Sinne, zuneigen, wenn es der Tendenz zur Verknappung folgt. Bei aller Konkretheit und Einzigartigkeit dieses speziellen eines Raumes, der ja im Fall unseres Beispiels sogar einen präzisen geographischen Ort besitzt, eignet dem Raumbild dennoch genau diese Instabilität, Heterogenität, Vagheit und Virtualität, die Anschlußoffenheit, die vielleicht für den onirischen und surrealen Charakter dieses Bildes ursächlich ist. Es handelt sich um diesen einen, so nur hier anzutreffenden Ort, der genau so sich verhält, und dennoch, eben weil er sich verhält, völlig anders sein könnte. Die Wirklichkeit des Ortes, der Wüste Borkou im nördlichen Tschad, und die Notwendigkeiten des Lebensraums einerseits, aber auch der technischen Abbildungstreue des Dioramas andererseits werden durch die Verknappung des Bildes in eine Leere überführt, die ihn mit Möglichkeit, ja Beliebigkeit und damit mit einem Entwicklungspotential aufladen und das Diorama gerade in seiner nahezu kristallinen Erstarrung als einen paradigmatischen Möglichkeitsraum freilegen.

Der Vollständigkeit halber sei angeführt, daß der beliebige Raum nach Deleuze nicht allein ein Produkt der Verknappung, sondern auch eines der Sättigung sein kann, er schreibt:

Bien plus, il semble que l'espace quelconque prenne ici une nouvelle nature. Ce n'est plus, comme précédemment, un espace qui se définit par des parties dont le raccordement et l'orientation ne sont pas déterminés d'avance, et peuvent se faire d'une infinité de manières. C'est maintenant un ensemble amorphe qui a éliminé ce qui se passait et agissait en lui. C'est une extinction ou un évanouissement, mais qui ne s'oppose pas à l'élément génétique. On voit bien que les deux aspects sont complémentaires, et en présupposition réciproque : l'ensemble amorphe en effet est une collection de lieux ou de places qui coexistent indépendamment de l'ordre temporel qui va d'une partie à l'autre, indépendamment des raccordements et orientations que leur donnait les personnages et la situations disparus. Il y a donc deux états de l'espace quelconque, ou deux sortes de 'qualisignes', qualisignes de déconnexion, et de vacuité.<sup>25</sup>

Mehr noch, es ist, als ob der beliebige Raum hier einen neuen Charakter bekäme. Im Unterschied zu früher ist es nicht mehr ein Raum, der sich durch Teile definiert, deren Anschlüsse nicht von vornherein festgelegt sind und sich in allen

24 Gilles Deleuze. *Das Bewegungsbild* (Anm. 4), S. 153.

25 Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Anm. 4), S. 168f.

Richtungen zusammenfügen können. Er ist jetzt eine gestaltlose Gesamtheit, die alles, was sich in ihr ereignete und auswirkte, eliminiert hat. Es handelt sich um eine Vernichtung oder ein Verschwinden, das aber nicht zu der Dimension des Entstehens im Gegensatz steht. Beide Aspekte sind eindeutig komplementär und setzen sich gegenseitig voraus: Die gestaltlose Gesamtheit ist eine Ansammlung von Orten und Stellen, die unabhängig von einer zeitlichen Ordnung koexistieren, einer Zeitordnung, die unabhängig von Anschlüssen und Richtungen, die ihr die verschwundenen Personen und Situationen geben, von einem Teil zum anderen übergeht. Es gibt also zwei Zustände des beliebigen Raums oder zwei Arten von ‚Qualizeichen‘, Qualizeichen der Ablösung und solche der Leere.<sup>26</sup>

Die Saturierung, die Ansammlung ist es, die zur „gestaltlosen Gesamtheit“ und zur Ablösung oder Herauslösung, sozusagen zur Ent-Bindung (*déconnexion*) führen kann, und ich bin sicher, daß sich auch dafür leicht Beispiele aus dem Bereich des dioramatischen Raumbildes finden lassen. Etwa gibt es im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt geradezu wimmelnde Dioramen, die nach dem Arche-Noah-Prinzip Lebenswelten ganzer Kontinente zusammenballen und gerade dadurch eine schon fast absurde Gestaltlosigkeit annehmen und tatsächlich als eine unverbundene Ansammlung von Orten beschrieben werden können. Das tritt insbesondere im Kontrast hervor, denn es gibt dort auch ein Diorama, das einen von Mäwen bevölkerten Himmel darstellt und wiederum ein Paradebeispiel für die Tendenz zur Leere ist.

Interessant aber an dieser Textstelle scheinen mir besonders zwei Aspekte zu sein. Zum einen ist der beliebige Raum bei Deleuze ein ausgewiesener Affektraum.<sup>27</sup> Darauf komme ich unten im Hinblick auf den Begriff der Atmosphäre kurz zurück. Der andere Punkt ist Deleuzes Rekurs auf Peirce mit seinem Terminus des „Qualizeichens“. Das „Qualizeichen“ verweist bei Peirce nämlich auf die Kategorie der Erstheit, also auf die Kategorie dessen, was so ist, wie es ist, weil es ohne Verbindung mit irgendetwas anderem besteht.<sup>28</sup> Sie hängt bereits bei Peirce aufs engste erstens mit dem Affekt zusammen, der jedem Urteil als Erstes vorausgeht, und zweitens mit der Modalität der Möglichkeit im Spannungsverhältnis zu denjenigen der Wirklichkeit und der Notwendigkeit<sup>29</sup>; und die Kategorie der Erstheit wird schon bei Peirce mit dem Terminus des Mediums belegt und weist voraus auf den Begriff des Mediums nicht als Mittleres zwischen zwei anderen, sondern als Erstes, so also, wie er bei Heider und bei Luhmann geführt wird.<sup>30</sup>

26 Gilles Deleuze. *Das Bewegungsbild* (Anm. 4), S. 166

27 Gilles Deleuze. *L'image-mouvement* (Anm. 4), 145-172, hier: S. 145ff.; dt. : *Das Bewegungsbild* (Anm. 4), S. 151-170, hier : S. 151ff.

28 Charles Sanders Peirce. „Die Grundlagen des Pragmatizismus. Drei Entwürfe zu einem Aufsatz“. In: Peirce: Semiotische Schriften, Bd. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, S. 289-391, hier: S. 379ff.

29 Charles Sanders Peirce. „Das Gewissen der Vernunft.“ In: Peirce: Semiotische Schriften, Bd. 2. (Anm. 27), S. 98-166, hier: S.159.

30 Fritz Heider. *Ding und Medium*. Berlin: Kadmos, 2005, S. 33ff. et passim; Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995, S. 165ff.

### 3. Niklas Luhmann: Atmosphäre

Dieser Umstand, aber auch schon die Formulierungen Deleuzes, der vom Bild als System, von Elementen und Relationen spricht, lassen es zu, Niklas Luhmanns systemtheoretische Auffassung vom Raum und insbesondere von der Atmosphäre zu unseren Betrachtungen hinzuzuziehen. Luhmann schreibt in „Die Kunst der Gesellschaft“:

Der Raum macht es möglich, dass Objekte ihre Stellen verlassen. [...] Ein (von Objekten, L. E.) besetzter Raum lässt Atmosphäre entstehen. Bezogen auf die Einzeldinge, die die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwänden. Das erklärt die ‚Ungreifbarkeit‘ des Atmosphärischen zusammen mit ihrer Abhängigkeit von dem, was als Raumbesetzung gegeben ist. Atmosphäre ist gewissermaßen ein Überschusseffekt der Stellendifferenz. Sie kann nicht in Stellenbeschreibungen aufgelöst, nicht auf sie zurückgerechnet werden, denn sie entsteht dadurch, dass jede Stellenbesetzung eine Umgebung schafft, die nicht das jeweils festgelegte Ding ist, aber auch nicht ohne es Umgebung sein könnte. Atmosphäre ist somit das Sichtbarwerden der Einheit der Differenz, die den Raum konstituiert; also auch die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen. Sie ist jedoch nicht der Raum selbst, der als Medium niemals sichtbar werden kann.<sup>31</sup>

Luhmann zufolge basieren Raum und Zeit gleichermaßen auf der Unterscheidung von Stellen (im Raum als Orte, in der Zeit als Zeitpunkte) und Objekten (im Raum sind das Dinge, in der Zeit Vorkommnisse). Er bindet dann den Raum generell – und nicht erst einen spezifischen Fall, nämlich den „beliebigen Raum“ – speziell an die Modalität der Möglichkeit, eben die Möglichkeit der Objekte, ihre Stellen zu verlassen, also anderswo sein oder auftauchen zu können, so wie etwa die Oryxantilope hier in Philadelphia auftritt statt im Tschad. Dies wird noch deutlicher, wenn Luhmann komplementär die Zeit definiert über die Notwendigkeit, nämlich die Notwendigkeit der Stellen, ihre Objekte zu verlassen, so wie die Zeit über die Ereignisse eben hinwegzieht und sie notwendigerweise zurücklässt. Die Trennung der Medien Raum und Zeit (wir setzen hinzu: und der Bildmedien Raumbild und Zeitbild) erlaubt es, ihre Verschränkung zu artikulieren, in der die Notwendigkeit mit Kontingenz und die Kontingenz mit Notwendigkeit versorgt wird, so Luhmann. Die modaltheoretisch schwer formulierbare Paradoxie der Kontingenz des Notwendigen und der notwendigen Kontingenz wird so in Raum- und in Zeitbildern zur Wahrnehmung gebracht.

Hier aber haben wir es schwerpunktmäßig mit dem Raum zu tun und mit der Atmosphäre. Unser Diorama hat zweifellos besonders intensive atmosphärische Qualitäten, die, wie sich schon angedeutet hat, genau dadurch erklären, dass hier nahezu alle Objekte nicht nur eine Raumstelle beziehen, sondern mit einem leeren Umraum umgeben sind, der sie einerseits frei stellt und mit Differenz zu den anderen Objekten und anderen Stellen versieht, andererseits jedoch die Einheit des Gesamtraums besonders wahrnehmbar macht, der jedes einzelne Objekt als

31 Ebd., S. 181f.

ein- und derselbe umgibt und einhüllt. Der leere Raum wird dadurch zur Umgebung jedes einzelnen und aller Dinge, was unmöglich wäre, wenn die Dinge verschwänden. Sie sind es also, die den an sich selbst, nämlich als Möglichkeit und Medium, grundsätzlich unsichtbaren Raum durch ihr Eintreten in einen Umraum der Dinge verwandeln, geradezu in ein Milieu, und mit ihm, gerade wegen der Komplementarität von Ding und Umraum (wo das eine ist, ist das andere genau nicht) eine Einheit ausbilden, die wir eben Atmosphäre nennen können. Sie erlaubt es, Ding und Umraum getrennt voneinander und als Einheit zugleich, nämlich als Milieu, zu betrachten, und artikuliert damit die Einheit der Differenz von Objekt und Stelle, wie sie den Raum aufspannt.

Im Licht der vorhin anhand der Beispiele gesehenen und mit Deleuze getroffenen Unterscheidung eines gesättigten und eines kargen Bildes oder Milieus allerdings muss sich der Luhmann'sche Atmosphärenbegriff noch einmal ergänzen und differenzieren lassen. Denn erstens ist mit der Atmosphäre erneut, wie schon mit dem „beliebigen Raum“, der Bereich des Affektiven angesprochen. Was uns am Diorama sofort affizieren, d. h. hier: in Bann schlagen kann, ist nicht unbedingt nur der spektakuläre oder exotische Charakter der Tiere und der Szenen, sondern eben auch die zunächst ungreifbare Atmosphäre. Dies trifft auf unser Beispiel in besonderem Maße zu. Zudem aber sind nicht alle Atmosphären gleich. Mindestens einige Atmosphären neigen einer Sättigung zu. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass der Anteil, den ein Objekt an der Gesamtatmosphäre hat, relativ gering ist. Entfernt man ein Tier oder einen Zweig aus einem gesättigten Diorama, dann ändert sich deshalb noch keineswegs die Atmosphäre. Entfernt man hingegen ein Objekt aus einem kargen Diorama, so ändert sie sich. Das heißt nicht notwendig, dass sie verschwindet, aber ihr Intensitätsgrad, ihre Wahrnehmbarkeit kann zu- oder abnehmen. Natürlich muss in diese Differenz zusätzlich die oben schon einmal erwähnte Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebendingen eingezogen werden. Meine These dazu ist, dass im Falle gesättigter dioramatischer Atmosphären mit ihren gestaltlosen Gesamtheiten diese mit der Wegnahme von Dingen graduell abnehmen und dann schließlich ganz verschwinden und mit ihnen die Einheit der Differenz von Stelle und Objekt und mithin die Wahrnehmbarkeit des Raummediums erodiert. Im Fall karger Atmosphären, wie hier, jedoch würde ich annehmen, dass mit der Wegnahme von Dingen die Atmosphäre zunächst sogar an Intensität noch gesteigert würde, der Raum sich als Atmosphäre zwischen Stellen und Objekten immer stärker in die Wahrnehmung brächte und auch die Affizierung durch den Raum selbst hervorträte, um dann jedoch mit dem Verschwinden auch noch der letzten paar Dinge relativ abrupt zusammenzubrechen.

#### 4. Index und Medium: Die Spur und die Tilgung

Die Tendenz zur Verknappung und das karge Milieu, dem unser Diorama angehört, hat noch eine weitere Pointe, die die Indexikalität des Dioramas betrifft. Dabei verstehe ich den Index und die Indexikalität erneut im Sinne Peirces als Zweitheit, als Ursache-Folge-Relation und deren Thematisierung

im indexikalischen Zeichen, das also aus zwei Zeichenschichten besteht, einer, die die Wirkung als Zeichen für die Ursache nimmt und einer zweiten, die diese Relation darstellt oder ausflaggt.<sup>32</sup> Mit der Indexikalität hängt bereits die Operation der musealen Deixis zusammen, die im Zusammenhang mit dem Diorama von Christiane Voß untersucht worden ist.<sup>33</sup> Es gibt eine relativ gute Dokumentation, die die Herstellung unseres Dioramas festhält, darunter auch einen etwa siebenminütigen, pädagogisch zusammenfassenden Film (was heißt, daß es im Archiv noch viel mehr Filmaufnahmen darüber geben muss).<sup>34</sup> Darin wird uns gezeigt, wie viele indexikalische, d. h. kausale Operationen und Operationsketten an der Verfertigung des Dioramas beteiligt waren. Dazu zählen photographische Abbildungen der Originalszenerie und der in situ getöteten Tierkörper, Vermessungsoperationen, die Anfertigung ganzer Ketten von Abgüssen aus Gips, aus Ton und aus Pappmaché, sowohl in der Wüste wie später in der Werkstatt. Dies alles soll, und ganz besonders wirkungsvoll ergänzt durch die ikonische Operation der Verwendung originaler Materialien und Köperteile wie Blättern, Steinen und insbesondere der Tierhaut, der Hörner und Hufe, die Authentizität, ja partiell die Identität der Abbildung mit ihrem Objekt sicherstellen. Zeigen und Verursachen werden hier aufs Engste zusammengeschlossen.

Damit aber nicht genug. Wir haben vorhin schon gesehen, dass Indices auch zu den bevorzugten Darstellungsstücken in Dioramen zählen, zumindest in solchen, die die Tendenz zur Fülle und zur Sättigung haben. Huf- und Pfoten Spuren, Nahrungsreste, Schattenwürfe, Tierkot, Spuren der Einwirkung von Wind, Wasser und Feuer zählen dazu, in ganz vereinzelt Fällen auch die Spuren menschlicher Hinterlassenschaft und Einwirkung. Natürlich könnte man sagen, dass die gesättigten Dioramen in ihrer Aufmerksamkeit für Indices letztlich ihre eigene Indexikalität wiederholten und in das Dargestellte hineinprojizierten, nachdem sie zuvor jedoch alle Meta-Indices, also die Spuren ihrer eigenen indexikalischen Verfertigung, sorgsam getilgt oder verborgen haben, nämlich die Fuß- und Handabdrücke ihrer Hersteller, die Drähte und Fäden, die die Pflanzen in die richtige gebogene Stellung bringen, die Farbspritzer und Gipsspuren an unwillkommener Stelle.

---

32 Charles Sanders Peirce. „A Syllabus of Certain Topics of Logic“. In: *The essential Peirce: Selected philosophical writings, Vol. 2 (1893-1913)* edited by the Peirce Edition Project. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1998, S. 274-292.; Charles Sanders Peirce. ‚One, Two, Three: Fundamental Categories of Thought and of Nature‘. In: *The writings of Charles S. Peirce, Vol. 5* edited by C. Kloesel et al. Bloomington: Indiana University Press, 1996, S. 243-245.

33 Zur dioramatischen Deixis vgl. Christiane Voß. „Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer Weltprojektionen.“ In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* (ZMK) 7/1 (2017), S. 193-208.; Christiane Voß. „Von der Black Box zur Coloured Box. Dioramatische Perspektiven des Lebendigen.“ In: Maria Muhle, Christiane Voß. *Black Box Leben*, Berlin: August 2017; s. a. Georges Henri Rivière. „Fonctions du musée. Education et exposition.“ In : Katharina Dohm et al. (Hg.) : *Dioramas* (Anm. 6), S. 28ff.

34 [ansp.org/exhibits/gallery-exhibits/secrets-of-the-diorama/](http://ansp.org/exhibits/gallery-exhibits/secrets-of-the-diorama/), aufgerufen am 5.3.2018.

Wie aber verfährt ein verknapptes, karges Diorama mit den Indices? Interessanterweise zeigt unser Beispiel keinerlei Hufspuren im Sand, keinen Kot und keine Nahrungs- oder Pflanzenreste. Was an Indices bleibt, sind hier lediglich der Schattenwurf und die kleinen Wellen und großen Dünen im Sand, die unter Einwirkung des Windes entstanden sind. Diese Verknappung ist geradezu unrealistisch, denn die Tiere müssen dort, wo sie jetzt sind, schließlich hingelangt sein und dabei müssen sie eben noch zwingend Spuren hinterlassen haben. Diese notwendigen Spuren wurden, in der Fiktion gedacht, absichtsvoll getilgt oder, im Medium gedacht, schlicht vergessen, also ebenfalls, diesmal unabsichtlich, getilgt. Die Tiere sind da, wo sie sind, offensichtlich nicht hingelangt, sondern eben aufgestellt worden. Wir könnten unsere beiden Bildmilieus also auch unterscheiden nach einem indexikalischen Milieu der Spuren, der Reste, des Staubs und der Kausalität und einem reduzierten Milieu getilgter Indexikalität und Kausalität. Wozu anzumerken ist, dass diese Kausalität im Fall des gesättigten Milieus wiederum mit Kontingenz versetzt wird, denn gerade die Spuren und Hinterlassenschaften in den Dioramen der Fülle wirken wie zufällig zurückgeblieben, so oder auch anders möglich, der aufmerksamen, sauberen Gestaltung geradezu entgangen, und eben nicht wie kunst- und absichtsvoll arrangiert. Dagegen wirken hier, im paradigmatisch verknappten Diorama, nicht nur die Tierkörper wie hingestellt, sondern jedes einzelne Detail, jedes winzige Objekt sieht auch aus, als wäre es sorgsam genau hier hin gelegt worden, nämlich in der Absicht, eine karge Atmosphäre zu schaffen, die, wie wir gesehen haben, den Raum selbst in der ihn begründenden Differenz von Stelle und Objekt umso deutlicher hervortreten lässt.

In der Zuspitzung geht es hier um einen – allerdings unmöglichen – Raum ohne Dinge, ein Habitat ohne Bewohner, ein Milieu ohne Objekte. Aber dieser Raum ist kein bloßer Grenzbegriff, er ist überhaupt gar kein Begriff, sondern bleibt, so wie die Atmosphäre, an das Objekt und die Stelle, an seine materielle Verkörperung unabdingbar gebunden. Genau wie die erfolgreiche Tilgung der Spuren der Tiere als Abwesenheit selbst zur Spur der Tilgung wird, die uns wiederum zum Medium des Raumbildes selbst führt, wird dieses Medium nicht nur in der Atmosphäre sichtbar, sondern hinterlässt wahrnehmbare Spuren an sich selbst. Die sich abzeichnenden Deckendielen und die Spuren einer Reparatur etwa zählen dazu, aber natürlich ganz besonders der gut sichtbare Riss in der Rückwand (Bild 860).

Dieser Riss als Spur der Spurlosigkeit des Mediums lädt natürlich zu allerlei vielleicht allzu nahe liegenden Lektüren ein, als Kerbung des glatten Raums nach Deleuze vielleicht zuallererst, als Sprung und Ur-Sprung wie bei Derrida sodann, als Verkörperung der Negativität des Medialen nach Mersch.<sup>35</sup> Natürlich entbehrt es nicht der Ironie, dass mit dem Riss die sorgsam getilgte Indexikalität, der sich das Diorama in seiner Neigung zur Leere verdankt, erst recht wieder eine Spur bekommt. Der Riss scheint schon fast zu deutlich den

---

35 Vgl. nur Dieter Mersch: *Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache*: [www.dieter-mersch.de/cm4all/iproc.php/mersch.negative.medialitaet.pdf?cdp=a](http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iproc.php/mersch.negative.medialitaet.pdf?cdp=a), S. 9, aufgerufen am 5.3.2018, Deleuze, Derrida, Mersch: Riss.



Bild 860

medientheoretischen Lehrsatz zu bestätigen, demzufolge sich Medien in das, was sie speichern, übertragen und prozessieren, so oder so stets selbst eintragen. Uns interessiert an diesem Riss aber etwas anderes. Denn was trägt sich hier eigentlich in das Diorama ein, doch nicht das Diorama selber? Auch der Riss ist ein konkretes Objekt im konkreten dioramatischen Raum, und auch er hätte, wie es für Objekte an Stellen gilt, auch anderswo auftreten können. Auch der Riss generiert folglich eine Atmosphäre, die ihn umfängt, die er und die ihn ausschließt und der er angehört, zum Beispiel eine Atmosphäre des Verfalls, der alle Objekte des Dioramas stets umgibt.

Und das nicht ohne Grund, denn gleichzeitig scheint es auch so zu sein, dass der Riss kein Objekt, sondern eine Stelle ist. Und vielleicht ist es nicht zu weitgehend zu sagen, dass eben diese Stelle ihr Objekt, nämlich ein Stück des Dioramas, des Himmels, zu sein, verlassen hat und dass diese Verlassenheit überhaupt nicht mehr auf den Raum und das Raumbild in seiner Materialität, Gemachtheit und seinen Verfall verweist, sondern auf die Zeit und das Zeitbild und auf ihrer beider Unterscheidbarkeit und Verschränktheit. Nicht das in Rede stehende



Medium selber, das Raumbild, meldet sich hier an und trägt sich ein, sondern ein anderes Medium, das Zeitbild, sein Komplement, tritt hinzu.

## 5. Evidenz und Transparenz

Eine letzte medientheoretische Betrachtung zur Fülle und Leere, zu Saturierung und Verknappung der Dioramen soll die Überlegungen hier etwas spekulativ abschließen. Die Anhäufung und Aufzählung oder Aufstellung einer Fülle anschaulicher Details und Einzelelemente nämlich wurde bereits in der antiken Rhetorik besonders als effizientes Verfahren der Herstellung von Evidenz herausgestellt, der nicht weiter erklärungsbedürftigen Einsicht durch unmittelbare Anschaulichkeit und Einleuchtungs- oder Überzeugungskraft.<sup>36</sup> 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, überaus kunstfertigen und hoch vermittelten – Unmittelbarkeit. Die komplizierten Operationen, durch die die Evidenz eingesetzt wird, vom Zusammenspiel der einzelnen Funktionselemente des Dioramas bis hin zu den ästhetischen Operationen der Sättigung und Verknappung, gehen darin unter; im medientheoretischen Sinn ist das Diorama als Medium damit zunächst hochgradig transparent.

Die Evidenz wird aber nicht nur hergestellt, sondern besonders im Thema der Fülle eigens herausgestellt. Dies wird schon daran deutlich, dass vor aller Einlassung auf die jeweils dargestellten Landschaften und Habitate mit ihren meistens spektakulären Anordnungen exotischer wie heimischer Tiere die Verblüffung und das Erstaunen der Betrachterinnen dem Illusionsraum des Dioramas selbst gelten, der immersiven Wirkung, dem Zusammenspiel von Zwei- und Dreidimensionalität und der von all dem erzielten (synthetischen) unmittelbaren Anschauung oder eben Evidenz.<sup>37</sup> Noch bevor die Antilopengruppe oder die Wildschweinemutter 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 Hervorgerufenheit, und damit doch auf die, wie gesehen, zunächst sorgsam und spurlos verborgenen Mittel des Hervorrufens.

36 Zur Evidenz als räumliche Denkstruktur im Museum siehe Daniel Tyradellis. *Müde Museen, oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*. Hamburg: Meiner, 2014, S. 134-159.

37 Christiane Voß: Mimetische Inkorporierung am Beispiel taxidermischer Weltprojektionen. In: ZMK – Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2017). S. 193-208.; im Seitenblick auf den Film Christiane Voß. „Immersion als ästhetisches Prinzip der Anti-Psychoanalyse und des Kinos bei Félix Guattari.“ In: Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel, Diana Pflichthofer (Hg.): *IMAGO*, Bd. 3. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2014, S. 111-124. s. a., besonders im Vergleich zum Film, Allison Griffiths: *Les scènes de groupe et le spectateur du musée moderne*, in: Katharina Dohm et al. (Hrsg.): *Dioramas*, a. a. O., S. 182-185, hier : S. 184f.

Auch dies findet sich bereits in den Evidenzlehren antiker Rhetorik.<sup>38</sup> Evidenz wird hier ausdrücklich als eine durch geeignete sprachliche Mittel hervorgerufene Wirkung beschrieben, eine Einwirkung auf die Vorstellung und hier, im Fall der visuellen Darstellung, auf die Wahrnehmung. Deshalb ist Evidenz immer eine Folge der Wirksamkeit oder Wirkkraft des Mediums, seiner Prägestkraft, seiner Bildsamkeit, seiner Plastizität, seiner Energie oder „energeia“.<sup>39</sup> Für die Sprache hat deshalb Wilhelm v. Humboldt die Charakteristik der „energeia“ als plastisches, dynamisches Geschehen eingeführt. Und diese „energeia“ ist es, nunmehr jenseits der Sprache, die im Diorama der Fülle ihrerseits evident wird, was uns durch seine Kraft, uns zu beeindrucken, beeindruckt.

Wie aber verhält es sich mit den Dioramen der Leere? Auch sie beeindrucken uns, aber eben durch das Komplement der Wirksamkeit, nämlich durch ihre – wäre da nicht der bereits beschriebene Riss im Horizont – nahezu vollkommene Transparenz, ihre widerstandslose Nichtwahrnehmbarkeit. Dieses Thema ist natürlich in allen Dioramen grundsätzlich präsent, allein schon in der Trennscheibe, die zumindest optisch nach allen Regeln der Kunst transparent zu sein hat. Trotzdem wird in der Kargheit des zur Leere hin neigenden Dioramas genau die Transparenz aufgeführt und nicht die Evidenz. Anders als das von Deleuze beschriebene Bewegungsbild wird das Raumbild keineswegs, und besonders nicht durch radikale Verknappung, zu einer undurchsichtigen opaken Oberfläche der Information, wie Deleuze schreibt, auf der sich nurmehr visuelle Daten eintragen und einschreiben. Genau das Gegenteil ist der Fall.<sup>40</sup> Am Kontrast zwischen dem Dioramakasten und der Leuchtschrift wird das hier besonders deutlich. Schon die spurlos genau dorthin, das heißt hier hin, gelangten beleuchteten Tiere erscheinen im Diorama der Leere in einer geradezu vom Himmel gefallenen Unmittelbarkeit oder Unvermitteltheit, die auf nichts anderes verweist. Aber erst recht gilt das für das Diorama selbst. Es ist gerade hier auch deshalb besonders wirkungsvoll, weil es zudem allein und frei gestellt ist und keine anderen Schaukästen in seiner unmittelbaren Umgebung aufweist, also seinerseits die Außenseite seiner Form, die dioramatische Atmosphäre aufruft. Sie macht noch einmal die Unwahrnehmbarkeit des Raums als Differenz von Stellen und Objekten dennoch wahrnehmbar. Das Raumbild der relativen Leere scheint hier aus einem völlig anderen Raum zu kommen, der uns in der vollen Transparenz seiner prinzipiellen Nichtwahrnehmbarkeit dennoch entgegentritt.

---

38 A. Kemmann. „Evidentia, Evidenz.“ In: Gert Ueding (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen: Niemeyer 1996, Sp. 33-47.

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

40 Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement* (Anm. 4), S. 24; dt. Das Bewegungsbild (Anm. 4), S. 28.