



Leseprobe aus Soeffner, Bild- und Schwelten, ISBN 978-3-7799-6135-2

© 2020 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel

<http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-6135-2>

## Sich Verlieren im Rundblick

### Die „Panoramakunst“ als Vorstufe zum medialen Panoramenmosaik der Gegenwart<sup>1</sup>

|

Als sich das ausklingende zwanzigste Jahrhundert, das sich, je älter es wurde, umso lieber als Medienzeitalter bezeichnete, seiner medialen Urgroßeltern, der Panoramen, in Großausstellungen<sup>2</sup> erinnerte, waren diese Saurier der Monumentalmalerei – bis auf wenige Ausnahmen – ausgestorben. Sie gehörten zu einer Spezies, in der sich – strukturell – schon vieles von dem ausgebildet hatte, was sich in medialen Produktionen der Gegenwart wiederfindet. In arteigener Symbiose mit ihren Schöpfern und Nutznießern lebend, hatte diese Spezies nicht nur ihre soziale Umwelt als solche, sondern auch die Formen der Umweltwahrnehmung derer stark mitgeprägt, die mit ihr aufgewachsen waren.

Die sozialen Milieus der Panoramen, Europa und die USA des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, waren geprägt durch Revolutionen, Eroberungs-, Befreiungs- und Bürgerkriege, durch die Festigung alter und die Entstehung ‚verspäteter‘ Nationen, durch Industrialisierung und den Aufstieg neuer Schichten. Vor diesem Hintergrund verstärkten sich in kulturgeschichtlich paradoxer Parallelität zwei einander scheinbar widersprechende, tatsächlich jedoch bedingende und ergänzende Tendenzen, die sich bereits im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts angekündigt hatten: die zunehmende Individualisierung und die gleichzeitige Anonymisierung der Gesellschaften. Die Subjektivitätsreligion der deutschen Romantik und die Proklamation der individuellen, demokratischen Freiheitsrechte bildeten den einen – die standardisierte, serielle Industrieproduktion einschließlich der ihr folgenden seriellen Unterhaltungs- und Informationsfabrikation bei ähnlich strukturierter Konsumtion – den anderen Pol dieser Entwicklung.

Ihr Konstruktionsprinzip – das sie selbst durch Überdehnung zerstörten und in Irritation auflösten – verdanken die Panoramen dem, was Albrecht Dürer als „visuelle Alchemie“ bezeichnete: der Zentralperspektive. Die Konstrukteure einer lange Zeit die abendländische Raumwahrnehmung und ‚Weltansicht‘ prägenden und bis heute wirksamen Perspektivik haben in ihren Werken Wahrnehmungsschemata vorgegeben, die mit der Zeit immer weniger als ‚alchemistisch‘ und künstlich empfunden wurden, bis sie schließlich – in unserer Kultur – als ‚natürlich‘ erschienen und zur ‚Normalperspektive‘ wurden.

Technisch raffiniert den Sehraum zu erweitern und zu vertiefen, war immer wieder das Ziel der Maler, Zeichner und Architekten in der Nachfolge der ‚Gründerväter‘ – Filippo

---

1 Mit der Panoramethematik habe ich mich zum ersten Mal 1994 beschäftigt. Auf einer Tagung „zu Ehren von Prof. Dr. Thomas Luckmann“ (4. 2. 1994–6. 2. 1994, Universität Konstanz) trug ich meine ersten Überlegungen zur Panoramakunst vor. Seitdem bin ich immer wieder auf diese Thematik gestoßen (worden) – zuletzt in einem Seminar „Zur Medialisierung des Sehens“, das ich im Wintersemester 1998/1999 zusammen mit Jürgen Raab an der Universität Konstanz durchführte. Die Diskussionen in diesem Seminar haben meine Neugierde wiedererweckt, über die Anstöße nachzudenken, die von der Panoramakunst für die Medien der Gegenwart ausgegangen sind.

2 Beispielhaft die Ausstellung „Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts“, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 28. Mai–10. Oktober 1993.

Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci. So zeigt<sup>3</sup> Dürers Fernsicht „Tal von Kalchreuth“ (um 1500) eine von zwei Standorten ‚aufgenommene‘ Landschaft – mit der durch dieses Verfahren entstehenden Konstruktion eines zwar nur 50° umfassenden Horizontes, aber einer räumlichen Tiefe von ungefähr 33 Kilometern. El Greco entwirft mit „La ciudad de Toledo con su planta“ (1610/14), aus dem Blickwinkel eines imaginären Standortes in fiktiver Höhe, eine überdehnte Gesamtansicht der Stadt mit einem entsprechend perspektivisch fundierten Grundriss.

An zahlreichen weiteren Beispielen lässt sich zeigen, dass es immer wieder darum geht, in einer Kombination aus Malerei oder Zeichnung einerseits und ‚objektiver, naturwissenschaftlicher‘ Vermessung andererseits die Räume mehr und weiter auszudehnen und zu vertiefen, um das menschliche ‚Sehvermögen‘ mit Illusionsrekorden zu konfrontieren. Führender wissenschaftlicher Illusionist ist der herausragende Topograph seiner Zeit, Anthonis van den Wyngaerde, der immer wieder Weitwinkelperspektiven aus mehreren Zentralprojektionen von verschiedenen Standpunkten aus konstruiert. Seine grandios entfaltete Aussicht östlich Gibaltars nach Südosten in Richtung auf die „Afrikanische Küste von Oran bis Ceuta“ (1567) spannt einen Horizont von 180° auf, innerhalb dessen die phantastische Entfernung von 400 Kilometern sichtbar gemacht wird.

Ein ganz anderes, für die späteren Panoramen ebenfalls grundlegendes Verfahren beruht auf dem zweifachen Blick, der vom (ungefähr) gleichen Standort in diametral entgegengesetzte Richtungen geht. Beispielhaft dafür ist Caspar Wolfs Bildpaar (1) der „Unteren Beatushöhle am Thunersee“ (1776) mit Blick auf den Felseingang von Südwesten her und (2) des spiegelsymmetrischen Ausblicks von der Grotte nach Südwesten (1777). Das Bildpaar zeigt zwei Landschaften ohne Himmel: Auf dem ersten Bild ein vor dem dunklen Hintergrund der Höhle beängstigend kleines Selbstporträt des Zeichners, auf dem zweiten den befreienden weiten Blick aus dem Höhleneingang heraus auf die glänzende Wasseroberfläche des Sees. Es geht um „Umkehr als Bildsinn“<sup>4</sup>: die Welt im Rücken des Betrachters soll mit ins Bild geholt werden.

Die gleichzeitige Anwesenheit des Bildbetrachters an mehreren Standpunkten überführt das Nacheinander der Raum- und Landschaftswahrnehmung, das prinzipiell prozesshaft Zeitliche und Aktive des Sehens in die Illusion der Allgegenwart einer scheinbar zur Ruhe gekommenen Wahrnehmung. Nicht nur der Raum, sondern auch das Sehen scheinen im omnipräsenten Blick der Zeitlichkeit entzogen zu werden: das menschliche Sehen nähert sich – in der Illusion – dem Blick der Götter an.

Was für diese Form von Entzeitlichung der Raumwahrnehmung gilt, findet seine Entsprechung in einem spezifischen Blick der ‚Vorpanoramisten‘ auf die Geschichte und ihre Großereignisse. Wenn Jacques Louis David auf riesigen Bildformaten die Massenaufzüge der Revolution nachinszenierte, zielte er *auch* darauf, die dargestellten ‚Massen‘ als ihr eigenes Publikum für seine Ausstellungen zu gewinnen: Die Akteure werden, strukturell ähnlich wie gegenwärtig die Teilnehmer an Großdemonstrationen – Kirchentagen, Love-Parades, Sportfestivals etc. – beim abendlichen Blick in die Fernsichtsnachrichten, nachträglich zu ihren eigenen Zuschauern: Man entwirft sich – wie zur Zeit Hooligans, rechte und linke Politexhibitionisten, Musik- und Fußballfans oder Gesinnungsdemonstranten – von vornherein in der Doppelrolle als Akteur und Publikum, als Handelnden und nachträglich Betrachtenden. Die Folge: der (spätere) Betrachter schreibt sich selbst

3 Zu den folgenden Beispielen vgl. Weber, Bruno (1993), *La nature à coup d'œil*. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist, in: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 28. Mai–10. Oktober 1993, S. 20–27.

4 Weber, Bruno (1993), a. a. O., S. 23.

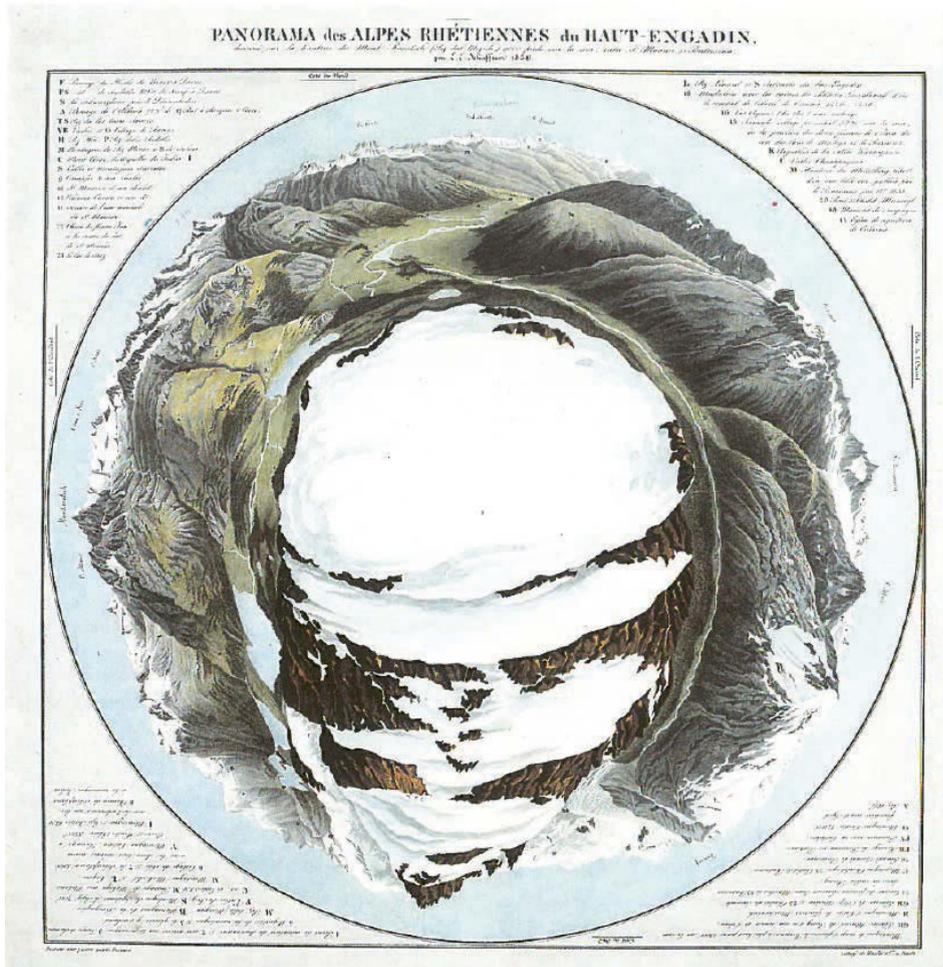


Abbildung 1: Elias Emanuel Schaffner: Panorama des Alpes Rhétiennes, 1836

als Akteur vorweg eine spezifische, auf den folgenden Selbstgenuss durch Sehgenuss hin angelegte Handlungsästhetik vor.

Damals konnte man bei Ein-Bild-Ausstellungen – gegen Eintritt – im Nachhinein mit olympischem Blick die in der bildhaften Aufsicht an ihren ‚entscheidenden Augenblicken‘ angehaltene Geschichte betrachten. Napoleon soll angesichts der Davidschen Großformate gesagt haben: „Ce n'est pas de la peinture, on marche dans ce tableau“<sup>5</sup>. Aber – wie viele andere oft zitierte Aussprüche berühmter Männer – so ist auch dieser schief. Denn der Effekt der Großbilder liegt u. a. darin, dass die Größe des Formates einerseits den Bildraum dehnt, andererseits aber gleichzeitig die Distanzen im Bild schrumpfen lässt und dadurch das Dargestellte in sehr verkürzter ‚Marschzeit‘ wahrnehmbar macht.

Aus heutiger Sicht erscheint es so, als habe Robert Barker in seinem Panoramapatent vom 19. Juni 1787 all diese bereits vorfindlichen, auf eine ‚Allsicht‘ (denn eben diese meint der Ausdruck ‚Panorama‘) hin angelegten Tendenzen in einem buchstäblich umgreifenden Konzept zusammengebunden. Allerdings – und das ist das wahrhaft Neue – ist der Betrachter darin nicht mehr ein Gegenüber des Bildes, sondern scheinbar mitten darin. Er kann nicht mehr, wie zuvor, körperlich nahezu unbewegt ‚ursprünglich‘ riesenhafte, für ihn im Bild zugeschnittene Räume und Ereignisse in olympischer Distanz und Syn-

5 Kemp, Wolfgang (1978), Fotoessays – zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München, S. 11.

chronizität wahrnehmen oder – wie bei den britischen, an der topographischen Malerei orientierten Bühnenbildern des 18. Jahrhunderts – eine durch die deutliche Trennung von Zuschauerraum und Bühne gesicherte Zuschauerrolle einnehmen. Nun muss er selbst aktiv werden und sich um seine eigene Achse drehen, um die vollständige Horizontale von 360° zu erfahren.

Dabei entsteht ein merkwürdiger, in der Literatur bisher kaum behandelter Effekt: Der Betrachter sieht sich weder dem Bild gegenüber, noch ist er wirklich, wie das Panorama suggeriert, ‚mitten darin‘. Er verliert seinen ‚festen Standort‘ nicht nur dadurch, dass er sich um seine eigene Achse drehen muss, sondern auch dadurch, dass er die ihm dargebotene Bildwelt weder von außen noch von innen heraus wahrnimmt: Die Bildwelt umhüllt ihn, ohne dass er *in ihr* eine Position einnimmt. Während wir ‚lebensweltlich‘ in der Mitte unserer Welt stehen, realer Teil dieser Welt sind und von dem – sich mit und durch uns bewegenden – Zentrum her, das wir selbst *sind*, unsere Welt wahrnehmend und handelnd ordnen, erleben wir im Panorama handgreiflich und unübersehbar, dass wir uns zwar irgendwie in der Mitte der uns umgebenden Bildwelt befinden, aber weder ihr Zentrum sind noch dieses Zentrum werden können.

Der Boden, auf dem wir stehen, verhält sich – material und gegenständlich erfahrbar – gegenüber der Bildwelt exterritorial. Zusätzlich trennt uns ein Geländer vom Panorama, in dessen ‚Mitte‘ wir gefangen gehalten werden, ohne Teil von ihm werden zu können. Wir werden – statt in lebensweltlicher Anschauung – in aufdringlich surrealistischer Weise in jene Positionalität versetzt, die Plessner als „exzentrisch“ bezeichnet und die das anthropologische Fundament unseres Zugangs zur Welt – zur Außenwelt, Innenwelt und Mitwelt – darstellt:<sup>6</sup> Unsere Füße und ‚ein Teil‘ unserer Sinne bleiben spürbar lebensweltlich verankert, während ‚der Rest‘ durch die Illusionskunst des Panoramas dazu verführt werden soll, in eine fiktive Welt einzutreten: Anders als die meisten Medien der Fiktionalität nagelt uns das Panorama durch die Aktionsformen (Körperdrehung, Herumgehen), die es uns aufzwingt, und durch die ‚Exterritorialität‘ unseres Standortes an der Schwelle zwischen den Erfahrungsweisen der Lebenswelt und denen der Fiktion fest.

Bevor er das Panorama entwarf, war Robert Barker Porträtmaler. Vom Kleinformat des Porträts, wendet er sich in seiner künstlerischen ‚Konversion‘ nicht nur den riesigen Formaten zu, sondern auch vom Individuum als festem Gegenstand zu den tendenziell unendlich vielen Gegenständen und Ereignissen des individuellen Interesses. Der vorher auf das Individuum konzentrierte Blick – und damit zugleich das betrachtende Individuum – zerstreuen und verlieren sich in der ‚Allsicht‘. Aber nicht nur der Betrachter wird ‚sich selbst entzogen‘, auch das ‚Gemalte am Gemälde‘, der Gemäldecharakter der Bilderwelt soll zum Verschwinden gebracht werden.

Die erste große Barker Rotunde (in London) besaß einen Durchmesser von 27,5 m, war 17,4 m hoch und hielt die Betrachter, die sich auf einer Plattform von 10 m Durchmesser bewegen konnten, durch eine Barriere in einem Abstand von 10 m gegenüber der bemalten Leinwand – einer Fläche von 930 m<sup>2</sup>. Die frühen Rotunden in London und Paris gaben den ihnen in anderen Städten folgenden einen groben Standard vor. Gewöhnlich waren die Rotunden, Außenhaut und Hüllen der Panoramen, zwischen 10 und 20 m hoch, hatten einen Durchmesser von 30 bis 35 m und boten ihrem Publikum im Innenraum eine 100–120 m lange, 13–18 m breite Malfläche. Die Leinwände selbst wogen bis zu vier Tonnen, denen weitere vier Tonnen an aufgetragener Farbe aufgeladen wurden. Beinahe zwangsläufig reizt der monumentale Charakter des Panoramas, der seine Qualität vorwiegend aus der Quantität gewinnt, von sich aus zu Übersteigerungen und Rekordversuchen:

6 Plessner, Helmuth (1975), Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin, S. 288 ff.

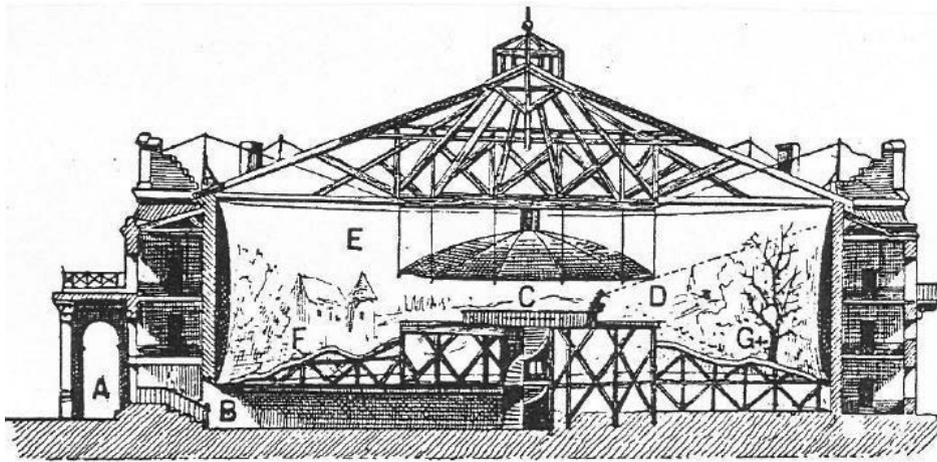


Abbildung 2: Schnitt durch ein Panorama

A. Eingang und Kasse; B. verdunkelter Gang; C. Betrachterplattform, darüber das Segel; D. Sehwinkel des Betrachters; E. Rundumaufgespannte Leinwand; F. Plastisch gestalteter Vordergrund (Faux terrain); G. In Trompe-l'œil-Manier gemalte Gegenstände auf der Leinwand

Das Londoner Rundpanorama von Thomas Hornor (1829 im Colosseum ausgestellt) bot 2 300 m<sup>2</sup> bemalte Leinwand und war überwölbt von einem 3 716 m<sup>2</sup> weiten künstlichen Himmel.

Bei allen Panoramen wird der Betrachter gegenüber der ihm gebotenen Bildwelt in einem Abstand gehalten, der es ihm unmöglich machen soll, Farbe und Leinwand in ihrer spezifischen Materialität zu erkennen: Er steht im Dunkeln, die Bildwelt im Licht, und die Lichtquellen sowie die Ober- und Unterkanten des Bildes sind ihm durch Sichtblenden verdeckt. Ebenso verborgen bleiben ihm die Aufbauten, Stützvorrichtungen, Projektionsgeräte, Zug- und Spannkonstruktionen – das gesamte technische Räderwerk samt Personal, auf die sich das Panorama stützt. Barkers Patentbeschreibung (vom 19. Juni 1787) zeigt, dass er die technische Apparatur des Panoramas für ebenso wichtig hielt wie das 360-Grad-Bild selbst. Dieses Bild beschrieb er zunächst als „La nature à coup d'œil“ – die Natur auf einen Blick<sup>7</sup>: Offenkundig ist es sehr aufwendig, ‚Natur‘ und ‚Natürliches‘ künstlich herzustellen. So erklärt sich, dass der Stolz des ‚Naturschöpfers‘ auf die von ihm entwickelte Produktionstechnik ebenso groß ist wie der auf das Bild. Beide wachsen zu einer Illusionsmaschinerie zusammen, und diese ist das eigentliche Werk.

Naturalismus und Illusionismus verbünden sich hier in einer richtungweisenden Form medientechnischer Fabrikation von ‚Natur‘. Sich von einem ‚verdunkelten Standort‘ aus in einen horizontlosen Bildraum einzuschließen und an das Hier und Jetzt der panoramischen Bildwelt in einem „all embracing view“ zu binden, hat für das betrachtende Individuum zur Folge, dass es sich in einer entgrenzten Außenwelt als Subjekt verliert und – da es selbst keinen festen Standort mehr hat – auch den Objekten der Außenwelt keinen auf ein Zentrum hin orientierten Ort mehr zuweisen kann: Mit dem Verlust des durch das Ich positionierten ‚Hier‘ verschwimmt auch die Positionierung eines ‚Dort‘ als eines fixierbaren Gegenübers des Betrachters.

7 „My invention, called ‚La nature à coup d'œil‘, so as to make observers feel as if really on the very spot.“ – Auszug aus Robert Barkers Patentschrift, zitiert nach Weber, Bruno (1993), a. a. O., S. 21.