

Bernd Stiegler

### Das Gesetz der Serie. Stereofotografien als Erkundung visueller Spielräume im 19. Jahrhundert

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3619>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiegler, Bernd: Das Gesetz der Serie. Stereofotografien als Erkundung visueller Spielräume im 19. Jahrhundert. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 62/63: 3D (2015), S. 7–16. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3619>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Das Gesetz der Serie

### Stereofotografien als Erkundung visueller Spielräume im 19. Jahrhundert

Von allen Gebrauchsweisen der Fotografie im 19. Jahrhundert ist die Stereoskopie wohl die innovativste, erkundungsmutigste und spielerischste. Das mag damit zusammenhängen, dass sie von vornherein ein *Unterhaltungsmedium* war und die dadurch gegebenen Spielräume auch konsequent ausnutzte. Anders als etwa die topographische oder touristische Fotografie, die Bauwerke und kulturellen Stätten zu dokumentieren hatte, oder die Carte de Visite-Aufnahmen, die zumeist für Alben und somit für repräsentative Zwecke bestimmt waren, diente die Stereofotografie einzig und allein einer besonderen Form der – bis zum Aufkommen der «Kaiserpanoramen» um die Jahrhundertwende – zumeist privaten Betrachtung.<sup>1</sup> Und anders als die naturwissenschaftliche, technische oder auch dokumentarische Fotografie waren ihre Gegenstände frei, offen und ohne institutionelle, epistemische oder funktionale Vorgaben. Die Stereoskopie ist das Reich der künstlerischen Freiheit in der fotografischen Welt des 19. Jahrhunderts. Ihre Bilder unterlagen – wenn man etwa an die durchaus weit verbreiteten erotischen oder pornographischen Aufnahmen denkt – zwar der Zensur, erfuhren ihre Grenzen aber ansonsten vor allem durch den Absatz, sprich durch den ökonomischen Markt der Bilder.

Zugleich aber war die Stereoskopie auch – und das dialektisch mit ihrer ersten Erscheinungsweise vermittelt – ein *Bildungsmedium*. Wenn der Betrachter in sein Stereoskop schaute, so erblickte er, was ein Fotograf und dessen Kamera zuvor angeschaut hatten und ihm nun vor Augen führten: eine Serie, eine Narration, ein Kulturprogramm. Die Schachteln mit den Bildern verstehen sich als Cicerone des Zimmerreisenden, den sie auch mit Handreichungen versorgen: Begleitbücher informieren über das Gesehene und auf den Karten finden sich zumeist knappe Beschriftungen der Bilder. Die fremde Welt wird nun aber im Blick zur eigenen. Zum Bild wird hier die Welt, zur Serie, zur Erzählung, zum Kulturprogramm. Wenn der Betrachter in die Bildwelt des Stereoskops eintauchte, so tauchte er in einen Kulturraum ein, den er sich über die Anschauung aneignen sollte, der sich, mit anderen Worten, in ihn versenken sollte. In den eigenen vier Wänden, gemütlich im Lehnstuhl sitzend, richtet der Betrachter den Blick in die Ferne, die er in kulturelle Nähe verwandelt. Die Welt wird über das Medium des Bildes zu einem Kulturraum, der der Betrachtung dargeboten wird und qua Anschauung zum Gedächtnisraum des

1 Vgl. dazu <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaiserpanorama>. Dort auch mit weiterführender Literatur.

Subjekts. Die beiden gläsernen Augen der Stereokamera haben die Welt gesehen. Nun betrachten die beiden Augen des Betrachters die Fotografien so als seien sie die Welt und machen sie zugleich zu seiner eigenen.

Die stereoskopischen Doppelbilder führten im 19. Jahrhundert eine Doppelexistenz im Bereich der Bilder, so wie sie Robert Louis Stevenson in seiner Erzählung «Dr. Jekyll und Mr. Hyde» ausformuliert hatte. Auf der einen Seite zielten sie auf Unterhaltung, auf der anderen auf das Eintauchen in einen Raum der kulturellen Bildung. Doch beide Existenzformen sind wie bei Dr. Jekyll und Mr. Hyde nur die verborgene Seite der jeweils anderen. Die stereoskopische Bildungsreise ist trotz ihrer proklamierten Welthaltigkeit und ihres programmatischen Realismus durch und durch konstruiert und soll zugleich unterhaltend sein. Und vice versa verbirgt sich hinter dem surrealsten Bild ein Bildungsanspruch: Geschichten werden dargestellt oder zitiert, persifliert oder ironisiert, die ikonographische Tradition wird aufgerufen und die Kunstgeschichte steht ohnehin Pate für eine Vielzahl der glücklichen Bildfunde. Beide Momente der Stereoskopie zielen jedoch auf das Subjekt, das mittels seiner Einbildungskraft die Vermittlung zwischen der vermeintlich objektiven Welt der fotografischen Erscheinungen und der subjektiven der eigenen Anschauung leistete. Hier wie dort ist das Subjekt der Ort einer Aneignung einer äußeren Welt, die zur inneren werden soll. Im Eintauchen in den Bildraum, durch das glückselige Versenken und gelassene Kontemplieren verwandelt sich die fotografische Darstellung in subjektive Anschauung.

Stereofotografien sind Gebrauchsbilder, die eine fotografische Welt *in nuce* darstellen: All das, was es ansonsten auch im Reich der Fotografie gibt, findet sich auch hier – und noch viel mehr, denn vieles gibt es vor allem bei diesen doppelten Bildern. Jenseits des Immersionseffekts, den später Fotografen wie Lartigue wiederentdeckten, ist das etwa die extensive wie intensive Nutzung der Kolorierung insbesondere in den 1850er- und 1860er-Jahren (die sich ansonsten fast nur bei Japan- und Venedig-Aufnahmen in ähnlicher Dichte findet), das Durchdeklinieren von Genres, die nun ludisch erkundet werden (von Stilleben bis hin zu Historienbildern), das ironische Spiel mit Rollenmustern (Gender-, aber auch gesellschaftliche Rollen) oder auch die subtile Verwendung der politischen Karikatur. Diese findet man etwa in den sogenannten «Diableries», denen jüngst der ehemalige Queen-Musiker und passionierte Foto-Sammler Brian May ein Buch gewidmet hat.<sup>2</sup> Bei den Stereobildern findet man die allerersten Theaterfotografien, die schon aus den 1850er-Jahren stammen, und das zugleich in Hülle und Fülle. Aber auch Ausstellungen (wie etwa jene im Crystal Palace Mitte der 1850er-Jahre oder die Weltausstellungen) werden dokumentiert, Wolken- und Naturstudien werden für den Künstlerbedarf angefertigt, der Leidensweg Christi wird mit Figuren nachgestellt und fotografisch aufgezeichnet, literarische Texte werden in lebende Bilder

2 Paula Fleming, Brian May und Denis Pellerin: *Diableries: Stereoscopic Adventures in Hell*. London 2013.

gebracht, Geschichten werden erzählt und *last but not least* ferne Weltgegenden werden fotografisch erkundet. Das, was daheim im Stereoskop dreidimensional erscheint, ist die bekannte *und* die verfremdete Welt. Das ist der feine Unterschied, der aus der Stereoskopie erst das aufregende Medium macht, das sie ist.

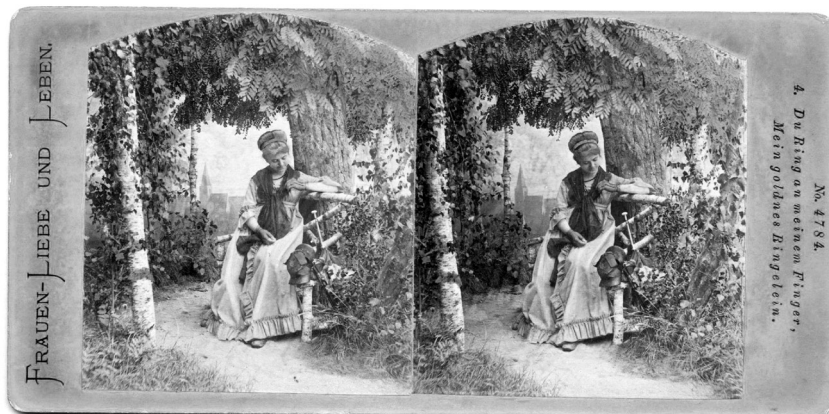
Auf der einen Seite übt die Stereofotografie in fotografischen Realismus ein: Die mit Stereobildern bestückten Kassetten, die von Firmen wie Underwood & Underwood mit großem Erfolg vertrieben wurden, zeigen die Welt, wie sie vermeintlich ist bzw. wie sie zu sein hat. Man kann daheim als «armchair traveller», wie man sie seinerzeit nannte, Reisen in die ferne Welt unternehmen und dabei das Gesehene auch mit der Lektüre eines regelrechten Reiseführers begleiten, der jeweils sagt und erläutert, was man von wo sieht und welche (kunst)historische Bedeutung es hat. Die Fotografie als Cicerone – das ist das Modell der visuellen Weltaneignung im 19. Jahrhundert.<sup>3</sup>

Der amerikanische Essayist Oliver Wendell Holmes hat hiervon den wohl eindrucklichsten Bericht verfasst: In seinem Essay «A Stereoscopic Trip Around the Atlantic» greift er auf seine eigene umfangreiche Sammlung von mehr als tausend Stereobildern zurück, die heute in einem Bostoner Museum aufbewahrt wird, und schildert die Reise so, als sei er mittendrin statt nur dabei, auch wenn er dabei sein Zimmer für keinen einzigen Augenblick zu verlassen hatte.<sup>4</sup> Die Fotografien dienen ihm zur Etablierung einer regelrechten materialen Metaphysik, sind sie doch ein Archiv der Häute, Formen und Oberflächen, die man, so seine Einschätzung, fortan so betrachten wird, als seien sie die Welt selbst. Das ist eine frühe Medientheorie *avant la lettre*, die auf Fotografien als Wirklichkeit eigenen Rechts setzt, die über kurz oder lang die Stelle der Realität einnehmen werden, die wir mit eigenen Augen sehen können: Die «Errettung der äußeren Wirklichkeit», die Siegfried Kracauer ein Jahrhundert später imaginiert, findet bereits mitten im 19. Jahrhundert in der Fotografie statt, und die Stereoskopie ist vermutlich jene Gebrauchsweise, die für diese Zwecke im 19. Jahrhundert am geeignetsten war, ist sie doch die am weitesten verbreitete Verwendungsweise und bietet sie doch eine dreidimensionale Anschauung der aufgenommenen Gegenstände.<sup>5</sup> Seinerzeit besaß fast ein jeder bürgerliche Haushalt sein eigenes Stereoskop und die Zahl der verfügbaren Motive lag in den Millionen. Die Welt war fotografisch verfügbar und das vor allem, um sie dreidimensional im Stereoskop betrachten und wiederaufleben zu lassen. Das Stereoskop war ein visuelles Mittel der Weltaneignung.

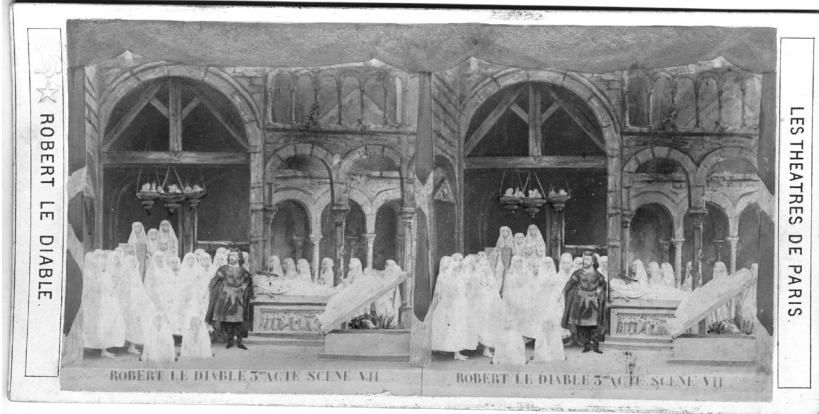
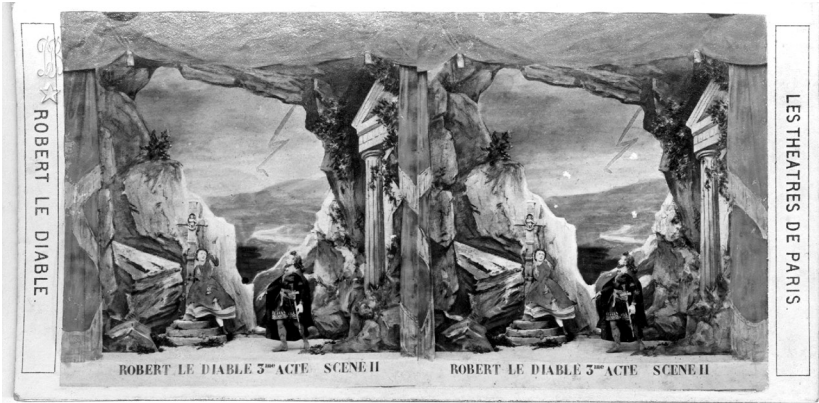
3 Vgl. dazu Bernd Stiegler: «Das doppelte Sehen: die Stereoskopie». In: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz, Marius Rimmel (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin 2012, S. 325–342 und ders.: *Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte der Reisen im und um das Zimmer herum*. Frankfurt a. M. 2010.

4 Oliver Wendell Holmes: *Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Fotografie*. Hg. und mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Bernd Stiegler. München 2010.

5 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1960. Vgl. dazu auch: Philippe Despoix/Maria Zinfert (Hg.): *The Past's Threshold. Essays on Photography*. Berlin 2014.



1 Frauen= Liebe & Leben, von Adelbert von Chamisso in neun Bildern nach der Natur photographirt



2 Le théâtres de Paris, Robert le Diable, Opéra de Meyerbeer, 12. Scenes vues au stéréoscope

Es geht hier um die normative Praxis der Fotografie, die, indem sie etwas zeigt, auch vor Augen führt, wie dieses zu sehen ist. Das Spektrum reicht dabei von Fotoarchiven der «Grand Tour», die man daheim rekapitulieren oder schlicht in Angriff nehmen konnte, ohne sich wegzubewegen, bis zu Serien wie den fotografischen Illustrationen von Chamissos *Frauenliebe und -leben*, einem Text, der so einfach wie direkt *den* Lebensweg *der* Frau modelliert (Abb. 1). Die Betrachtung dient hier wie dort der Einübung in kulturelle Wertesysteme, die nun fotografisch vermittelt werden. Wenn man Rom, Italien, das Heilige Land oder Nordamerika in seinem Stereobetrachter in Augenschein nahm, so sah man, was kulturell valorisiert, was von Bedeutung war: in jeder Hinsicht des Wortes bedeutende Bilder. Und wenn man Chamissos Gedicht in Gestalt von lebenden Bildern als Serie studierte, so wurde gezeigt, wie man bzw. hier frau sein Leben zu führen hatte.

Das ist die eine Seite der Stereofotografie: Sie war eine Praxis der visuellen Affirmation des Bestehenden, der gültigen Ordnungen und der sozialen Regeln. Der kulturelle Haushalt des 19. Jahrhunderts wird hier im Medium der technischen Bilder aufbereitet. Dass die Stereofotografie auf zerebralen Effekten beruhte, wussten zwar die Physiologen, die auch mit Stereokopen experimentierten, wohl kaum aber die Fotografen. Und doch ist der Effekt der Immersion ein Eintauchen in soziale Ordnungen, die regelrecht mental angeeignet werden. Stereofotos sind visuelle Schwimmübungen im Meer des Sozialen. Sie sind Stimuli des Gesehenen und Bestehenden. Die Immersion ist seit jeher ein Phänomen der sozialen Ordnung, nicht aber ihrer Kritik oder ihres Umsturzes. Das hat sich bis hin zu AVATAR und THE GREAT GATSBY nicht geändert. Dadurch dass man etwas ansieht, sieht man es ein. Ihr dreidimensionaler Charakter verstärkt diesen performativen Effekt der Bilder. Gerhard Paul hat zuletzt die These vertreten, dass er eine kritische Distanz bewusst verhindert und somit das Eigenleben der Bilder, ja ihr aktives Bildhandeln befördere.<sup>6</sup> Das ist zwar übertrieben, trifft aber einen wichtigen Punkt. Die vermeintliche Distanzlosigkeit ist vielmehr eine Aufnahme einer anderen kulturellen Bildökonomie: des Theaters. Die Bilder im Stereoskop sind eigentlich solche von Bühnen, Szenen und Inszenierungen, sie sind eine Welt in ein Schauspiel verwandelt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich hier bereits sehr früh zahlreiche Theaterinszenierungen von Meyerbeer (Abb. 2) bis Jules Verne als Serien finden, denn das ist der eigentliche visuelle Raum der Stereofotos: Das Eintauchen in den Bildraum des Stereoskops ist eine mediale Neuformierung des Theaters mitsamt seinen Aufgaben, dessen Bildraum hier Pate steht. Die Schaubühne als moralische Anstalt, wie Schiller sie betrachtet, wird nun zum Stereoskop als Raum der kulturellen Schau bestehender Ordnungen. Die stereoskopische Welt ist theatralisch durch und durch: Im Guckkasten des Stereoskops taucht man in den Bildraum einer Bühne ein, auf der die

6 Vgl. Gerhard Paul: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen 2013. Vgl. dazu auch meine Rezension: <http://www.hsozkult.de/hfn/publicationreview/id/rezbuecher-20132> (17.1.2015).

Welt in Szene gesetzt wird. Den eigentümlich «flachen» Charakter der dreidimensionalen Erscheinung, bei der alle Körper wie ausgeschnittene Figuren erscheinen, beschrieben bereits die Betrachter des 19. Jahrhunderts. Die Stereoskopie ähnelt daher am ehesten einer Guckkastenbühne, einem Theatermodell aus Holz und Papier, auf dem man mit vorgefertigten Gestalten und Kostümen Stücke zur Aufführung bringen konnte. Doch das Stück, um das es hier geht, ist nicht auf die Bretter, die die Welt bedeuten, beschränkt. Hier sind es Bilder, die de facto die Welt bedeuten. Die Welt ist bei uns zu Gast – im heimischen Stereoskop. Das ist das Versprechen der Bilderserien, die man erwarb, um daheim einem besonderen Welttheater zu frönen.

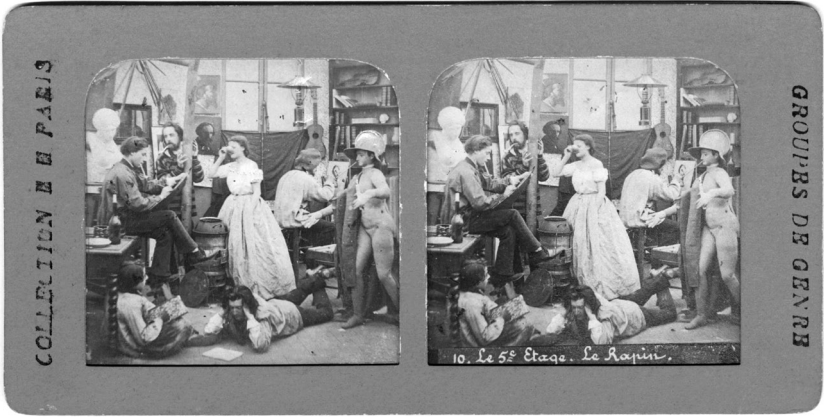
Auf der anderen Seite zeigen die Stereofotos aber eine andere Welt, die auf Bekanntes zurückgreift, um es dann zu persiflieren, verfremden, ironisieren oder auch auf die Spitze zu treiben. Das ist die bisher kaum bekannte und noch viel weniger dargestellte oder analysierte Seite der Stereofotografie, die ohnehin ein Mauerblümchendasein in der Gesellschaft der populären Medien fristet. Es finden sich kaum substantielle Studien noch materialreiche Aufarbeitungen ihrer Geschichte oder ihrer Bildleistungen. Das ist ein durchaus bemerkenswerter Befund, ist doch die Geschichte der Fotografie in den letzten Jahren in bemerkenswerter Weise in den Fokus der Forschung gerückt. Aber bei Stereofotos fehlen sowohl gute Archive als auch umfassende Darstellungen. *Das visuelle Massenmedium des 19. Jahrhunderts ist weitgehend eine terra incognita.* Und man sollte wohl hinzufügen: mit ihm das visuelle Imaginäre des langen Jahrhunderts. Denn genau dieses kann man erkunden, wenn man Stereofotografien studiert. Man kann, wenn man die Bilder erneut betrachtet, eintauchen in den kulturellen Vorstellungsraum des 19. Jahrhundert zwischen fotografischem Realismus und bizarrer Komik, zwischen Bildungsreise und (anti)bürgerlichem Humor. Die Bilder sind Residuen des kulturellen Imaginären mit all dem, was dazugehört. Der Raum eines Stereoskops ist jener der Vorstellung der Wirklichkeit zwischen Realitätsversprechen und reinem Phantasma: auf der einen Seite die Welt, wie sie der Kamera erscheint, auf der anderen offenkundig inszenierte fiktionale Bildräume, die lebende Bilder in märchenhafte Erscheinungen bannen, die mitunter fast Traumsequenzen ähneln. Das Märchenhafte ist dabei keineswegs die Ausnahme: Zu den beliebtesten Stereo-Serien gehörten Märchenbilder mit «echten» verkleideten Menschen und ausgestopften Tieren oder Leuten, die sich als solche maskiert hatten. Doch die Geschichte wurde hier von den Bildern erzählt, der Text fand sich allenfalls auf die Karten gedruckt vor, die man aber herausnehmen musste, um ihn lesen zu können. Das Gesetz der Serie brachte Bilder in eine Reihe, die als Einzelbilder mitunter nur schwerlich zu decodieren waren. Im Stereoskop aber wurden Geschichten anschaulich. Das ist eine weitere besondere Leistung der Stereofotografie: eine Narration als Bildgeschichte zu inszenieren, die von Itineraren – etwa Reiseberichten – bis hin zu literarischen Vorlagen und Theateraufführungen reichte. Mit einer signifikanten Ausnahme: den pornographischen Aufnahmen, die auch in Gestalt von Serien Erscheinungsformen des Immergleichen sind. Heute haben viele der Aufnahmen nur als Einzelbilder überdauert und



wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen. Die litho- oder fotografisch gestalteten Schachteln, in denen die Bilder angeboten wurden, sind zumeist verschollen. Und finden sie sich doch, so sind sie eher karg an Informationen: gerade einmal eine knappe Textzeile findet sich zumeist auf ihnen. Das Entscheidende sind die Bilder, ja mehr noch: die Bilder, die erst im Stereoskop anschaulich werden. Der Betrachter ist dabei notwendig vereinzelt. Lithographien des 19. Jahrhunderts zeigen bürgerliche Familien in ihrem Interieur, ein jedes Familienmitglied mit einem Betrachter bewaffnet, ein wenig wie in der modernen Mediengesellschaft, kann man doch nicht selten in Restaurants beobachten, dass die um einen Tisch Versammelten jeder für sich auf ihr Smartphone starren. So auch hier: Der Blick in das Reich der Stereobilder war ein einzelner. Ein jeder für sich hatte in das Reich der Bilder einzutauchen und konnte mit den anderen nur im Nachhinein über seine Entdeckungen und Erfahrungen sprechen. Es geht hier um ein visuelles Scharnier zwischen individuellen und kollektiven Phantasmen, zwischen privaten und öffentlichen Räumen, zwischen Persönlichem und Allgemeinem. Diese Grenzen werden hier, im Raum des Stereoskops anschaulich und zugleich verhandelt. Die Einbildungskraft eines jeden war gefordert, um aus den Bildern eben jenen Raum zu erzeugen, der aus Fotografien eben jene lebenden Bilder machte. Dafür brauchte es die aktive Leistung der wahrnehmungsphysiologischen Synthese der Doppelbilder einerseits und der Imagination andererseits, die das Wahrgenommene mit dem Imaginationsraum des Einzelnen assoziierte. Stereofotografien spielen mit dem individuellen Allgemeinen, das für Kommunikation entscheidend ist. Hier ist es eine besondere Form der visuellen Kommunikation, die Bilder als Teil von Serien und den vereinzelt Betrachter als Teil einer Gemeinschaft voraussetzt. Die Stereofotografie ist daher eines der wichtigsten *social media* des 19. Jahrhunderts mit allem, was dazugehört. Sie macht die Welt des Sozialen mitsamt seinen Regeln, seinen Gegenständen, seinem Vorstellungsraum und seinem Imaginären ansichtig.<sup>7</sup>

Der Übergang zwischen Realität und Fiktion war dabei fließend: Viele der Serien nehmen ihren Ausgang von realen Orten oder Erfahrungsräumen, um diese dann aber sogleich zu überspitzen und zu verfremden. Das Atelier, in dem die allermeisten der inszenierten Bilder entstanden, wurde zum Weltinnenraum, der fortwährend Geschichten, Märchen und Erzählungen, Phantasmen, Vorstellungen und Sagen aufrief, aufführte und in Bilder brachte. Es wurde zum Raum der visuellen Imagination, die auf Bekanntes – wie etwa andere tradierte Bild- und Darstellungsformen – zurückgriff, aber auch Neues erfand. Das stereoskopische Fotografenatelier in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine Art visuelles Laboratorium, das die Populärkultur anzapfte, um ihr Bilder zu entlocken und diese dann wieder in sie einspeiste. Ihre eigentümliche Absenz in der heutigen Forschung ist vermutlich auch der Tatsache geschuldet, dass die Stereofotos zuallererst Teil der Populärkultur

7 Zum kulturellen Imaginären des 19. Jahrhunderts sei auf die großartige Studie von Gerhart von Graevenitz hingewiesen: *Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz 2014.



waren und ihnen der Weg von «U» zu «E» nur bei den topographischen Reiseaufnahmen gelang. Doch das macht ihren besonderen Zauber aus: in der Welt der Stereoskopie betreten wir den Raum des kulturellen Imaginären des 19. Jahrhunderts. Er wird hier im Wortsinn plastisch und führt anschaulich vor Augen, aus welchen Narrativen sich die Einbildungskraft speiste. Dabei sind einige Überraschungen zu verzeichnen: Die Stereofotografie des 19. Jahrhunderts bietet einen Surrealismus *avant la lettre*, eine metaphorologische Reflexion des neuen technischen Mediums (wie es etwa das Titelbild dieser Ausgabe zeigt), aber auch eine ungemein witzige wie komplexe Darstellung von vorgefertigten Mustern, die in ihrer Überspitzung diese eher brechen als affirmieren. Dank der Stereofotografie konnte man Reisen unternehmen und ins Theater gehen, aber eben auch Häuser von Stockwerk zu Stockwerk erkunden (Abb. 3), über Balzrituale der Bürger lachen, häuslichen Theaterszenen folgen oder eben einfach staunend schauen, zu welcher Transformationsleistung der Wirklichkeit die Fotografie bereits fähig war. Kaum etwas, das nicht als Motiv geeignet war, kaum etwas, das nicht in eine Serie gebracht werden konnte. Denn auch das ist die Stereofotografie: eine serielle Wirklichkeit, eine visuelle Narration weit vor den Bilderzählungen der illustrierten Presse der 1920er- und 1930er-Jahre, die gemeinhin als entscheidende Etappe der Bildgeschichte angesetzt wird. Comicartige *strips* finden sich jedoch bereits in den 1850er-Jahren und das zuhauf. Hier werden Geschichten erzählt und das in einer durchaus unerhörten Art und Weise. Es gibt kaum eine Grenze, die nicht überschritten würde, kaum ein Schmerzgrenze bei der Erkundung der visuellen Möglichkeiten und kaum ein Respekt vor Vorgaben der bildenden Kunst. Alles, fast alles kann zum Bild werden und in den Kosmos der Unterhaltung eingespeist werden. Denn das ist die Stereofotografie vor allem: ein Medium zwischen *prodesse et delectare*, zwischen kultureller Affirmation und ludischer Destabilisierung. Dabei ist das Oszillieren zwischen dem privaten und dem globalen Raum von entscheidender Bedeutung. Viele der Szenen spielen in geschlossenen Räumen, in die der Betrachter, in seinem eigenen privaten Raum gemütlich sitzend, fast voyeuristisch eindringt, um die Lebensgeschichten, die hier in Bildfolgen erzählt werden, zu verfolgen. Es sind zumeist Geschichten aus seiner Erfahrungswelt, die aufs Vortrefflichste mit seinem Lebensraum verknüpft werden. Das Stereoskop führt ihm eine Welt vor, die seiner eigenen ähnelt und diese doch zugleich verfremdet: die Farben sind greller als die gewohnten, die Szenen theatralischer als die bekannten, die Figuren schriller als die alltäglichen und nicht zuletzt die erzählten Geschichten viel bunter als die eigene Lebenswelt. Alles ist bekannt und unbekannt zugleich. Alles ist Teil des eigenen Erfahrungs- und Lebensraums und weist doch eine Differenz zu diesem auf. Im Raum der Immersion wird eine Welt geschaffen, die rein theatralischer Natur ist. Und das Theaterstück, das hier aufgeführt wird, ist, wie bei Benjamin und Kafka, zugleich Naturtheater: zur Fotografie wird hier die Welt. Die Fiktion der Fotografie schließt dabei die Ferne und die Nähe, die Natur und die Kultur gleichermaßen ein. Vom «Rotkäppchen»-Märchen bis zum Grand Canyon ist es nur ein Bild.