

Siegfried Gronert

DAS PANORAMA

Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/Main, Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft, 1980. 317 S., 195 Abb. und 8 Leporellos, 148,- DM.

An dem Gegenstand Panorama versuchten sich in einer generellen Einschätzung bisher ein Historiker, Dolf Sternberger¹, der an „volkstümlichen Schaumitteln“ interessierte Alfred Auerbach² – und nun ein Germanist, Stephan Oettermann, der dazu noch den umfassenden panoramatischen Blick aufs Panorama liefert.

Oettermanns Interesse am Panorama scheint das einer persönlichen Faszination an Zurschaustellungen zu sein: 1979 erschien von ihm „Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa“ (ebenfalls ‚Syndikat‘) und zur Zeit arbeitet er (laut Klappentext) an einer Geschichte und Ästhetik der Schaustellungen, des Jahrmarkts. Ich halte dies für erwähnenswert, weil sein Buch über das Panorama von dieser Faszination geprägt ist; es ist voller Anregungen und Hinweise, die zusammen mit ausführlich zitierten Quellen und den vielen Abbildungen das Geschehen des Panoramas in seiner Zeit deutlich machen. Andererseits vermag Oettermann es nicht, die Faszination des Panoramas über seine Darstellung hinaus zu entzaubern, das Panorama als Massenmedium zu analysieren.

Zur Analyse der Ideologie der Masse schrieb Siegfried Kracauer 1927: „Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.“³ Oettermann macht es genau umgekehrt; er gibt den ‚Urteilen der Epoche über sich selbst‘ in der Darstellung breiten Raum. Teilweise ist dieses Vorgehen notwendig, da viele Panoramen zerstört, Abbildungen nicht mehr vorhanden sind. Jedoch ist die Analyse der Rezeption oft zufällig und dringt nicht zu zentralen Themen vor. Von der Produktion her wird zwar das Panorama als Ware dargestellt, nicht aber wird der Warencharakter des Panoramas analysiert. Somit ist die Abhandlung keine Geschichte des Massenmediums Panorama, sondern ein Bericht vom Geschehen des Panoramas in der Zeit von 1787 bis etwa 1900.

Das Panorama wird nach Ländern gegliedert vorgestellt: England, Frankreich, Deutschland, Österreich, Schweiz und Nordamerika. Innerhalb der einzelnen Länder verfolgt Oettermann die Entwicklung der Panorama-Unternehmen und zitiert ausführlich die zeitgenössischen Kritiken der ausgestellten Panoramen. Als Fakten- und Materialsammlung zu insgesamt 313 Panoramen ist das Buch der erste Versuch einer umfassenden (wenn auch nicht vollständigen) Darstellung. Hierin liegt die Novität und der Wert der Arbeit von Oettermann, der durch die folgende Kritik nicht geschmälert werden soll. Auch die Verweise in den Anmerkungen und die ausführliche Bibliographie (in der allerdings Sternberger und Auerbach fehlen; zu Auerbach siehe aber Anm. 14, Eintlg.) zählen zu den Leistungen dieser Arbeit.

Der Text beginnt mit einem für das Folgende typischen Mißklang. Oettermann überschreibt das einleitende Kapitel „Die Ursprünge des Panoramas“ mit einem Zitat Theodor W. Adornos, das Oettermanns negierende Haltung gegenüber der Tradition, in der die Panorama-Malerei steht, begründen oder zumindest belegen soll: „Gleichzeitig ist nichts der theoretischen Erkenntnis moderner Kunst so schädlich wie ihre Reduktion auf Ähnlichkeiten mit älterer. Durchs Schema ‚Alles schon dagewesen‘ schlüpft ihr Spezifisches; ...“⁴. Als ob Adornos (dann noch kritisches?) Verhältnis zur Tradition sich durch den Gestus des ‚Das interessiert uns nicht mehr‘ kennzeichnen ließe⁵, glaubt Oettermann, mit durch Adornos Worte gestärktem Rückgrat, Vor- und Nachläufer des Panoramas vernachlässigen zu können (7). Doch dort, wo Adorno von Oettermann ausgeblendet wird, fährt jener fort: „Am Verhältnis der modernen Kunstwerke zu älteren, die ihnen ähneln, wäre die Differenz herauszuarbeiten. Versenkung in geschichtliche Dimensionen müßte aufdecken, was einst ungelöst blieb; nicht anders ist das Gegenwärtige mit dem Vergangenen zu verknüpfen.“⁶ Gerade diese Verknüpfung aber wird von Oettermann nicht geleistet. Wie das Neue, das nach diesem Verständnis ohne Tradition ist, dann erklärt wird, charakterisiert Adorno im folgenden Satz: „Die gängige geistesgeschichtliche Haltung dagegen möchte virtuell Neues überhaupt aus der Welt beweisen.“ Solcher Art ist die Haltung Oettermanns, der in dem einleitenden Kapitel belegen will, daß das Panorama „bildlicher Ausdruck, ‚symbolische Form‘ eines spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverhältnisses ist“ (9). Meine Kritik wird sich hauptsächlich mit dieser Hypothese auseinandersetzen.

Zur Neuheit des Panoramas: der bürgerliche Blick

Oettermanns Ausgangspunkt ist die Patentierung des Panoramas und die Neuschöpfung des Wortes gegen Ende des 18. Jahrhunderts; mit ‚Panorama‘ war anfangs allein die Kunstform, ein Rundgemälde in einer besonderen Rotunde ausgestellt, gemeint (7-9). Zwei wichtige Daten dazu: Am 17. Juni 1781⁷ meldete in London Robert Barker das Panorama als Patent unter der Bezeichnung „la nature à coup d’oeil“ an; jedoch nicht die perspektivische Lösung der Rundumdarstellung ließ Barker patentieren, sondern das gesamte Ausstellungsgebäude mit den Beleuchtungseinrichtungen, der Besucherplattform in der Mitte, dem Zugang und der Anbringung der Leinwand. Das Wort Panorama läßt sich zum ersten Mal in der ‚Times‘ vom 10. Januar 1792 nachweisen (79). Damit sind die Kunstform und ihre Bezeichnung zeitlich bestimmt, dem Panorama Ähnliches vor 1787 gilt als Vorläufer. Die Erfindung des Panoramas, die wie die der Photographie an verschiedenen Orten und von verschiedenen Personen nahezu gleichzeitig gemacht wurde, wird von Oettermann in eine Reihe mit anderen Phänomenen gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingestellt (9-19): die Entdeckung des Horizonts durch „Gebildete und Bildungswillige“ (10), die Anfänge des Alpinismus, die Aufstiege der Montgolfieren seit 1783. Mit dem Horizont verbunden sieht Oettermann in den Topoi ‚Hoffnung‘ (jenseits des eigenen Horizonts) und ‚Kerker‘ (die Realität innerhalb des Horizonts) die Dialektik des

bürgerlichen Blicks der Zeit. „Horizont, Hoffnung, Kerker, Montgolfiere, Seh-Sucht und Seh-Krankheit. – in keiner anderen Zeit als dieser konnte das Panorama erfunden werden.“ (18) Denn: „Im Rundgemälde etabliert sich das Erlebnis des Horizonts als Kunstform“ (19), die „Kunstform lieferte dann auch erfolgreich der Erfahrung den Begriff: „Panorama.“ (19)

Die locker miteinander verbunden dargestellten Phänomene leuchten mir zwar ein als Beschreibung eines bestimmten Erlebniszusammenhangs, aber ich frage mich, ob das alles so neu ist, wie Oettermann glauben machen will. Die Montgolfieren wurden 1783 erfunden, der Wunsch zu fliegen ist älter. Der Horizont ist als sinnliche Erfahrung keine Entdeckung des 18. Jahrhunderts, ebenso nicht die Topoi Horizont und Kerker. Petrarcas Beschreibung seiner Besteigung des Mont Ventoux von 1336⁸ macht sowohl die Hoffnung auf den (Berg-)Gipfel als das Ziel des Lebensweges deutlich, als auch die Einsicht in den Kerker der „von irdischen Trieben geblähten Begierden“⁹, der durch keine Gipfelbesteigung überwunden werden kann. Zusammen mit Ambrogio Lorenzettis ‚Allegorie des guten und des schlechten Regiments‘ im Palazzo Publico in Siena von 1338 / 39¹⁰ markiert Petrarcas Bergbesteigung die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit in der Geschichte des Blicks auf Stadt und Land: Noch ist der Blick auf den göttlichen Kosmos ausgerichtet, aber schon wird der empirische Überblick versucht. So beginnt auch Gustav Solar sein Kapitel „Merkzeichen für eine Frühgeschichte des Panoramas“ mit Lorenzettis Fresken und bezeichnet sie als „Vorform des Panoramas“¹¹. Mit all dem setzt sich Oettermann nicht auseinander – eine selbst gewählte Einschränkung (Anm. 14, Einltg.). Unverständlich ist mir aber, wie eine solche Einschränkung den Satz produzieren kann: „Die Geschichte des Panoramas umfaßt ein Jahrhundert, das neunzehnte – und nur dieses. Vor- und Nachläufer lassen sich wie überall finden, sie sind bedeutungslos.“ (7) Gerade weil Oettermann sich nicht mit den Vorläufern des Panoramas auseinandersetzt, kann er diese Behauptung nicht aufstellen. Und weil er Horizont, Hoffnung und Kerker nicht als Teile seiner Welterfahrung mit den ihr zugrunde liegenden Bedingungen sieht, muß die Darstellung der sinnlichen Erfahrung gegen Ende des 18. Jahrhunderts unvollständig bleiben, nicht abgrenzbar gegenüber früheren sinnlichen Erfahrungen. Wo Oettermann dagegen Erlebnisstrukturen mit ihrer gesellschaftlichen Funktion verbindet, dargestellt an Jeremy Benthams Panopticon (ab 1787), kann das Spezifische des panoramatischen Blicks festgemacht werden. Wie im Panopticon der Delinquent dem Blick des Wächters ausgeliefert ist, so ist in der Manufaktur der Arbeiter dem Blick des Kontrolleurs, so ist im Panorama die Natur dem Blick des Betrachters ausgeliefert. Panopticon, Manufaktur und Panorama gelten als Ausdruck der in Erziehung, Arbeit und Freizeit durchrationalisierten, industriellen Gesellschaft (34-38).

Weiter frage ich mich, ob es nicht möglich gewesen wäre, den in den Panoramen auf die Füße gestellten Zeitgeist als Ganzes zu betrachten. Es fällt auf, daß in der Einleitung der Geist des Blicks, in den folgenden Kapiteln dagegen vorwiegend die Ware Panorama behandelt wird. Die Panorama-Unternehmen waren Wirtschaftsunterneh-

men, das ist die vielleicht eindringlichste Erkenntnis, die das Buch vermittelt, hinter die keine kunstgeschichtliche Betrachtung mehr zurück kann. Aber die Panoramen waren eben auch irgendetwas zwischen Malerei und Kino, das Bedürfnisse aufzeigt. Oettermann schreibt in seiner Einleitung: „Hoffnung begleitete die Erfahrung des Horizonts“ (15) – doch welche Hoffnungen die Besucher der Panoramen begleiteten, muß der Leser sich mühsam aus den vielen Andeutungen herausklauben. Sicher waren es nicht die Hoffnungen des in der Einleitung so oft zitierten Goethe oder die des Ballonfahrers Fürst von Pückler-Muskau (15). Sicher waren es nicht nur die Hoffnungen der Panorama-Berichterstatter, die extensiv zitiert werden. Die konkreten, zeitspezifischen Hoffnungen der Masse an den Panoramen aufzuzeigen, diese Chance hat Oettermann nicht genutzt; dazu hätte er die Darstellungen auf der Panorama-Leinwand selbst untersuchen müssen. Als Johann Friedrich Tielker 1801 sein Panorama von Berlin ausstellte und die Besucher sich nicht so recht einstellen wollten, schrieb die ‚Zeitschrift für die elegante Welt‘: „Die umliegenden Gegenden von Berlin sind zu wenig romantisch, als daß sie dargestellt unterhalten könnten“ und: „Im Allgemeinen scheint es mir, daß das Panorama einer Stadt ohne Gegend weniger Effekt, als mit einer schönen Gegend macht: das Panorama von Berlin weniger also als das von Rom.“ Dies zitiert Oettermann und bemerkt dann dazu: „Die Berliner meinten, ihre Stadt genug zu kennen, und sparten das Eintrittsgeld.“ (156) In London (79) und Paris (114) aber sparten die Besucher nicht mit dem Eintrittsgeld, um ihre Stadt von der Panorama-Plattform aus kennenzulernen. Das Beispiel ist bezeichnend für die manchmal etwas laxen Art, mit der Oettermann die in den zeitgenössischen Berichten angesprochenen Erlebnisse unterläuft, statt sie zu untersuchen. Mit der Analyse des Panoramas als Wirtschaftsunternehmen *und* als Instanz der Hoffnung und des Kerkers hätte eine Warenästhetik des 19. Jahrhunderts geschrieben werden können – ja geschrieben werden müssen, denn Oettermann selbst hat diesen Zusammenhang in der Einleitung mit der notwendigen Deutlichkeit angesprochen: „Das Panorama ist die Kunstform der Industriellen Revolution. Es waren die sich mit dem Ende des 18. Jahrhunderts in den Städten zusammenballenden Bevölkerungsmassen, die die Basis dafür schufen, daß sich aus der reinen maltechnischen Möglichkeit eines Rundumgemäldes das Massenmedium Panorama entwickeln konnte. . . . Die Masse als Kunstmäzen fand in den Panoramen ihr erstes Betätigungsfeld. Auf der anderen Seite war das Panorama die erste Kunstform, die adäquat und ausschließlich auf die optischen Bedürfnisse einer anonymen Großstadtmasse antwortete, in den Themen, die sie zur Darstellung brachte, wie in der Art, in der sie diese präsentierte.“ (38) Wer von dem Buch eine Thematisierung oder Analyse dieser Thesen erwartet, wird enttäuscht sein, wer Material zu diesen Thesen sucht, der wird sicher fündig werden.

Zur Neuheit des Panoramas: die Form

In einem anderen, formalen Ansatz versucht Oettermann, seine These von der Neuheit des Panoramas zu erhärten. Nicht in der barocken Deckenmalerei, den Theater-

prospekten, der Landschaftsmalerei oder der Vedute lägen die Entwicklungslinien, die zur „Kunstform des Panoramas“ (19) führten, sondern in den Wechselwirkungen zwischen der „institutionalisierten ‚reinen Malerei‘“ (27) und den gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Erdwissenschaften, der Geognosie (26-33). So läßt er die formalen Elemente der Panorama-Malerei, Rundumdarstellung und Naturalismus, mit Jaques-Barthelémy Michelis du Crest „Prospect géométrique des Montagnes neigées, dites Gletscher“ von 1755 beginnen: „der erste Versuch zu einem wissenschaftlichen Halbbrund-Vertikal-Panorama überhaupt“ (30). Das erste wissenschaftliche Horizontalpanorama soll 1776 mit Horace-Benedict de Saussures „Vue circulaire des Montagnes“ entstanden sein (28), und das Verbindungsglied schließlich zwischen Geognosie und Panorama-Malerei sieht Oettermann in den vollrunden Gebirgs panoramen ab 1792 von Hans Conrad Escher von der Linth (27-28).

Wie der schon erwähnten, detaillierten Untersuchung zur „Vorgeschichte des Panoramas“ von Gustav Solar entnommen werden kann, müssen jedoch die Erfindungen der Panorama-Formen um mehr als 200 Jahre vordatiert werden. 1530 brachte Niklas Meldemann ein Horizontalpanorama heraus, das die Belagerung Wiens durch die Türken darstellt, gezeichnet wahrscheinlich von dem Nürnberger Hans Sebald Beham¹²; das erste bekannte vollrunde Panorama ist Anton van den Wyngaerdes „Zelandiae Descriptio“ von 1548/49, eine Ansicht des niederländischen Zeeland¹³. Solar jubelt: „Auch das erste zylindrische Vollrundpanorama ist also schon im 16. Jahrhundert ‚erfunden‘ worden. Nach dem Primat Michelis du Crest und Saussures fällt nun auch dasjenige Barkers und Breysigs dahin.“¹⁴ Wer die Kunstgeschichtsschreibung nicht nur als Guinness-Buch der Primare auffaßt, wird sich allerdings mit dieser formal ausgerichteten Liste nicht zufriedengeben wollen. Die genannten Zeichnungen, nach ihrer Funktion befragt, müssen, ähnlich der Schedelschen Weltchronik, als Darstellungen von Schauplätzen der Weltgeschichte aufgefaßt werden. Daneben stehen funktional die Status repräsentierenden Stadtansichten und die Reisebeschreibungen als Ausdruck kosmographischen Interesses¹⁵. Das ‚Panorama‘ des 16. Jahrhunderts, als Weitraumsicht oder Vollrund, hat also inhaltlich mit den Erdwissenschaftlern des 18. Jahrhunderts nur den topographisch-empirischen Blick gemeinsam. Ähnlichkeiten in Thema und Funktion finden sich dagegen in den Panoramen des 19. Jahrhunderts: das Panorama der Seeschlacht bei Navarin, Paris 1831 (125); das Panorama der Weltstadt London, London 1792 (79); das Panorama der Kunststadt Rom, Berlin 1800 (154). Solar kann diese Verbindung nicht herstellen, weil er nicht über das 18. Jahrhundert hinausgeht – Oettermann ebenfalls nicht, weil er mit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnt.

Oettermann wendet sich in seinen Bemühungen um das Panorama als „symbolische Form“ (ein Terminus, der weder von Erwin Panofsky oder Ernst Cassirer abgeleitet, noch näher erläutert wird) auch der Perspektive zu. Läßt sich *ein* zentralperspektivisch konstruiertes Bild als planer Durchschnitt durch *eine* ‚Sehpyramide‘ (die Sehstrahlen von *einem* Augenpunkt aus) vorstellen¹⁶, so ist das Rundbild von 360° als Aneinanderreihung unendlich vieler ‚Sehpyramiden‘ in der Horizontalen aufzufassen

und damit als Reihe unendlich vieler Augenpunkte, die zur Horizontalen verschmelzen (26). Augenpunkte sind Betrachterstandpunkte und so fallen 1. „alle Betrachterstandpunkte gegenüber dem Horizont in eins“ und können 2. „ – theoretisch – unendlich viele Betrachter das sie umgebende Bild unverzerrt anschauen“ (26). In der Praxis konnten somit, „nachdem der mathematische Betrachterstandpunkt zur Plattform vergrößert worden war, bis zu 150 Personen das Bild gleichzeitig ansehen.“ (26) Gegenüber den „exklusiven“, zentralperspektivisch konstruierten Bildern ist also die Perspektive des Rundbildes eine „demokratische“, und der „demokratischen“ Perspektive [dürfte] es nicht zuletzt zu verdanken gewesen sein ..., daß das Panorama so schnell und so nachhaltig an Popularität gewann.“ (26)

Zum einen finde ich es zumindest ungenau, eine Form deshalb als ‚demokratisch‘ zu bezeichnen, weil sie auf eine „zahlende Öffentlichkeit, ein Publikum“ ausgerichtet ist (26). Hier können wirkungs- oder warenästhetische Ansätze Genaueres leisten, über sie vermittelt demokratische Tendenzen herausgearbeitet werden¹⁷. Zum anderen vermischt Oettermann hier Perspektive und Architektur des Panoramas; das ist analytisch unsauber und führt zu entsprechenden Ergebnissen. Bei der perspektivischen Konstruktion eines Rundbildes fallen, wie Oettermann einerseits richtig sagt, „alle Betrachterstandpunkte gegenüber dem Horizont in eins“ (26) – die unendlich vielen Betrachter aber, die sich das Bild (theoretisch) unverzerrt anschauen könnten, die sind nur eine Bestimmung der Zentralperspektive überhaupt. Die Zentralperspektive ist, wie jede mathematische Perspektive, nichts anderes als eine Mathematisierung des Sehraums¹⁸, der Augenpunkt die Mathematisierung des Betrachters: in ihm ist eine unendliche Anzahl von Betrachtern festgelegt. Auch die Perspektive des Panoramas kann theoretisch keinen Betrachter mehr hinzufügen.

Weiter gilt es zu bedenken, daß die Perspektive des Panoramas keine Aneinanderreihung mehrerer Zentralperspektiven erfordert. Der Winkel der Sehstrahlen kann, unabhängig vom menschlichen Auge, bei planer Bildebene nahezu 180° umfassen. Solche Weitwinkel-Ansichten stellte etwa Giovanni Antonio Canal dar, beeinflusst von Luca Carlevaris¹⁹; beide gleichermaßen von Oettermann ignorierte Maler panoramatischer Ansichten. Bei gebogener Bildebene, entsprechend der gebogenen Panorama-Leinwand, kann dieser Sehwinkel größer als 180° sein, die zylindrische Bildebene schließlich ermöglicht ein zentralperspektivisch konstruiertes Rundbild²⁰ (Abb. 1). Die Zentralperspektive mit zylindrischer Bildebene ist die Perspektive des Panoramas. Die Aneinanderreihung zentralperspektivischer Einzeldarstellungen („Sehpyramiden“), mit nachträglicher Korrektur der perspektivischen Verzerrungen, stellt nur die praktische Vorgehensweise dar zur Herstellung einer Zentralperspektive mit zylindrischer Bildebene: Sie ist Methode, nicht Theorie. Die ‚Demokratie‘ der Perspektive des Panoramas, so stellt sich heraus, ist die der ‚exklusiven‘ Zentralperspektive. Ihren Gehalt hatte Panofsky deutlich gemacht: Rationalität und Objektivität²¹.

Theoretiker der Perspektive haben sich schon früh mit der Perspektive des Panoramas auseinandergesetzt. Oettermann zitiert mehrere Male den deutschen „Erfinder“

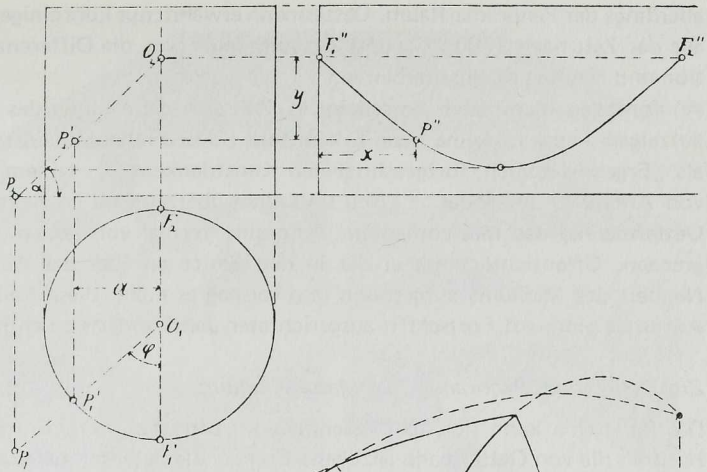
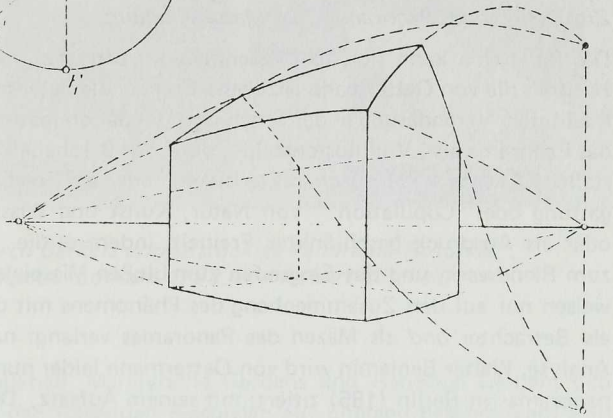


Abbildung 1:
Die zylindrische Bild-
ebene; a) Projektion
einer geraden Linie,
b) Projektion eines
Hauses.

Aus: Meisel, *Lehrbuch der
Perspektive*, 1908²⁰,
Abb. Nr. 232 u. 235



des Panoramas, Johann Adam Breysig, der 1798 das Fehlen eines Lehrbuchs „über die Perspektive auf gebogenen, kugelhohlen etc. Bildflächen“ (20) beklagt. Nicht erwähnt wird dagegen Pierre-Henri de Valenciennes, der 1800 in „Elémens de perspective ...“ von Barkers Panoramen in London schreibt, daß sie den Blick auf Stadt und Land ermöglichen, „sans enfreindre en aucune manière les règles de la Perspective“²², oder Adèle Le Breton, die 1828 in „Traité de perspective ...“²³ die Herstellung eines zylindrischen Panoramas so darstellt, wie Oettermann es beschreibt, also von der Praxis her. Die Anfänge der Übertragung planer Bildebenen auf gebogene oder sphärisch geformte Bildflächen (horizontal und vertikal) würden in einer gründlichen Studie der perspektivischen Probleme kaum mit dem Beginn des ‚modernen, bürgerlichen Weltverständnisses‘ zusammenfallen; auch ein ‚schroffer Traditionsbruch‘ mit der Theater- und Deckenmalerei (20-21) ließe sich bezüglich der Perspektive wohl nicht belegen: Die Quadratura-Malerei ist seit dem Quattrocento bekannt und in Lehrbüchern, auch im 18. Jahrhundert, mit ihrer perspektivischen Konstruktion dargestellt worden. Spezifisch für die Tradition des Panoramas ist

allerdings der Panorama-Raum. Oettermann erwähnt nur kurz einige jüngere Beispiele aus der Zeit nach 1750 (77) und versäumt auch hier, die Differenz zwischen Tradition und Neuheit herauszuarbeiten.

An formalen Merkmalen, so scheint es, läßt sich die Neuheit des Panoramas nicht aufzeigen – das ist keine neue Erkenntnis. So bezeichnet Auerbach das Panorama als „Ergebnis spätem, fortgeschrittenen Kunstdenkens, ... seinem Wesen nach also von Anfang an vollendet“²⁴. Neu und nicht überzeugend ist vielmehr der Versuch Oettermanns, das Massenmedium Panorama formal von seinen Vorläufern abzugrenzen. Offensichtlich ist er der in den Berichten über das Panorama betonten Neuheit des Mediums aufgesessen und vermag es nicht, diese Neuheit als verbalen Ausdruck eines auf Fortschritt ausgerichteten Jahrhunderts zu entlarven.

Zur Neuheit des Panoramas: das Massenmedium.

Das Panorama kann nur als Massenmedium begriffen werden und insofern kennzeichnet die von Oettermann gezogene Grenze, die Patentanmeldung von 1787, eine qualitative Veränderung in der Geschichte der panoramatischen Ansichten. Versuche, das Panorama als „Vollillusionsbild“, das „den Beschauer mitten in die Natur hineinstellt“ (Auerbach²⁵) zu charakterisieren, oder als Ergebnis der „allegorischen Begattung oder ‚Copulation‘“ von Natur, Kunst und Wissenschaft (Sternberger²⁶), oder als Ausdruck beschränkter Freiheit, indem es die „Wirklichkeit zur Illusion, zum Blendwerk, und das Eingreifen zum bloßen Mitspielen machte“ (Solar²⁷), verweisen nur auf den Zusammenhang des Phänomens mit dem Betrachter. Die *Masse* als Betrachter *und* als Mäzen des Panoramas verlangt nach einer weitergehenden Analyse. Walter Benjamin wird von Oettermann leider nur als Betrachter des Kaiserpanoramas in Berlin (185) zitiert; mit seinem Aufsatz, ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘²⁸, liefert Benjamin eben jenen Ansatz, der die Masse als Betrachter und als Mäzen einbezieht. Gegenüber den Kunstwerken mit vorwiegendem „Kultwert“, „wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag.“²⁹. Diese neuen Funktionen sind für das Panorama noch herauszuarbeiten. Der vorwiegende Ausstellungswert des Panoramas läßt sich in fast jeder zeitgenössischen Kritik nachlesen, mit gewichtigen Ausnahmen (etwa das Gutachten des Institut de France, von 1800, S. 114 f.), was die Stellung des Panoramas zwischen ‚E‘ und ‚U‘ bestätigt. Oettermann thematisiert weder das eine noch das andere; so ist sein Bericht durchdrungen von der Schaulust, dem Desinteresse oder dem Interesse der zeitgenössischen Betrachter, über deren Ansichten er bei der Behandlung der Panoramen oft nicht hinaus gelangt.

In der Betrachtung des Architekturtypes Panorama-Rotunde bietet Oettermann zwar keine Entwicklungsgeschichte – auch hier verweigert er sich der Tradition – aber wichtige Verweise auf zeitgleiche Veränderungen beim Bühnenbild und Theaterbau (20 - 21). Keine Erwähnung finden dagegen die Kunst- und Vergnügungszentren

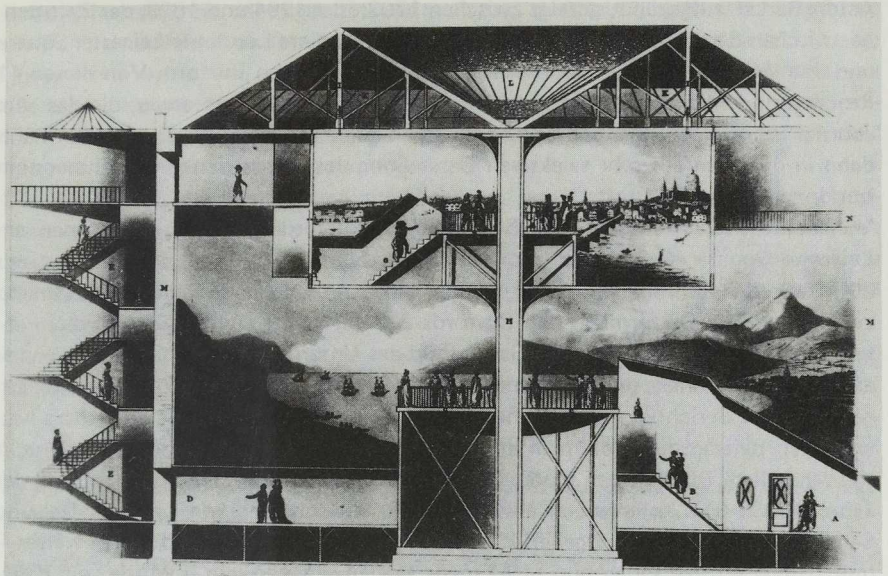


Abbildung 2: Schnitt durch Barkers doppelstöckige Panorama-Rotunde, Leicester Square, London 1793, von Robert Mitchell.

des 18. Jahrhunderts. Vauxhall, Marleybone Gardens und Ranelagh Gardens (ich möchte mich hier und in den folgenden Beispielen auf England beschränken) sind in Architektur und als kulturelle Einrichtung die zeittypischen Vorbilder für den Treffpunkt Panorama. In dem schichtenspezifischen Unterschied zwischen dem Publikum der Pleasure Gardens und der Panoramen, in den verschiedenen Medien (dort Musik, hier Malerei), in der veränderten Position des Betrachters (dort an der Peripherie, hier im Zentrum) zeigen sich die Differenzen zwischen den Jahrhunderten. So wurden die Ranelagh Gardens 1805, 10 Jahre nach der Eröffnung von Robert Barkers Panorama-Rotunde am Leicester Square (Abb. 2), zerstört und „vanished as completely off the face of the earth as the eighteenth-century spirit which designed them“³⁰.

Zum Thema Vollständigkeit: das Panorama in England.

Oettermanns Buch über das Panormaa beinhaltet keine vollständige Auflistung und Abhandlung aller Panoramen. In dem Artikel „The Panorama“ von 1857 im ‚Art Journal‘ (eine von Oettermann angeführte, wichtige Quelle für das Panorama in England) werden insgesamt 41 Panoramen von Robert Barker und seinem Sohn Henry

Aston Barker aufgezählt, gezeigt zwischen 1793 oder 1794 und 1823, der Zeitspanne zwischen dem Beginn der Panorama-Ausstellungen am Londoner Leicester Square und dem Verkauf des Unternehmens an Robert und John Burford. Von diesen 41 Panoramen fehlen in Oettermanns Darstellung 27. Einige Panoramen, die das ‚Art Journal‘ für Barker und Sohn am Leicester Square auflistet, erwähnt Oettermann dann in der ebenfalls sehr selektiven Darstellung des Konkurrenzunternehmens am Londoner Strand (87).

Von den zwischen 1823 und 1861 unter den Burfords gezeigten Panoramen am Leicester Square erwähnt Oettermann nur zwei. In den 38 Jahren müssen nahezu 80 Panoramen, jährlich etwa zwei, gezeigt worden sein – eine Fülle, die auf knapp zwei Seiten, die Oettermann den Burfords zur Verfügung stellt, natürlich nicht abgehandelt werden kann. Um ein Gesamtbild des Unternehmens in dieser Zeitspanne aufzeigen zu können, muß oder müßte Oettermann Panorama für Panorama in zeitgenössischen Berichten durchgesehen haben: Die so entstandene Liste hätte als notwendiger Beitrag zur Dokumentation der Geschichte des Panoramas abgedruckt werden sollen. Statt dessen bietet Oettermann hier ein ungenaues Gesamturteil der Jahre 1823 - 61: Anfangs soll eine „dumpfe Abwechslung von Landschafts- und Schlachtenpanoramen“ vorgeherrscht haben und ein paar Jahre und Zeilen weiter – militärische Motive sollen nun nicht mehr aktuell gewesen sein – wurde „ein Panorama mit touristischen Sehenswürdigkeiten nach dem anderen“ produziert, denn „die Zeit der glänzenden militärischen Erfolge war vorüber“ (88). Eine Stichprobe für die Jahre 1857 und 1858 zeigt jedoch auch zu dieser Zeit einen eher imperialen Tourismus: 1857 Panorama von Moskau: „It is a place so little visited by English travellers that we have no doubt Mr. Burford’s picture, . . . , will prove a highly popular exhibition.“³¹ 1854 - 56: Krim-Krieg; 1859: Guard’s Crimean Monument, Waterloo Place, London. 1857 Panorama von Sierra Leone: Neben den „English ladies and gentlemen, . . . , ‚pic-nicing‘“, stehen die Hütten der Eingeborenen, die Baracken der britischen Truppen und die Missionarstation³². 1858 Panorama von Delhi: „The picture represents the interior of the city, into which the British troops have penetrated and are taking ample vengeance for the foul deeds committed by their savage enemies. The scene is far too painful to be agreeable – how indeed could it be otherwise? – but it is a picture that cannot fail to attract, because the subject has, for month past, wrought itself into our thoughts and feelings.“³³ 1857: Aufstände der Sepoys in Indien. 1858 Panorama von Lakhnau: „How sad to think that amid so much of the loveliness of nature, deeds [s. das Panorama von Delhi] have been committed that cause man to blush for his fellow-creature! Can this really be Lucknow?“³⁴ 1858 Panorama eines Blicks vom Gipfel des Righi, Schweiz³⁵.

So richtig die Abhandlung nach Ländern ist, so unglücklich erscheint die separate Behandlung der einzelnen Panorama-Unternehmen. Zu oft geraten dadurch Schlüsselpassagen zum Verständnis des Panoramas irgendwo in die Geschichte eines Unternehmens. Beispielsweise befindet sich in dem Abschnitt, der Burfords Panoramen

behandeln sollte, ein wichtiges Zitat zum Aspekt der Reiseberichterstattung durch die Panorama-Malerei und weiter ein Zitat von John Ruskin, der das Panorama eine „belehrende Institution von höchstem und reinstem Wert, die die Regierung als eine der segensreichsten schulischen Einrichtungen Londons hätte subventionieren sollen“ (88) nennt. In der Einleitung dagegen werden die Aspekte Reisebericht und kultur-geographische Schulung nur angetippt.

Die ‚Geschichte des Massenmediums Panorama‘ von Oettermann stellt kein Handbuch zum Panorama dar, sondern einen wichtigen Ausschnitt. Daß Oettermann diesen Ausschnitt zum Gesamtbild erklärt, zieht sich als Mangel durch die gesamte Abhandlung. Den behandelten Ausschnitt wiederum hätte Oettermann schwerpunktmäßig anlegen sollen.

Anmerkungen

- 1 Dolf Sternberger: Das Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Düsseldorf-Hamburg 1938. Neuauflage Frankfurt/Main 1974
- 2 Alfred Auerbach: Panorama und Diorama. Ein Abriß über Geschichte und Wesen volkstümlicher Wirklichkeitskunst. Teil 1: Das Panorama in den Anfängen und der ersten Blütezeit – das Diorama bis auf Daguerre und Gropius. Grimmen i.P. 1942.
- 3 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt/Main 1977, S. 50.
- 4 S. 7; zit. nach Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970, S. 36.
- 5 Paraphrasiert nach Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt/Main 1967, S. 36.
- 6 Theodor W. Adorno, 1970, S. 36; vgl. dazu auch den in Anm. 5 angegebenen Text.
- 7 19. Juni 1787 bei Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München 1970, S. 163. Bei Buddemeier wird der Text der Patentanmeldung abgedruckt: S. 163-164.
- 8 Vgl. Matthias Eberle: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen 1980, S. 115-121.
An dieser Stelle möchte ich Herrn Joachim Gaus für ein ausführliches und aufschlußreiches Gespräch danken.
- 9 Zit. nach Matthias Eberle, 1980, S. 121.
- 10 Vgl. Matthias Eberle, 1980, S. 95-114.
- 11 Gustav Solar: Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth. Zürich 1979, S. 46-47.
- 12 Gustav Solar, 1979, S. 59.
Oettermann schreibt, daß dieses Buch „erst nach Abschluß des Manuskripts erschien“ (Anm. 76, Einleitg.).
- 13 Gustav Solar, 1979, S. 73.
- 14 Gustav Solar, 1979, S. 75.
- 15 Vgl. Gustav Solar, 1979, S. 51-52 (Perspektivplan Venedigs, von Jacopo de'Barbari, 1500) und S. 62 (Panorama von Konstantinopel, von Melchior Lorichs, 1559).
- 16 Oettermann zitiert die Gesetze der Zentralperspektive nach Erwin Panofsky: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 99.
- 17 Vgl. z.B. Jürgen Zänker: Edouard Manets „Déjeuner sur l'herbe“ in der modernen Kunst und Warenwerbung. In: Kritische Berichte, 3, 1980, S. 5-31; dort Literaturangaben.
- 18 Erwin Panofsky, 1964, S. 101-105; von einer Mathematisierung des Sehraums spricht Panofsky auf S. 126.
- 19 Vgl. Canaletto. Paintings & Drawings. Ausst.Kat. The Queen's Gallery, Buckingham Palace, London 1980-81, Kat. Nr. 66 u. 67.

- 20 Zur gebogenen Bildebene vgl. Erwin Panofsky, 1964, S. 105-111. Zur zylindrischen Bildebene, Ferdinand Meisel: Lehrbuch der Perspektive, zum Gebrauche an mittleren und höheren technischen Lehranstalten, Kunstgewerbe- und Kunstschulen, sowie bei eigenem Studium. Leipzig 1908, S. 204-214 (§ 48).
- 21 Erwin Panofsky, 1964, S. 125-126.
- 22 Zit. nach Pierre Descargues: *Traité de perspective*. Paris 1976, S. 127, dort vollständige bibl. Angabe.
- 23 Vgl. Pierre Descargues, 1976, S. 161, zur vollständigen bibl. Angabe.
- 24 Alfred Auerbach, 1942, S. 7.
- 25 Alfred Auerbach, 1942, S. 7.
- 26 Dolf Sternberger, 1938, S. 35.
- 27 Gustav Solar, 1979, S. 43.
- 28 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main 1963, S. 38.
- 29 Walter Benjamin, 1963, S. 23.
- 30 Mollie Sands: *Invitation to Ranelagh 1742-1803*. London 1946, S. 233.
- 31 *Art Journal*, 3 (New Series), (Mai) 1857, S. 162.
- 32 *Art Journal*, 3 (New Series), (Juli) 1857, S. 230.
- 33 *Art Journal*, 4 (New Series), (März) 1858, S. 94.
- 34 *Art Journal*, 4 (New Series), (Mai) 1858, S. 158.
- 35 *Art Journal*, 4 (New Series), (November) 1858, S. 347.