

Barbara Mauck

»In demselben Jahre, da Daguerre die Photographie erfand, brannte sein Diorama ab. 1839.«¹

In der Nacht vom 8. auf den 9. März 1839 geht das weltberühmte Diorama Louis Daguerres in Flammen auf und mit ihm jenes legendäre »Theater der Illusionen«, das die 4 rue Sanson zu einer der beliebtesten Adressen des Pariser Lebens gemacht hatte. Der spektakuläre Untergang des Mediums, das – wie der Berliner Courier zehn Jahre zuvor geschrieben hatte – den Grundstein zu einer an »Pano-, Cosmo-, Neo-, Myio-, Kigo- und Dio-Ramen so reichen Zeit«² gelegt hatte, findet in der Nacht statt, in der Daguerre dem Maler und Erfinder des Telegraphenmastes Samuel F.B.Morse die Früchte seiner neuesten Entwicklung, der Daguerrotypie, präsentierte. Angesichts der überraschend detaillierten Abbildungen habe dieser die Qualität der Bilder mit den Worten »Rembrandt perfected« gelobt und sogleich der Malerei ihr nahes Ende prophezeit. Folglich dürfte die später am Unglücksort notwendig gewordene Entscheidung, welches seiner Ziehkinder, ob Diorama oder Daguerrotypie, von der Löschpatrouille zu retten sei, Daguerre nicht allzu schwer gefallen sein. So zumindest besagt es die Legende.³

Egal wie aufschlussreich diese Anekdote für die Geschichte der Fotografie auch sein mag, sie spielt hier nur insofern eine Rolle, als sich in besagter Märznacht mit dem Abgang des alten und Auftritt des neuen Mediums ein Paradigmenwechsel im Feld der bildlichen Repräsentation ankündigte. Denn während der überwältigende Eindruck, den das Daguerresche Diorama in Paris und anderswo bei seinen Betrachtern hinterließ, sich vornehmlich der Wirkungsmacht der Illusion und somit in erster Linie den Überzeugungskünsten des malerischen »als ob« verdankte, avancierte die Fotografie schnell zum Wahrheitsvehikel par excellence. Fortan wurde sie als ein Mittel gehandelt, durch das man einerseits der Wirklichkeit im Bild Herr zu werden glaubte und das einem andererseits einen Weg eröffnete, eine für alle Welt gültige Wahrheit zu verbreiten: »Ihre Vollendung ist von keiner menschlichen Hand zu erreichen, und ihre Wahrheit erhebt sich über alle Sprachen, Malerei oder Poesie. Es ist die erste universelle Sprache, die sich an alle wendet, die zu sehen vermögen, in Buchstaben, die gleichermaßen an den Königshöfen der Zivilisation wie in den Hütten der Wilden verstanden werden.«⁴ Der Triumph der Fotografie, dieser »ersten universellen Sprache«, über das Diorama liest sich in diesem Sinne als Sieg der Wahrheit über die Rhetorik und entscheidet so scheinbar einen Streit für sich, von dem bereits die Sophisten im alten Griechenland berichten.⁵

¹ zitiert in: Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*. Bd. 2. Frankfurt a.M., 1983, S. 659.

² zitiert in: ebd., S. 655.

³ vgl. Helmut Gernsheim, *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*. New York, 1968.

⁴ »The Daguerrolite«, in: *The Daily Chronicle (Cincinnati)*, 17. Januar 1840, zitiert in Allan Sekula, *Der Handel mit Fotografien*, in: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hrsg. Herta Wolf. Frankfurt a.M., 2002, S. 263.

⁵ vgl. William Guthrie, *The Sophists*. Cambridge, 1971.

(Bild Diorama, S. 92. Bildunterschrift: Elch-Gruppe. Diorama im Jagdpavilion der Baltischen Ausstellung Malmö im Jahr 1914. Malmö Museum, Schweden.)

Mittlerweile ist das Diorama längst zu einer musealen Präsentationsform zu meist naturhistorischer Sammlungsbestände geworden, die dem Daguerreschen Diorama nicht mehr als ihre Herkunft dankt. Der Streit aber zwischen Schein und Sein, zwischen Fiktivem und Faktischem, zwischen Illusion und Wahrheit hat sich tief in sein Wesen eingebrannt. Geht man von einer grundlegenden Definition dieser »naturhistorischen Szenarien« aus, so zeigen sie Präparate aus Fauna und Flora vor einem gemalten Hintergrund, der ihrer natürlichen Umgebung in der Wildnis nachempfunden ist. Vordergrund und Hintergrund werden dabei derart ineinander geblendet, dass für den Betrachter eine Illusion von Raum entsteht.⁶ Jedoch vom »Theater der Illusionen« in den »Palast der Wahrheit«, sprich das Museum, gerückt, redet das Diorama nun nicht allein der Sehlust seines Publikums das Wort. Im musealen Modell soll sich vielmehr die »wahre« Natur der Spezies enthüllen und so, kurzum: ein Bildraum für botanische, zoologische oder auch anthropologische Definitionen und Klassifikationen finden.

(Zeichnung, S. 117. Bildunterschrift: Illustration einer Ausstellungshängung der Society of American Taxidermists im National Museum of Natural History, Washington, angefertigt von William Hornaday im Jahr 1884.)

Gerade sein inhärent illusionistischer Charakter aber macht das Diorama immer wieder zum Gegenstand wissenschaftsmoralischer Überlegungen, dann nämlich, wenn sich die in ihm wirkenden Wagschalen von Kunst und Wissenschaft zugunsten rein ästhetischer Belange neigen und die Aufmerksamkeit des Betrachters nunmehr nicht in erster Linie dem Exponat, als vielmehr dessen Inszenierung gilt. Demzufolge ist die Ergänzung, die Irene Cypher an der gängigen Definition dieses Zwitterwesens vornimmt, dass nämlich ein Diorama keinen Wahrheitsanspruch an sich erhebe, sondern mit Hinblick auf seine Wirkung vollkommen auf ästhetischen anstelle von wissenschaftlichen Aspekten beruhe, vielleicht dem Gedanken an das geschuldet, was man gemeinhin das inszenatorische, rhetorische, ja künstlerische Moment der Wissenschaft nennen könnte.⁷

(Bild Hintergrundmaler, S.227. Bildunterschrift: Der Hintergrundmaler Clarence Tillenius im Jahr 1968 bei der Arbeit zur Dallschaf-Gruppe. National Museum of Natural Sciences Ottawa, Kanada)

Pirol in sortierter Landschaft (2003) heißt eine Fotografie, auf der zwischen dem Grün und Gelb einer Vase und einer Thermoskanne das Präparat des Tieres vor einem blauen, an monochrome Farbfeldmalerei erinnernden Hintergrund sitzt. In einer anderen Fotoarbeit haben sich ein ausgestopfter Iltis und ein Frettchen

⁶ vgl. Karen Wonders, *Habitat Diorama. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala, 1993, S. 9ff.
⁷ Irene Cypher, *The Development of the Diorama in the Museums of the United States*, zitiert in: vgl.6, S. 15.

scheinbar gänzlich im Diorama einer Eisbärlandschaft verlaufen, das sie sich nun mit dem Präparat eines Kükens und einer Negerplastik teilen (Verirrt, 2003). Und auch im Zebrafeld (1998) finden Spielzeugzebras und Apfelschimmel vor der gedruckten Serengeti eines Badehandtuchs zu einem gemeinsamen Lebensgrund.

Die Dioramen, von denen hier die Rede ist, sind in keiner gewöhnlichen Sammlung zu finden, sondern Bestandteil eines imaginären Museums, dessen Existenz Hartmut Neumann mit seinen fotografischen Bildern überhaupt erst zu belegen scheint. Die Schaukästen Picassos, die André Malraux in seinem Buch zum Mini-Museum im Atelier und zum Archetyp modernen Wissens verklärte, erfahren dabei in den Szenarien Neumannscher Sammlungstrategie augenzwinkernd ihren Kommentar.⁸ Denn auf der »Noppenfolie« Afrikanischer Legenden (2002) hat sich hier scheinbar jene »Negerplastik«⁹ zu einem Massenprodukt westlichen Einrichtungswillens gewandelt, die dort noch einem modernistisch-genialischen Kunstwollen als Fetisch diente. Nun also: Ware unter Waren inmitten weißer Barbie-Pferde (Afrikanische Legenden/Schimmel, 2003). Angesichts von Space Division und Blumentopf erfährt die Schöpferrhetorik der Moderne in den dioramatischen Welten Hartmut Neumanns so gewissermaßen ihre kulturelle Implosion und beschwört fortan im Austausch von Kitsch, Kunstzitat und Krempel nichts anderes als die Konstruktivität des Bildes an sich.

Wenn Hartmut Neumann also in den phantastisch-wuchernden, oftmals bizarren und manchmal auch absurden fotografischen Präsentationen seiner Sammlung über die Darstellbarkeit der Dinge nachdenkt, so zielt dieses Nachdenken nicht auf Naturtreue ab, auf jene Illusion des Naturvorbilds, die dem klassischen Diorama zu eigen ist. Denn der rhetorische Gestus, durch den Hartmut Neumann in seinen Fotografien gerade in der Überbetonung ästhetisch-stilistischer Mittel die Hegemonie des »Natürlichen« über das Künstliche in Frage stellt, richtet sich ausdrücklich gegen jene *dissimulatio artist*, jenes Perfidewerden der Kunst also, das Roland Barthes auch als den »Effekt des Realen« einer objektivierten Darstellung beschreibt.¹⁰ Künstlich-Natürlich (2001) heißt folgerichtig eine Fotoarbeit Hartmut Neumanns, welche die Lesart seiner Bilder quasi zu diktieren scheint. Denn der orangefarbene Strauß aus Gerbera und Chrysanthemen, der sich genauso in der abstrahierten Botanik wildwuchernder Tapetenmuster wie in der Flächigkeit der eigenen Darstellung verliert, suggeriert dem Blick, dass nicht das Exponat als vielmehr dessen Einbettung für die Betrachtung von Interesse sei.

⁸ vgl. André Malraux, *Das imaginäre Museum*. Frankfurt a.M., 1987.

⁹ Der Begriff greift hier den Titel des gleichnamigen Buches von Carl Einstein (1915) auf, in dem dieser fuer die Beschreibung der afrikanischen Holzschnitzkunst eine ästhetische Perspektive wählt und die formalen Qualitäten dieser Kunst, besonders ihre klaren Proportionen, zu systematisieren versucht. Seine Idee einer »*mythologie africaine*« wird 1925 unter dem Titel *Afrikanische Legenden* veröffentlicht. Vgl. Carl Einstein, *Negerplastik*. Hrsg. Rolf-Peter Baake. Berlin, 1992.

¹⁰ vgl. Roland Barthes, *L'effet de réel*, in: *ders., Littérature et réalité*. Paris, 1982, S. 81-90.

Ebenso wie im naturhistorischen Diorama bilden zumeist Tiere – einerlei, ob aus Stoff, Holz oder Porzellan, ob als Präparat, Dekorationsartikel oder Spielzeugtier – den Ausgangspunkt der Neumannschen Fotografie. Anders jedoch als ihre musealen Verwandten gelangen Hasen, Bären oder Frettchen hier niemals in den Mittelpunkt, sondern formen jene Klammer, die zwischen Lampenschirm und Christbaumpitze bildlich zu vermitteln weiß. Die assoziativen Gedankenfluchten seiner Bilder zeigen die Vorgehensweise Hartmut Neumanns vom Bild eines Sammlers gezeichnet, dem »in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent [ist] und zwar«, wie Walter Benjamin hinzufügt: »geordnet«¹¹. Die absurde Taxonomie aber, die sich aus dem Sammelsurium der vordergründig präsentierten Dinge im Bilde zu ergeben scheint, jenes Ordnungsmuster also, das Frösche, Gläser und Tapeten im Foto doch zusammenhält, ähnelt auf den ersten Blick jener »gewissen chinesischen Enzyklopädie«, die einst »a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine« und so weiter voneinander unterschied.¹²

Gerade die Undenkbarkeit einer solchen Systematik bietet deren Lösung an. Denn das »raumlose Denken«, das in der Aufzählung von »obdachlosen Wörtern und Kategorien« das Faktische ABC des wissenschaftlichen Diskurses ad absurdum führt, basiert, so schreibt es Michel Foucault in der Ordnung der Dinge, schlussendlich auf einem »heiligen Raum, der ... mit verflochtenen Figuren, verflochtenen Wegen, seltenen Plätzen, geheimnisvollen Passagen überladen ist«¹³. Überfrachtung, Verflechtung und Raumlosigkeit aber sind zugleich die Gestaltungsmittel des Ornaments, jenes decorums der Sprache, das im Spiel von Tropen und Figuren die Selbstvergessenheit des Dings in Frage stellt. »Niemand«, so beschreibt Quintilian die Mittel einer Beredtsamkeit, die gleichermaßen auch in der Farben- und Formen- und Figurenfreude der Neumannschen Kompositionen anklingt, »lässt sich, was wirklich schön aussieht, trennen von der Zweckmäßigkeit«.¹⁴ So lassen sich Rote Wanderung (2001), Weißer Aufbau (1999), Gelbes Tierreich (1998) oder eben Affenmuster (2001), Glas (2001) und Lampen (2001) als Versuchsreihen lesen, die Hartmut Neumann – mal ganz Farbe, mal ganz Form – auf dem Spielfeld der bildlichen Repräsentation geschickt zu inszenieren weiß. In Wiederholungen – egal ob Reihe oder Stapel, in Anordnungen, Überlagerungen oder Auslassungen finden dabei jene Dinge, die der Künstler in seinem Atelier gewissermaßen zur Farb- und Formpalette des fotografischen Bildes versammelt hat, zum Gesamtklang einer abstrahierten Lebendigkeit und somit zum Sinnbild jener Fuchssäule (2001), die im Anklang an

11 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Frankfurt a.M., 1983, S. 274.

12 Die vollständige Aufzählung der hier zitierten chinesischen Enzyklopädie lautet: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen«. Vgl. Jorge Luis Borges, *Die analytische Sprache* John Wilkins, zitiert in: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M., 1974, S.17.

13 ebd., S. 21.

14 Quintilian zitiert in: Gerard Raulet, *Ornament*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. Karlheinz Barck, Martin Funtius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Bd. 4. Stuttgart, 2002, S. 656 ff.

Brancusi Tierkopf, Plumeaux und Beistelltischchen quasi ganz vergessen macht.

Auf dem Spielfeld der Repräsentation, jener Gattungspolitik von Schein und Sein, tritt Hartmut Neumann in der Figur des homo rhetoricus auf, einer Spezies, deren Wesen das Schauspiel und deren Realität die Öffentlichkeit ist. Anders als sein Gegenspieler, der homo seriusus, glaubt dieser nicht an die eine, referentielle Wirklichkeit, sondern an die Macht im Spiel mit ihrer Konstruktion.¹⁵ Wirklichkeit, hört man ihn von der Bühne des Epischen herunterrufen, ist letztenendes doch nur das, was als Wirklichkeit angenommen wird. Die Frage, die Fuchs und Maus in *Heimische Tiere* (2000) dem Betrachter und sich selbst zu stellen scheinen, die Frage, wem hier zu glauben sei, erfährt dabei im Zwiegespräch der fotografischen Abbilder ihren doppelten Grund. Denn im fortlaufenden Aus-der-Rolle-Fallen tun es die Darsteller der Neumannschen Inszenierungen – jene präparierten Kleintierköpfe, die der Künstler in seinen Porträtaufnahmen so mimikreich fotografiert – tun sie es antiken Komödianten gleich. Diese suchten durch das Stilmittel der Ironie den Anschein von Wirklichkeit zu zerstören, den sie auf der Bühne selbst erzeugten. So finden auch Pappkartons und Schmetterlinge zwischen dem »Es ist gewesen« der Fotografie und dem »als ob« darstellerischer Mittel gerade in der Theatralik ihres Arrangements einen Weg, nicht nur die Fiktionalität der eigenen Vorstellung zu beweisen, sondern auch jenes Mehr zu zeigen, das man im Reich der Repräsentationen Macht der Suggestionen nennt.

Im Verwirrspiel aus Natürlichem und Künstlichem geben sich die Dioramen Hartmut Neumanns schlussendlich als Kosmos zu erkennen, einer Welt folglich, die sich Natur als Inbegriff »geschmückter Ordnung« denkt. Wie der Affenkünstler (1999), dessen farbige Markierungen das Wirrwarr der Zweige im Bild zu einem Ausgleich rufen, überwinden die Fotografien Hartmut Neumanns gerade in der Künstlichkeit der eingesetzten Mittel den Wahrheitsgestus, der die Repräsentation des Dings im Bild immer zu begleiten scheint. Den Wissensinszenierungen vermeintlicher Natürlichkeit entgegnet der Künstler in seinen bildlichen Plädoyers für die Künstlichkeit der Kunst mit dem Figureschatz einer Sammlung, die sich aus der Fülle von Absurdem und Trivialem gezielt zu speisen weiß. So finden die »künstlichen Szenerien« Hartmut Neumanns im ornatus ihrer malerischen Mittel zu jener Ausgewogenheit der Darstellung, die Quintillian als höchstes Ziel der Redekunst beschreibt. Denn, so heißt es in der *Institutio oratoria*, es genüge nicht, den Augen zu gefallen oder abzubilden, was wirklich ist. Vielmehr – und das scheinen auch die Fotografien Hartmut Neumanns zu belegen – gälte es die Dinge so zu zeigen, dass sie die Augen der Seele berühren.¹⁶

¹⁵ In der Definition von Richard Lanham wird der homo rhetoricus folgendermaßen definiert: »He is an actor; his reality public, dramatic. His sense of identity depends on the reassurance of daily histrionic reenactment...He is thus committed to no single construction of the world; much rather, to prevailing in the game at hand... Rhetorical man is trained not to discover reality but to manipulate it. Reality is what is accepted as reality, what is useful.«. Vgl. Richard Lanham, *The Motives of Eloquence*. New Haven, 1976, S. 4.

¹⁶ Marcus Fabius Quintillianus, *Institutio oratoria*. Ausbildung des Redners. Teil II. Hrsg. Helmut Rahn. Darmstadt; 1988, VIII, S.62-63.