

# Mediengeschichten

## Wiedergelesen

**The Panorama: History of a Mass Medium.**

**By Stephan Oettermann, transl. by Deborah Lucas Schneider**

New York: Zone Books 1998, 407 S., ISBN 0-942299-83-3, £ 29.95

Im Umfeld der Feiern zum 100. Geburtstag des Kinos 1995 sind zahlreiche internationale Publikationen zu dessen Vor- und Frühgeschichte resp. zu einzelnen seiner Vorläufermedien erschienen.<sup>1</sup> Und diesem Kontext dürfte es auch geschuldet sein, daß Stephan Oettermanns 1980 im Syndikat-Verlag veröffentlichte Marburger Dissertation zum Panorama<sup>2</sup>, die hierzulande inzwischen vergriffen ist, vom MIT (Massachusetts Institute of Technology) in amerikanischer Übersetzung aufs Neue ediert worden ist.

Zum Zeitpunkt ihres Erscheinens vor zwei Jahrzehnten ist dieser überaus materialreichen Darstellung zur Bedeutung und Entwicklung der Panoramen im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine bahnbrechende Bedeutung zugekommen. Als erster detaillierter Monographie zum monumentalen Massenmedium, der sich in der Folge weitere angeschlossen haben<sup>3</sup>, liegen ihr umfangreiche und aufwendige Recherchen zugrunde. Mit Sammlerleidenschaft sind die jeweiligen nationalen Erscheinungsweisen der kolossalen 360°-Gemälde und ihrer aufwendigen Ausstellungsrotunden sowie deren historische Entwicklungslinien zusammengetragen (in England, Frankreich, Deutschland, Österreich, Schweiz, Nordamerika); außerdem werden auch abgewandelte bzw. weiterentwickelte oder miniaturisierte Formen wie Diorama, Moving Panorama, Kleinpanoramen etc. vorgestellt. Oettermann entfaltet darüber hinaus die Bedingungen der außerordentlichen Wirkung des Massenmediums zu seiner Zeit, d. h. seine Konstruktions- und Ausstellungsmodi: Als Kunstform der industriellen Revolution, die auf die möglichst perfekte Präsentation einer illusionistischen Verdoppelung der Natur zielt, setzen sie einen technisch aufwendigen, arbeitsteiligen Erstellungsprozess, einen hohen Kapitalaufwand sowie ein zahlendes Massenpublikum voraus. Der Zuschauer wird in einen von der Außenwelt abgeschirmten und zum völligen Rund geschlossenen Bildraum buchstäblich hineingestellt, der seinem zugleich vereinnahmenden und Distanz wahrenden Blick eine getreue Wiedergabe all dessen präsentiert, was vom adäquaten Standpunkt aus bis zum Horizont sichtbar ist.

Für die Begeisterung am klassischen Rundumpanorama zeichnen sich gemäß den Materialien der Monographie zwei Phasen ab: Nach dem Patent, das der Brite Robert Barker 1787 noch unter dem Titel 'la nature à coup d'oeil' auf das neue Bildmedium erhalten hat, überwiegt zunächst die Darstellung von Stadt- und Landschaftsansichten, denen sich auch die Insignien der industriellen Revolution als symbolische Orte des Blicks eingeschrieben haben. Mit ihnen formiert sich

modellhaft eine neue Seherfahrung, etabliert sich das Medium als „bildlicher Ausdruck, 'symbolische Form' eines spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverhältnisses“ (1980: 9; 1998: 7). Nachdem diese erste Welle der Panoramane um die Mitte des 19. Jahrhunderts abgeflaut ist, in der der innovative illusionistische Blickmodus des Repräsentationsmediums im Vordergrund steht, erlebt das Bildmedium in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts einen erneuten Höhepunkt unter modifiziertem Vorzeichen. Nun treten an die Stelle von Natur- zunehmend historische Darstellungen, insbesondere bedienen Schlachtenbilder, die auf die jeweiligen nationalistischen Bedürfnisse zugeschnitten sind, den auf vereinnahmenden Zugriff ausgerichteten Blick der Panoramenbesucher im chauvinistischen und kolonialistischen Kontext. Seine imperiale Gebärde kehrt das Panorama in der repräsentativen Ausgestaltung der ehemals vorwiegend funktionalen Rotunden nunmehr auch nach außen. Als Prachtbauten der Seh-Sucht stellen diese zugleich Vorläufer der Kinopaläste des 20. Jahrhunderts dar.

Laut Oettermann repräsentiert demnach das Panorama zunächst als Ausdruck der Dialektik des bürgerlichen Blicks adäquat und perfekt die ökonomische Situation und das fortschrittliche bürgerliche Denken zu seiner Zeit. War ursprünglich der Blickmodus selbst zentral, so verdeckt dann die zweite Phase den Anachronismus des Mediums durch den schnellen Wechsel zahlreicher Bilder mit 'aktuellen' Inhalten.

In seiner kunst- und kulturhistorischen Verortung des Panoramas zeigt Oettermann ferner die Verwerfungen zu den Traditionslinien der Zentralperspektive in der barocken Theater- und Deckenmalerei auf, nämlich wie es mit seinen potentiell unendlich vielen Augenpunkten den Blick gegenüber den herkömmlichen zentralperspektiven Darstellungen demokratisiert, indem es deren exklusiven Betrachtermodus aufbricht. Außerdem stellt er Bezüge zur Entwicklung der Landschaftsveduten und zu den Veränderungen in der Ausstellungspraxis her. Insbesondere ordnet er die Entstehung des neuen Mediums in die Horzonerfahrung ein, die er als Schlüsselerlebnis für die Mitte des 18. Jahrhunderts charakterisiert. „Das Panorama war die Reaktion der Kunst auf die Entdeckung des Horizonts.“ (1980: 12; 1998: 11f) In den zahlreichen zeitgenössischen Turmbesteigungen, dem Gipfelerlebnis, dem Aufstieg von Montgolfieren und dem Ausbruch eines Expeditions- und Reisefiebers findet die Suche nach der Horzonerfahrung ihren Ausdruck, die zugleich mit der Hoffnung auf Entgrenzung des Blickes gekoppelt ist. Zum einen sucht man den Raum bis zum Horizont zu erfassen, zum anderen will man ihn aber bereits auch überwinden. Im Panorama als einem „Gemälde ohne Grenzen“ (1980: 14; 1998: 15) bis auf den Horizont kann diese neue Seh(n)sucht der Naturerfahrung, die zunächst noch mit sich im Schwindelerlebnis artikulierenden Ängsten, einer Seh-Krankheit, verbunden ist, über die mediale Vermittlung gefahrlos eingeübt werden.

Steht das Panorama folglich einerseits für die Befreiung des Blicks, für das Moment der Hoffnung in der Horzonerfahrung, so schließt es andererseits den

Betrachter jedoch in den Horizont wie in einen Kerker ein, begrenzt somit seinen Blick aufs Neue. Es erweist sich folglich – so Ottermann – als „Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird, als Instrument zur Befreiung und zur erneuten Einkerkung des Blicks...“ (1980: 9; 1998: 7) Wenn Ottermann diese Dialektik des bürgerlichen Blicks allerdings in eine direkte Korrespondenz mit der ökonomisch-politischen Situation des Bürgertums unter dem Absolutismus stellt und eine unmittelbare Parallele zur bürgerlichen Aufbruchsstimmung im Gegensatz zu den gesellschaftlichen und ökonomischen Einengungen und Begrenzungen der Epoche zieht, so bleibt seine Argumentation hier kurzschlüssig.

Daß die materialreiche Monographie keine methodisch fundierte Verortung des Panoramas in den Kontext einer umfassenderen Mediengeschichte resp. den historischen Wandel der Wahrnehmung leistet, muß aus heutiger Sicht als deutliches Defizit erscheinen, das allerdings nicht ohne weiteres dem Autor anzulasten ist. Berücksichtigt man nämlich das Erscheinungsjahr, so relativiert sich diese kritische Bewertung, stellt es doch ein Verdienst Ottermanns dar, zunächst einmal einen umfangreichen Materialkorpus zusammengetragen zu haben, auf den nachfolgende medienhistorische Untersuchungen gewinnbringend aufbauen konnten.

Stellt man das Panorama in den Kontext der komplexen kulturhistorischen Transformationsprozesse, die sich im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert bzw. in dessen Verlauf vollzogen und die Organisation des Wahrnehmungs- und Repräsentationssystems umfassend affiziert haben, dann kann allerdings auch sein Ort in der Folge der verschiedenen zeitgenössischen Bildapparate wie Guckkasten, Diorama oder Moving Panorama und damit sein Beitrag zur Vorbereitung der heutigen Medien differenzierter bestimmt werden, als dies Ottermann gelungen ist.

Zwischen dem unmittelbaren Vorläufermedium Guckkasten und dem Panorama vollzieht sich beispielsweise ein Paradigmenwechsel in der Wahrnehmungsorganisation. Antwortet das Schauangebot beider Bildmedien gleichermaßen auf das Bedürfnis nach Expansion des bekannten Sichtkreises und besitzergreifender visueller Teilhabe an der Welt, so präsentiert allerdings der Guckkasten im Kontext der aufklärerischen Rahmenschau, in der auch die sinnliche Erfahrung der ordnenden Logik einer instrumentellen Vernunft unterworfen bleibt, noch den ausschnitthaft begrenzten, konzentrierten und damit sicheren Blick vom privilegierten, distanzierten Punkte aus. Erst nachdem sich diese Seherfahrung angesichts der Fülle parataktisch-seriell gereihter, doch stets deutlich voneinander abgegrenzter einzelner Tableaus in den Guckkästen konsolidiert hat, beginnt sich der Blick im sich verändernden kulturellen Kontext panoramatisch auszudehnen. Um die visuelle Erfahrung einer in Zeit und Ort einheitlichen, kohärenten Überschau zu ermöglichen, muß auch im Artefakt mit der additiv synthetisierenden Sicht der aufklärerischen Rahmenschau gebrochen werden. So gibt das Panorama schließlich dem Drängen gegen den Rahmen nach und schließt die summativ Reihung der

segmentierten Ansichten zu einem totalisierenden Rund. Indem es jene am strukturierenden Horizont entlang zusammenfügt, vermag es den ent-grenzten, all-umfassenden Blick zu gewährleisten.

Allerdings beschränkt sich die panoramatische Neuformierung der Wahrnehmung, wie sie mit den Industrialisierungsprozessen im dynamischen 19. Jahrhundert einhergeht, nicht allein auf die Ausweitung der Bildformate zu einem umfassenden Überblick, sondern beinhaltet zugleich auch eine umfassende Mobilisierung des Blicks und eine Verschiebung im Raum-Zeit-Gefüge zu Gunsten der Zeit. Bereits im Panorama ist die simultane Überschau der Zentralperspektive zugunsten eines in Bewegung versetzten Schens aufgegeben, das in der buchstäblich umfassenden Totalen frei über das Bild wandern kann. Doch haben bald andere Medien mit ihren verschiedenen Möglichkeiten der Mobilität das Angebot der Panoramen übertroffen.

Die Krise des Panoramas steht im Zusammenhang mit dem Durchbruch der Fotografie in den fünfziger Jahren, deren Modus das Panorama im Ausstellen eines gebannten Momentes, seiner Detailtreue und der Standpunktwahl zugleich vorweggenommen hat. Ihren entscheidenden Vorteil im Rahmen einer sich steigernden Seh-Sucht beziehen die mechanisch erzeugten und reproduzierbaren fotografischen Bilder aus ihrer ungleich größeren Flexibilität und Mobilität; sie lassen die Welt im Bild ubiquitär werden. Zeitgleich erlangen auch die Moving Panoramen, die dem mobilisierten Blick mit der Mobilisierung des Bildes entgegenkommen, den Höhepunkt ihrer Popularität. Das einsetzende Abflauen der 'Panoramanie' hat zuvor bereits mit der explosionsartigen Ausbreitung der populären Bildapparate und ihrer optischen Angebote ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts korreliert, die der umfassenden Dynamisierung der Verhältnisse mit ihren dynamischen Zeit- und Bewegungsbildern oder auch variantenreichen Programmkompositionen Rechnung trägt. Das Diorama, die diversen Instrumente zur Erzeugung von Bewegungssillusionen, die Projektionen der Laterna Magica mit ihren Überblend- und Bewegungseffekten sowie den lebhaften Programmarrangements sind hier zu nennen. Auch wenn das Moving Panorama, das den Horizont in Bewegung versetzt, oder das Diorama, das der Herrschaft über die Zeit den Vorrang einräumt, auf die von Anfang an kritisierte fixe Starre des Panoramenbildes reagieren, so läßt sich deren historisches Erscheinen gleichwohl nicht mechanistisch auf diesen eindimensionalen Wirkungszusammenhang reduzieren, wozu Oettermann tendiert.

Im wesentlichen folgt die amerikanische Neuauflage der deutschen. Leichte Variationen finden sich bei den Abbildungen, Bibliographie und Index sind neu geordnet, und die Liste der heute noch erhaltenen Panoramen wurde aktualisiert. Um so weniger verständlich erscheint es hingegen, daß ausgerechnet das Kapitel zu den Panoramen in der Schweiz fehlt (ehemals 6. Kapitel); dies ist um so bedauerlicher, als das Panorama von Thun, das wohl älteste heute noch erhaltene der Welt überhaupt darstellt.

**Anmerkungen**

1 Cf. u. a.:

- Maria Braun: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1992.
- Georg Füsslin: *Optisches Spielzeug oder wie die Bilder laufen lernten*. Stuttgart: Füsslin Verlag 1993.
- Ders. u. a.: *Der Guckkasten: Einblick – Durchblick – Ausblick*. Stuttgart: Füsslin Verlag 1995.
- Ders., Ewald Hentze: *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*. Stuttgart: Füsslin Verlag 1998.
- Hermann Hecht (ed. posthum by Ann Hecht): *Pre-Cinema History. An Encyclopaedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*. London/Malbourne/Munich/New Jersey: Bowker-Saur 1993.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1993.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn: *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*. Göttingen: Steidl 1995.
- The Lantern Image. Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*. Compiled and with an Introduction by David Robinson. London: The Magic Lantern Society 1993.
- Laurent Mannoni: *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma*. Paris: Éditions Nathan 1995.
- Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, David Robinson: *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture, 1420-1896*. London 1996.
- Harro Segeberg (Hg.): *Zur Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films Bd.1*. München: Fink 1996.
- Birgit Verwiebe: *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*. Stuttgart: Füsslin Verlag 1997.
- 2 Stephan Oettermann: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/Main: Syndikat 1980.
- 3 Silvia Bordini: *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni 1984.
- Ralph Hyde (ed.): *Panoramania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing View'*. London: Trefoil Publications Ltd. 1988.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: *Sehsucht*. Bonn 1993.