

## SOUVENIRS

### Hendrik Willem Mesdags Panorama von Scheveningen

Das Fleisch aus Adam ist ein grob  
Fleisch, denn es ist irdisch und ist  
sonst nichts allein als Fleisch, das zu  
binden und zu fassen ist wie ein Holz  
oder Stein... Nun ist das Fleisch aus  
Adam der Mensch aus Adam; der ist  
grob wie die Erden. Diese ist  
kompakt, so daß der Mensch nicht  
durch eine Mauer noch durch eine  
Wand kann, er muß sich ein Loch  
machen, dadurch er schlüpfe, denn  
ihm weicht nichts.

Paracelsus  
Liber de Nymphis

*Der niederländische Landschaftsmaler Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) - seine Hauptwerke sind Seestücke - hat ein Panorama des Badeorts Scheveningen vor Den Haag entworfen und gemalt. Es wurde 1881 eröffnet. Mesdags Panoramarotunde steht heute noch, in den Jahren 1987-1996 restauriert, am ursprünglichen Aufstellungsort nahe dem landschaftlichen Vorbild. Panoramen liegen bestimmte Konzepte des Sehens zugrunde, die ihre Erscheinung als konzeptuell vollkommene Illusionen und ihre Rezeption - als durch die ihnen zugrunde liegende Konstruktionsweise vorgegebene Lesart - wesentlich bestimmen. Diese Aspekte sollen hier untersucht werden.*

*Nach einer kurzen Beschreibung des Mediums 'Panorama' gebe ich im Sinne 'dichter Beschreibung' eine Darstellung des anschaulichen Bestandes von Mesdags Panorama. Aus der Beschreibung leite ich die für das Panorama wesentlichen Betrachterfunktionen im Sinne der Rezeptionsästhetik ab: Das sind zunächst die naturalistische Darstellungsweise und der Illusionismus des Werks. Die Darstellungsweisen verbinde ich mit zeitgenössischen und heutigen Reaktionen auf den im Panorama intendierten Illusionismus und versuche darzulegen, inwiefern solcher Illusionismus Bildungsmomente auslösen kann. Im Folgenden beschreibe ich die Vermittlungsstrategie des Werks. Das ist die Konstruktionsweise, auf der der Illusionismus im Panorama beruht: die perspektivische Konstruktion und Mesdags spezielle Weise, solche Konstruktion mit Hilfe einer Camera-obscura-artigen Einrichtung zu erzeugen. Um die mögliche Bedeutung der konstruktiven Basis von Mesdags Panorama erhellen zu können, gebe ich einen historischen Abriß über deren Entstehung und ihren Zusammenhang mit einem ganz bestimmten, in gewisser Weise objektivierenden und vereinnahmenden Blick auf die gegebene Wirklichkeit. Ähnliches zeigt sich in der Analyse des Hauptmotivs im Panorama, dem Horizont. Ausgehend von der historischen Rekonstruktion der Mittel, mit denen Mesdag Illusion erzeugte, deute ich das Panorama als Modell einer neuzeitlichen Idee von Welt: der Welt als verfügbarem Raum menschlichen Handelns.*

*Doch das Panorama wird im rezeptionsästhetischen Sinne erst zur Wirklichkeitskonstruktion unter dem deutenden Blick von Betrachtern. Insofern reflektieren Äußerungen von historischen und heutigen Betrachtern im Ausgang des Kapitels die Ver-*

*änderlichkeit des Blickens auf Wirklichkeit und die wechselnden Erfahrungs- und Bildungspotentiale, die das Panorama bereithält.*

‘Panorama’ ist ein Kunstwort, ein *terminus technicus* für eine bestimmte Form landschaftlicher Darstellung, die einen 360° Ausblick wiedergibt.<sup>1</sup> Es bezeichnet die Einheit von Panoramagebäude und der darin ausgestellten Rundleinwand (Abb. 3). Im Panorama, einem der ersten modernen Massenmedien, wird die Wahrnehmung von Besuchern in Szene gesetzt.

Das Panorama

Das Panorama war im Ausgang des 18. Jahrhunderts eine künstlerische und technische Innovation.<sup>2</sup> Daß das Panorama zuerst als technisch-

<sup>1</sup> Zusammengesetzt aus dem griechischen ‘pan’ (= alles) und ‘hòrama’ (= sehen) ist der Terminus ‘Panorama’ dem ‘Telephon’ oder ‘Automobil’ vergleichbar. Der Begriff wurde Ende des 18. Jahrhunderts als Bezeichnung für die neu entstandene Kunstform geprägt. Fast zeitgleich taucht ‘Panorama’ in übertragener Bedeutung für ‘Rundblick’ oder ‘Überblick’ auf; sowohl für die Landschaftsbetrachtung als auch in Kunst, Literatur und Geschichte. Oettermann weist darauf hin, daß die Kunstform des Panoramas vor der Anwendung des Begriffs auf die Landschaftsbetrachtung existiert habe, wogegen heute fälschlicherweise die Meinung herrsche, das Rundgemälde sei nach der natürlichen Rundumsicht benannt (Vgl. Oettermann, 1980, S. 7f).

<sup>2</sup> Die Geschichte des Mediums ist von Stephan Oettermann und Heinz Buddemeier ausführlich dargestellt worden und sei hier nur kurz skizziert:

Oettermann schränkt die historische Erscheinung des Panoramas - von Vorläufern und Nachzüglern abgesehen - auf das 19. Jahrhundert ein. Seine Geschichte verlief in zwei Phasen. Die erste begann 1787 mit der Patentierung des Panoramas in England durch Robert Barker und endete Mitte des 19. Jahrhunderts. Die zweite Phase begann um 1870 und endete zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die frühen Panoramen zeigten hauptsächlich Stadtansichten und Landschaftsbilder. In der zweiten Phase wurden Panoramen nicht mehr zur Befriedigung der Neugier auf exotische Orte und zur topographischen Vergewisserung benutzt, sondern als Mittel zur Dokumentation historischer Ereignisse. Schlachten- und Kreuzigungsdarstellungen waren die häufigsten Sujets. Im Zentrum des Interesses stand die Absicht, einen bestimmten historischen Augenblick exakt zu dokumentieren. Die Maße der Gebäude und Leinwände wurden nun vereinheitlicht. Panoramagesellschaften gaben Panoramen in Auftrag und vermarkteten sie. Die vier Tonnen schweren Leinwände wurden auf Tournee geschickt, so daß das Publikum innerhalb kurzer Zeit verschiedene Inszenierungen zu sehen bekam. Anfang des 20. Jahrhunderts gingen Erfolg und finanzieller Ertrag der Panoramen rapide zurück. Die meisten Leinwände waren durch die vielen Reisen stark beschädigt, viele der Rotunden brannten ab oder wurden für andere Zwecke umgebaut, so daß heute nur noch wenige Panoramen im Originalzustand erhalten sind.

Seit 1960 ist ungefähr ein Dutzend neuer Panoramen eröffnet worden, die meisten in Ländern mit nationalistischen Neigungen und ohne Panorama-Tradition. Zu den Ausnahmen gehören die 1995 von Yadegar Asisi entworfenen und in Berlin aufgestellten ‘Stern-Rotunden’. Asisi nutzte den dokumentarischen Zug des Mediums, um die ‘Hauptstadtplanungen’ für ein größeres Publikum sinnlich erfahrbar werden zu lassen. Die Panoramaentwürfe von Asisi können aber nicht als Fortführung der Panoramatradition betrachtet werden. Vielmehr manifestiert sich in ihnen die Übertragung von Rezeptionsstrukturen, die aus technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts hervorgingen, auf ein daraufhin wiederentdecktes Medium. Hermetische Illusionsräume wie beispielsweise der Cyberspace ermöglichen dem Betrachter des 20. Jahrhunderts ein körperliches

naturwissenschaftliche Erfindung angesehen wurde, zeigt seine Patentierung durch Robert Barker. Dieser entwickelte aus einer gezeichneten landschaftlichen Rundumsicht die später allgemeingültige Form der Panoramabauten. Pläne für Panoramen wurden indessen beinahe zeitgleich von dem Engländer Barker und dem Deutschen Johann Adam Breysig entworfen. Breysig berief sich auf gemalte Prospekte in Landschaftsgärten: „Jetzt will ich bekannt machen wie ich auf die Gedanken, Allaussichten (Panoramen) zu mahlen gekommen bin. Ich vernahm nämlich, daß man in einigen Gärten (in welchen, weiß ich nicht mehr, vielleicht ist es mit die zu Manheim, in dem Schwetzingen Garten gemahlte Aussicht gewesen [Abb. Umschlag Bd. I] Gemählde angebracht hätte, die man aus einem Gewölbe oder Felsenbogen sähe, und die sehr täuschen sollten. Ich überlegte, wovon oder wodurch wohl die größere Täuschung hier bewirkt werde; und vermuthete, daß der Ort, von wo aus das Gemählde angesehen werde, so eingerichtet sey, daß weder aus der wirklichen Luft, noch von einem anderen Körper, der so hell oder heller beleuchtet wäre, als das Gemählde, Licht unmittelbar ins Auge falle; wie dieß nach optischen Erfahrungen und Grundsätzen sich auch wirklich so verhalten muß.“<sup>3</sup> Solche optischen Grundsätze liegen den Panoramagebäuden zugrunde.

Kind der bildenden Kunst und des Theaters kann das Panorama angesehen werden als monumentalisierte Vedute und verselbständigter Bühnenprospekt. Panoramen sind gleichsam herabgerutschte barocke Deckengemälde, mediale Vorläufer der Fotografie, des Kinos und des Cyberspace. Das Panorama kann als ein 'Weltbildapparat' des 19. Jahrhunderts gelten, als ein „Modell für die Infrastruktur von Bewußtsein und Weltanschauung“.<sup>4</sup> Das Panorama kann als Ausdruck des Objektivismus im 19. Jahrhundert angesehen werden und als Äußerung der Entdeckung des subjektiven Sehens: Camera obscura und profaner Tempel; später Abkömmling der Zentralperspektive und verwandt der Sehkugel. Das Panorama ist gleichsam ein Modell der Welt und eine Idee. Panoramaleinwände zeigen säuberlich geordnete Landschaften - die Welt als Handlungsraum -, und sie zeigen Schlachten und Kreuzigungen - getreulich rekonstruierte Einblicke in historische Ereignisse. Ihre Inszenierungen zielten ab auf die Herstellung vollkommen hermetischer Illusionsräume - auf die Erzeugung einer 'illusion complète'.

---

Verhältnis zum Präsentierten in ganz ähnlicher Weise, wie das die Panoramen den Betrachtern des 19. Jahrhunderts boten.

<sup>3</sup> Breysig, zit. nach: Buddemeier, 1970, S. 16f.

<sup>4</sup> Vgl. Giersch, 1993, S. 101f.

Giersch zieht, dies als Ausblick auf Kap. IV, eine Parallele zum Medium Holographie, das in ähnlicher Weise für eine weltanschauliche Bewußtseinsveränderung stehe: „Transportierte das Panorama das Versprechen auf All-Ansicht im dreidimensionalen Raum, so transzendiert die Holographie die gewohnten Raum-Zeit-Koordinaten: als ein Para-Medium eröffnet sie den Zugang zu Welten, die sich jenseits der herkömmlichen Wahrnehmungsgrenzen erstrecken.“ (Giersch, 1993, S. 102)

Die oben skizzierten Aspekte lassen sich zum großen Teil an dem hier näher untersuchten Panorama ablesen. Hendrik Willem Mesdags 'Panorama von Scheveningen, gesehen von der Seinpost-Düne', ist in der Geschichte der Panoramen ein spätes Landschaftspanorama. 1881, in der Hochphase der Schlachtenpanoramen und der Panoramen mit religiösen Darstellungen, erneuerte Mesdag die Tradition des topographischen Panoramas. Die Leinwand zeigt eine 360°-Fernsicht auf eine Landschaft (Abb. 5). Sie wurde aufgenommen von der 'Seinpostduin' aus. Das war eine besonders hoch aufragende Düne,<sup>5</sup> die an der Küste des Fischerdorfes und Badeorts Scheveningen lag (die Düne wurde nach 1881 abgetragen, um Platz zu schaffen für den Ausbau des Badeorts<sup>6</sup>). Die Panoramarotunde steht in der Zeestraat. Sie verband Den Haag zur Zeit der Errichtung des Gebäudes mit Scheveningen (heute sind beide Orte zusammengewachsen). Das Panorama in Den Haag ist - im Unterschied zu den meisten Panoramen - keine freistehende Rotunde. Es hat eine flache Fassade und ist in eine Häuserzeile integriert. Die Rotunde ist von der Straße aus nicht zu sehen. Ihre Architektur ist ausschließlich funktional und ohne alle Dekorationselemente.

Auf den Umstand, daß Mesdag Maler von Seestücken war (er erhielt 1870 für 'Les Brisants de la Mer du Nord' die goldene Medaille des Pariser Salons.<sup>7</sup>) werden die Besucher seines Panoramas auch heute eindringlich hingewiesen: Im Eingangsbereich sind Gemälde von Mesdag und seiner Frau Sientje Mesdag van Houten ausgestellt. Die Ausstellung ist frei zugänglich. Die Kasse befindet sich vor dem Eingang zu dem, was Mesdag selbst sein 'größtes Seestück' nannte. Hinter der Kasse beginnt die - damals wie heute kommerziell angelegte und insofern dem späteren Massenmedium Kino vergleichbare - Inszenierung 'Panorama'.

Zuerst muß ein etwa zwanzig Meter langer Gang durchschritten werden. Der Gang ist verdunkelt, denn die Augen der Besucher sollen vom Tageslicht entwöhnt und auf das Ereignis 'Panorama' (und seine im Verhältnis zum Tageslicht dämmrige Beleuchtung) vorbereitet werden. Zugleich liegt der

---

<sup>5</sup> Das Panorama sollte „die Illusion eines landschaftlichen Rundumblicks bieten, so wie er sich von einem realen, topographisch genau bestimmbar Standpunkt aus bietet.“ (Oettermann, 1980, S. 43.) Der Rundblick in die Ferne sollte nicht durch zu nahe beim Betrachterstandort befindliche Objekte unterbrochen werden. Am geeignetsten waren also landschaftliche Rundumblicke, wie sie sich von einem natürlich erhöhten Punkt aus boten.

<sup>6</sup> Gegen das Abtragen der Düne hatten Mesdag und mehrere seiner Künstlerkollegen vergeblich protestiert. Die Aussicht auf 'sein' Scheveningen zu bewahren, war wohl eines der Motive Mesdags, den Blick von der Seinpostduin festzuhalten.

<sup>7</sup> Mesdags 'Les Brisants de la Mer du Nord' wurde 1870 in Paris neben einer Version von Gustave Courbets 'La vague' (die nicht ausgezeichnet wurde) ausgestellt und kurz nach der Medaillenverleihung von einem Jurymitglied angekauft. In der Folge spezialisierte Mesdag sich auf Seestücke und wurde damit zunehmend bekannter.

Gang als zeitlicher und räumlicher Puffer zwischen alltäglicher Wahrnehmung und inszenierter Illusion. Deren überraschende Wirkung verstärkt der dunkle Gang. Am Ende des Gangs gelangen die Besucher zu einer gewundenen Treppe. Am Fuß der Treppe sehen sie von oben einen schwachen Lichtschimmer. Sie hören - durch die heute üblichen Tonbandeinspielungen sind Panoramen mehr noch als zu ihrer Entstehungszeit mediale Gesamtkunstwerke - leise Musik, Worte, oder Meeresrauschen und Mówengeschrei.

Die Treppe führt ins Zentrum der Panoramarotunde. Eigentlich handelt es sich um zwei umeinandergeschlungene Treppen, denn Auf- und Abgang sind getrennt und liegen sich in diesem Panorama gegenüber. Durch das Treppengehäuse wird die Masse der Besucher ein- und ausgeschleust. Die runde Besucherplattform liegt auf halber Höhe der Leinwand. Mesdag hat für ihren Entwurf ein Belvedere in den Scheveninger Wäldern skizziert,<sup>8</sup> denn, so van Eekelen, „was hätte es Passenderes geben können als ein Belvedere, um sein großartiges Panorama zu betrachten.“<sup>9</sup> Die Plattform ist also ein Aussichtspunkt. Von ihr aus können die Besucher das Wahrnehmungsangebot überschauen: die umlaufende Leinwand (14 m vom Rand der Plattform entfernt<sup>10</sup>) und das faux terrain, die künstliche Landschaft zwischen Plattform und Leinwand. Die Plattform ist umgeben von einer umlaufenden Balustrade. Sie legt den Abstand zwischen Betrachter und Leinwand fest und verhindert das Betreten des faux terrain. Wie sein Vorbild ist das nachempfundene Belvedere überdacht. Doch das Dach soll nicht, wie im realen Belvedere, vor Witterungseinflüssen schützen. Vielmehr springt es vor über die Grundfläche und bildet einen Sichtschutz, der die obere Kante der 14,70 m hohen Leinwand und das durchfensterte Dach des Panoramagebäudes verdeckt. Die Architektur der Plattform reglementiert und kanalisiert die Wahrnehmung der Betrachter. Die Plattform ist Zuschauerraum und Aktionsraum zugleich, da das Rundgemälde einen beweglichen Betrachter verlangt. Ihm erschließt sich die Inszenierung sukzessiv, denn „das Panorama ist die Art, ein großes Bild dergestalt darzustellen, daß das Auge des Anschauers nach und nach einen ganzen Horizont im Gemälde erblickt, und vollkommen getäuscht wird.“<sup>11</sup> Aufgrund der inszenatorischen Mittel ist der Betrachter gleichsam im Bild, um den für ihn arrangierten Erfahrungskontext wahrnehmen zu können. Les-

---

<sup>8</sup> Ausgeführt wurde sie, ebenso wie das faux terrain, von einem der Mitarbeiter Mesdags, dem Zeichner und Baumeister Cornelis Johan Laarman.

<sup>9</sup> „For what better way was there of viewing his ‘most splendid panorama’ than from a belvedere?“ (van Eekelen, 1996a, S. 109.)

<sup>10</sup> Alle technischen Angaben sind entnommen: ‘The magical Panorama’, herausgegeben von Waanders Publishers, Zwolle / B.V. Panorama Mesdag, Den Haag 1996. Dort befindet sich zugleich ein ausführlicher Bericht über die Restaurierung des Panoramas in den Jahren 1987-1996.

<sup>11</sup> So steht es in der Beurteilung der ‘Kunst-Neuheit’ Panorama durch eine Kommission des Institut des France 1800. Zit. nach: Oettermann, 1980, S. 115. Vgl. Anm. 24 dieses Kapitels.

bar ist für den unbefangenen Betrachter zunächst der gegenständliche Bestand.

Das Belvedere steht auf der nachgebildeten 'Seinpostduin'. Die künstliche Düne entzieht die untere Kante der Leinwand dem Blick. Auf dem Nordseesand liegen ein Fischernetz (Abb. 4), ein geflochtener Korb, eine vergessene Holzpantine. Ein hölzerner Anker liegt dort, noch ein Anker und Holzplanken. Ein Klappstuhl steht bereit, dem Meer zugewandt (Abb. 1). Dünengras steckt im Sand. Ein Grasbüschel ist, neben gemaltem Dünengras, in die Leinwand implantiert (Abb. 6). Die Leinwand umgibt mit 114,70 m Umfang das faux terrain. Gegenüber dem Treppenaufgang erblickt man den Badeort Scheveningen. Weiß leuchtet die Fassade des 'Hôtel des Galeries' (Abb. 4). Rechts davon, dem Landesinneren zu, erstreckt sich eine Häuserzeile an einem Weg, der - hinter der Düne und parallel zur Küstenlinie - zum Fischerdorf führt. Links vom Hotel steht eine kleine Villa (der 'Von Wied Pavillon') hart am Rand der Dünen. Gleich links davon tritt wieder die lange Linie des Meereshorizonts ins Blickfeld. Darunter liegt der Strand. Am rechten Rand des sichtbaren Strandabschnitts stehen Badekarren nah beim Kurort. Daneben liegen auf den Sand gezogene Fischerboote (Scheveningen besaß noch keinen Hafen); weitere Boote und Schiffe sind auf dem Wasser gestaffelt bis hin zum Horizont.

Beschäftigte Menschen bevölkern die Landschaft: Von rechts bewegt sich ein Kavalleriezug den Strand entlang. Auf dem Weg am Fuß der Dünen sind neben einem Holzkarren Fischer mit ihren Netzen beschäftigt. Am Wegrand steht eine Fischersfrau mit ihrem Kind. Sie wendet den Besuchern den Rücken zu. Sie, eine Identifikationsfigur vor allem für die (zeitgenössischen) einheimischen Besucher, betrachtet das Geschehen am Strand (Abb. 5, oben Mitte). Weiter links am Strand, mitten unter den Booten, sitzt unter einem Sonnenschirm eine andere Frau auf einem Klappstuhl, vor sich eine Staffelei. Das ist Sientje Mesdag van Houten, die Frau des Malers. Sie malt im Bild ein Bild, während eine zweite Frau ihr über die Schulter sieht (Abb. 7).

Gegenüber dem Van Wied Pavillon stehen ein Leuchtturm und die reformierte Kirche in der Keizerstraat. Links davon, vom Meer aus gesehen hinter der Düne, liegt das Fischerdorf Scheveningen: Eng zusammengedrückte Häuser mit roten Ziegeldächern. Auf dem Weg zwischen Düne und Dorf (jener, der wieder zum Badeort führt) sind Menschen mit ihren Alltagsgeschäften befaßt. Eine Frau hängt Wäsche auf. Pferdekarren warten. Links vom Fischerdorf führt ein Kanal ins Landesinnere. Boote liegen am Kai. Auf der Straße neben dem Kanal sind Fußgänger und einige Pferdekutschen gegeben.

Hinter dem Dorf, schemenhaft am Horizont, liegt Den Haag. Die Horizontlinie wird durchbrochen von Kirchtürmen. Linker Hand weht eine Rauchfahne knapp unter dem Horizont. Das ist der Dampfzug, der Den Haag einst mit Scheveningen verbunden hat. Eine Rauchfahne steigt auch aus dem Schornstein des Wasserturms, der links vom Zug hinter dem Badeort steht.

Knapp daneben erscheint wieder - der Kreis schließt sich - das Hôtel des Galeries. Rauch auch aus seinem Schornstein. Und Rauchfahnen wehen aus den Schornsteinen der Dampfschiffe, die - gegenüber dem Zug - nah am Horizont sich fortbewegen. Die Rauchfahnen signalisieren die beschleunigten Bewegungen, mit denen die Menschen seit Beginn der Industrialisierung den Raum durchmessen. Über all dem nimmt ein leicht bewölkter Himmel ungefähr zwei Drittel der Leinwandfläche ein.

Soweit der gegenständliche Bestand im Groben. Gegen den allseits bevölkerten Handlungsraum auf der Leinwand nimmt sich der Vordergrund verlassen aus, so daß man sich fast wünschte, vom Dorf oder vom Strand her tauchten Menschen am Saum der Düne auf. Schauspieler etwa, die zu der Stimme vom Tonband vor dem Prospekt agierten. Es gibt diese Schauspieler nicht.<sup>12</sup> Die einzigen Akteure sind die Betrachter selbst. Sie versetzen mit ihren Blickbewegungen die konservierte Szenerie in Bewegung. Denn der Blick verhält sich angesichts der Panoramainszenierung wie vor der Wirklichkeit: Er schweift, bleibt hängen an einem Detail, schweift weiter, ruht müßig am Horizont, kehrt zurück zum Vordergrund - und so fort. Freude beim Wiedererkennen. Man kann sich etwas zeigen (Abb. 9). Auch die gemalten Darsteller zeigen und betrachten. Zeigen und Betrachten: Das ist der Inhalt des Stückes 'Panorama'. Man zeigt sich etwas, das keine 20 Gehminuten entfernt sich befand (die heutige Aussicht ist sehr verschieden von der dargestellten, Abb. 10). Die zeitgenössischen Betrachter aber sahen sich selbst. Die Touristen fanden ihre Badekarren wieder und ihre Hotelfenster, die Fischer (sicher die skeptischsten Betrachter, denn keiner kannte das Dargestellte besser als sie) ihre Boote, Netze, Häuser und Frauen.

So schließt sich der Kreis in mehr als einer Hinsicht. Die Betrachter finden im Panorama die ihnen vertraute Welt wieder. Sie entdecken, um das für wahr Genommene einzuordnen in das vor ihnen ausgebreitete systematisierte Bild der Welt. Aber sie sehen auch alles wie zum ersten Mal. Denn hier, im Panoramagebäude, sind sie abgeschieden von allem nützlichen Tun (auch dazu dient der verdunkelte Gang). All ihre Alltäglichkeiten werden vor ihnen zelebriert wie in einem Tempel. „Profane Räume“, schrieb Martin Heidegger in 'Die Kunst und der Raum', „sind stets die Privation oft weit zurückliegender sakraler Räume.“<sup>13</sup> Im Panorama erscheint kein Gott mehr wie in der gleichfalls kreisförmigen, frühgriechischen Orchestra. Der griechische Kyklos war heilig. Dort wurden Riten und Kulthandlungen vollzogen. Eine dünne Linie trennte den sakralen Raum von der profanen Szene. Im frühen Griechenland bildeten die Zuschauer die Begrenzung als Teil des Innen und des Außen. Die Zuschauer waren Teil des Szenenbildes und bildeten „mit Chor

---

<sup>12</sup> In jüngerer Zeit wurde das Panorama als Hintergrund für Fotos von historischen Kostümen benutzt. (Abb. 8)

<sup>13</sup> Heidegger, 1969, S. 9.

und Schauspieler eine untrennbare Einheit.“<sup>14</sup> Im Panorama findet keine Verschränkung von Sakralem und Profanem statt. Vielmehr wird, wie noch zu zeigen ist, die auf subjektivem Blick basierende Konstruktion der Wirklichkeit zum - wenn man so will - Religionsersatz erhoben. Voraussetzung für die Einbindung der Betrachter in die Inszenierung ist das Anknüpfen an ihre Sehgewohnheiten. Das geschieht in Mesdags Panorama auf verschiedene Weisen. Die zuerst ins Auge fallende ist der Naturalismus der Darstellung.

Die ersten Adressaten des Gemäldes sind Touristen und Einheimische. Doch nicht für sie allein hat Mesdag sein Panorama gemalt. Er rechnete auch - die Darstellung seiner malenden Frau ist dafür ein Hinweis - mit professionellen Betrachtern, seinen Kollegen. Es genügte nicht, das Vorhandene vollständig und getreu dem Vorbild aufzulisten, denn die zeitgenössischen professionellen Betrachter richteten ihr Augenmerk auf die Form und Weise, wie Natur im Gemälde dargestellt ist. Der Maßstab für die Beurteilung war - und das verband Laien und Profis - der Naturalismus.

Der Realismus

Mesdag verstand sich als Landschaftsmaler. Er gehörte der Haager Schule an, die sich, ähnlich der Schule von Barbizon,<sup>15</sup> die naturalistische Wiedergabe der Natur zum Ziel gesetzt hatte. Die Bezeichnung 'Haager Schule' wurde 1875 von dem Journalisten J. van Santen Kolff geprägt. In der Zeitschrift 'De Banier' beschrieb er sie als eine 'neue, ultraradikale Bewegung'. Die besondere Qualität der Haager Maler lag für van Santen Kolff in der spezifisch 'holländischen' Weise der Landschaftsdarstellung: „Kann ein anderer als ein Holländer die Natur so sehen, so auffassen und darstellen, so einen Schatz an Poesie legen in die unverblümmteste, schlichteste Darstellung der einfachsten Wirklichkeit? ... Diese neue Art des Sehens und Darstellens ist ein wahrer Bildersturm auf dem Gebiet der Malkunst... Hier haben wir den Realismus der wahren, gesündesten Sorte vor uns.“<sup>16</sup> Konservative Kritiker stellten den ästhetischen Gehalt jenes Realismus in Frage und lehnten die Haager Schule wegen ihrer 'Graumalerei' ab. Einer von ihnen schrieb 1888 in einer Ausstellungskritik: „Von Mesdag hängt dort ein Sturm, bei welchem die See schrecklich dreckig aussieht und die Wolken wie riesige Mehlknödel durch die Luft fliegen.“<sup>17</sup> In solch konträren Positionen spiegelt sich die Realismusdebatte, die die Panoramamalerei von ihren Anfängen an begleitete.

Ganz in Abkehr von den Prinzipien der idealistischen Landschaftsmalerei hatte Mesdags Lehrer Roelofs gefordert, man solle eine Komposition so anlegen, daß die Darstellung über die Ränder hinaus weitergedacht werden könne. Minutiöse Wiedergabe der Natur wurde zum Prinzip, und Mesdag hat sich sehr darum bemüht. Über sein (zugleich mit 'Les Brisants de la Mer

---

<sup>14</sup> Gallée, 1992, S. 16.

<sup>15</sup> Beide Schulen standen in Kontakt miteinander. Werke der Barbizoner Maler befinden sich heute in Mesdags umfangreicher Gemäldekollektion.

<sup>16</sup> Van Santen Kolff, zit. nach: Poort, 1994, S. 85f.



du Nord' zum Salon eingesandtes) Bild 'Winterdag in Scheveningen', schrieb er: „Das Bild soll den Eindruck eines großen, mit Licht gefüllten Raumes geben. Ich habe diesen Gegenstand studiert und direkt der Natur nach gemalt und danach getrachtet, das Motiv einfach und ungekünstelt darzustellen, ohne ein Bild mit *viel Aufsehen* daraus zu machen.“<sup>18</sup> Und über 'Gezicht op Scheveningen' (Blick auf Scheveningen): „Das Bild hat mich viel Mühe gekostet und ich halte es für eines meiner guten Gemälde. Der größte Teil der Künstler jedoch hat ganz und gar nicht verstanden, daß ich mit diesem Bild nichts anderes habe darstellen wollen, als eine einfache Wiedergabe unserer Orte am Meer, mit dieser bleichen, grauartigen Farbe!“<sup>19</sup> Solch ausgesprochener Realismus führte dazu, daß Mesdags Malerei mit dem populärsten illusionistischen Medium seiner Zeit verglichen wurde, dem Stereoskop. Anlässlich des Ankaufs von 'Strandgezicht bij Winter' durch den Niederländischen Staat lobte ein Kritiker den Tiefeneffekt in „einem von Mesdags eindruckvollsten Bilder, das durch seine Wahrhaftigkeit auffällt und durch ein Ausmaß von Illusion, dank dem Gegenstände und Flächen sich voneinander abtrennen, als ob es stereoskopisch wäre.“<sup>20</sup>

Dabei war die Erhebung des Natureindrucks zur höchsten Instanz in einem maßgeblich von idealistischer Ästhetik geprägten Zeitalter fragwürdig. Im Falle von Mesdags Panorama war nicht nur die Darstellungsweise umstritten, sondern - en vogue waren ja Schlachtenpanoramen - auch die Wahl des Motivs. So sah sich Mesdag veranlaßt, seinen Gegenstand zu rechtfertigen: „Als ich den Auftrag empfangen hatte, ein Panorama zu malen, erschien das Bild der Seinpostduin vor meinem geistigen Auge. Ich kannte den schönen Ort schon seit Jahren, war mit ihm vertraut geworden, oft hatte ich ihn studiert. Als jetzt meine Freunde hörten, daß ich den Plan hatte, von diesem Platz aus die mich dort umringende Natur als Panorama aufs Leinen zu gestalten, schüttelten viele bedenklich das Haupt. Für die Kunst einen Platz zu beanspruchen, so nahe an der Natur, nannte man eine Torheit. Einen Augenblick zauderte ich, aber dann ging ich noch einmal zur Düne und fragte die mich umgebende Natur: Bist du denn nicht schön genug, vom Pinsel geprüft zu werden? Und die Natur, sich in all ihrer Majestät meinem Auge

---

<sup>17</sup> Zit. nach: Poort, 1994, S. 89.

<sup>18</sup> Mesdag, zit. nach: Poort, 1994, S. 43.

[Die mir vorliegenden Übersetzungen aus dem Niederländischen habe ich bezüglich grammatikalischer Unklarheiten stillschweigend korrigiert.]

<sup>19</sup> Mesdag, zit. nach: Poort, 1994, S. 44.

<sup>20</sup> "In 1874 ... a critic singled out for praise the depth effect in what he called 'one of Mr. Mesdag's most effective paintings, conspicuous for its exceptional truthfulness, and for a measure of illusion, thanks to which subjects and planes break free from one another, as if it were stereoscopically'." (zit. nach: Leeman, 1996, S. 49). Bemerkenswert ist, daß der zitierte Kritiker den Eindruck vor Mesdags Bildern nicht etwa mit dem Eindruck vor der Natur vergleicht, sondern mit dem auf einer Sinnestäuschung beruhenden pseudoräumlichen Eindruck, den stereoskopische Bilder hervorrufen. (Vgl. Kap. III, Ambivalenz des Stereogramms)

zeigend, fragte ihrerseits: Was willst du mehr! Möge es dir auch nur ein wenig gelingen, mich auf dem Leinen darzustellen, so wirst du große Zufriedenheit erleben. Bin ich denn nicht genauso schön im Dünengras und lockeren Sand wie die Eiche im üppigen Wald, wie die Hütte des Armen oder der Palast des Ansehnlichen; ist der ruhige, friedliche Meeresstrand weniger wert als das dürre Schlachtfeld, wo die Menschen wie wilde Tiere aufeinander losrennen, in den fruchtbaren Auen des Westlandes wie auf dem kahlen Felsen? Da war mein Entschluß gefallen.“<sup>21</sup>

Dieser Natur mit Hilfe realistischer Mittel zu unverfälschter Sprache zu verhelfen war Mesdags Vermittlungsziel. Um derartige Darstellungen würdigen zu können, mußten die Betrachter keine Kunstkenner sein; Realismus war in gewisser Hinsicht der demokratische Geist der Kunst.<sup>22</sup> Die zeitgenössische Kunstkritik dagegen wandte unter Maßgabe ihrer idealistischen Prägung ein, daß in den Panoramen es sich nicht darum handele, „den Betrachter im Innersten zu berühren, seine Bewunderung oder ein anderes Gefühl, das in den Bereich der Kunst gehört; es handelt sich darum, es unwichtig erscheinen zu lassen und statt eines Originals eine Kopie zu wählen.“<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Mesdag, zit. nach: Poort, 1994, S. 67.

Die Wahl von Mesdags Sujet mutet zunächst auch in kommerzieller Hinsicht verwunderlich an, denn die beiden entscheidenden Faktoren für den Erfolg eines Panoramas waren der Standort und das Sujet. Die Entscheidung, den Ausblick auf eine Landschaft auszustellen, die in 15 Minuten Fußweg Entfernung lag, wird plausibler, wenn man bedenkt, daß die auftraggebende Brüsseler Panoramagesellschaft ursprünglich geplant hatte, das Gemälde reisen zu lassen. Es sollte eine Reihe von verschiedenen Meeresausblicken realisiert und im Rotationsverfahren ausgestellt werden. Diese Pläne wurden nicht verwirklicht. Die Kritiken nach der Eröffnung des Panoramas spiegeln das Erstaunen und vielleicht die Enttäuschung des Publikums darüber, daß das Panorama nichts weiter zeigt als das, was ohnehin jeden Tag sichtbar war. Nur der Schreiber Carel Vosmaer fühlte sich veranlaßt, das Publikum vor falschen Schlüssen zu warnen. In 'Het Vaterland' schrieb Vosmaer: „How many have examined it the way a painter sees it, studying the light and shade effects, savouring the splendour of the surroundings, observing the colours and tonal relationships? ... (sic) All this has now been done by an artist; through his art he has interpreted what lies open in nature for one and all to see, summarized it, rendered it accessible to those who were not yet heedful of it... (sic) Yes, it was there, but unless our own artistic sensibility has been sufficiently refined, it takes the hand of an artist to allow us to enjoy what is present in nature“ (Vosmaer, zit. nach: Leeman, 1996, S. 53.).

<sup>22</sup> Zu Daguerres Dioramen bemerkte die Kritik des 'Courier des Spectacles' am 18. Mai 1829: „Eine schöne Dekoration ist eine schöne Sache. Die perfekte Imitation der Natur gefällt Unwissenden wie Kennern, die nur ihre Augen benützen müssen, um darüber zu richten, ob das, was man ihnen vorführt, etwa dem Bild gleicht, das ihnen täglich die Natur bietet.“ (zit. nach: Daniels, 1993, S. 40.)

<sup>23</sup> Le Globe (1828), zit. nach: Daniels, 1993, S. 40.

Suspekter noch als der Realismus der Darstellung war den Kritikern die täuschende Wirkung der Panoramen, ihre halbe Wahrheit wurde ihr Kunstcharakter von Beginn an kontrovers beurteilt.<sup>24</sup> Die illusionistischen Mittel, mit denen

<sup>24</sup> Die das Panorama von Anfang an begleitende Streitfrage, ob es sich um Kunst handele oder nicht, „ähnelte in vielen Zügen dem Streite, der ein Jahrhundert später um den Film und zuvor schon um die Photographie entstand und der heute noch ebensowenig entschieden ist wie jener Streit um das Panorama jemals entschieden wurde.“ (Sternberger, 1955, S. 220.) Zwei polare Positionen möchte ich hier vorstellen:

Nachdem das erste Panorama in Frankreich 1799 eröffnet wurde, rief das Institut de France eine Kommission ins Leben, die den Wert dieser Kunst-Neuheit ergründen sollte. Die Kommission kam zu einem äußerst positiven Ergebnis, das Ende 1800 im Magazine Encyclopédique in Auszügen veröffentlicht wurde. 1802 publizierten die Bremer Wöchentlichen Nachrichten anlässlich einer Panoramaausstellung eine deutsche Übersetzung:

„Bericht über den Ursprung, Wirkung und Fortgang des PANORAMA, erstattet dem National-Institut der Künste und Wissenschaften... Das Panorama ist die Art, ein großes Bild dergestalt darzustellen, daß das Auge des Anschauers nach und nach einen ganzen Horizont im Gemälde erblickt, und vollkommen getäuscht wird. Unsere Sinne, besonders das Gesicht, unterliegen leicht der Täuschung. Dieses zarte Organ beurtheilt oft die Gegenstände mit Ungewißheit. - Größe und Entfernung kann von selbst nie ohne Hülfsmittel beurtheilt werden; und jenes Hülfsmittel ist die *Vergleichung*; und wo diese Unterstützung mangelt, ist es immer der Täuschung unterworfen; oder besser zu sagen, ist immer getäuscht. Diese Täuschung wird also durch Hinwegräumen aller Gegenstände (die mit jenen auf dem Gemälde verglichen werden dürften) hervorgebracht, so daß der Anschauer zweifeln muß, ob er Natur oder Kunst erblicke. Andere Gemälde ... sind gemeinlich in Rahmen gefaßt, welche gleich beym ersten Anblick die Kunst zeigen... Das Auge, welches das Gemälde genau betrachtet, erhält zwar das Bild dieses Gegenstandes, es beurtheilt leicht die Größe, Entfernung und Farben desselben, - und da die Natur doch immer die Kunst übertrifft, so scheint die Nachahmung nur schwach und unvollkommen - die Täuschung kann sich nicht festsetzen, oder verschwindet gar bald. Wenn aber das Auge, wohin es sich immer wenden mag, im ganzen Horizont ununterbrochene Gegenstände erblickt, die alle im gehörigen Verhältniß und ganz nach der Natur dargestellt sind, und selbst alle Gegenstände zur Beurteilung mit andern benommen sind, - dann wird es sich getäuscht finden, und glauben, ringsumher die wahre Natur zu erblicken, weil nichts vorhanden bleibt, es aus dem Irrthum zu bringen... Gleich beym Eintritt in das PANORAMA geschieht der erste Eindruck auf das Auge mittelst einer Uebersicht eines ungeheurn Umfanges; und unzählige Gegenstände, welche ohne Ordnung scheinen, verblenden dasselbe... So groß die Nachahmung auch ist, so kann doch die Kunst keine völlige Konkurrenz mit dem Original - der Natur - halten. Aber sobald sich das Auge an das darinnen herrschende Licht gewöhnt hat, vergißt selbst den Grad natürlicher Farbenstärke, und das Gemälde bringt unvermerkt seine Wirkung hervor; je länger es denn betrachtet wird, je weniger glaubt man getäuscht zu seyn. Es scheint, daß diese Erfindung sich mit Riesenschritten der Vollkommenheit in der Mahlerkunst annähere. Sie beweiset, daß man durch Wissenschaften vereinet mit praktischen Kenntnissen dieser Kunst und genau berechnender Beurtheilungskraft noch neuere Wunderwerke dieser Art hervorbringen könne... Könnte man nicht diese täuschende Wirkung auch anderen Gemälden beibringen? welche allein dem Gemälde den Wert ertheilet... [Wir beschließen] hiermit nach Verdienst des Gegenstandes, ... daß diese Erfindung unter dem Namen PANORAMA des Herrn Barcours aus Edenburg ... eine der wichtigsten für die Künste sey, und den

vollkommenen Beyfall und Unterstützung verdiene.“ (zit. nach: Oettermann, 1980, S. 115.)

1807 wurde die täuschende Wirkung des Panoramas von J. A. Eberhard in seinem 'Handbuch der Ästhetik' grundsätzlich kritisiert. Eberhard verglich die Wirkung des Panoramas mit der Wirkung des Naturvorbilds. Das Panorama bringe, schrieb Eberhard, „wie meine Freunde versichern, die täuschendste Wirkung hervor, die aber, setzen sie hinzu, bald in hohem Grade peinlich, widerlich und schließlich unerträglich wird. Sie versichern Beyde, - und Einer von ihnen ist nicht allein ein Kenner, sondern selbst ein geschickter Künstler, - daß sie bald eine gewisse Bangigkeit empfunden, die endlich in Schwindel und Übelkeit übergegangen sei. Sie sind aber auch Beyde etwas nervenschwach... Meine Theorie der Täuschung macht mir diese Wirkung vollkommen wahrscheinlich. Nach ihr muß das Panorama gerade desto unangenehmer auf uns wirken, je vollständiger seine Wirkung ist. Die vollständigste ist, wenn wir sogar den Schein des Kunstwerks für die völlige Naturwahrheit halten müssen. Gerade in dieser Vollständigkeit der Illusion liegen mehrere Gründe ihrer Widerlichkeit... Da der Mahler nicht für das Ohr mahlen kann, so hören wir keinen Laut. Ist es Wunder, daß diese öde Todesstille den Anschauer mit Bangigkeit erfüllt? Erster Grund! Der Mahler kann ferner nur einen Augenblick mahlen... Dem Lebendigen [fehlt] nicht nur die willkürliche Bewegung; der ganzen Scene fehlt auch selbst die stete Naturbewegung, die unaufhörliche Veränderung des Ortes, der Stellung der Gestalt, die auch in die ödeste Gegend noch Leben bringt. Obgleich mein Auge von einem Gegenstande fortgleitet, und dieses einem jedem eine Art von Bewegung zu geben scheint: so verändern sie doch ihren Stand und ihre Stellung gegeneinander nicht ...; die Lichter und die Schatten, die in der Natur so fließend sind, und mit dem Fortrücken der Sonne, durch jedes Wölkchen, durch jedes Lüftchen verändert werden, stehen unbeweglich fest. So ist das vollkommenste Panorama in seinen kleinsten Theilen bewegungslos! Es ist der todte Leichnam der Natur, nicht der rohe Naturstoff durch die Kunst belebt und verschönert... Zweyter Grund der Widerlichkeit des Panorama! Die Genauigkeit der Perspective, die Richtigkeit der Zeichnung, die Wahrheit des Helldunkels und der Haltung versetzen mich durch ihren vereinten Zauber in die Wirklichkeit der Natur, aber die öde Todesstille und die erstorbene Bewegungslosigkeit stoßen mich daraus zurück. Ich schwanke zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, zwischen Natur und Unnatur, zwischen Wahrheit und Schein. Meine Gedanken, meine Lebensgeister erhalten eine schwingende, hin und her gestoßene, schaukelnde Bewegung, die eben so wirkt, wie das Herumdrehen im Kreise und das Schwanken des Schiffs. Und so erkläre ich mir den Schwindel und die Uebelkeit, die den unverwandten Anschauer des Panorama überfällt. Dritter Grund seiner unangenehmen Wirkung! Zu diesen drey Gründen kömmt endlich ein vierter, der den andern die ganze Fülle ihres Gewichtes giebt: die Unmöglichkeit, sich der Täuschung zu entziehen. Ich fühle mich mit eisernen Banden an sie gefesselt. Der Widerspruch zwischen dem Scheine und der Wahrheit ergreift mich; ich will mich durch Berichtigung des trügerischen Wahnes losreißen; allein ich fühle mich in die Netze einer widerspruchsvollen Traumwelt verstrickt, und nicht die sichere Belehrung des Gefühls in der Entfernung des Standortes, nicht das volle Tageslicht, nicht die Vergleichung mit umgebenden Körpern kann mich aus dem ängstlichen Traume wecken, den ich wider meinen Willen fortträumen muß... So muß also Notwendigkeit und Freyheit bey der Kunsttäuschung vereinigt seyn ... Damit sie aber beysammen seyn können, dürfen ihre Blendwerke nicht unwiderstehlich seyn. Die Freyheit muß sich der Notwendigkeit, wo weit sie es für gut findet, selbst unterwerfen; wir müssen uns dem Zwange der Kunst freywillig hingeben; und das werden, das können wir nicht, wenn uns die Lust nicht festhält. Das Panorama fesselt aber durch den Zwang des Scheines, nicht durch die süßen Bande des freyen Vergnügens. Es kann also, wenn es am vollkommensten ist, das Werk eines großen Talents, aber nie eine schöne

das Panorama seine Wirkung auf Betrachter erzielt, kritisierte schon Goethe als 'barbarische Tendenzen', die dem Publikum nichts mehr zur Imagination übrigließen.<sup>25</sup> Baudelaire bezeichnete sie als Kriegslisten, die deshalb funktionierten, „weil das Publikum unfähig ist, sich für die natürliche Taktik echter Kunst zu begeistern.“<sup>26</sup>

Auch Mesdags Panorama wurde von solch strittiger Einschätzung berührt. Durch einen Brief Vincent Van Goghs ist über einen Mitarbeiter Mesdags, den Maler De Bock, folgende Anekdote überliefert: „Obendrein glaube ich, daß er ... wirklich seriöse Arbeit geleistet hat bei dem Panorama und daß dieses auch ... einen guten Einfluß auf ihn haben wird, obwohl er es haßt, dies zuzugeben. In Bezug auf das Panorama sagte er etwas sehr Bezauberndes, was meine Sympathie für ihn erweckte. Du kennst den Maler Destrée. Er hatte sich sehr kleinlich an De Bock gewendet und erzählte ihm, sehr anmaßend natürlich, aber trotzdem zuckersüß und unerträglich herablassend: 'De Bock, sie haben mich auch gefragt, das Panorama zu malen, da es jedoch nicht künstlerisch ist, dünkte es mich richtig, dies abzuschlagen.' Und De Bock daraufhin: 'Herr Destrée, was ist leichter, ein Panorama zu malen oder abzulehnen, ein Panorama zu malen; was ist künstlerischer, es tun oder es nicht tun?'“<sup>27</sup>

Die kritische Beurteilung der Panoramainszenierung hängt mit deren ausdrücklicher Adressierung an Betrachter zusammen. Von der idealistischen Kunsttheorie wurde das Wirkenwollen als ein der Kunst fremdes Element abgelehnt. Kunstwerke waren in der Autonomieästhetik durch ihr Abgetrenntsein vom Betrachter - eben durch ihre Autonomie - gekennzeichnet. Die Werke galten als in sich selbst vollendet und bedurften, theoretisch, der Betrachter nicht.<sup>28</sup> Das Panorama aber ist in seiner gesamten Konzeption auf

---

Kunstgattung seyn, die überlegende Vernunft kann ihm ihre Bewunderung nicht versagen; aber dem Schönheitssinne gewährt es keine Befriedigung.“ (Eberhard, zit. nach: Buddemeier, 1970, S. 174f.)

In der zweiten Phase wurde der Kunstcharakter dem Medium mehrheitlich abgestritten. Ein akademisches Gutachten entschied um 1870, daß Panorama- und Dioramamalerei keine Professoren und akademische Mitglieder der Malerei sein können: „Der durch seine Panoramen von Palermo und Calcutta ... bekannt gewordene Maler Stanfield mußte bei seiner Aufnahme in die Akademie der Künste in Summersethousen sich feierlich verpflichten, künftig dergleichen nicht mehr zu machen, da sich dies für ein Mitglied der Akademie nicht schicke.“ (Hamburger Nachrichten, 22. Januar 1833, zit. nach: Oettermann, 1980, S. 187.) Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß solche, ganz ähnlich konträre Positionen heute die Diskussionen um den 'Kunstwert' etwa von Computeranimationen, CD-ROM-Produktionen, Internetkunst und Illusionsräumen des Cyberspace und der Holographie begleiten.

<sup>25</sup> Goethe (1797), zit. nach: Buddemeier, 1970, S. 11.

<sup>26</sup> Baudelaire (1859), zit. nach: Kemp, 1992, S. 16.

<sup>27</sup> Van Gogh (1881), zit. nach: Poort, 1994, S. 71.

<sup>28</sup> Wolfgang Kemp legt dar, daß die zeitgenössische Kunst trotz allem Nicht-Wirken-Wollen im Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums ein ganzes Register von Rezeptionsvorgaben hervorbrachte. (Vgl. Kemp, 1992, S. 17.)

die Anwesenheit von Betrachtern - nicht nur vor, sondern buchstäblich im Werk - hin angelegt.

Realismus der Darstellung, täuschende Wirkung und Rechnen mit dem Betrachter: Das alles sind Merkmale des Trompe-l'œil, das gleichfalls häufig unter dem Blickwinkel des Betrugs gesehen wurde.

Trompe l'œil  
und ästhetische  
Differenz

Miriam Milman definiert die realistische Darstellung der Details und das Schaffen eines Raumeindrucks als zwei Grundbedingungen illusionistischer Kunstwerke.<sup>29</sup> Im Trompe-l'œil müssen naturgetreue Maßstäbe wiedergegeben sein, und es muß sich in seine Umwelt vollkommen integrieren. Diese Voraussetzungen sind in Mesdags Panorama gegeben. Das Panorama schafft mit Hilfe einer modifizierten Zentralperspektive und mittels realistischer Darstellungsweise einen illusionistischen Raumeindruck. Die Maßstabsfrage wird durch die Darstellung einer Fernsicht nur mittelbar tangiert, die nahen Gegenstände (die gebauten und eingefügten Versatzstücke des faux terrain) sind von natürlichem Maßstab. Und schließlich sind Panoramen als hermetische Wahrnehmungsräume konzipiert. Insofern gibt es keine Umwelt, in die sie integriert werden müßten.

Trompe-l'œils sind im Allgemeinen auf Überraschungseffekte hin angelegt: Der Betrachter soll im ersten Moment von der Wirklichkeit des Dargestellten überzeugt werden. Panoramen wurden mit derartiger Erwartungshaltung rezipiert, doch erfuhr sie eine Irritation. Milman beschreibt als eine der Voraussetzungen für das Funktionieren des Trompe-l'œil die Vermeidung der Darstellung von bewegten Szenen und von menschlichen Figuren überhaupt, denn die erstarrte Szene beeinträchtigt die täuschende Wirkung. Daß Szenarien in Panoramen wie erstarrt wirkten, wurde in zeitgenössischen Kommentaren oft erwähnt. Schon J.A. Eberhard, ein scharfer Kritiker der Panoramen, hat in seinem 'Handbuch der Ästhetik' von 1807 die Präsentation des „todten Leichnam der Natur“<sup>30</sup> moniert. Eine ähnliche Erfahrung mit ganz anderer Deutung spiegeln zwei autobiographische Reflexionen zu Mesdags Panorama. Marten Toonder und Paul Verhoeven berichten über ihre erste Begegnung mit Mesdags Panorama, bei der beide ungefähr sechs Jahre alt waren. Übereinstimmend beschreiben sie ihren Schrecken angesichts der Stille und Bewegungslosigkeit.

Toonder beschreibt sein Erlebnis aus der Sicht des Sechsjährigen: „Etwas sehr merkwürdiges war im Gange, etwas, das mir Angst machte. Der Strand war natürlich nur ein Strand, doch etwas Furchtbares war geschehen... Das Meer bewegte sich nicht länger... Das Meer lag unbeweglich ... und versuchte nicht mehr, den Strand zu erreichen... Etwas Furchtbares mußte geschehen sein, das war sicher... Alles war still. Ja, es war auch diese ungeheure Stille, die so beängstigend war. Kein Donnern der Brandung und kein Rauschen sich

<sup>29</sup> Milman, 1984, S. 6.

<sup>30</sup> Vgl. Anmerkung 24.

überschlagender Wellen... Nichts mehr. Als ich da stand und atemlos umherblickte, dämmerte mir, daß hier ein Zauberer am Werk gewesen sein mußte. Keine gewöhnliche Hexe, die einen in einen Frosch verwandeln kann, sondern ein wirklicher, außergewöhnlich mächtiger Zauberer.<sup>31</sup>

Der Filmregisseur Paul Verhoeven deutet sein Erlebnis im Blick auf das später gewählte Medium: „Als ich das erste Mal in den vierziger Jahren dort mit meinem Vater hinging - ich war zu der Zeit fünf oder sechs Jahre alt - konnte ich fühlen, wie ich von einer gefrorenen Realität überwältigt wurde. Als ob ich in der Zeit festhängen würde. Es dauerte eine Weile ... bevor mir dämmerte, daß dies eine Realität war, die nicht existieren konnte. Diese Unverständlichkeit war für mich magisch... Sie hat einen Ton angestimmt, der in meinem Leben und in meinem Werk immer wieder anklingt. Dieses fast religiöse Erlebnis eines Wunders, das sich am Ende als überhaupt kein Wunder herausstellt. Die sorgfältig reproduzierte Realität, die tatsächlich ein Trompe-l'œil ist. Es war diese Erfahrung in Mesdags Panorama, die mich als Kind gewahr werden ließ, daß Realität mehr scheinen kann als sie ist. Das Panorama war für mich, was eine Messe für einen anderen ist, die Wahrnehmung einer anderen Welt, wenn auch in einem säkularen Sinne.“<sup>32</sup>

Im Rückblick deutet Verhoeven das magische Moment des Panoramas als Kunsterlebnis: „Ich weiß natürlich, daß das Transzendente nur existiert, wenn man sich seiner Anwesenheit bewußt ist. Und daß es möglich ist, all dem, was die Realität transzendiert, einen realistischen Anstrich zu geben. So wie man Mesdags Panorama auf eine Ansammlung von Farben und Pinselstrichen reduzieren kann. Die andere Welt kann nicht bewiesen werden, die einzige Erklärung für ihre Existenz ist ihr Geheimnis. Das ist etwas, was

---

<sup>31</sup> „Something very strange was going on, something that terrified me. The beach was just a beach of course, but something terrible had happened to it... the sea was no longer moving... The sea lay immobile ... and didn't try any more to reach the esplanade... something dreadful must have happened, that was obvious... Everything was still. Yes, it was also this tremendous silence that was so terrifying. No pounding of the surf and no rustle of lapping waves ... Nothing anymore... [Stille ist heute durch das dauernde Vorführen eines Tonbandes, welches das Bild wie der Klavierspieler den Stummfilm akustisch kommentiert, nicht mehr erfahrbar.] As I stood there looking breathlessly around, it slowly dawned on me that there must have been a magician at work here. No ordinary witch, who can change you into a frog, but a real, extraordinary powerful magician.“ (Toonder, 1996, S. 167)

<sup>32</sup> „When I went there for the first time in the forties with my father - I was five or six years old at that time - I could feel myself being overcome by the frozen reality. As if I had been suspended in time. It took a while ... before it dawned to me that this was a reality that could not exist. That incomprehension was magical for me... It has set a tone that resounds over and over again in my life and in my work. That near-religious experience of a miracle, which in the end turns out to be no miracle at all. The carefully reproduced reality that is in fact a trompe l'œil. It was that experience in the Mesdag Panorama which first made me aware, as a child, that reality can seem more than it is. The Panorama was for me what a Mass is for another, the perception of another world, albeit in a secular sense.“ (Verhoeven, 1996, S. 175.)

ich dann und wann in mir selbst spüre. Wenn ich in Scheveningen stehe und auf zwei Boote im Hafen blicke, ist es schwer, ein Geheimnis zu sehen. Es geschieht jedoch, wenn ich einen Van Gogh ansehe, einen Monet, einen Weissenbruch oder einen Mesdag. Bisher hat noch niemand genau sagen können, worin der Unterschied bestehen könnte.“<sup>33</sup>

Toonders und Verhoevens Reflexionen spiegeln das Befremden angesichts einer Wirklichkeit, die sich von der alltäglich vertrauten wesentlich unterscheidet: Es bewegt sich nichts. Derartige Erfahrungen weisen auf das Bildungsmoment des Panoramas: Toonder und Verhoeven erfahren gleichsam zum ersten Mal ästhetische Differenz. Diese Erfahrung war für beide so neu, daß sie hier, vor Ort, lernen mußten, die ungewohnte Situation zu bewältigen.<sup>34</sup> Das tun beide deutend. Die Darstellung der Wirklichkeit stimmt mit ihrem lebensgeschichtlich erfahrenen Vorwissen in so Wesentlichem nicht überein, daß beide das Panoramaerlebnis als ‘magisch’ beschreiben: als ein Erlebnis, das sich von alltäglicher Wirklichkeitserfahrung abhebt. So, in der Erfahrung von Brüchen, vollzieht sich lebensgeschichtliches Lernen.

Die beschriebene Erfahrung ästhetischer Differenz scheint dem Anspruch des Panoramas, die Realität so wiederzugeben, wie sie tatsächlich ist, zu widersprechen. Naturanaloge Wirkung war jedoch wohl mehr ein Wunsch solcher Theoretiker, die Kunstwirkung in Analogie zu (unübertreffbarer) Naturwirkung setzten. Tatsächlich ereignet hat sie sich - aufgrund des mitgebrachten Vorwissens des mit naturalistischer Darstellung vertrauten Publikums - vermutlich kaum.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> „I know of course, that the transcendent only exists if you are aware that it is there. And that it is possible to give a realistic account of everything that ‘transcends reality’. Just as you can reduce the Mesdag Panorama to a collection of colours and brush strokes. That other world cannot possibly be shown; the only explanation of its existence is its mystery. This is something I feel now and then myself. When I stand in Scheveningen looking at two boats in the harbour it is hard to visualize a mystery. It happens, however, when I look at a Van Gogh, a Monet, a Weissenbruch or a Mesdag. Yet no one can say precisely what the difference might be.“ (Verhoeven, 1996, S. 177.)

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Theodor Schulzes Definition eines phänomenologischen Lernbegriffs. Schulze, 1993c, S. 252.

<sup>35</sup> Das zeigt nicht zuletzt die Ironie, mit der die täuschende Wirkung des Panoramas von Beginn an *auch* beschrieben wurde. Der Göttinger Taschenkalender von 1794 berichtete das erste Mal in Deutschland über ein Panorama, das ‘Panorama von Spithead’ von Barker. Es zeigte eine vor Spithead ankernde russische Kriegsflotte. Der Rezensent, der das Panorama selbst offensichtlich nicht gesehen hat, berichtet, wie die täuschende Wirkung zustandekommt: „Um aber ... die Illusion aufs höchste zu treiben, so ist der Standort für die Zuschauer, das Verdeck eines Schiffes, das mitten unter den gemahlten Schiffen auf demselben gemahlten Meere liegt... Auch wird man, natürlich, den Fußboden des Gebäudes als Meeresfläche behandelt, und mit Widerschein und anderen Gegenständen versehen haben, die den angenehmen Betrug unterhalten. Der Gedanke hat etwas sehr schönes, und von einer Meisterhand ... behandelt, muß es einen hinreißenden Effekt thun. Es wurde in der Erzählung gesagt, es wären einige Damen (was doch den Damen nicht alles möglich ist) durch den Anblick seekrank geworden. Wenn sie es vorher schon einmahl gewesen sind, ... so ist es



Die Wirkung des Panoramas beruht auf der den Besuchern bewußten ästhetischen Differenz zwischen Inszenierung und Wirklichkeit. Die Anziehungskraft der Rotunden hängt mit der Bereitschaft der Besucher zusammen, das Interaktionsangebot anzunehmen. Der Effekt hängt nicht nur mit der illusionistischen Machart zusammen, sondern auch mit erlernten Rezeptionsweisen: Bilder als Abbilder der Wirklichkeit zu erkennen und (vor allem) zu akzeptieren. Zum Beispiel haben wir gelernt, Größenunterschiede als tiefenräumliche Staffelung zu lesen, und wir wenden dieses - automatisierte - Wissen an auf die Wirklichkeit und deren Nachbildung. Zugleich mit der Rezeption des Gemalten als Illusion der Wirklichkeit wissen wir, daß wir es mit einer bemalten Oberfläche zu tun haben. Es ist bekannt und gelernt (deshalb nicht notwendigerweise zugleich reflektiert), daß nicht die Wirklichkeit selbst sich auf der Leinwand befindet.<sup>36</sup> Das Wissen um ästhetische Differenz zwischen Wirklichkeit und ihrer Darstellung ist sogar ein Hauptgrund für das Vergnügen, mit dem illusionistische Darstellungen betrachtet wurden und werden. Dem anfänglichen Überraschungseffekt, der Täuschung, folgt Ent-täuschung. Beim Entschlüsseln des Täuschungsmanövers erfahren die Betrachter ihre Kompetenz im Umgang mit dem Medium. Insofern hält das Panorama für seine Betrachter ein medienspezifisches Bildungserlebnis der Möglichkeit nach

---

möglich. Vielleicht aber ist die Bemerkung bloß eine Dichter-Floskel, wodurch der Enthusiasmus seiner Relation Leben zu erteilen gesucht hat. Auch muß man diese Wage für mahlerische Verdienste sehr behutsam gebrauchen. Zeuxis soll durch ein Gemälde die Vögel des Himmels betrogen haben, und man bewundert den Mann deswegen in der Schule. Ich muß gestehen, daß meine hohe Idee von dem Kennerblick der Vögel ... gar sehr gesunken ist, seit dem ich auf meiner eigenen Stube und mit meinen eigenen Augen gesehen habe, daß ein sonst schlaues Rothkehlchen, ein Paarmal des Tages ein Schlüsselloch für eine Fliege hielt und mit großer Gewalt darauf zustieß.“ (Göttinger Taschenkalender, zit. nach: Oettermann, 1980, S. 82.)

<sup>36</sup> Wenn erlernte Wahrnehmungsmuster allerdings zu sehr irritiert werden, dann paßt die Raumerfahrung, die das Gemalte dem Betrachter suggeriert, nicht zusammen mit der tatsächlichen Distanz, die er von der Oberfläche der Leinwand hat. Das könnte eine Ursache der beschriebenen Schwindelerscheinungen sein.

Allerdings mag es hier eine Differenz geben zwischen heutigen und zeitgenössischen Besuchern, die sich rezeptionshistorisch erklären läßt. Die Wirkung auf die historischen Betrachter der Panoramen könnte deshalb intensiver gewesen sein, weil sie weit weniger als heutige mit derlei Inszenierungen und mit Bildern überhaupt vertraut waren. Für das Massenpublikum des 18. Jahrhunderts war die alltägliche Umwelt geprägt von Bilderlosigkeit. Für die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung war die Betrachtung von Gemälden nur in den Kirchen möglich oder vor den roh gemalten Schildern der Moritatensänger. „Kunstbesitz und Kunstkennerchaft blieben lange exklusiv. Die Eintrittspreise der ersten Museen waren prohibitiv hoch ... In diese Bilderarmut platzten die ersten Riesenrundgemälde, die gegen einen verhältnismäßig geringen Obolus für jedermann zugänglich waren, wie eine Bombe... Auf die Zeitgenossen machten die Panoramen einen alle Sinne überwältigenden, geradezu umwerfenden Eindruck, der bis zu körperlicher Übelkeit gehen konnte.“ (Oettermann, 1995, S. 73.)

bereit: Die Betrachter werden in die Lage versetzt, ihre medialen Lernprozesse vor Ort zu reflektieren.

Mesdag gibt in seinem Rundungemälde einen Hinweis auf die ästhetische Differenz zwischen Wirklichkeit und Darstellung, indem er seine malende Frau darstellt (Abb. 7). Das Bild im Bild fungiert innerhalb der illusionistischen Darstellung als Vermittlungsstrategie im Blick auf die Reflexion der illusionistischen Darstellungsweise anhand illusionistischer Darstellungsmittel. Miriam Milman fordert, daß das Trompe-l'œil neben dem Überraschungsmoment tiefgründiger sein müsse, um auch den erfahrenen Kenner ansprechen zu können. „Das heißt, es sollte eine Botschaft vermitteln oder zum Dialog einladen. Findet eine Begegnung zwischen Darstellung und Betrachter auf dieser zweiten Wahrnehmungsstufe nicht statt, dann bleibt das Trompe-l'œil dem Betrug verhaftet.“<sup>37</sup> Die illusionistische Darstellung im Panorama gewinnt als mediales Bildungserlebnis eine Sinnperspektive durch die Ermöglichung der Reflexion des Bildes durch das Bild. Solche, auf wahrnehmendem Erkennen gründende Reflexion kann möglicherweise aus dem hermetischen Wahrnehmungsraum 'Panorama' zurückführen zur Reflexion des Sehens selbst. Die Vermittlungsstrategie des Panoramas ermöglicht diese Reflexion. Das ist die perspektivische Darstellungsweise, die die Betrachter gelernt haben zu entziffern und zu deuten als Abbild der Wirklichkeit.

Die Differenz zwischen Wirklichkeit und illusionistischer Nachbildung ruht auf der Konstruktion der Illusion. Die konstruktiven Mittel und die Art und Weise wie sie benutzt werden, können Aufschluß geben über die damit zusammenhängende Sicht auf und Deutung der Wirklichkeit. Aus Verhoevens Äußerungen ging hervor, daß die Wirkung des Panoramas in einer Transformation des Natureindrucks wurzelt. Verhoevens Eindruck beruht auf der Konstruktion, auf der die trompe-l'œil-hafte Wiedergabe der Dinge basiert. Die konstruktiven Elemente des Panoramas sind die Perspektive und die Horizontlinie. Sie, nicht die Natur, sprechen im Panorama. Mittels perspektivischer Konstruktion hat Mesdag einen Raum erzeugt, in den die Dinge eingeordnet werden konnten wie Requisiten. Der Horizont und die Dinge, das sind zeichenhafte Elemente einer Bildsprache, die die Darstellung entzifferbar werden läßt und eine kognitiv fundierte Deutung ermöglicht. Die erlernte Wissensfigur 'Perspektive' ist eine Voraussetzung für solche Deutung.

Die Konstruktion

Auf - mehr oder weniger modifizierter - perspektivischer Konstruktion beruhen alle illusionistischen Medien des 19. Jahrhunderts. Ende des 18. Jahrhunderts entstanden auf der Basis neuer Abbildungstechniken erstmals „Abbildungen, die nur das eine Ziel haben, einen Gegenstand so exakt wie möglich wiederzugeben und den Betrachter so vollkommen wie möglich zu täuschen. Zu diesen Abbildungstechniken, deren Ergebnisse auf der raffi-

---

<sup>37</sup> Milman, 1984, S. 7

nierten Ausnutzung optischer Gesetze und der Verwendung neuer technischer Mittel beruhen, gehören das Panorama, das Diorama, der Diagraph und die Photographie.“<sup>38</sup>

Für den Illusionsraum ‘Panorama’ mußten besondere perspektivische Verfahren zur Anwendung kommen. Mit perspektivischen Mitteln kann der dreidimensionale Raum überzeugend suggeriert werden, „doch stellt sich die Frage, ... welche Grenzen dem Täuschungsmanöver gesetzt sind... Im Endeffekt zeigt sich ..., daß hohe perspektivische Virtuosität die Trompe-l’œil-Wirkung beeinträchtigen muß. Denn je perfekter die perspektivische Ausführung ist, desto unfreier wird der Betrachter, der, ohne sich zu bewegen, das Trompe-l’œil nur von einem bestimmten Punkt aus anvisieren kann.“<sup>39</sup> Das Massenmedium Panorama erfordert eine besondere Vermittlungsstrategie. Die ‘prospettiva legittima’ konnte im Panorama deshalb keine Anwendung finden, da die ‘richtige’ Ansicht des Dargestellten von jedem Punkt der Plattform aus gegeben sein muß. Tatsächlich sind in Mesdags Panorama weder die Gesamtanlage noch die Details explizit zentralperspektivisch dargestellt. Beispielsweise sind fast alle der am Strand liegenden Boote leicht aus der Fluchtachse gedreht (Abb. 5 oben).

Oettermann beschreibt die Konstruktionsweise der Polyperspektive im Panorama.<sup>40</sup> Sie entsteht durch die kreisförmige Aneinanderreihung zentralperspektivisch konstruierter Einzelbilder. Die Ecken sind als Kreissehnen eines Horizonts zu verstehen. Im nächsten Arbeitsschritt werden die bisher nur aneinandergereihten Bilder zu einem einzigen vereint. Das eckige Prisma wird zum Zylinder gewölbt, wobei die dadurch an den ehemaligen Kanten der Einzelbilder entstehenden perspektivischen Verzerrungen korrigiert werden müssen. „Dieses Vorgehen kann man als Abkürzung eines Prozesses verstehen, bei dem die Kreissehnen, d.h. die Bildflächen immer schmaler, ihre Anzahl aber - und damit auch die der Augenpunkte - immer größer werden... Bei einem vollendeten Kreisbogen nun ist die Anzahl der Augenpunkte unendlich; die Augenpunkte verschmelzen zum Horizont.“<sup>41</sup> Theoretisch können im Panorama, das in der Horizontalen über unendlich viele Augenpunkte verfügt (die vertikale Betrachterhöhe ist durch die Horizontlinie fest-

Die Polyperspektive  
im Panorama

<sup>38</sup> Buddemeier, 1970, S. 12f.

<sup>39</sup> Milman, 1984, S. 33.

<sup>40</sup> Die Polyperspektive des Panoramas hat nichts gemein mit der Polyperspektive mittelalterlicher Darstellungen. Jene ist die Vervielfachung eigentlich zentralperspektivischer Standortfestlegung, während letztere mit ihren drei- und vierseitigen Ansichten - psychologisch gesprochen - eher der Konstanztendenz des Gesichtssinns entspricht. In diesem Zusammenhang ist die Polyperspektivität in der Moderne des 20. Jahrhunderts eher als Subjektivierung mittelalterlicher Darstellungsformen anzusehen, denn als Bruch mit dem gleichfalls vom Subjekt aus konstituierten Renaissancemodell.

<sup>41</sup> Oettermann, 1980, S. 26. Oettermann verwechselt hier den Augenpunkt mit dem Fluchtpunkt. Vgl. 'Perspektive und Mathematik' in diesem Kapitel.

gelegt), unendlich viele Betrachter das sie umgebende Bild unverzerrt betrachten. Tatsächlich konnten, „nachdem der mathematische Betrachterstandpunkt zur Plattform vergrößert war, bis zu 150 Personen das Bild gleichzeitig ansehen.“<sup>42</sup>

Die panoramatischen Allansichten gehen auf die Vedute zurück. Um die Schwierigkeiten der Perspektive problemlos meistern zu können, benutzten Vedutenmaler die - eigentlich als 'unkünstlerisch' verpönte<sup>43</sup> - Camera obscura als Zeichenkamera. Die Camera obscura nutzten auch die Panoramamaler. Später setzten sie Daguerreotypien für die Aufnahme der Allansichten ein. „Die mit Hilfe der Camera Obscura gefertigten Bilder unterschieden sich nun aber grundlegend von denen der Idealen Landschaftsmalerei: sie waren eindeutig und unübersehbar *Ausschnitte* aus einer Landschaft... Die aus lauter 'Nebensächlichkeiten' und Zufälligkeiten zusammengesetzte Vedute verwies nicht mehr auf ein bestimmtes Sinngefüge, das im idealen Landschaftsbild durch den Fernblick auf einen wichtigen Fluchtpunkt hin symbolisiert wurde, sondern verwies nur noch auf die außerhalb des Ausschnitts liegenden, nicht abgebildeten Nebensächlichkeiten. Die dargestellten Einzelheiten hatten nicht mehr einen Fluchtpunkt, auf den sie sich bezogen, sondern die unzähligen Details wurden nur noch vom Horizont zusammengehalten... Die Entdeckung der Ausschnitthaftigkeit koinzidierte mit der Erfahrung des Horizonts. Mit einem Wort: der Ausschnitt drängte zur Vervollständigung.“<sup>44</sup> Insofern kann man das Panorama als eine Folgeerscheinung der Vedute begreifen.

Für die Vedute wie für das Panorama wird im Unterschied zur komponierten Ideallandschaft die Wahl des Standpunkts maßgeblich, „die noch vor der eigentlichen Ausführung des Bildes über seinen Wert oder Unwert entschied; ja, man kann sagen, daß bereits auf dieser historischen Stufe tendenziell der künstlerische Akt auf die richtige Wahl des Standorts reduziert wird, wie es später fundamental für die fotografische Aufnahme zutreffen wird.“<sup>45</sup> Die Wahl des Standpunkts war zugleich die einzige freie Entscheidung, die Panoramamaler treffen konnten, da die getreue Wiedergabe von allem gefordert war, das von diesem Standpunkt aus erscheint.

Mesdags  
Camera obscura

---

<sup>42</sup> Oettermann, 1980, S. 26.

Die Polyperspektive bezeichnet Oettermann als eine Demokratisierung des Blicks; in Absetzung vom höfischen Theater, in welchem die Perspektivkonstruktion auf den Prospekten auf *einen* exklusiven Punkt, auf die Fürstenloge, hin berechnet war. Insofern sieht Oettermann das Panorama nicht als Abkömmling der Bühnenmalerei an, sondern als eine kritische Auseinandersetzung mit ihr. (Vgl. Oettermann, 1980, S. 20.)

<sup>43</sup> „Canaletto ... konnte zeitlebens seinen extensiven Gebrauch dieses Hilfsmittels verbergen; erst mathematische Analysen seiner Perspektive brachten es in diesem Jahrhundert ans Licht.“ (Oettermann, 1980, S. 24.)

<sup>44</sup> Oettermann, 1980, S. 24.

<sup>45</sup> Oettermann, 1980, S. 25.

Mesdag hat für die Anlage der tiefenräumlichen Darstellung seines Panoramas ein Camera obscura-analoges Verfahren benutzt. Die Vorform dieses Verfahrens - eine Vereinfachung von Dürers Hilfsmitteln für die perspektivische Konstruktion<sup>46</sup> - hat Mesdag während seiner Lehrzeit in Brüssel für sich entdeckt. „Anna Croiset van der Kop, Biographin und Freundin der Mesdags, schrieb 1891 über Mesdags Periode in Brüssel: ‘Als die Straßenstudien abgerundet waren, nahm Mesdag etwas weiter vom Zentrum der Stadt entfernt ein Atelier in der Rue Van de Weyer. Dort begann er von seinem Fenster aus zu malen, und zwar auf sehr eigenartige Weise. Auf den Fensterscheiben gab er in den richtigen Verhältnissen an, was er draussen sah, übertrug es auf durchscheinendes Papier und vergrößerte es auf seine Leinwand. Mehr als ein Bild kam auf diese Art und Weise zustande, unter anderem zwei große Gemälde, auf denen Gelände außerhalb Brüssels dargestellt sind.’“<sup>47</sup> Gemäß der Lehre Roelofs hat Mesdag seine Landschaften nicht komponiert, sondern mit Hilfe des beschriebenen Verfahrens Ausschnitte gewählt (Roelofs benutzte dazu einen hölzernen Rahmen, in welchem eine horizontale und eine vertikale Schnur aufgespannt waren). War das Sujet gefunden, so wurde es - virtuell unverändert - auf die Leinwand übertragen. „Diese Künstler“, schreibt Leeman, „erlaubten der Natur, ihre Komposition zu diktieren. Das war natürlich eine Herangehensweise, die jener der Fotografen folgte. Doch das hatte noch eine andere Konsequenz: anstatt eine in sich selbst abgeschlossene Miniaturwelt zu sein, wurde das Gemälde zu einem wohlüberlegten Ausschnitt aus einem größeren Ganzen.“<sup>48</sup> Mesdag variierte die Ausschnitte, die er von seinem Fenster aus festlegen konnte.

---

<sup>46</sup> Pavel Florenskij erläutert vier Zeichenkonstruktionen Dürers, die zunehmend vom Sehen unabhängig werden. „Bei der vierten ... Zeichenkonstruktion kann auf das Sehen überhaupt verzichtet werden, denn hierbei genügt schon der Tastsinn. Der Aufbau ist folgender: In die Wand des Zimmers ... wird eine lange Nadel mit einer breiten Öse eingeschlagen. Durch die Öse wird ein langer und fester Faden gezogen und dort an der Wand wird an diesem Faden ein Gewicht befestigt. Der Wand gegenüber steht ein Tisch samt einem vertikal auf ihm stehenden Rahmen. An einer Außenseite des Rahmens wird eine kleine Tür befestigt, welche sich öffnen und schließen läßt. In die Rahmenöffnung wird ein Fadenkreuz gespannt... Jetzt wird der Faden durch den Rahmen geführt und an seinem Ende ein Nagel befestigt... Einem Helfer wird der Nagel in die Hand gegeben, der den langen Faden mit dem Auftrag spannt, mittels des Nagelkopfes nun alle wichtigen Punkte des Darstellungsobjekts zu berühren. Daraufhin verschiebt der ‘Künstler’ die Fäden des Rahmens solange, bis sie mit dem langen Faden zusammenstoßen ... [Zuletzt legt der Künstler] das Türchen um und kennzeichnet auf der Tür die Stelle, an der sich die Fäden gekreuzt haben. Wiederholt man das oft genug, so kann man auf der beschriebenen Tür die wichtigsten Punkte der benötigten Projektion kennzeichnen.“ (Florenskij, 1920, S. 50f., Abb. 11)

<sup>47</sup> Poort, 1994, S. 30f.

<sup>48</sup> „These artists allowed nature to dictate their composition, an approach that was, of course, modelled on the photographer’s. But it had yet another important consequence: instead of being a self-enclosed miniature world, a painting became a deliberate selection from a larger whole.“ (Leeman, 1996, S. 46.)

Beispielsweise überlappen sich zwei seiner Landschaften und können aneinandergelegt werden. „Diese Gemälde ebneten methodisch - indem die Natur direkt auf ein transparentes Medium kopiert wurde - und bezüglich der Wahl des Sujets - Ansichten von relativ gewöhnlicher Szenerie - den Weg für das Panorama.“<sup>49</sup>

Für das Panorama hat Mesdag sein in Brüssel entwickeltes Verfahren modifiziert.<sup>50</sup> Anstelle einer planen Scheibe benutzte er einen aus zwei Hälften bestehenden Glaszylinder von 40 cm Höhe und 70 cm Durchmesser (Abb. 12, 13). Mesdag hat diesen Zylinder auf der Seinpostduin in Augenhöhe aufgestellt. Er stellte sich in die Mitte des Zylinders, und konnte so die umgebende Szene abzirkeln. Mit flüchtigen Strichen weißer Farbe hielt er die Konturen der umliegenden Landschaft auf dem Glas fest. Dann legte er Transparentpapier um den Glaszylinder und übertrug die Konturen. Auf dieser Grundlage erstellte er die maßgebliche Studie für das Panorama vor Ort.<sup>51</sup> Die Details - Schiffe, Menschen, Häuser - sind nach Einzelstudien in die Gesamtkomposition eingefügt.<sup>52</sup>

Mit dem Glaszylinder hat Mesdag sein Auge zu den Augenpunkten einer Art polyperspektivischen Camera obscura gemacht. Die Verwendung dieser fotografischen Methode hängt zusammen mit der empirisch fundierten Naturbetrachtung im 19. Jahrhundert. In der Detailtreue, die man der Fotografie zuschrieb, sah man ein wesentliches Korrektiv zur subjektiven Einflußnahme des Künstlers, und Mesdag wollte die Ansicht Scheveningens getreu dem Vorbild und mit dokumentarischen Absichten für die Nachwelt festhalten.<sup>53</sup> Mit der Fotografie schien erstmals ein Medium gegeben, das sich

---

<sup>49</sup> „Both in method - copying nature directly onto a transparent medium - and in the choice of subject matter - views of relatively ordinary scenery - these paintings paved the way for the Panorama.“ (Leeman, 1996, S. 48.)

<sup>50</sup> Oettermann weist darauf hin, daß die im 18. Jahrhundert gebräuchlichen panoramaartigen Rundprospekte um 1800 nicht mehr in Gebrauch waren, und daß die Technik, auf gekrümmten Leinwänden ein perspektivisch richtiges Bild zu zeichnen, in Vergessenheit geraten war. (Vgl. Oettermann, 1980, S. 20.) Dies erklärt die Entwicklung eines eigenen Verfahrens durch Mesdag.

<sup>51</sup> Eine komplette Studie vor Ort zu malen war notwendig, um die erwünschte einheitliche Wirkung bezüglich Jahreszeit und Wetterkonditionen zu erhalten. Daß die Studie tatsächlich vor Ort entstanden ist, belegt die Aussage eines früheren Restaurators, der berichtete, daß er die Sandkörner entfernt habe, die auf der Studie klebten.

<sup>52</sup> Mesdag hat nicht alle Details eigenhändig ausgeführt. Panoramen waren fast immer Gemeinschaftswerke (Vgl. Wolfgang Kemp: Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama. Kemp, 1991, S. 75ff.). Die Landschaft hat vermutlich hauptsächlich de Bock gemalt, die Pferde und die Kavalleriegruppe gehen auf Breitner zurück, See und Strand sind wohl Mesdags eigenhändiges Werk. (Vgl. van Eekelen, 1996a, S. 95ff.)

<sup>53</sup> Das steht nur scheinbar im Widerspruch zu Mesdags Selbstverständnis als Künstler, denn wie oben gezeigt wurde, sah Mesdag sich als realistischen Landschaftsmaler, der die Natur sprechen lassen wollte. Die historische Genauigkeit hätte mit größerer Leichtigkeit von der Fotografie geleistet werden können. Die Vorzüge des Panoramas bestehen nach Buddemeier

jeder menschlichen Einflußnahme entzog. Nicht der Fotograf, sondern der Apparat wurde als Schöpfer der Aufnahme betrachtet. „Die Tatsache, daß ein Apparat als ‘kreatives’ Medium fungiert, suggeriert, daß die Realität sich durch sich selbst darstellt.“<sup>54</sup> Die fotografische Methode schien dem Ansinnen, ein ‘wahres’ Bild herstellen zu wollen, denkbar nahe zu kommen. Das Streben nach vollkommener Illusion der Wirklichkeit ging einher mit dem Streben nach größtmöglicher Exaktheit der Abbildung. Um diese Exaktheit zu erreichen, benutzten die Panoramamalier die Camera obscura.<sup>55</sup>

Die Besucher der Panoramen hatten mit dem wahrheitsversprechenden fotoanalogen Bild am ‘Schein das Wahre’. „Nur bedeutete hier das Wahre nicht eine hinter den Dingen liegende Wirklichkeit, sondern die exakte Reproduktion der materialen Fakten.“<sup>56</sup>

Das fotografische Bild ist - abgesehen von der Speichermöglichkeit des fotografischen Films - identisch mit dem Bild der Camera obscura. Das Bild auf dem Schirm der Camera obscura ist - abgesehen von seiner Flüchtigkeit - identisch mit zentralperspektivischer Konstruktion. All diesen bildgebenden Verfahren liegt der Schnitt durch eine gedachte Sehpyramide zugrunde. Bis zum 18. Jahrhundert nahm der Wahrheitsgehalt, der den so entstandenen Bildern zugesprochen wurde, tendenziell zu. Im 19. Jahrhundert kulminierte diese Vorstellung, und zugleich wurde in der Erforschung des subjektiven Sehens mit ihr gebrochen. Das Panorama ist an beidem beteiligt. Was auf der Leinwand erscheint, ist das modifizierte Bild der Camera obscura. Zugleich erfordern die Rezeptionsvorgaben in viel stärkerem Maße als ein Tafelbild die Bewegung nicht nur des Blicks, sondern auch des Körpers. In diesen Bewegungen erst konstituiert sich das Erlebnis ‘Panorama’. Die Rezeptionsweise, die die Konstruktion des Panoramas vorgibt, betrifft nicht nur das Panorama als Artefakt. Darstellungsweise und Sujet verdeutlichen zugleich, in welcher Weise Natur rezipiert wurde.

Die Perspektive

---

darin, „einen entlegenen Ort und ein vergangenes Ereignis völlig präsent zu machen und den Betrachter damit total in Anspruch zu nehmen. Eine Photographie hingegen, wie exakt sie auch sein mag, bietet immer nur einen Ausschnitt und besetzt auch das Beobachtungsfeld des Betrachters nur ausschnitthaft... Das Panorama schaffte, indem es ein historisches Ereignis in seiner Totalität festhielt ... der Erinnerung einen Ort.“ (Buddemeier, 1970, S. 50.) Für die Rezeption spielt die Maßstabsfrage eine entscheidende Rolle. Eine künstliche Umwelt kann nur dann analog der Wirklichen rezipiert werden, wenn sie in naturgetreuer Maßstäblichkeit erscheint, d.h. wenn die visuelle Erscheinung das Gesichtsfeld in ganz ähnlicher Weise affiziert wie die natürliche Umwelt.

<sup>54</sup> Keith Trieb, zit. nach: Taureg, 1990, S. 218.

<sup>55</sup> Die Camera obscura wurde drehbar „über einem fixierten Punkt montiert, und nachdem man sie mit einer Wasserwaage genau auf den Horizont justiert hatte, brauchte man nur noch den jeweils auf der Mattscheibe erscheinenden Landschaftsausschnitt nachzuzeichnen.“ (Oettermann, 1980, S. 43.) Es wurden so viele Einzelbilder gezeichnet, bis man einen geschlossenen Kreis hatte.

<sup>56</sup> Buddemeier, 1970, S. 18.

Die Entwicklung perspektivischer Verfahren und deren sich wandelnde Verwendung zum Erzeugen illusionistischer Räume hängen eng zusammen. „Die Kunst der Perspektive, einst das Signal einer neuen Epoche, ja der Geburtsstunde eines eigenen Bereichs von Kunst überhaupt, nachmals zur Illusionistik vervollkommnet und verselbständigt - zu einer erhabenen in den Kirchen der Gegenreformation und in der Oper, und einer spielerischen, wenngleich nicht geheimnislosen in den fürstlichen Gärten des späten Barock - diese merkwürdige und gefährliche, magische, ja schwarze Kunst hat schließlich, Elemente aller ihrer vorigen Stufen mitführend, das Panorama hervorgebracht. Ihr letztes Wunder, das endlich schal ward und ganz gewöhnlich schien. Ob es 'Kunst' sei, wird am Ende zu einer müßigen Frage, wenn man recht bedenkt, was der Bürger Dufourny in seinem Bericht über diese Erfindung vor dem Pariser Nationalinstitut im Jahre VIII der Republik als ihre höchste Wirkung schilderte: Den Beschauer so weit zu täuschen, 'daß er zwischen Natur und Kunst zweifelhaft inne stehen müßte'“.<sup>57</sup>

Das von Sternberger angesprochene Fragen nach Wesen und Wert der Vermittlungsstrategie 'perspektivische Konstruktion' läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Dem antiken Verständnis teilte sich im illusionistisch geschaffenen Abbild keine Wahrheit mit. Einen phänomenologischen Zugang zum Sein des Seienden gab es nicht. Platon verstand die sichtbaren Dinge als unvollkommene Erscheinungen von zugrunde liegenden Ideen. Er kritisierte die perspektivische Darstellung, da sie die wahren Maße der Dinge verzerre und subjektive Willkür an die Stelle der Wirklichkeit setze. Die illusionistische Darstellung im platonischen Verständnis kann man als eine Erscheinung zweiten Grades bezeichnen: als die Erscheinung einer Erscheinung.

Die Anwendung exakter perspektivischer Bildkonstruktion hat sich für die Antike als unwahrscheinlich erwiesen. „Die antike *perspectiva communis* versuchte, mit einer Geometrisierung des Sehens der Wahrnehmung gerecht zu werden.“<sup>58</sup> Sie basiert auf der Annahme, das Sehen erfolge durch Strahlen, welche das Auge und den Gegenstand auf dem kürzesten Wege miteinander verbinden. Die Lage dieser Sehstrahlen zueinander bestimmt, auf welche Weise die Punkte der Gegenstände eine Entsprechung im Gesichtsfeld finden. Den Euklidischen Theoremen liegt die Sehpyramide zugrunde, „also jener Strahlenkegel, dessen Spitze im Auge liegt und dessen Basis die sichtbare Oberfläche der Gegenstände ist“.<sup>59</sup> Euklid faßte das Bild noch nicht als ebenen Durchschnitt durch die Sehpyramide auf.

Die antike Optik wird nicht im engeren Sinne als mögliche Bildkonstruktion verstanden. Allein Vitruvs Formulierungen in 'de architectura' deuten eine Bildkonstruktion an: „Scaenographia ist die 'illusionistische' Wiedergabe der Fassade und der Seitenfronten und die Entsprechung aller Linien in bezug auf

---

<sup>57</sup> Sternberger, 1955, S. 221. Vgl. Anm. 24.

<sup>58</sup> Boehm, 1969, S. 12.

<sup>59</sup> Boehm, 1969, S. 12.



den Kreismittelpunkt“.<sup>60</sup> Die Perspektive wurde wohl zuerst im Zusammenhang mit der Scaenographia, dem Bühnenbild, eingesetzt.

Im römischen Amphitheater umschloß der halbkreisförmige Zuschauer- raum eine zwei- bis dreistöckige Szenenwand. Die Schaufassade war im römischen Palaststil gebaut. Die Fassade, die scenae frons, hat Öffnungen und Portale, durch die die Schauspieler auftreten. Ein besonderes Portal in der Mitte ist der Fürstenloge als Analogon gegenübergestellt. „Die scenae frons ist die architektonische Präsentationsform des Theaters und gehört noch nicht dem Bereich der Fiktion an... In den Durchblicken der scenae frons erscheint ein gemalter, d.h. fiktiver Ort, der sich durch sein besonderes decorum auf die Handlung des Spiels bezieht.“<sup>61</sup> Das römische Theater versteht, wie viel später das Panorama, den Ort - die Spielstätte - als Handlungsraum.

Die Renaissance nahm die antike scenae frons wieder auf. Wie in der Antike wird die Analogie von realem und fiktivem Ort ausgedrückt „durch die gemeinsame Symmetrieachse, an der sich der Fürstenthron und die Bühnen- architektur ordnen.“<sup>62</sup> Palladio rekonstruierte die Palastfassade des antiken römischen Theaters und baute in die Öffnungen sich perspektivisch verjün- gende Straßenfluchten ein. Aus den drei Bühnenöffnungen wurde bald eine einzige große, und der perspektivische Illusionsraum gab dem Bühnenbild räumliche Selbständigkeit. Der Vorhang schloß die vierte Wand und bildete einen Abschluß zum Betrachter.

Im Barock dominierte der Illusionsraum den Handlungsraum. Die Theater- malerei in handwerklich-künstlerischer Vollendung „wurde zum Selbstzweck und diente in keinem Fall mehr dem Stück.“<sup>63</sup> Im romantischen Bühnenbild

---

<sup>60</sup> Vitruv (I, 2,2), zit. nach: Boehm, 1969, S. 16.

„Zuerst hat Agatharch, als Aeschylus zu Athen seine Tragödien auf die Bühne brachte, eine scena gemacht und eine Abhandlung darüber hinterlassen. Durch ihn angeregt, haben Demokrit und Anaxagoras über dieselbe Sache geschrieben, nämlich darüber, wie die Linien, wenn der Mittelpunkt an einer bestimmten Stelle angenommen wird ..., nach den Naturgesetzen dem Ort der Sehkraft und der geradlinigen Ausdehnung der Sehstrahlen entsprechen müssen, damit deutliche Bilder von undeutlichen (d.h. entfernten) Gegenständen in den Bühnenmalereien die Erscheinung der Gebäude wiedergeben könnten und das auf ebenen und frontalen Flächen Dargestellte teils zurückweichen, teils hervorzuragen scheine“. (Vitruv (VII, Prooemium), zit. nach: Boehm, 1969, S. 16.)

<sup>61</sup> Mühlmann, 1981, S. 139.

<sup>62</sup> Mühlmann, 1981, S. 140.

<sup>63</sup> Gallée, 1992, S. 28.

Die Verselbständigung des Prospekts läßt sich am Beispiel Daguerres zeigen. Daguerres Karriere vollzog sich parallel zur Entwicklung des Realismus. Daguerre arbeitete seit 1804 als Bühnenmaler, bis er 1822 das Diorama erfand. Als Bühnenmaler benutzte Daguerre anstelle des traditionellen Dekors, „jener monotonen Reihung von Kulissen zu beiden Seiten der Bühne, die mit einem Hintergrundvorhang endeten, ... eine panoramatische Ausstattung, bei der sich ein dunkler Vordergrund auf einen Hintergrundvorhang hin öffnet und die man als Prototyp des Dioramas von 1822 bezeichnen kann.“ (Daniels, 1993, S. 37.) Ein Resultat - und Beweggrund für Daguerre, das Theater zu verlassen - war, daß

wurde das Bühnengeschehen zum Historienbild mit eingefügten wirklichen Architekturelementen, die unmittelbaren Anschluß an die Wirklichkeit gewähren sollten. Aus der Verselbständigung der romantischen Bühnendekoration entstand das Panorama als Bühnenhafter Handlungsraum. Wie sich zeigen wird, wurzelt dieser Raum in den ontologischen Voraussetzungen des mathematischen Perspektivraums, der den Handlungsraum der Renaissance begründete.

In der Geschichte perspektivischer Darstellungsweisen vollzog sich im 15. Jahrhundert der Sprung vom Gebrauch handwerklicher Regeln und Erfahrungen zur Anwendung mathematisch fundierter Konstruktionssysteme. Aus mehreren, aus der Anschauung entwickelten Vorformen entstand die *costruzione legittima*, die echte zentralperspektivische Konstruktion. Während die *perspektiva naturalis* versuchte, die Gesetze des natürlichen Sehens mathematisch zu formulieren, versuchte die *perspektiva artificialis* umgekehrt, eine praktisch verwendbare Konstruktion des künstlerischen Flächenbildes zu entwickeln. Damit ändert sich die Bedeutung der perspektivischen Konstruktion grundlegend. Die Perspektive geht „als *perspektiva artificialis* in die Wesensbestimmungen der neuen Kunst und als ‘Perspektivität’ in das Zentrum des philosophischen Denkens ein, wo sie die Art und Weise, wie sich der Mensch in der Welt bestimmt, neu formulieren hilft.“<sup>64</sup> Die perspektivische Darstellung vermittelt nun nicht mehr eine abstrahierte Form menschlicher Wahrnehmung, sondern letztlich ein mathematisch-naturwissenschaftlich fundiertes Weltbild.

Geometrisch optisch ist der entscheidende Schritt zur Zentralperspektive der, daß das Bild als ebener Durchschnitt der Sehpyramide beschrieben wird, wie Alberti es formuliert hat: „Die Malerei wird also nichts anderes sein als die auf einer Fläche ... zustande gebrachte künstlerische Darstellung eines Querschnittes der Sehpyramide gemäß einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkt und einer bestimmten Beleuchtung.“<sup>65</sup> Der Künstler nimmt einen Augenpunkt an, der „dem blickenden Auge gleichgesetzt wird. Von ihm aus projiziert er Geraden ... zur Oberfläche der darzustellenden

Perspektive und  
Mathematik

---

aufgrund der Bemühungen um Realismus das Bühnenbild in Konkurrenz zum Schauspieler trat. „Daguerres Verfahren erforderte sowohl die Beschränkung der Lichtquelle auf den hinteren Bühnenteil als auch weitgehendste Eindunkelung des Proszeniums. Das Ergebnis war ein Verlust an Bedeutung des Schauspielers zugunsten der Bühnenausstattung, was dem Maler zwar durchaus dienlich war, in ästhetischer Hinsicht jedoch große Probleme bereitete.“ (Daniels, 1993, S. 38.) Daguerres Diorama zeigt den Zuschauern einen großen Kulissenvorhang, von Maschinen- und Maltechniken des Theaters animiert, jedoch ohne Schauspieler. Später wurde die von Daguerre entwickelte Technik der transparenten Bilder wieder im Theater eingesetzt, z.B. für Richard Wagners Festspiele in Bayreuth (Vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Hrsg.), 1993, S. 205.).

<sup>64</sup> Boehm, 1969, S. 13.

<sup>65</sup> Alberti (Della Pittura, 1435), zit. nach: Busch, 1995, S. 68.

Gegenstände. Die Schnittpunkte dieses Sehstrahlenkegels mit einer ihn senkrecht durchschneidenden Ebene stellt die Bildebene dar, die Fläche, in der die Gegenstände dargestellt erscheinen.“<sup>66</sup> Der Augenpunkt regelt die Orthogonalen und die Horizontalen. In ihm laufen alle Fluchtlinien aller Gegenstände zusammen, im Unterschied zum Fluchtpunkt, in dem lediglich einige Tiefenlinien zusammenlaufen. Ein Bild kann mehrere Fluchtpunkte, aber nur einen Augenpunkt haben. So ist es auch beim Panorama: Dessen einziger Augenpunkt liegt im Mittelpunkt der Rotunde. Die Fluchtpunkte sind unendlich vervielfacht zum Horizont.

Der Augenpunkt ist virtuell. „In seiner Rolle als ‘Angelpunkt’ des Bildes ist der Augenpunkt nicht vergleichbar mit anderen phänomenal gegebenen Punkten der wahrgenommenen Gegenstände, er gehört überhaupt nicht zum realen Bestand des Bildes.“ Er wird „als Projektionszentrum aufgefaßt, das zwar den realen Bildraum entwirft, selbst aber virtuell bleibt... Die Gegenstände des Bildes werden ... in einen vorentworfenen Planraum eingestellt... Diesem Raum gegenüber bleibt der Augenpunkt außerräumlich imaginär, aber raumschaffend.“<sup>67</sup> Der Augenpunkt entwirft eine Welt. Damit erwirbt die Bildfläche einen bislang unbekanntem Seinsrang. In der vorneuzeitlichen Malerei wurde die Bildfläche als materiell und undurchsichtig aufgefaßt. In der zentralperspektivischen Darstellung wird die Bildfläche immateriell. „Der ontologische Sinn des ebenen geometrischen Durchschnitts durch die Sehpyramide ist das Ausblicknehmen durch die als ‘offenes Fenster’ (‘finestra aperta’ - L.B. Alberti) verstandene Bildfläche. Als Ebene ist sie immateriell, ja imaginär, weil ihre Rolle darin aufgeht, die Gegenstände im Raum zu zeigen. Das Bild muß im alten Sinne untergehen, damit es im neuzeitlichen Sinne, der wesentlich ikonoklastisch ist, ‘Bild’ werden kann.“<sup>68</sup>

Die geometrisch-mathematische Basis der perspektivischen Konstruktion verlieh der Darstellung Gewißheit und der Anschauung Erkenntnisrang. Umgekehrt geriet die Unmittelbarkeit der sinnlichen Empfindung in der Renaissance unter den Verdacht der Verkennung, „sie schien mit dem Makel mangelnder Natürlichkeit der Wahrnehmungsleistung und ihrer ästhetischen Verarbeitung behaftet - ungenügender An-Gemessenheit an die geordnete Natur.“<sup>69</sup> Der Natur, nahm man an, liege eine mathematische Ordnung zugrunde. „In der zentralperspektivischen Konstruktion wird erstmals die ...

---

<sup>66</sup> Boehm, 1969, S. 18.

<sup>67</sup> Boehm, 1969, S. 18.

<sup>68</sup> Boehm, 1969, S. 19.

Ikonoklasten, die Bilderstürmer, leugnen ästhetische Differenz. Sie verstehen Abgebildetes und Abbildung als identisch. Ikonodulen, die Bilderliebhaber, dagegen verstehen die Darstellung als zeichenhaften Verweis auf etwas fern bleibendes. Bazon Brock sieht die modernste Form des Bilderkrieges präsentiert von der Wissenschaft mit ihren beweiskräftigen Bilderzeugungen. Die Mehrzahl moderner Wissenschaftler, meint Brock, verharre ikonoklastisch in einem Bild- und Begriffsrealismus. (Vgl. Stratmann, 1995, S. 58f.)

<sup>69</sup> Busch, 1995, S. 68.

Überschreitung der anschaulich gegebenen Dinge auf ihren mathematischen Horizont hin sichtbar. Sie werden zu Gegenständen eines homogenen und isotropen Raumes... In der Perspektivkonstruktion ist also eine Station auf dem Wege zur Heraufkunft der neuzeitlichen Naturwissenschaft ... gegeben.“<sup>70</sup>

Die mathematische Fundierung hat Folgen für die Raumgestalt. Der Raum wird nicht durch die erscheinenden Dinge ausgebildet, vielmehr ist er als abstrakte Konstruktion vorgegeben. „Der Raum des Bildes wird vorgängig entworfen, in ihn wird die Ordnung der Dinge erst eingefügt... Das Bild wird somit zu einem Koordinatensystem, der Raum wird Planraum, ein Gefüge geometrisch-mathematischer Abhängigkeiten.“<sup>71</sup> Da die komplexe Erscheinungsweise der Dinge mathematisch nicht faßbar ist, muß der mathematischen Perspektive im Falle der Malerei eine Luft- und Farbperspektive an die Seite gestellt werden, wie es Leonardo zuerst problematisiert und getan hat. Luft- und Farbperspektive sind der mathematisch-perspektivischen Konstruktion untergeordnet. Sie treten als Schmuck zum Gegenstandsein hinzu. „Die Prävalenz des disegno verdeutlicht ... die Art und Weise, wie die Seinsgarantie der Bildwelt im perspektivischen Entwurf zuerst gegeben wird und sich darauf ‘schichtenmäßig’ das Kunstwerk aufbaut.“<sup>72</sup> Mesdags Verwendung des Glaszylinders ist dafür ein Beispiel. Mesdag hat zuerst eine Umrißzeichnung angefertigt, und in diese die gewünschte atmosphärische Stimmung malerisch eingefügt.

Die mathematisch begründete Perspektive steht im Kontext einer als primär gedachten Natur-Ordnung. Die vom Künstler im Geiste erzeugte ‘idea’, die durch die Zeichnung offenbar wird, stammt nicht aus ihm selbst, sondern sie ist der Natur entnommen. Sie wird vom Subjekt erkannt, ist aber in den Objekten bereits vorgebildet, so daß die vom Künstler aus der Anschauung gewonnene Idee zugleich die Absichten der gesetzmäßig schaffenden Natur offenbart. Der Künstler wird zum Demiurgen. Er schafft die Welt des Bildes, die auf ästhetische Weise ein Ganzes sein muß. Das Kunstwerk wird ästhetisch autonom in dem Sinne, daß mit ihm eine in sich geschlossene (virtuelle) Welt erzeugt ist, es ist nicht länger Teil der materiell bestehenden.

---

<sup>70</sup> Boehm, 1969, S. 37.

<sup>71</sup> Boehm, 1969, S. 22.

Pomponius Gauricus unterscheidet in seinem Traktat ‘De sculptura’ die Perspektive des Gesamtraums von der Perspektive der einzelnen Körper: „Die graphische Perspektive wird entweder das ganze Werk oder dessen einzelne Teile betreffen. Die das ganze Werk betreffende geht der Zeit nach voran und wird zuerst durch das Hinsehen festgestellt; die auf die Teile bezügliche dagegen wählt sich nur diejenigen Dinge zur Betrachtung aus, welche dem Blick begegnen. Ein jeder Körper, gleichviel, welche Stelle er einnimmt, muß doch an irgendeinem Orte vorhanden sein. Da dies so ist, müssen wir auch auf dasjenige, was eher vorhanden ist, achten. Der Ort ist ja aber notwendigerweise früher vorhanden, als der an den Ort gebrachte Körper. Der Ort wird daher zuerst abgegrenzt werden.“ (Pomponius Gauricus, zit. nach: Boehm, 1969, S. 23.)

<sup>72</sup> Boehm, 1969, S. 36.

Im Ästhetisch-werden der Kunst zeigt sich eine neue Ontologie, bei der die Kunst ein unmittelbares Verhältnis zur Wahrheit erwirbt. Mit der mathematisch-geometrisch begründeten Perspektive wurde nicht nur die Kunst zur Wissenschaft erhoben, sondern der subjektive Seheindruck so weit rationalisiert, daß er die Grundlage für den Aufbau einer fest gegründeten, und doch unendlichen Erfahrungswelt bilden konnte. „Es war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven.“<sup>73</sup> Die Objektivierbarkeit des Subjektiven charakterisiert die Vermittlungsstrategie der neuzeitlichen Perspektivkonstruktion.

Mit der Objektivierung des Subjektiven einher geht die Objektivierung der Historie, die die Malerei leisten und veranschaulichen soll. Ähnlich dem Bühnenbild bildet die Malerei eine Öffnung und Erweiterung der realen Orte durch fiktive Orte. Das Darstellungsprinzip der Zentralperspektive ermöglicht die Konstruktion von Räumen und dient der Darstellung von Handlungen. „Das Ganze, zu dem sich die Teile des Gemäldes zusammenzufügen haben, ist die Historie. Die eigentliche Aufgabe der Malerei ist das Historien-gemälde. Es ist ein Bild, in dem viele Figuren, die alle an einer einzigen Handlung beteiligt sein müssen, an einem einzigen Ort erscheinen.“<sup>74</sup> Im Historienbild zeigt sich, aus der Sicht der Renaissance, das eigentliche Wesen der Malerei. Von dieser Gattung empfangen alle anderen ihren niedrigeren Rang, da sie je nur Teilaspekte des Historien-gemäldes beinhalten. Die ontologische Fundierung der perspektivischen Konstruktion gewährt der Handlung Wahrheit und schließt die dargestellte Handlung an die Wirklichkeit der Betrachter an im Sinne einer Vergegenwärtigung. „Die Struktur des Gemäldes ist nach der Welt hin offen. Sie bezieht die Welt mit ein in der Weise eines Wirkens und einer Bewegung, zu der sie veranlaßt. Das Gemälde ist nicht ein körperliches hermetisches Gebilde. Seine Struktur ist nur vollständig als Verbindung mit der betrachtenden Welt.“<sup>75</sup> Solche Sichtweise blieb bis ins 19. Jahrhundert gültig.

Perspektive,  
Historie und  
Handlung

Mesdags Panorama ist nicht eigentlich ein Historienbild - Mesdag selbst meinte ja, sein Sujet im Umfeld der Schlachtenpanoramen rechtfertigen zu müssen. Doch Mesdags Szenerie ist doch - und so war sie auch gedacht - als objektive Verbildlichung eines bestimmten Ortes zu einer bestimmten Zeit zu verstehen. Und Mesdag war wohl vom Wahrheitsgehalt seiner Darstellung überzeugt: Er wollte ja die Natur selbst sprechen lassen.

So wie das 'finestra aperta' eine Öffnung der realen Orte ist, sind die fiktiven Räume ihrerseits offen hin zum Betrachterraum. Dessen räumliche

Perspektive  
und Spiegel

<sup>73</sup> Panofsky, 1964, S. 123.

<sup>74</sup> Mühlmann, 1981, S. 162.

<sup>75</sup> Mühlmann, 1981, S. 168.

Struktur sollen sie spiegeln. Alberti hielt die Malerei für den Versuch, mit Mitteln der Kunst die Wasseroberfläche von Narziß' Quell zu umarmen. Die Perspektive, meint Boehm, radikalisiere eine Möglichkeit des Erlebens von Welt, die der Mensch kennt, seit er Spiegelungen kennt. Der Spiegel zeigt einen Gegenstand nur so lange, als er sich spiegelt. „Das Spiegelbild hat dergestalt gar kein eigenes Sein, da es nur das Gespiegelte vorweist, es hebt sich auf, wenn dieses verschwindet.“<sup>76</sup> Das zentralperspektivische Bild verwandelt das flüchtige Dasein des Spiegelbildes in ein dauerndes. Brunelleschi, der wohl als erster eine mathematisch fundierte und experimentell überprüfte perspektivische Methode vortrug, bediente sich zu deren Herstellung und Präsentation eines Spiegels.<sup>77</sup> Ausgehend von Leonardos Spiegelvergleich charakterisiert Johann H. Lambert Bilder dergestalt, daß man nicht glaube, ein Bild, sondern den Gegenstand selbst in seiner wahren Entfernung zu sehen. „Leonardo da Vinci hat längst schon die Gemälde mit Spiegeln verglichen... (sic) - das letzte Ziel, das sich ein Maler vornehmen kann, darein gesetzt, daß sein Gemälde die Entfernung des Gegenstandes ebenso in wahrer Größe vorzeige, wie es der Spiegel tut. Es ist ein Fehler des Spiegels, wenn man das geringste vom Glase sieht, aus dem er gemacht ist. Ebenso soll man im Gemälde nichts von der Tafel, ... den Farbstrichen, sondern schlechthin nur den Gegenstand in derjenigen Größe und Entfernung sehen, die bei der

---

<sup>76</sup> Boehm, 1969, S. 29.

<sup>77</sup> Brunelleschis experimentelle Vorgehensweise wird von seinem Biographen Antonio Manetti (1423-1497) erläutert: „Und diesen Fall der Perspektive zeigte er zum erstenmal auf einer Tafel ..., auf der er eine Darstellung der Außenansicht des Tempels von San Giovanni in Florenz geschaffen hatte. Und er hat diesen Tempel so gezeichnet, wie man ihn auf einen Blick von außen sieht... und er nahm einen polierten Spiegel als Hintergrund, so daß die Luft und der natürliche Himmel von ihm reflektiert wurden und auch die Wolken, die auf diesen Spiegel fielen und vom Wind getrieben wurden wenn er wehte. Bei diesem Bilde sorgte der Maler dafür, daß er nur einen Platz bestimmte, von wo aus man es betrachten konnte, sowohl was die Höhe und Tiefe wie auch was die Seiten und die Entfernung angeht. Und damit man keinen Fehler bei seiner Betrachtung begehen konnte (da sich an jedem Ort ... (sic) die Erscheinung für das Auge ändern muß) hatte er ein Loch in die Tafel gemacht, auf der dieses Bild war, das sich in der Abbildung des Tempels ... genau an jener Stelle befand, wohin das Auge blickte vom Platz innerhalb der Mitteltür von Santa Maria del Fiore, an dem er beim Zeichnen gestanden hatte. Und dieses Loch war so klein wie eine Linse auf der Seite des Bildes und erweiterte sich pyramidal auf der Rückseite ... bis zur Größe eines Dukaten oder etwas mehr. Er wollte, daß das Auge des Betrachters auf der Rückseite, wo das Loch groß war, sei, und mit der einen Hand sollte dieser das Bild zum Auge führen und in der anderen Hand, der Tafel gegenüber einen ebenen Spiegel halten, von dem das Bild reflektiert wurde. Die Entfernung des Spiegels von der zweiten Hand betrug ungefähr soviel kleine Ellen wie die Distanz in echten Ellen ergab vom Platz, an dem er beim Zeichnen gestanden hatte... Zusammen mit den anderen erwähnten Umständen, dem polierten Spiegel, der Piazza und so weiter erschien es bei der Betrachtung von diesem Punkt, als wenn man das Bapstbaptisterium wirklich und wahrhaftig sähe. Und ich habe es in Händen gehalten und mehreremale zu meiner Zeit gesehen und kann dafür Zeugnis ablegen.“ (Manetti, zit. nach: Busch, 1995, S. 63f.)

Zeichnung zugrundegelegt worden.“<sup>78</sup> Wie das Spiegelglas im alltäglichen Gebrauch nur Durchgang des Betrachters ist zu sich selbst, so wird die Materialität des ‘finestra aperta’ negiert, „da derjenige, der durch das offene Fenster blickt, bei den Dingen sein will, die sich ihm draußen darbieten.“<sup>79</sup>

Der Vergleich des Bildes mit dem Spiegelbild zeigt die Absicht, die Bildsprache zu einer Art Natursprache werden zu lassen, „welches Ziel mit della Portas camera obscura im Dienste der Maler anvisiert und mit der Erfindung der photographischen Platte schließlich erreicht wurde.“<sup>80</sup> So konnte die fotografische Platte als ein Medium betrachtet werden, durch das sich die Natur selbst abbildet. Ja, sie galt als „die wahre Netzhaut des Forschers“, die man die des Künstlers nennen könnte, meinte Bois-Reymond, „wenn sie nicht unglücklicherweise so gut wie farbenblind wäre.“<sup>81</sup>

Die Verwendung mathematisch-perspektivischer Konstruktionsverfahren verleiht dem Dargestellten etwas Starres und Gefrorenes. Dem angestrebten Natureindruck kommt das Bild der Camera obscura näher, weil die Camera die zentralperspektivische Abbildung ohne Betonung von Fluchtlinien ermöglicht.<sup>82</sup> Doch die Camera obscura ist ebenso wie die zentralperspektivische Konstruktion durch ihre funktionelle Beziehung zur Sehpyramide definiert, deren Spitze einen monadischen Blickwinkel bestimmt.<sup>83</sup> „Die wissen-

Camera obscura  
und Natureindruck

<sup>78</sup> Lambert, zit. nach: Boehm, 1969, S. 29.

<sup>79</sup> Boehm, 1969, S. 30.

<sup>80</sup> Boehm, 1969, S. 32.

<sup>81</sup> E. du Bois-Reymond, zit. nach: Boehm, 1969, S. 32.

<sup>82</sup> Als Analogie zum menschlichen Sehen galt auch die Beweglichkeit der auf dem Schirm der Camera sich abzeichnenden Bilder. „Oftmals zeigten sich die Beobachter beeindruckt davon, daß die flimmernden Bilder im Inneren der Camera, seien es Fußgänger oder sich im Wind bewegende Zweige, lebensechter wirkten als die Objekte selbst. Aus diesem Grunde sind die phänomenologischen Unterschiede zwischen der Erfahrung einer perspektivischen Konstruktion und den Projektionen der Camera obscura kaum vergleichbar... Bewegung und Zeit konnten gesehen und erfahren, nicht aber abgebildet werden.“ (Crary, 1996, S. 45.)

<sup>83</sup> Svetlana Alpers unterscheidet das perspektivisch konstruierte Bild von dem der Camera obscura. Alpers zufolge handelt es sich „um zwei unterschiedliche Methoden, die Welt zum Bild zu machen: auf der einen Seite das Bild als ein Gegenstand in der Welt, ein gerahmtes Fenster, dem wir unser Auge zuwenden, und auf der anderen Seite das Bild, das an die Stelle des Auges tritt und dadurch den Rahmen und unseren Standpunkt unbestimmt läßt.“ (Alpers, zit. nach: Kambartel, 1989, S. 376.) Der erste Typus geht mit Dürers Verfahrensweise, die er in ‘Underweysung der Messung’ (Nürnberg 1538) beschreibt, konform, der zweite „geht nicht von einem Fenster sondern von einer Fläche [aus], auf der sich ein Bild der Welt niederschlägt, so wie das von einer Linse gebündelte Licht auf der Netzhaut des Auges ein Bild formt. An der Stelle des Künstlers, der die Welt in einen Rahmen stellt, um sie abzubilden, bringt die Welt hier ihr eigenes Bild hervor, ohne daß ein Rahmen notwendig wäre. Dieses replikative, durch Verdoppelung entstehende Bild ist einfach da, um angesehen zu werden, ohne daß ein menschlicher Gestalter eingegriffen hätte. So aufgefaßt, hat die Welt Vorrang gegenüber dem Künstler-Betrachter.“ (Alpers, 1992, S. 133.) Die erste

schaftliche Beschreibung der Sehpyramide zeigt, daß es einen einzigen Punkt gibt, von dem aus eine offensichtliche Unordnung in eine Harmonie geformt werden kann.“<sup>84</sup>

Die Camera obscura wurde als Analogon zum menschlichen Auge betrachtet. Wie schon im Falle der perspektivischen Konstruktion resultiert aus der Abstraktion vom menschlichen Wahrnehmungsvermögen die mögliche Erkenntnis dessen, der sich der Camera bedient. „Die Camera obscura mit ihrer monokularen Öffnung wurde zum vollkommeneren Begriff für eine Sehpyramide ... als der komplizierte binokulare Körper des menschlichen Subjekts. Die Camera war in gewissem Sinn eine Metapher für die rationalsten Möglichkeiten eines Betrachters in einer ... dynamischen, chaotischen Welt.“<sup>85</sup> Giersch sagt über die Verwendung der Camera bei der Herstellung von Panoramen: „Wenn die Camera obscura als Modell für die Optik des Auges betrachtet werden konnte, dann lieferte die Arbeit mit diesem Gerät die Garantie, ein wahres, retina-adäquates Bild herzustellen.“<sup>86</sup>

Das Prinzip der Camera obscura ist seit mindestens 2000 Jahren bekannt. Vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert verschmolzen die „strukturellen und optischen Prinzipien der Camera obscura zu dem tonangebenden Paradigma ..., mit dessen Hilfe der Status und die Möglichkeiten des Sehens beschrieben wurden.“<sup>87</sup> Giovanni Battista della Porta zählt zu den Erfindern der modernen Camera obscura. Sie galt Della

---

Art behauptet: 'Ich sehe die Welt'. Die zweite zeigt, daß die Welt gesehen wird. Im zweiten Fall, meint Alpers, zeige sich ein Bruchstück der Welt, ohne daß die Position des Betrachters berücksichtigt werde. Das ist meines Erachtens ein Trugschluß, da das Bild der Camera wie die perspektivische Konstruktion auf dem Schnitt durch die Seh- oder Projektionspyramide beruht. Die beiden bildgebenden Verfahren unterscheiden sich dadurch, daß das zentralperspektivisch konstruierte Bild - meistens als Entität - komponiert ist, während das Bild der Camera obscura einen ausgewählten Ausschnitt aus einem größeren Ganzen wiedergibt. Zugleich untermauert Alpers mit solcher Sichtweise die Beurteilung der Fotografie als ein Medium, durch das die Natur sich selbst darstellen könne - mithin die Möglichkeit objektiver und 'wahrer' Konservierung der erscheinenden Dinge.

<sup>84</sup> Michel Serres, zit. nach: Crary, 1996, S. 60.

<sup>85</sup> Crary, 1996, S. 63.

Auch Descartes stellt in 'La dioptrique' von 1637 eine Analogie zwischen Auge und Camera obscura her. Descartes rät seinen Lesern, sich über diese Analogie Gewißheit zu verschaffen, indem sie sich „das Auge eines eben verstorbenen Menschen oder statt dessen eines Ochsen oder eines anderen großen Tieres ... verschaffen“ um es als Linse in die Öffnung der Camera obscura einzusetzen. (Descartes, zit. nach: Crary, 1996, S. 57.) Durch die Trennung vom Körper des Betrachters wird das Auge in einen immateriellen Status erhoben. Descartes zieht die Abbildungen des Apparates den Sinneswahrnehmungen vor. „Die monokulare Optik des Gerätes hält man der physiologischen Funktionsweise des menschlichen Sehens gegenüber für überlegen, weil mit ihr nicht wie mit dem menschlichen Körper die theoretische Forderung verbunden ist, zwei verschiedene und daher provisorische Bilder ... zu vereinen.“ (Crary, 1996, S. 57f.)

<sup>86</sup> Giersch, 1993, S. 99.



Porta als Beleg dafür, „daß Beobachtung zu zutreffenden Rückschlüssen auf die Welt führen kann“.<sup>88</sup> In seiner Schrift ‘*Magia Naturalis*’ von 1558 entwickelte er ein Konzept der Welt als einer fundamentalen Einheit und beschrieb die Mittel, solche Einheit zu beobachten. Della Portas Betrachter sucht Einsicht in eine universelle Sprache der Symbole und Analogien, die sich möglicherweise zur Nutzung der Naturkräfte anwenden läßt. Della Porta stellte sich eine Welt vor, in der alles miteinander verbunden und verknüpft ist. Ein Ding erkennen heißt, mit ihm eins werden, und diese Einheit ist nur möglich, wenn der Erkennende und das Erkannte von gleicher Natur sind, wenn also das menschliche Auge der Camera gleichgesetzt wird.

Im 19. Jahrhundert wurde die Camera obscura, die noch ein Jahrhundert zuvor „als Hort der Wahrheit gegolten hatte, ... unter anderem in den Schriften von Marx, Bergson und Freud zum Inbegriff all jener Verfahren und Kräfte, die die Wahrheit verbergen, entstellen, vortäuschen.“<sup>89</sup> Zugleich mit ihren erkenntnistheoretischen Voraussetzungen sind die Bilder der Camera fragwürdig geworden. Denn die Funktion der vereinheitlichenden Sehweise, die die Camera obscura verkörpert, ist die Grundfunktion der Vernunft. „Rationale Ordnung und rationale Beherrschung des Gegebenen ist ohne seine strenge Vereinheitlichung nicht möglich.“<sup>90</sup> Das Paradigma der Camera obscura räumt zwar dem Sehen Priorität ein, doch dieses Sehen steht „*a priori* im Dienst eines nichtsinnlichen Denkvermögens, das allein einen wahren Begriff von der Welt gibt.“<sup>91</sup>

Das Camera obscura-analoge Sehen ist derart instrumentalisiert, daß einem hierzu analogen Denken nicht vorstellbar ist, einem plötzlich sehend gewordenen Blinden könnte sich die Welt als selbstgenügsame Farbflecke zeigen: „Statt dessen war dieser allererste Moment des Sehens eine Leere, von der sich nichts sagen und die sich nicht vorstellen ließ, weil sie ohne Diskurs und daher ohne Bedeutung war. Sehen nahm erst dann ... Form an, als den jeweiligen Objekten Wörter, Verwendungen und Sprechakte zugeschrieben werden konnten. Cézanne, Ruskin, Monet und jeder andere Künstler des 19. Jahrhunderts konnte sich nur deshalb eine ‘Unschuld des Auges’ vorstellen, weil sich zu Anfang des Jahrhunderts eine bedeutende und umfassende Umstrukturierung des Betrachters vollzogen hatte.“<sup>92</sup> Mit dem aufkommenden Modell des subjektiven Sehens im 19. Jahrhundert gewann der Betrachter eine bildkonstituierende Rolle.<sup>93</sup> Doch noch ist es nicht so weit. Auch wenn Mesdag sich als Maler atmosphärischer Landschaften verstand, ist er von der Sehweise Cézannes oder Monets weit entfernt. Mesdag hat seine Empfindungen

---

<sup>87</sup> Crary, 1996, S. 41.

<sup>88</sup> Crary, 1996, S. 41.

<sup>89</sup> Crary, 1996, S. 41.

<sup>90</sup> Cassirer, zit. nach: Crary, 1996, S. 65.

<sup>91</sup> Crary, 1996, S. 65.

<sup>92</sup> Crary, 1996, S. 73. .

<sup>93</sup> Vgl. Kap. II, Subjektives Sehen.

einem instrumentellen Wahrnehmungsmodell eingeordnet. Unter Maßgabe der Analogie der Camera obscura zum menschlichen Auge kann Mesdags Glaszylinder verstanden werden als gespiegelte Netzhaut eines Auges, das die Spitze der Sehpyramide einnimmt. Der Maler nimmt die Stelle des Apparates ein, um eine Vereinheitlichung seiner Wahrnehmung zu erreichen. Doch Panoramen sind nicht mehr, wie die *finestra aperta*, für einen starren, einäugigen Betrachter konzipiert. Ihr Betrachter ist - man denke an das *faux terrain* - zweiäugig und beweglich. Insofern markieren sie bereits das Ende der Vorherrschaft der Camera obscura, obgleich sie zu deren Anfertigung benutzt wurde. „Mit dem Übergang zu einer panoramatischen Raumstruktur wurde auch die Begrenztheit und Immobilität dieses Mediums im Hinblick auf die neuen Sehbedürfnisse offensichtlich.“<sup>94</sup>

Die einäugige Camera obscura war mehr oder weniger auf die traditionelle Rahmenschau beschränkt. Auf diese Beschränkung reagierte die Stereoskopie. Zwar sind auch stereoskopische Bilder grundsätzlich auf Ausschnitte beschränkt, doch die Ausschnitthaftigkeit spielt eine geringere Rolle, da die Bilder in den direkt vor die Augen gehaltenen Sichtgeräten fast das gesamte Wahrnehmungsfeld ausfüllen. Die Binokularität wird jetzt als konstituierendes Moment menschlicher Wahrnehmung begriffen. Das Panorama antwortet darauf mit der Erfindung des *faux terrain*.<sup>95</sup> Zugleich ist mit dem *faux terrain* Anschluß gefunden an die ältere Gattung *Trompe-l'œil*. Für das *Trompe-l'œil* ist laut Milman die Invasion (das Heraustreten des Dargestellten aus der Fläche) geeigneter als die Evasion (wenn das Dargestellte hinter die Fläche zurücktritt). Im Panorama ist für diese Forderung eine eigenwillige Lösung gefunden. Die Fernsicht, für die die Binokularität kaum eine Rolle spielt, liegt virtuell hinter der Leinwand, während die nahen Dinge im *faux terrain* plastisch hergestellt werden. Die illusionäre Wirkung wird verstärkt. Die realen Dinge in Mesdags Panorama - der Stuhl, die Holzbalken, das Fischernetz - befinden sich in greifbarer Nähe und sind zweifellos wirklich. Wirkliches Seegras ist in die Leinwand implantiert, und tatsächlich dauert es geraume Weile, bis man gemaltes Seegras von wirklichem Seegras unterscheiden kann.

---

<sup>94</sup> Giersch, 1993, S. 99.

<sup>95</sup> Das binokulare Sehen kommt am stärksten zum Tragen beim Betrachten naheliegender Gegenstände. Als Konsequenz sieht man während der Betrachtung des Nahen das Entfernte unscharf. Dieser Effekt tritt bei der stereoskopischen Aufnahme nicht ein, deshalb der scheibenartige Effekt. Es ist eine Frage des Maßstabs, und zugleich ist die räumliche Wahrnehmung in der Stereoskopie keine wirklich räumliche Wahrnehmung, da die Gegenstände ja tatsächlich unabhängig von ihrer Entfernung auf einer Ebene scharf abgebildet sind. Vielmehr wird räumliches Sehen simuliert, das stereoskopische Bild ist eigentlich eine Sinnestäuschung. (Vgl. Kap. III, Das holographische Stereogramm)

Der panoramatischen Darstellung entspricht weniger die echte zentralperspektivische Konstruktion, sondern die kurvenlineare Perspektive. Sie suchte der menschlichen Sehweise näher zu kommen. Die Camera obscura weist - wie die mathematische Perspektivkonstruktion - gegenüber der menschlichen Wahrnehmung entscheidende Mängel auf. Die Euklidische Perspektive vermittelt zwar die Wahrnehmung kleiner Winkelbereiche, sie ist aber aufgrund der auftretenden Randverzerrungen für mittlere Winkel ungenügend und ab  $180^\circ$  unbrauchbar.

Die planperspektivische Konstruktion und die Camera obscura negieren die Kurvierung des Sehbildes. Die Kurvierung entsteht dadurch, daß die Formen im Auge nicht auf eine ebene, sondern auf eine gekrümmte Fläche projiziert werden, „womit bereits in dieser untersten, noch vor-psychologischen Tatsachenschicht eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen der ‘Wirklichkeit’ und der Konstruktion ... gegeben ist.“<sup>96</sup> Planperspektivische Konstruktionen hat Mesdag für sein Panorama nicht verwendet.<sup>97</sup> Die empirisch gewonnene Polyperspektive des Panoramas entspricht vielmehr den theoretischen Voraussetzungen der kurvenlinearen Perspektive. Auch hier wird das Sehen als mechanischer Vorgang begriffen, und die Suche nach einem retina-adäquaten, wahrheitsbürgenden Bild fortgesetzt.

Die konkave Anatomie des Auges bildet in der kurvenlinearen Perspektive die Entsprechung zum Außen. Fritz Stark, der 1928 eine ‘Netzhautbild-Perspektive’ schrieb, betrachtet sein Verfahren als „Herstellung des wahren Sehbildes nach dem Grundprinzip des menschlichen Sehens“.<sup>98</sup> Als eigentlichen Fehler der planperspektivischen Konstruktion bezeichnet Stark die Definition des Bildes als ebenen Durchschnitt der Sehpyramide: „Wir dürfen nicht auf

---

<sup>96</sup> Panofsky, 1964, S. 102.

<sup>97</sup> Allerdings hat Mesdag möglicherweise Fotografien eingesetzt. Der Blick auf Scheveningen von der Seinpostduin aus galt als typisch und wurde schon 1850 von dem Photographen Henri Plaut für das Stereoskop aufgenommen. Etwa zur Entstehungszeit von Mesdags Panorama publizierte der Photograph Henri de Louw ein kleines Album mit einem  $360^\circ$  Panorama von Scheveningen, das er von der Seinpostduin aus aufgenommen hatte. Vermutlich ist dieses Panorama vom gemalten Panorama inspiriert worden und diente nicht umgekehrt Mesdag als Vorlage. Dagegen hat der Photograph H.W. Wollrabe um 1880 Aufnahmen gemacht, die mit Mesdags Panorama weitgehend übereinstimmen. Die Entstehungszeit der Photographien ist erkenntlich an dem Fehlen von Gebäuden, die 1882 bereits erbaut waren. In welcher Weise Mesdag die Fotos benutzt hat, ist nicht bekannt. (Vgl. Boom, 1996, S. 111ff)

<sup>98</sup> Stark, 1928, Untertitel.

Die Perspektive der Renaissance, meint Stark, sei von falschen Voraussetzungen ausgegangen, weshalb alle perspektivischen Systeme unbefriedigend geblieben seien. „Die Lösung des Problems läßt sich nur finden, wenn man vom Sehvorgang im Auge ausgeht, das Prinzip, welches durch den Bau dieses Organs seinen Ausdruck findet, der Aufgabe zugrunde legt. Dies aber führt zu einer grundsätzlich anderen Einstellung, statt wie bisher, von Innen nach Außen, heißt es jetzt von Außen durch den Brennpunkt nach Innen projizieren.“ (Stark, 1928, S. 11.)

die Gerade, die Bildebene projizieren... Erst mit einer grundsätzlichen Aufgabe der Bildebene in der Konstruktion läßt sich der Weg zur Lösung des Problems finden!“<sup>99</sup> Die kurvenlineare Perspektive hält im Unterschied zur verformenden euklidischen Perspektive die Dimensionen der Objekte ein. Auf der planen Zeichenebene allerdings erscheinen Geraden als Bögen.

André Barre bezeichnet als den Vorteil der kurvenlinearen gegenüber der planimetrischen Perspektive, daß sie dem totalen Gesichtsfeld mit seinen vielfachen Fluchtpunkten entspricht.<sup>100</sup> Flocon und Barre versuchten eine Darstellungsweise zu finden, die Bilder erzeugt, die „dem wirklichen Raum und den wirklichen Körpern entsprechende Eindrücke hervorrufen.“<sup>101</sup> Es geht - erkenntnistheoretisch gesprochen - nicht mehr darum, die Welt so darzustellen, wie sie 'wirklich' ist, sondern so, wie man sie unter bestimmten Bedingungen beobachten kann. Das Verfahren ist aber dennoch, und das hat es mit der Renaissance-Perspektive gemein, ein Versuch, als chaotisch erfahrene Wirklichkeit zu fassen und ordnen.<sup>102</sup> Ansichten der Wirklichkeit, meint

---

<sup>99</sup> Stark, 1928, S. 16.

Der Entwurf der Netzhaut- oder kurvenlinearen Perspektive ist historisch nicht die erste Kritik an der Zentralperspektive. Im 17. Jahrhundert forderte G. Huret eine dem natürlichen diskursiven Sehen adäquate Perspektive, „bei deren Anwendung im Gemälde alle Figuren ihren eigenen Fluchtpunkt auf einem gemeinsamen Horizont haben, damit der vor den Bildern promenierende Betrachter die gleiche Beweglichkeit des Blicks genießen könne wie beim Anblick der Realität. Einige Jahre zuvor hatte der Mathematiker G. Desargues die Fluchtpunkt-konstruktion der Zentral-Perspektive durch ein neues geometrisches Verfahren 'ohne Fluchtpunkt' in Frage gestellt“. (Kambartel, 1989, S. 375f.)

<sup>100</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968, S. 29.

Ausgangspunkt Barres für die Arbeit an der kurvenlinearen Perspektive waren Überlegungen des Zeichners Albert Flocon, der panoramatische Blickfelder darstellen wollte. Flocons Beschreibung seiner Erfahrung als Zeichner vor der Landschaft ähnelt verblüffend jener Barkers, der aus aneinandergefügten Landschaftsansichten das Panorama entwickelte. Flocon führte der Versuch, die panoramatische Rundumsicht darzustellen, zur Krümmung bestimmter Raumgeraden und damit zur Entdeckung der Sichtkugel. Um diese Entdeckung zu systematisieren, arbeitete er zusammen mit dem Techniker André Barre ein praktisches Verfahren für eine kurvenlineare Perspektive aus.

<sup>101</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 29.

Dabei berücksichtigt Barre durchaus die komplexe Wahrnehmungsweise vor den Dingen. Bei der Umsetzung von Raumverhältnissen auf die Bildfläche soll das gesamte Spektrum der erlebten räumlichen Wirklichkeit, „die von allen Sinnesorganen, im besonderen durch Sehen und Tasten, aufgenommen und von bewußten Erinnerungen und unbewußten Ablagerungen bestätigt wird“ berücksichtigt werden. (ebd.)

<sup>102</sup> „Wenn doch wenigstens die Natur ... aus glattpolierten und sauber gemalten Oberflächen bestünde! Doch auch hier behält die Unordnung die Oberhand. Das Rot des Apfels enthüllt sich endlos, selbst durch die Lupe betrachtet, wie ein Mosaik, das aus Steinchen der verschiedensten Rotnuancen zusammengesetzt ist... Wollte man das Aussehen der Dinge in ihrer Gesamtheit erfassen, müßte man auf einen wilden Pointillismus zurückgreifen.“ (Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 34.)

Barre, könnten nur dann erscheinen, „wenn man ein allgemein annehmbares Aufbaugesetz aufstellt.“<sup>103</sup>

Daß perspektivische Bilder als wahr angesehen werden, beruht darauf, daß „unsere räumliche Wahrnehmung im wesentlichen das Resultat einer langen Erziehung“<sup>104</sup> ist. Denn tatsächlich, meint Barre, sähen wir keine Geraden, sondern Bögen, da das Auge eine ‘schwenkbare Kugel’ sei, in deren Innerem die betrachteten Gegenstände sich projizierten. Ideal für den Zeichner sei das feststehende Auge, da das entstehende Bild „vom Gehirn im Prinzip in aller Ruhe analysiert werden kann. Leider ist ein solcher Idealzustand von der Wirklichkeit weit entfernt.“<sup>105</sup>

Da die Kugeloberfläche nicht auf einer planen Oberfläche abgerollt werden kann, ist die genaue Darstellung des wirklichen Raums auf einer Ebene nicht zu verwirklichen. „Die zur Durchzeichnung dienende durchsichtige Oberfläche müßte also in allen ihren Teilen im gleichen Abstand zum Auge stehen... Eine einzige Oberfläche hat die erforderlichen Eigenschaften: die Kugel... Stellen wir uns also eine durchsichtige Hohlkugel vor, in deren Mitte sich das Auge des Zeichners ... befindet: Wir könnten auf ihrer Oberfläche eine Nachzeichnung des wirklichen Raumes ohne jede Verzerrung vornehmen. Wir hätten die Gewißheit, daß jedem Sehwinkelwert eine gleichwertige Linienlänge in Form eines Kreisbogens entspräche. So unterscheidet sich die neue Perspektive von vornherein von der alten: Diese ist eine Projektion auf die Ebene, jene verlangt zunächst eine Projektion auf eine Kugeloberfläche.“<sup>106</sup>

Panoramen sind, mit Ausnahme der Spezialform ‘Georama’ (Abb. 17), keine Kugeln, sondern Zylinder. Wenn die Kugel als Idealform der Projektionsfläche gilt, so ist die Verwendung eines Zylinders ein guter Kompromiß. Die horizontalen Linien können - zumindest im Prinzip - ohne Verzerrung dargestellt werden.

Der Glaszylinder

Mesdags Ausgangspunkt für die Übertragung des Entwurfs auf die Leinwand war sein Glaszylinder. Würde die Zeichnung auf dem Zylinder auf eine plane Fläche vom Mittelpunkt aus projiziert, so entspräche das Ergebnis der klassischen Perspektive: Geraden würden wieder zu Geraden, während die Randgebiete Verzerrungen unterworfen wären (Vgl. Abb. 5: die einzige waagrechte Linie, die auch auf der planen Fläche gerade ist, ist der Horizont). Mesdag aber übertrug die zylindrische Vorzeichnung auf einen Zylinder.

<sup>103</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 31.

<sup>104</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 64.

<sup>105</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 68.

Eine solche Überlegung ist müßig, da es, bezieht man die psychophysiologischen Voraussetzungen der visuellen Wahrnehmung mit ein, keine Übereinstimmung zwischen gekrümmtem Netzhautbild und der Bildverarbeitung und -erzeugung im Gehirn gibt.

<sup>106</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 78.

Im Februar 1881 begannen Mesdag und seine Gehilfen, den Entwurf auf die vorpräparierte und fertig installierte Leinwand zu übertragen. Entscheidend für die illusionistische Wirkung war die Positionierung des Bildes. Die durch das Dach auf einen Teil der Leinwand einfallende Sonne mußte mit der gemalten Lichtstimmung weitgehend übereinstimmen, um die Illusion nicht zu zerstören. Das Panorama in Scheveningen ist tatsächlich um nur 22,5° bezüglich des realen Ortes gedreht.

Um die Zeichnung zu übertragen, wurde die Leinwand zunächst quadriert. Für die Nutzung des Glaszylinders zur Übertragung der Konturen spricht, daß die wichtigsten Referenzpunkte, wie beispielsweise der Von Wied Pavillon, sich an exakt denselben Stellen wie auf dem Glaszylinder befinden.<sup>107</sup> Der Zylinder könnte auf zwei verschiedene Weisen benutzt worden sein. Mesdag könnte - im Zylinder stehend - Instruktionen an seine Mitarbeiter weitergegeben haben. Das Dirigieren der Mitarbeiter von der Mitte aus war ein gebräuchliches Verfahren bei der Herstellung der Riesenrundgemälde - weil die Maler direkt vor der Leinwand buchstäblich nicht wissen, was sie tun. Eine andere Methode könnte die Projektion der Zeichnung auf die Leinwand mit Hilfe von Bühnenlicht gewesen sein. Eine entsprechende Technik wurde damals benutzt, um Fotografien zu projizieren (Belegt ist die Verwendung der fotografischen Projektion in Panoramen erstmals für 1882.). Tests während der Restaurierung des Panoramas haben ergeben, daß die gemalten Konturen auf dem Zylinder präzise mit den Konturen auf der Leinwand übereinstimmen. Allerdings erscheinen die Konturen verzerrt und weit auseinandergezogen. Da die Farbe auf dem Zylinder heute ausgebleicht ist, vermutet van Eekelen, daß zu Mesdags Zeit die Konturen besser sichtbar gewesen sein müssen.<sup>108</sup> Für die Verwendung des Zylinders als maßgebliches Übertragungsmedium und gegen die Verwendung von Fotografien spricht, daß einige Details, die auf Fotos von 1880 zu sehen sind, auf dem Panorama fehlen. Auch differiert die Position einiger Kirchtürme am Horizont von der auf zeitgenössischen Fotografien.

Die Verwendung des Glaszylinders garantierte die naturgetreue Wiedergabe des Ortes. Für sie gilt, was Barre von der Zeichnung auf der Kugeloberfläche sagt: „Die Zeichnung auf der durchsichtigen ... Kugeloberfläche ist von bemerkenswerter, ja absoluter Kohärenz und steht in keiner Weise im Widerspruch zur direkten Beobachtung: Sie ist völlig realistisch. Alle Widersprüche der Raumgestaltung sind deswegen aufgehoben, weil der wirkliche Raum mit seinen drei Dimensionen auf eine Oberfläche übertragen wurde, die ebenfalls im dreidimensionalen Raum gründet und allerorts gleich weit vom Beobachtungspunkt entfernt ist. Der Beobachter ist gewissermaßen mit einem sphärischen Raum verschmolzen, der als eine Art homothetischer Ausweitung sei-

---

<sup>107</sup> Van Eekelen begründet die Nutzung des Glaszylinders damit, daß genau an der Stelle, an der die beiden Zylinderhälften aneinanderstoßen, sich ein Fehler eingeschlichen habe. (Van Eekelen, 1996, S. 93)

nes Blickpunkts angesehen werden könnte“.<sup>109</sup> Unter diesem Blickwinkel hat Mesdag versucht, seine Camera-obscura-artige Wahrnehmung 1:1 auf die Leinwand übertragen. Die Verschmelzung des Malers mit dem Apparat ist im fertigen Rundgemälde Modell für den Blick des Betrachters.<sup>110</sup> Die Leinwand spiegelt gleichsam das Netzhautbild des Malers, ein Bild, das nach den Prinzipien des Sehkonzeptes der Camera-obscura ohne Verlust von der gleichartigen Netzhaut der Besucher widergespiegelt werden kann.

Nur, die Betrachter stehen nicht still im Panorama. Und menschliche Wahrnehmung ist vom Modell der Camera obscura weit entfernt. Visuelle Wahrnehmung kann nicht als isolierter Vorgang und unabhängig vom mitgebrachten Erfahrungskontext des Publikums betrachtet werden. Abgesehen von den Wahrnehmungen der anderen Sinne, die das Erlebnis 'Panorama' mitkonstituieren, erzeugt die Bewegung des Betrachters in der Inszenierung eine Form der Erinnerung, die mit dem visuellen Angebot zusammen - ja eben nicht nur - betrachtet werden muß. Abgesehen von allen psychophysiologischen Wechselwirkungen ist auf der rein physischen Ebene das Blickfeld in einer Weise hierarchisiert, die der gleichmäßig scharfen und homogenen Darstellung auf der gewölbten Fläche nicht entspricht.

Man muß zwei verschiedene, in gewisser Weise hierarchisierte Arten des Sehens unterscheiden: die Fovea- oder Zentralsicht und die Seitensicht. Abgesehen vom binokularen Sehen umfaßt der Blickwinkel zweier unbeweglicher Augen zwar ungefähr  $210^\circ$ , aber das Bild erscheint lediglich in einem Winkeldurchmesser von zwei Grad scharf. Die Foveascharfsicht macht etwa ein 10.000 Teil des Gesichtsfeldes aus. Die Dichte der Sehzellenverteilung auf der Netzhaut ist sehr unterschiedlich. Am dichtesten verteilt sind die Sehzellen in der Mittelachse der Blickrichtung. „ $10^\circ$  von der Fovea entfernt, ist [die Dichte der Sehzellen] bereits 100mal schwächer als in der Fovea und wird mit  $40^\circ$  Exzentrizität 2000mal schwächer.“<sup>111</sup> Neurophysiologische Forschungen haben ergeben, daß Zentral- und Seitensicht von verschiedenen Teilen des Gehirns verarbeitet werden. Während die Sehnerven des Foveabereichs zum Großhirn laufen, verlaufen die Nervenbahnen der peripheren Teile der Netzhaut zum Stammhirn.<sup>112</sup> Nur ein sehr geringer Teil des Gesichtsfeldes wird also analytisch betrachtet, nämlich jener, der in den Foveabereich fällt.

Wahrnehmung  
im Panorama

<sup>108</sup> Vgl. van Eekelen, 1996, S. 93.

<sup>109</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 90.

<sup>110</sup> Symptomatisch dafür ist, daß heute der Glaszylinder in der Mitte des Panoramas aufgestellt ist - allerdings können die Besucher nicht dorthin gelangen um ihr Auge an der Stelle des Malerauges zu halten. Der exklusive Augenpunkt ist nicht zugänglich. (Abb. 14)

<sup>111</sup> Barre in: Flocon/Barre, 1968/1983, S. 69.

<sup>112</sup> Evolutionstheoretisch ist die Zentralsicht für das Analysieren und genaue Bearbeiten von Gegenständen zuständig, während die Seitensicht die Aufgabe hat, alles wahrzunehmen, was diese Beschäftigung stören könnte, d.h. Bewegungen im peripheren Gesichtsfeld. Durch den Verlauf der Nervenbahnen zum Stammhirn

Die Vertreter der Netzhaut- oder kurvenlinearen Perspektive meinten, Geraden würden 'in Wirklichkeit' als Bögen gesehen. Selbst wenn man die Netzhaut als Projektionsschirm auffaßte - eine sehr mechanistische Auffassung des Sehvorgangs - so bildet sich doch die Krümmung von Geraden in den peripheren Teilen der Netzhaut ab, niemals in der Fovea. Wenn die der Seitensicht zugehörigen - und nicht der Analyse unterworfenen - Bögen plötzlich sich in der Fovea abbilden, entspricht das also eher weniger der retina-adäquaten, 'natürlichen' Wahrnehmung. Unter anderem erfahren wir deshalb die in die peripheren Felder der Netzhaut projizierten Bögen keinesfalls als Bögen. Die kurvenlineare Perspektive kann also als eine weitergehende Abstraktion vom menschlichen Sehen bezeichnet werden, als es die von ihren Vertretern kritisierte Zentralperspektive schon ist.

Befunde der Neurophysiologie verdeutlichen, daß unser Gehirn nicht auf die getreue Abbildung der Umwelt eingerichtet ist.<sup>113</sup> Mit dem zentralen Bereich wird das Wahrnehmungsangebot in einem zeitlichen Vorgang ausschnitthaft abgetastet. Durch die Bewegung der Augen, des Kopfes und des Körpers ist die Wahrnehmung selten auf einen festen Sehpunkt beschränkt. Wir erfassen den Raum in 360° als Raum-Zeit-Erfahrung.

Nichts anderes geschieht im Panorama. Dort sind die Wahrnehmungsbedingungen der natürlichen Rundumsicht rekonstruiert. Auf der zylindrischen Fläche erscheinen die horizontalen Bögen, die Geraden meinen, tatsächlich als Geraden. Während die normale perspektivische Konstruktion mit einem Fluchtpunkt arbeitet, wechselt im zylindrischen Bild beim Umherblicken der Fluchtpunkt ständig. Deshalb verhält der Blick sich wie angesichts der Wirklichkeit: frei. Doch frei kann er sich nur verhalten, weil die Rezeption perspektivischer Darstellungen erlernt und als naturgetreue Wiedergabe des Seheindrucks akzeptiert ist. Oettermann hält den panoramatischen Blick, mag er auch scheinbar müßig schweifen, für nur scheinbar ziellos. Im Gegenteil zielt er 'aufs Ganze'. Er wurde übertragen auf andere Bereiche wie Musik, Literatur und Wissenschaft, „kurz auf alles, was in den prüfenden und taxierenden Blick geriet. Der panoramatische Blick ist in erster Linie Zugriff, ... der das in den Blick Genommene objektiv betrachtet, ... um es dann ganz zu vereinnahmen.“<sup>114</sup> Im Panorama ist der Vergleich mit der natürlichen Rundumsicht nicht möglich. Was sich als solche präsentiert, ist vielmehr die visuelle Ausformung der Idee des perspektivischen Weltbildes. Das perspektivische Weltbild wird von den Panoramen intentional vermittelt. Insofern waren Panoramen didaktische Modelle für eine Weltsicht, die sich einig weiß mit naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Doch Mesdags Panorama ist bereits auf dem Weg zu einem anderen naturwissenschaftlichen Konzept des Sehens, das als vom Subjekt ausgehend

---

ist gewährleistet, daß auf eine solche Störung sofort und reflexartig reagiert werden kann.

<sup>113</sup> Vgl. Kap. II, Hyperreale Bilder.



begriffen wurde. Die Erfahrungsmöglichkeiten im Panorama nehmen die Entwicklung solcher Sehkonzepte gewissermaßen vorweg, denn die Erfahrungspotentiale der Betrachter reichen über die bloße Rezeption von durch die Vermittlungsstrategien beförderten Konstruktionen immer schon hinaus.

Das Hauptmotiv im Panorama ist der Horizont. Es basiert auf der Polyperpektive der Panoramen. Oettermann definiert das Panorama als Umsetzung der Horizontlinie in ein Bild.<sup>115</sup> Der ständig wechselnde Fluchtpunkt wird zum Horizont, zu einer tatsächlich durchgehenden Linie, während alle anderen horizontalen Linien unter dem Horizont tatsächlich gebogen sind, um gerade zu erscheinen. Der Horizont ist 'wahrer' als alle anderen Horizontalen. Die gerade Linie des Horizonts ist das eigentliche Sujet der Panoramen. Es hat keine materielle Entsprechung in der Wirklichkeit.

In der natürlichen Landschaft begrenzt der Horizont das Blickfeld. Der Horizont ist standort- und subjektgebunden: Wir können aus unseren Horizonten nicht heraustreten. Geographisch bezeichnet der Horizont die gedachte Linie, an der der Himmel die Erde berührt. Im Unterschied zum Äquator, der ebenfalls eine gedachte Linie ist, hat der Horizont keinen bestimmten Ort. Ähnlich dem Augenpunkt in der perspektivischen Konstruktion ist der Horizont „als den Raum begrenzend ... nicht selber im Raum.“<sup>116</sup>

Wie das Panorama und die Perspektive hat der Horizont neben der phänomenologischen und der geometrisch-geographischen auch eine übertragene Bedeutung als geistiger Horizont. Die phänomenologische und die übertragene Bedeutung des Horizonts hängen auf verzwickte Weise zusammen. Im Panorama ist der Horizont die Zusammenfassung aller möglichen Perspektiven. Am Horizont zeigt sich die Totalität, die im Panorama, dem Ort an dem 'alles zu sehen' ist, sichtbar wird. Am Horizont zeigt sich, daß der Illusionsraum 'Panorama' nicht nur bezüglich der Darstellungsweise illusionär-konstruktiven Charakter hat, sondern auch bezüglich eines Welt-Entwurfs, für den der Horizont ebenso symptomatisch ist wie in seiner Visualisierung 'Panorama'. Der Bedeutungswandel des Begriffs Horizont zeigt, deutlicher noch als jener der 'Perspektive', den sich ändernden Blick von Menschen auf sich selbst und die Welt.

Der Terminus Horizont<sup>117</sup> entstammt der antiken Astronomie. Der Horizont spielt in der jüdischen und christlichen Philosophie des Mittelalters eine Rolle, er taucht auf in den Feldern der Schöpfungslehre, der Mystik, der

Der Horizont  
als Symptom

Geschichte des  
Horizonts

<sup>114</sup> Oettermann, 1980, S. 19.

<sup>115</sup> Vgl. Oettermann, 1980, S. 9.

<sup>116</sup> Bollnow, 1963, S. 76.

<sup>117</sup> Abgeleitet vom griechischen horizein = abgrenzen, scheiden. Ursprünglich wurde der Begriff wohl für 'der den Blick begrenzende Gesichtskreis' gebraucht.

philosophischen Psychologie, der Anthropologie und in der Staatslehre. In der Neuzeit nimmt er erkenntnistheoretische Bedeutung an.

Im 13. Jahrhundert findet der Terminus bei Wilhelm von Auvergne ein erstes erkenntniskritisches Moment. Der Horizont wird beschrieben als ein Kreis, der zwei Hemisphären teilt. Eine davon ist dem Blick notwendig entzogen. Deshalb setzt der Horizont der Sicht eine Grenze.

Thomas von Aquin gibt dem Terminus eine anthropologische Bedeutung. Er begreift den Menschen als Horizont. Da der Mensch aus geistiger und körperlicher Natur besteht, hat er gewissermaßen die Grenze beider Naturen inne. Die Definition des Menschen als Horizont begründet seine Sonderstellung gegenüber der reinen Vernunft und gegenüber dem Tier. Dante knüpft an Thomas von Aquin an: „Unter allem was ist hat allein der Mensch die Mitte zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen inne; deswegen wird er von den Philosophen zu Recht mit dem H[orizont] verglichen, der die Mitte der zwei Hemisphären ist“.<sup>118</sup>

In der Neuzeit wird der Horizont der metaphysisch-anthropologischen Bedeutung entkleidet und zunächst wieder ganz auf das Gebiet der Astronomie und Geographie beschränkt. Die astronomische Bedeutung bestimmt den Sprachgebrauch so stark, daß Baumgarten, Kant und noch Krugs Lexikon von 1833 die abstrakte Bedeutung als Übertragung eines konkreten Begriffs auf den geistigen Gesichtskreis verstehen. Die neuzeitliche Verwendung knüpft weniger an den philosophischen Gebrauch des Terminus' im Mittelalter an, sondern erscheint als Resultat einer zweiten, eigenständigen Übernahme aus der Astronomie. An die Stelle der metaphysischen Bedeutung tritt als wichtigstes Anwendungsgebiet die Erkenntnistheorie. Es ändert sich die anthropologische Bedeutung: Der Horizont dient nicht mehr dazu, „dem Menschen seinen Platz in einem geordneten Kosmos gleichsam von außen anzuweisen, sondern wird zur Selbstbestimmung seines Erkenntnis- und Wirkungsbereiches verwendet.“<sup>119</sup> Im Vordergrund der neuzeitlichen Anthropologie steht nicht mehr die Wesensbestimmung des Menschen, sondern die Frage nach seinen Möglichkeiten: „Der Mensch *ist* nicht mehr, sondern *hat* einen H[orizont], den er durch Reflexion auf das eigene Bewußtsein selbst bestimmt.“<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Dante, zit. nach: Hinske, 1974, S. 1192.

<sup>119</sup> Engfer, 1974, S. 1195.

<sup>120</sup> Engfer, 1974, S. 1195.

Die Bestimmung des Umfangs und der Grenzen menschlicher Erkenntnis ist ein Hauptanliegen des kritischen Kant. Kant benutzt den Horizont als Metapher aus der Sphäre des sinnlichen Scheins, mit deren Hilfe er analoge Verhältnisse im Bereich des Denkens verdeutlichen will.<sup>121</sup> In Bezug auf das Panorama sind Kants Überlegungen deshalb von Interesse, weil Kant sich beim Entwurf seines Modells auf die mathematisch-konstruktiven Elemente des Panoramas bezieht: auf den Horizont, den imaginären Augenpunkt der perspektivischen Konstruktion und auf die Spiegelung der Welt im Bild. Angewendet werden die der Geometrie entlehnten Begriffe auf die modellhafte Figur des Globusses.

Im geographischen Sinne versteht Kant den Horizont als Begrenzung eines Blickfelds, in welchem die Aufmerksamkeit allein der Landschaft gilt und nicht dem Himmel darüber. Ähnlich den Panoramabesuchern, die nicht mehr wie im barocken Deckengemälde nach oben in einen von göttlichen Wesen bewohnten Himmel blicken, sondern auf ein von Menschen bevölkertes Szenarium, gilt Kants Interesse der Erdoberfläche und dem, was sich unter ihr verbirgt.

Spätestens seit der Renaissance bezeichnet man in Analogie zur Erdkugel und zum Himmelsglobus die Gesamtheit der reinen Erkenntnisse als *globus intellectualis*. Kant will ein Modell des *globus intellectualis* entwerfen, das es erlaubt, die Grenzen menschlicher Erkenntnis zu bestimmen.

Den Horizont nutzt Kant als Metapher: „Der Umkreis, innerhalb dessen unsere Augen etwas sehen können, dient als ein Bild für den Umkreis, innerhalb dessen unser Denken etwas begreifen kann.“<sup>122</sup> In der Sphäre des sinnlichen Scheins beschreibt, „wenn wir uns irgendwo in einer Landschaft befinden, ... der Horizont den Umkreis alles dessen, was wir innerhalb seiner sehen können.“<sup>123</sup> Was wir sehen ist die Erdoberfläche. „Die Erdoberfläche enthält die Gesamtheit aller möglichen Horizonte unseres Auges.“<sup>124</sup> Kann die Grenze der Erdoberfläche bestimmt werden, dann können zugleich alle möglichen Horizonte unserer optischen Wahrnehmung festgelegt werden. Dem sinnlichen Schein nach ist die Oberfläche der Erde unendlich. „Die Gestalt des Globus ist der sinnlichen Wahrnehmung entzogen... Zur Erkenntnis der Kugelgestalt der Erde sind die Menschen dadurch gekommen, daß sie im Widerspruch zum sinnlichen Schein ein mathematisches Modell konstruiert haben“.<sup>125</sup> Erkenntnisquelle ist die Geometrie, und „geometrische Erkenntnisse gewinnen wir nicht aus unserer sinnlichen Erfahrung; wir

---

<sup>121</sup> Im Folgenden beziehe ich mich auf die Kant-Auslegung Georg Pichts in: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte* (Picht, 1989), aus der ich diese Überlegungen in Bezug auf das Panorama extrahiert habe.

<sup>122</sup> Picht, 1989, S. 224.

<sup>123</sup> Picht, 1989, S. 219.

<sup>124</sup> Picht, 1989, S. 225.

<sup>125</sup> Picht, 1989, S. 225.

gewinnen sie aus einer axiomatisch aufgebauten Wissenschaft, also aus nichtsinnlicher Erkenntnis.“<sup>126</sup> Alle wissenschaftliche Erfahrung beruht auf der Konstruktion von idealtypischen Modellen. „Empirisch können solche Modelle nicht gefunden werden, denn sie sind selbst die Voraussetzung jeder Empirie.“<sup>127</sup>

Der Globus ist ein Modell für die Grenzen der Erdoberfläche. Der *globus intellectualis* kann als Modell für die Idee der unbedingten Totalität angesehen werden. Der Begriff der Totalität läßt die Ebene als Einheit denken, die alle möglichen Gegenstände der Erkenntnis in sich enthält. Indem die Ebene eine Totalität ist, ist sie begrenzt. Ihre Schranken können vom dem, der auf der Ebene steht, nicht bestimmt werden. Um die Grenzen bestimmen zu können, muß analog zur Krümmung der Erdoberfläche die Krümmung des *globus intellectualis* berechnet werden. Kant vergleicht die Vernunftkenntnis der gekrümmten Sphäre.<sup>128</sup> Die Gegenstände möglicher Erfahrung sind vergleichbar den Gegenständen auf der Erdoberfläche. Alle Gegenstände auf der Erdoberfläche befinden sich im gleichen Abstand zu einem uns verborgenen Zentrum. Um das Zentrum erkennen zu können, muß die Oberfläche der Sphäre der Erkenntnis in Richtung auf ihr verborgenes Zentrum transzendiert werden. Im Zentrum der Kugel sind keine Gegenstände der Erfahrung. Im Inneren der Kugel kommen subjektive Prinzipien<sup>129</sup> zur Anwendung: Das sind die transzendentalen Ideen (Gott, Welt, Mensch). Die transzendentalen Ideen im Innern der Kugel sind nicht gegeben. Aus den Ideen im Zentrum der Kugel konstituiert sich das denkende Subjekt selbst. Kants kopernikanische Wende besteht darin, daß er die transzendentalen Ideen aus dem Bereich der möglichen Objekte der Erkenntnis in den Bereich der Subjektivität verlagert.

Transzendente Ideen können keine Begriffe von bestimmten Gegenständen geben. Sie dienen einem regulativen Gebrauch, indem sie den Verstand auf ein Ziel ausrichten. Den regulativen Gebrauch der transzendentalen Ideen erklärt Kant mit dem Projektionsverfahren der Zentralperspektive: Der Augenpunkt ist imaginär. Es wäre eine Täuschung zu meinen, „der *focus imaginarius* eines perspektivischen Bildes wäre ein wirklicher Ort in der wirklichen Landschaft. Insofern beruht alle Perspektive auf einer Täuschung.“<sup>130</sup> Der imaginäre Augenpunkt aber schafft „erst die Möglichkeit zur Darstellung eines

---

<sup>126</sup> Picht, 1989, S. 225.

<sup>127</sup> Picht, 1989, S. 227.

<sup>128</sup> „Unsere Vernunft ist nicht etwa eine unbestimmbar weit ausgebreitete Ebene, deren Schranken man nur so überhaupt erkennt, sondern muß vielmehr mit einer Sphäre verglichen werden, deren Halbmesser sich aus der Krümmung des Bogens auf ihrer Oberfläche ... finden, daraus aber auch der Inhalt und die Begrenzung derselben mit Sicherheit angeben läßt.“ (Kant (B 790; 3, 497), zit. nach: Picht, 1989, S. 238.)

<sup>129</sup> 'Subjektiv' versteht Kant im Sinne des griechischen 'subiectum' (= das erste Zugrundeliegende) als 'allgemeingültig'.

<sup>130</sup> Picht, 1989, S. 250f.

perspektivisch geordneten Bildes beziehungsweise im übertragenen Sinn zum Entwurf einer konsistenten Wissenschaftstheorie.“<sup>131</sup>

Wie der Augenpunkt sind Ideen imaginär. Der transzendente Schein beruht darauf, daß wir Ideen uns vorstellen als etwas Gegebenes, „während in Wahrheit die Vernunft jener Ursprung ist, den wir, von der Perspektive geleitet, wie eine Spiegelung vor uns zu sehen meinen.“<sup>132</sup> Nach der Metapher der Spiegelung liegt vor Augen das Feld der Erfahrung. Im Rücken liegen der Inhalt der Kugel und ihr Zentrum: die Einheit der Vernunft. Das Zentrum kann nur im Spiegel betrachtet werden. Was wir im Spiegel vor uns liegen zu sehen vermeinen, liegt in Wahrheit hinter uns. „Deshalb bekommen wir die transzendentalen Ideen nur in der Gestalt des transzendentalen Scheins vor Augen. Ohne die transzendentalen Ideen und das in ihnen vorgezeichnete Gesetz der Perspektive würden wir aber überhaupt zu keiner gesetzmäßigen Ordnung unserer Erkenntnisse gelangen.“<sup>133</sup> Deshalb ist Illusion notwendig, man kann sie nicht verhindern. „Verhindern kann man, daß man auf sie hereinfällt und das Spiegelbild mit der Wirklichkeit verwechselt. Wir sollen die Illusion zwar haben, aber zugleich als Illusion durchschauen. Wir sollen die Wahrheit des Bildes erfassen, indem wir das Bild nur als Bild betrachten.“<sup>134</sup>

Alle wissenschaftlichen Theorien können als Projektionen im durch das Spiegelgleichnis erläuterten Sinne betrachtet werden. Die Gesetze dieser Projektion sind im System der transzendentalen Ideen vorgezeichnet. „Alles, was die stets auf Erfahrung bezogene Verstandeserkenntnis einsehen und objektiv bestimmen kann, liegt innerhalb eines Entwurfes, den die Vernunft vorgängig vollzogen haben muß. Das, was in dem Entwurf entworfen wird, ist also der Horizont der Verstandeserkenntnis.“<sup>135</sup> Die Vernunft entwirft die Gegend, in der sie sich befindet. Sie entwirft durch die Grenzbestimmung menschlicher Erkenntnis den ihr durch ihre eigene Natur vorgezeichneten Horizont und entdeckt, daß ihre eigene Gegend das Zentrum des *globus intellectualis* ist.

Vor dem Hintergrund von Kants erkenntnistheoretischen Überlegungen erscheint, überträgt man die metaphorische Bedeutung des Horizonts auf die Erscheinung zurück, das Panorama in anderem Licht. Im Zentrum des Panoramas von Scheveningen befindet sich das Camera-obscura-analoge Auge Mesdags. Von diesem imaginären Punkt aus wird der Horizont als das bestimmende Motiv des Panoramas auf die Leinwand projiziert. Das mathematisch fundierte perspektivische Verfahren und die Linie des Horizonts können gleichsam als ‘regulative Ideen’ betrachtet werden, denen die empirischen Exempla ein- und untergeordnet werden. So wird die Geometrie zum

---

<sup>131</sup> Picht, 1989, S. 251.

<sup>132</sup> Picht, 1989, S. 251.

<sup>133</sup> Picht, 1989, S. 252f.

<sup>134</sup> Picht, 1989, S. 253.

<sup>135</sup> Picht, 1989, S. 256.

Paradigma des anschaulich Gegebenen. In der geometrischen Figur des Horizonts scheint die Inbesitznahme des Seienden durch die Naturwissenschaft auf. Doch muß man, folgt man Pichts Kantinterpretation, das Panorama und seine Vermittlungsstrategie - den Camera-obscura-artigen Blick - modellhaft auffassen. Die Idee von der 'illusion complète' will intentional das Erkennen der Modellhaftigkeit verhindern. Betrachten ist solch reflektierende Erkenntnis als Erfahrung ästhetischer Differenz prinzipiell möglich.

Offenkundig wird die Modellhaftigkeit des Panoramas in einem seiner Abkömmlinge, dem Georama (Abb. 17). Hier vollzog sich eine ganz spezielle 'kopernikanische Wende'. Man kann diese Entwürfe, etwas überspitzt, als nahezu perfekte Illustrationen kantischer Subjekte betrachten, die die Idee des Globusses aus dem Innern der Kugel heraus entwerfen.

Georama und  
Weltmodell

Der englische Geograph und Kartograph James Wyld entwarf um 1850 den 'Great Globe' (Abb. 16). „Das Gebäude des Great Globe bestand aus einer riesigen Hohlkugel von etwa 40 Fuß (= 12,2m) Durchmesser, auf deren Innenseite die Erdoberfläche im Relief plastisch und maßstabsgetreu nachgebildet worden war (Maßstab: 10 Meilen = 1 Inch in der Horizontalen; die Erhebungen wurden dreifach überhöht dargestellt).“<sup>136</sup> Die konkave Erdoberfläche konnte von vier übereinanderliegenden Plattformen aus besichtigt werden. „Um den Eindruck eines wie einen Handschuh auf links gezogenen Universums perfekt zu machen, war die Kuppel des Great Globe außen mit goldenen Sternen bemalt.“<sup>137</sup>

Die Erfindung des Great Globe geht auf den Franzosen Delanglard zurück. Er versuchte das Problem zu lösen, „das bei allen normalen Globen auftaucht, daß nämlich niemals die ganze Erdoberfläche 'auf einen Blick' zu erfassen war.“<sup>138</sup> Um eine geschlossene Einheitlichkeit des Eindrucks zu erzeugen, hatte Delanglard die Idee, „die Erdoberfläche statt auf einer Kugel in einer Kugel darzustellen, wodurch sie sich ohne schwerwiegende Verzerrungen der Proportionen bequem ... einem im 'Mittelpunkt der Erde' stehenden Betrachter darbieten“<sup>139</sup> konnte (Abb. 17). Im Unterschied zu den Panoramen war die Illusionierung der Betrachter hier nicht intendiert. Sie glaubten selbstverständlich nicht, die Welt vor sich zu haben, wohl aber suggerierten die Georamen deren Überschau- und Beherrschbarkeit.

Die Horizontlosigkeit der Georamen zeigt am deutlichsten den Wunsch nach Überschaubarkeit der Welt. Die Darstellung der Welt als einer Totalität

<sup>136</sup> Oettermann, 1980, S. 72.

<sup>137</sup> Oettermann, 1980, S. 73.

<sup>138</sup> Oettermann, 1980, S. 73.

<sup>139</sup> Oettermann, 1980, S. 73.

Delanglard eröffnete 1826 in Paris sein Georama, „ein Globus von mehr als 30 Metern Umfang, in dessen Innerem sich zwei, über eine Treppe erreichbare Betrachterplattformen befanden. Die Erdkugel bestand aus einer gefirnißten Lein-

ist nur durch mathematisch begründete Projektion der Ganzheit auf ein Modell möglich. Georamen und Panoramen sind Modelle der Welt. Da die Totalität der Welt nicht 1:1 abgebildet werden kann, nennt Bazon Brock das Modell Panorama 'Miniatur'.<sup>140</sup> In der Neuzeit wurde die Blickgrenze des Horizonts durch die Bewaffnung des Auges mit optischen Erweiterungen hinausgeschoben. Doch „schon den Seefahrern des 15. Jahrhunderts wurde klar, daß die Erweiterung des Blicks ... nicht mehr vom Auge geleistet werden konnte, sondern von einer modellhaften Vorstellung horizontloser Welt, deren bestimmbare Verfassung nicht mehr sichtbar, sondern denkbar war.“<sup>141</sup>

Der Globus bildet die neuzeitliche Idee von der Welt ab. Peter Sloterdijk<sup>142</sup> beschreibt am Beispiel des Globusses den menschengemachten Raum. Der Raum der modernen Europäer im 15. Jahrhundert wuchs, weil sie es verstanden, neue Räume in neue Routinen umzuwandeln, weniger, weil sie neue Räume entdeckt hätten. Maßgeblich ist die Erschließung erweiterter Möglichkeitsräume. „Die Welt ist nicht alles, was überhaupt zu entdecken wäre, sondern alles, was in Aktionsroutinen einzubauen ist... [Globen] stellen nicht nur die Erde als geologische Monade vor den Augen europäischer Expansionisten mehr oder weniger richtig dar; sie stellen auch in gewisser Weise die Erde als Aktionsfolie der Neuzeitmenschen erst wirklich her.“<sup>143</sup> Der Globus ist das Zeichen eines Zeitalters, „in dem alle Erdpunkte unter dem Leitgedanken gleichmäßiger Erreichbarkeit und Ausbeutbarkeit dargestellt werden ... Der Globus *ist* die Erde, insofern er die völlige Verwendung der Erde für die menschliche Geschichte auf ihr zum Vorschein bringt. Der totalen Verwendung der Erde geht die Globus-Lektion voraus, nach der alle Punkte der Erdoberfläche sich durch das Postulat der homogenen Verfügbarkeit beschreiben lassen.“<sup>144</sup> Die Erde verwenden bedeutet, sie „als Folie für den Weltverkehr in Ansatz bringen - als Hintergrund für Durchfahrten, als Boden für Überquerungen, als Trägerin für Transporte.“<sup>145</sup> Der Globus ist das Modell des menschengemachten Raums. Ein solches Modell ist auch das Panorama. Das Ver-

---

wand (so daß Licht durch sie hindurchscheinen konnte), auf die in Wasserfarben die Geographie aufgemalt war.“ (Oettermann, 1980, S. 74.)

<sup>140</sup> Brock, 1995, S. 70f.

<sup>141</sup> Brock, 1995, S. 68.

<sup>142</sup> Sloterdijk beschreibt in 'Neuzeit - Tatzeit - Kunstzeit' (Sloterdijk, 1996) die Moderne als das 'Weltalter des menschengemachten Ungeheuren'. Die Theorie der Moderne, meint Sloterdijk, könne keine Metaphysik im alten Stil mehr sein. Jene habe das Seiende als Ganzes ausgelegt: „Die klassische Metaphysik war auf das Unternehmen eingeschworen, den Menschen als zeitweiligen Einwohner eines zeitlosen Welthauses zu verstehen.“ In der vorneuzeitlichen Metaphysik war das Ungeheure eine Möglichkeit Gottes. Die moderne Theorie nimmt ihren Ausgang von der Ungeheuerlichkeit des Menschenmöglichen. Die Neuzeit ist „die Epoche des Auszugs aus dem Haus des Seins. Sie ist die Tatzeit des Ungeheuren.“ (Sloterdijk, 1996, S. 42f.)

<sup>143</sup> Sloterdijk, 1996, S. 44f.

<sup>144</sup> Sloterdijk, 1996, S. 45f.

<sup>145</sup> Sloterdijk, 1996, S. 46.

mittlungsziel der Modelle besteht darin, den Betrachtern die Beherrschbarkeit der realen Vorbilder zu suggerieren, und sie glauben machen, die Welt stehe unumschränkt und gefahrlos als Handlungsraum zur Verfügung.

Als Handlungsraum und als Folie für Bewegungen dient die Landschaft in Mesdags Panorama. Mag es auch Mesdags Anliegen gewesen sein, die Natur sprechen zu lassen, so spräche doch eine kultivierte Natur. Sie ist von den Bewegungsbahnen der Dampfschiffe, Kutschen und Eisenbahnen durchzogen. In den dargestellten Bewegungsbahnen im Panorama sind die Blickbahnen der Betrachter vorentworfen; im rezeptionsästhetischen Sinne fungieren sie als Betrachterfunktionen und ermöglichen und lenken potentielle Betrachtererfahrung. Die sich über die Panorama-Leinwand erstreckende Topographie, schreibt Schivelbusch über die frühen Panoramen, sei „durch ein Netz von Blickbahnen in einer Weise erschlossen, wie es schon wenig später die wirkliche Landschaft dank eines neuen Verkehrsnetzes sein wird. Die Mobilisierung und Regulierung der Blicke mit Hilfe der Massenmedien antizipiert und reflektiert die wenig später erfolgende Mobilmachung der Körper in den neuen Transportmitteln und -wegen.“<sup>146</sup> So interpretiert Schivelbusch Mediengeschichte in pädagogisch relevanter rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht. Massenmedien wie die Panoramen sind didaktische Modelle, indem sie eine Weise der Weltwahrnehmung entwerfen, die auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit zurückwirkt. Diese Wirklichkeit bot nun einen neuen Erfahrungskontext, indem technologische Entwicklungen wie die Eisenbahn die im didaktischen Modell vorgebildete Wahrnehmungsweise bestätigten und beförderten. „Die Eisenbahn“, sagt Sternberger, „bildet die neu erfahrbare Welt der Länder und Meere selbst zum Panorama aus.“<sup>147</sup>

Für die Panoramabetrachter des späten 19. Jahrhunderts war die Erdoberfläche durch die Verwendung neuer Transportmittel zum geographischen Raum geworden. Die Blicke überfliegen den Raum. „Die Geschwindigkeit und mathematische Geradlinigkeit, mit der [die Eisenbahn] durch die Landschaft schießt, zerstören das innige Verhältnis zwischen Reisendem und durchreistem Raum. Der *Landschaftsraum* wird ... zum *geographischen Raum*“<sup>148</sup>, in welchem Details auch vorkommen, durch die er

Landschaft als  
Handlungsraum

---

<sup>146</sup> Giersch, 1993, S. 96.

<sup>147</sup> Sternberger, zit. nach: Schivelbusch, 1977, S. 60.

<sup>148</sup> Schivelbusch, 1977, S. 52.

Die Geschwindigkeit trennt den Reisendem vom Raum, dessen Teil er bis dahin gewesen war. Die Geschwindigkeit schränkt das Sehen ein. Die Reisenden sehen nur mehr eine verflüchtigte Landschaft. Die Flüchtigkeit des Vorüberziehenden ermöglicht die überblickshafte Erfassung des Ganzen. „Der panoramatische Blick gehört ... nicht mehr dem gleichen Raum an wie die wahrgenommenen Gegenstände. Er sieht die Gegenstände, Landschaften usw. durch die Apparatur hindurch, mit der er sich durch die Welt bewegt.“ Die Bewegung, die die Apparatur herstellt, geht in den Blick ein, der folglich nur noch mobil sehen kann. „Die Mobilität ... ist für den panoramatischen Blick die Grundlage der neuen



aber nicht konstituiert wird. Das Panorama, das die von Bewegungen durchzogene Erdoberfläche spiegelt, ist ein entworfenener, strukturierter Raum. Dadurch potenziert es gewissermaßen den kultivierten Landschaftsraum. „Die Ruhelosigkeit ... wie sie von den neuen Verkehrsmitteln ... ausgeh[t], wird vom Panorama in eine geordnete, gerichtete, kurz, in eine beruhigende Mobilität überführt.“<sup>149</sup>

Im Panorama bietet sich die Landschaft zum Überblick dar. Das Panorama ist eine historische Erfindung. Den panoramatischen Blick dagegen gab es, meint Brock, „seit Menschen ... sich zum ersten Mal aufrichteten, um stehend das Terrain zu rekognizieren“.<sup>150</sup> Der Überblick ließ sich steigern durch die Wahl erhöhter Standpunkte. Alle rituellen Exponierungen wurden zu weithin sichtbaren Orten, „an denen sich der Überblick als Übersicht auswies: sei es bei der Anlage einer Akropolis, sei es bei der Wahl eines Burgbergs ... oder eines Feldherrnhügels.“<sup>151</sup> Der durch seine Höhe ausgezeichnete Ort war den Mächtigen vorbehalten, die ihre Erhöhung weithin sichtbar machten. Um die Einheit von Übersicht und Erhöhung geht es noch heute, auch wenn der funktionsgeleitete Überblick zur schönen Aussicht geworden ist - Aussichtspunkte sind in Autoatlanten meist besonders markiert.

Der panoramatische Überblick

Aussichtspunkte erfahren oft eine säkularisierende Umdeutung. Kirchtürme, die als Aussichtsplattformen genutzt werden, „sind nicht länger Wegweiser des gläubigen Blicks, man blickt nicht mehr an ihnen hinauf, sondern, selbst gottähnlich geworden, von ihnen herab. Sie dienten nicht mehr der Ehre Gottes, sondern allein zur Befriedigung menschlicher Seh-Sucht.“<sup>152</sup> Gebäude wie der Eiffelturm sind nach Oettermann einzig zum Zwecke der Befriedigung der 'Seh-Sucht' errichtet.

Roland Barthes beschreibt am Beispiel des Eiffelturms den intellektuellen Charakter des Panoramablicks. Im Betrachten (natürlicher) Panoramen betreibe man, meint Barthes, Strukturalismus, ohne sich dessen bewußt sein zu müssen. Die Vogelperspektive biete die Welt zum Lesen dar. Das

---

Normalität. Eine Erfahrung von Verflüchtigung gibt es für diesen Blick nicht mehr, weil die verflüchtigte Wirklichkeit seine neue normale Wirklichkeit geworden ist“. (Schivelbusch, 1977, S. 61f.)

<sup>149</sup> Giersch, 1993, S. 96.

<sup>150</sup> Brock, 1995, S. 67.

<sup>151</sup> Brock, 1995, S. 67.

Ein solcher ausgezeichneter Ort sollte auch der, der Sage nach unter Nebukadnezar II erbaute Turm zu Babel werden. Er sollte bis zum Himmel reichen, seine Ausführung wurde jedoch durch Gott durch die 'babylonische Sprachverwirrung' vereitelt: „Da fuhr der Herr hernieder, um die Stadt zu besehen und den Turm, den die Menschenkinder gebaut hatten. / Und der Herr sprach: Siehe, sie sind ein Volk und haben alle eine Sprache. Und dies ist erst der Anfang ihres Tuns; nunmehr wird ihnen nichts unmöglich sein, was immer sie sich vornehmen. / Wohlan, lasst uns hinabfahren und daselbst ihre Sprache verwirren, dass keiner mehr des anderen Sprache verstehe. / Also zerstreute sie der Herr von dort über die ganze Erde, und sie liessen ab, die Stadt zu bauen.“ (1. Mose 11, 6-8)

markiere „das Entstehen einer neuen, intellektualistischen Art des Wahrnehmens.“<sup>153</sup> Die Vogelperspektive ermöglicht, über die unmittelbare Wahrnehmung hinauszutreten und die Dinge in ihrer Struktur zu sehen. Struktur bedeutet: einen Körper aus verständlichen Formen zu sehen. In der vor ihm ausgebreiteten Landschaft unterscheidet der Beobachter Punkte und verknüpft sie, um sie innerhalb eines großen funktionellen Raumes wahrzunehmen. Er trennt und ordnet. Die Landschaft bietet sich ihm dar „wie ein virtuell *präpariertes* Objekt, das der Intelligenz vorgelegt wird... Diese Tätigkeit des Geistes ... hat einen Namen: das Entziffern.“<sup>154</sup> Das Wissen um die Topographie kämpft mit der Wahrnehmung. In diesem Sinne „ist Verstehen *wiederherstellen*, Gedächtnis und Empfindung so zusammenwirken lassen, daß im Geist ein Simulacrum ... hergestellt wird. Darin liegt die dialektische Natur der panoramaartigen Sicht: einerseits gleitet der Blick über ein kontinuierliches Bild ..., andererseits will diese Kontinuität entziffert werden“.<sup>155</sup>

Entziffern der Landschaft mittels der Entschlüsselung von chiffreartiger Darstellung: solche Lesart dient der Herstellung eines Bildes, das in Begriffe übersetzt werden kann. Die Übersetzung dient dazu, der Landschaft habhaft zu werden. Die ursprünglich feindliche Wildnis, die zur beherrschten Kulturlandschaft wurde, kann nur deshalb auch ästhetisch wahrgenommen werden, weil sie nutzbar gemacht worden ist, und aus dem geheimnis- und gefahrbehafteten Fremden eine - im buchstäblichen Sinne - denkbare Heimstatt wurde.

Im Überblick wird die Beherrschbarkeit der Landschaft erfahrbar. Die im militärischen Sinne reale, funktionale Beherrschbarkeit ist zugleich eine gedankliche. Der panoramatische Blick könne nur befriedigt werden, meint Brock, „wenn er aus der Wahrnehmung der äußeren Welt in die innere Vorstellung und die gedankliche Begriffsbildung überführt“<sup>156</sup> wird. Aus dem Überblick wurde die Supervision, „aus der Einheit von Übersicht und funktionaler Erhöhung wurde die Totalitätserfahrung von Endlosigkeit und Unendlichkeit ... Das Entscheidende: ohne Supervision, also ohne Vorstellung und modellhafte Instrumentierung von Welt als Totalität, lassen sich Ansprüche auf Führung, Orientierung und Erkenntnis nicht legitimieren.“<sup>157</sup>

Der panoramatische Blick, der seinen Ausgang nahm im Versuch der Beherrschung und Vereinnahmung fremden Terrains, wird in der historischen Erscheinung 'Panorama' inszeniert. Im Modell wird die überblickshafte Beherrschung der Landschaft, für die der Horizont das nachhaltigste Zeichen

Darstellung des panoramatischen Blicks im Panorama

<sup>152</sup> Oettermann, 1980, S. 11.

<sup>153</sup> Barthes, 1970, S. 43.

<sup>154</sup> Barthes, 1970, S. 43.

<sup>155</sup> Barthes, 1970, S. 44.

<sup>156</sup> Brock, 1995, S. 70f.

ist, nachgebaut. Im Panorama werden die zum Erlebnis des Horizonts notwendigen Elemente konstruiert: „Da ist die Plattform, die man von unten erreicht ... von hier hat man den freien und ungehemmten Blick auf den Horizont, der durch die Leinwand nachgebaut ist. So wird, wie in einer physikalischen Versuchsanordnung, die Erfahrung des Horizonts permanent und für jedermann nachvollziehbar parat gehalten.“<sup>158</sup> Die gedachte, zeichenhafte Linie des Horizonts wird als wirkliche Grenze des Blicks im Panorama hergestellt. „Das Panorama ist die Schnittstelle zwischen Supervision (der bloß vorstellbaren und gedanklich repräsentierbaren Totalität) und der Miniaturisierung (der modellhaften Reduktion einer Totalitätserfassung). Was das Panorama als historische Bildgattung so interessant macht, ist diese Gleichzeitigkeit von Ausweitung und Reduktion, ... von intendierter Ansicht des Ganzen und faktischer Beschränkung auf den geschlossenen Horizont.“<sup>159</sup> Das Panorama „vermittelt dem Betrachter die Möglichkeit, zugleich Bestandteil eines Gesamtzusammenhangs zu sein in je notwendig beschränkten Welten, diese Welt aber gleichzeitig von außen betrachten zu können, als bilde er sie durch seinen Blick erst selbst. Die Bildgattung Panorama bietet dem panoramatischen Blick die Bestätigung, daß jede Totalität durch ihre Wahrnehmung konstituiert wird und daß dieser wahrnehmende Blick gleichzeitig nur so lange aufrechterhalten werden kann, wie er auf sich selbst zurückführt.“<sup>160</sup> Der panoramatische Blick ist in einer Weise konstruiert (d.h. er basiert auf Wissensstrukturen), wie das Gemälde im Panorama auf einer konstruktiven Basis beruht. In solch konstruierter und deshalb reduzierter Anschauung fußt die Vereinnahmung der Dinge. „Die Anschauung kann deswegen über die Gegenstände verfügen, weil sie sieht, was sie immer schon weiß.“<sup>161</sup>

Die der Verfügbarkeit implizite Beschränkung ist im Panorama real gebaut durch eine Form der Inszenierung, die den Betrachter vollkommen umgibt (Abb. 15). Das Panorama bietet scheinbar den freiesten Blick auf unverstellte Landschaft, gleichzeitig umstellt es den Betrachter vollkommener als alle

---

<sup>157</sup> Brock, 1995, S. 68.

<sup>158</sup> Oettermann, 1980, S. 12.

Oettermann vertritt die Ansicht, in der Kunstform des Panoramas könne der panoramatische Blick geübt werden, das Panorama sei die Antwort der Kunst auf die Entdeckung des Horizonts. „Im Rundgemälde etabliert sich das Erlebnis des Horizonts als Kunstform; indem es so an Dauer gewann, wurde das Panorama zur Schule des Blicks, zum optischen Simulator, in der der extreme Sinneseindruck, das sensationelle, weil ungewohnte Erlebnis immer wieder und wieder geübt werden konnte, bis es zur Selbstverständlichkeit und zum alltäglichen Bestandteil menschlichen Sehens wurde. Geprägt vom panoramatischen Blick beginnt das Panorama den panoramatischen Blick zu prägen. So wird es zum Muster, nach dem sich von nun an die Seherfahrungen organisieren.“ (Oettermann, 1980, S. 19.)

<sup>159</sup> Brock, 1995, S. 71.

<sup>160</sup> Brock, 1995, S. 71.

<sup>161</sup> Boehm, 1969, S. 36.

anderen Versuche bildlicher Wiedergabe von Landschaft zuvor. Das Panorama ist „ein vollkommener Kerker des Blicks. Nirgends kann er über einen Rahmen hinausschweifen, weil es keinen Rahmen gibt... Und ebenso unentrinnbar ist die Natur dem panoramatischen Blick, wie er in den Rundgemälden geübt wird, ausgeliefert.“<sup>162</sup>

Das Panorama als „Lernmaschine“<sup>163</sup> ermöglichte dem zeitgenössischen Publikum das Einüben panoramatischen Sehens und zugleich erzeugte es solches Sehen. Die Erfahrung des Horizonts, meint Oettermann, sei zu komplex und zu emotionsbeladen gewesen, als daß sie sich direkt hätte benennen und reflektieren lassen. „Dazu mußte sich erst eine neue, von dieser noch unbegriffenen Erfahrung evozierte Kunstform zwischen die direkte Erfahrung und das Begreifen dieser Erfahrung schieben.“ Erst das Panorama soll diese Erfahrung in ihrer ganzen Komplexität adäquat in eine künstlerische Form umgesetzt zu haben, „um so in einer Art erster Abstraktion das Begreifen möglich zu machen.“<sup>164</sup> So ist es folgerichtig, daß ein terminus technicus der neuen Kunstform und der damit einhergehenden Weise der Erfahrung den Begriff lieferte: Panorama.

Die Erfahrung des Horizonts schien zu einem bestimmten, historisch festlegbaren Zeitpunkt auf. Sie ist veränderlich. Insofern kann das Potential an Erfahrungen, das das Panorama für den Betrachter des 19. Jahrhunderts bereithielt, nicht übertragen werden auf andere Zeiten. Inwiefern die Möglichkeit von Erfahrungen in Mesdags Panorama sich für heutige Besucher verändert hat, zeigen Äußerungen von James Turrell - ein Künstler der sich in besonderer Weise mit der Wahrnehmung von Lichträumen beschäftigt. Turrell hat den Sprung von der Camera-obscura-artigen Wahrnehmung, die Mesdags Panorama zugrundelag, zur subjektiven Wahrnehmung, die aller Kunst des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger explizit zugrundeliegt, längst vollzogen.

In veränderten Wahrnehmungsweisen zeigt sich erneut ästhetische Differenz: daß Bilder etwas von der Wirklichkeit Verschiedenes sind und daß Bilder sich wie die Wirklichkeit verändern unter dem veränderlichen Blick ihrer Betrachter. Am illusionistischsten Medium des 19. Jahrhunderts wird das in besonderer Weise deutlich. James Turrell betrachtet von seinem eigenen Werk aus Mesdags Panorama. In seiner Perzeption und Reflexion der Illusion scheint Wirklichkeitsverständnis auf, und zugleich beschreibt Turrell das Bildungsmoment von Mesdags Panorama: „Ich habe mit der Illusion der Realität nichts im Sinn. Natürlich ist es hübsch, daß man in Mesdags Panorama einfach im 19. Jahrhundert spazieren gehen kann, doch meiner Meinung nach liegt darin nicht seine expressive Kraft. Was mich fasziniert ist,

Geschichtlichkeit  
des Betrachters

<sup>162</sup> Oettermann, 1980, S. 18.

<sup>163</sup> „Das Panorama ist mehr als nur ein ästhetisches Pendant einer Naturerfahrung, es ist ein optischer Simulator, in dem diese Naturerfahrung geübt werden kann: eine Lernmaschine und ein Surrogat.“ (Oettermann, 1980, S. 12.)

daß Mesdag einen Raum geschaffen hat, der uns unsere eigene Wahrnehmung gewahr werden läßt. Für mich handelt das Panorama zuallererst von Wahrnehmung.“<sup>165</sup> Turrell glaubt, daß Mesdags Panorama auf seine eigene Weise dem Betrachter seine Wahrnehmung ins Bewußtsein zu rufen vermag. Ein Effekt der Erzeugung der ‘*illusion complète*’ ist, daß es dem Betrachter unmöglich ist, seine tatsächliche Entfernung zur Leinwand auszumachen. „Bis auf den gemalten Horizont hat das Auge nichts, an dem es sich festhalten kann und es fährt fort, den Raum und die Leinwand abzutasten.“<sup>166</sup> Nach Turrell blickt man nicht auf ein Gemälde, sondern man ist ein Teil davon geworden. Die besondere Weise des Einbezugs der Betrachter ermöglicht ihre Teilnahme an der Inszenierung.

Turrell beschreibt eine Möglichkeit der Erfahrung in Mesdags Panorama, die dem konstruktiven Charakter seiner Vermittlungsstrategie vollkommen entgegenzulaufen scheint, und die vielmehr in einer Weise der Wirklichkeitswahrnehmung fußt, die von jeder Beschränkung frei zu sein scheint: „Gelingt es, sich im Raum von Mesdags Panorama zu verlieren, so daß man vor sich hinstarrt, wie man vielleicht in ein Lagerfeuer blicken würde oder auf Meereswellen, dann kann man das sogar als ein meditatives Erlebnis bezeichnen. Man wird sich des Raums und des Lichts bewußt und erkennt, daß dieses Panorama von Wahrnehmung handelt. Vom Sehen auf die eigene Weise des Sehens.“<sup>167</sup> Turrells Betrachtungsweise weist auf Verschiedenes: Zum ersten haben wir die konstruktive Basis von Mesdags Panorama - das perspektivische Sehen und die Wahrnehmung von Horizonten - in einer Weise verinnerlicht, daß uns nichts als etwas ‘Gemachtes’ auffällt. Wir sind deshalb, am Ende doch wieder unabhängig von der Konstruktion (im Sinne des darüber Hinwegsehens), zu meditativer Versenkung fähig. Zum zweiten zeigt sich in Turrells Betrachtungsweise die Veränderlichkeit von Wahrnehmungsweisen, und in welcher fundamentalen Weise die Konstitution des Betrachters - im rezeptionsästhetischen Sinne selbst eine Leerstelle - Wirklichkeit schafft und verändert. So ermöglicht das reale Panorama, begreift man die Perzeption der Betrachter als historisch veränderlich, in seiner hochtechnischen Inszenierung ein Panorama von Wahrnehmungsweisen und vielfältigen, auch disparaten,

---

<sup>164</sup> Oettermann, 1980, S. 19.

<sup>165</sup> „I’m not concerned with the illusion of reality. It’s nice, of course, that in the Mesdag Panorama you can simply walk in on the nineteenth century, but to my mind that’s not where its real expressive power lies. What fascinates me is that Mesdag has created a space that makes you aware of your own perception. For me, the Panorama is first and foremost about perception.“ (Turrell, 1996, S. 183.)

<sup>166</sup> „Save for the painted horizon, the eye has nothing to hold on to and continues to scan the space and the canvas. According to Turrell, you are not looking at a painting but have become a part of it.“ (Turrell, 1996, S. 183.)

<sup>167</sup> „If you manage to lose yourself in the space of the Mesdag Panorama, staring as you might stare into a camp fire or at the waves in the sea, you might even call it a meditative experience. You become aware of the space and the light, and realize that this Panorama is about perception. About looking at your own way of looking.“ (Turrell, 1996, S. 185.)

Erfahrungsmöglichkeiten. Erfahrung läßt sich durch Modelle nicht festlegen. Für Turrell ist Mesdags Panorama weit entfernt vom anekdotischen Charakter, der den meisten Panoramen anhaftet: „In diesem Panorama sieht man Mesdags Weise, auf die Dinge zu sehen. Dadurch sieht man Details, die man sonst übersehen würde. Doch dann - und das macht es wirklich interessant - geht der eigene Blick in das Panorama ein... Der Blick wird nicht von einem bestimmten Ereignis gehalten, sondern er schweift. Genauso wie in der Wirklichkeit. Dadurch wird das Panorama zu einer subjektiven visuellen Erfahrung, zu einer Erfahrung, durch die man vorbereitet wird, sich zu verlieren und seinen Augen zu trauen.“<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> „In this panorama you see Mesdag’s way of looking at things, which makes you aware of details you would otherwise have missed. But then - and that is what makes it really interesting - your own way of looking enters into it as well... Your gaze is not drawn to the canvas by a particular event, but is free to roam. Just as it is in reality. That turns the Panorama into a subjective visual experience, one in which you are prepared to lose yourself and to believe your eyes.“ (Turrell, 1996, S. 185.)