

Veronica Peselmann

Pluralisierte Raumkonzepte.

Kunstbeschreibungen und Sehmaschinen um 1900

Räume sind seit der Aufklärungsphilosophie bekanntermaßen ein Apriori der Erfahrung. Räume sind also nicht Gegenstand der Erfahrung, sondern die Voraussetzung von der Möglichkeit, überhaupt Erfahrungen machen zu können. Um einen Raum zu erfahren, muss man ihn erfahren, d. h. ihn sich bewegend erschließen. Doch Räume sind auch Gegenstand der Erforschung. Sie werden beschrieben, mit ihren Wirkungen wird experimentiert und sie werden künstlerisch verfremdet, entstellt, durchbrochen oder transzendiert. In der Geschichte sind Perioden auszumachen, in denen solcherlei wissenschaftliche Fenster besonders dynamisch waren. Die Zeit um 1900 war so eine Phase. Die bildende Kunst brach mit dem illusorischen dreidimensionalen Raum und neue Medien ließen Mikro- und Makroräume erfahrbar werden, die vorher niemand sehen konnte.

Die Zeit um 1900 beschreibt die Forschung als Umorientierung von Raumkonzepten, die als „Vielfältigung“ von Raumkonzeptionen oder auch als „Raumauffächerung“ bezeichnet wird.¹ An dieser Pluralisierung sind mehrere Disziplinen beteiligt. Sie resultiert aus neuen Erkenntnissen in der Naturwissenschaft sowie aus neuen Ansätzen in der Philosophie und Soziologie. Hier wäre etwa die Annahme nicht-euklidischer Räume durch den Mathematiker Bernhard Riemann (1826-1866)² zu nennen, die allgemeine Relativitätstheorie von Albert Einstein (1879-1955)³ oder auch die Vorstellung, dass Raum und Zeit in einer vierdimensionalen Welt untrennbar verschmelzen,

¹ Ott, Michaela: Raum. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 5. Stuttgart und Weimar 2004, 113-149, 134, 140.

² Riemann, Bernhard: *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen*. Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen. Berlin 1843. Volltext unter: <http://gdz.sub.uni-goettingen.de/dms/load/ful/>, (13.7.2015). Vgl. weiter: Neumann, Olaf (Hg.): *Riemannsche Räume und Minkowski-Welt*. Mit B. Riemanns Habilitationsvortrag, Göttingen 1854, und D. Hilberts Gedächtnisrede auf H. Minkowski, Göttingen 1909. Leipzig 2012.

³ Einstein, Albert: *Die Grundlagen der allgemeinen Relativitätstheorie*. In: *Annalen der Physik* 354, 1916, 7, 769-822.

wie es 1908 der Mathematiker Hermann Minkowski (1864-1909)⁴ formulierte. Für die Soziologie steht der Raum in engem Zusammenhang zur Urbanisierung, wie es Georg Simmel (1858-1918) in seiner berühmten Schrift zur *Soziologie des Raumes* dargelegt hat.⁵ Der urbane Raum verliert seine ordnungsstiftende Funktion für die Gesellschaft.⁶

Im Folgenden sollen zwei Raumkonzepte herausgegriffen werden. Erstens aus der kunstgeschichtlichen Analyse am Beispiel der Schriften des Kunsthistorikers Alexander Dorner (1893-1957) und des Kunstkritikers Clement Greenberg (1909-1994). Zweitens aus der Medienpraxis am Beispiel des Kaiserpanoramas, das hier als *Mesoskop* gedeutet werden soll. Dorner und Greenberg verstehen das 19. Jahrhundert als eine Zeit, in der in der Kunst veränderte Modelle und Vorstellungen von Raum beobachtet werden können, akzentuieren ihre Beobachtungen jedoch unterschiedlich. Beide Ansätze stehen jeweils exemplarisch für ein bestimmtes Raummodell, weshalb sie hier trotz ihrer geografischen und zeitlichen Distanz in Bezug gesetzt werden. Im ersten Teil des Aufsatzes sollen anhand zweier retrospektiver Sichtweisen die Debatten beleuchtet werden, welche den Raumwandel in der Zeit um 1900 beschreiben. Aus einer material- und medienhistorischen Perspektive thematisiert der zweite Teil eine Apparatur, die im ausgehenden 19. Jahrhundert Popularität erfuhr. Das Kaiserpanorama verbindet eine ausgefeilte Technik sowie eine spezifische Bildästhetik und exemplifiziert damit eine Verbindung, die als paradigmatisch für eine veränderte Wahrnehmung von Raum und Räumlichkeit in der Zeit um 1900 konstatiert wird.⁷ Der Aufsatz verbindet also zwei unterschiedliche Darbietungen von Raumkonzepten: Eine semantisch-sprachliche Konzeption und eine optisch erfahrbare. Hinsichtlich der beiden Textdokumente ist es nicht Ziel des Aufsatzes, einen der beiden Ansätze zu bestätigen oder zu falsifizieren. Es geht vielmehr darum, anhand dieser unterschiedlichen Ausführungen zu zeigen, wie Raumkonzepte be- und geschrieben und dadurch letztlich auch gesetzt wurden. Ein Vergleich der theoretischen Schriften mit dem Kaiserpanorama ist dahingehend für die Frage nach Raumkonzepten zielführend, da er die beschriebenen Annahmen von Dorner und Greenberg aufgreift und gleichermaßen negiert. Denn anders als die beiden theoretischen Abhandlungen präsentiert das visuelle Beispiel nicht nur *eine* Raumlogik, sondern verbindet unterschiedliche Raumkonzepte miteinander. Ziel des Aufsatzes ist es demnach zu zeigen, dass um 1900 nicht nur eine Pluralisierung multipler Raummodelle nebeneinander existierte, sondern es auch die Zeit war, in der Modelle zur Kombination pluraler Raumkonzeptionen entstehen.

⁴ Minkowski, Hermann: Raum und Zeit. 80. Versammlung Deutscher Naturforscher (Köln 1908). In: *Physikalische Zeitschrift* 10, 1906, 104-111.

⁵ Simmel, Georg: *Soziologie des Raumes*. In: *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich* 27, 1903, 1, 27-71.

⁶ Ott 2004, 135 (wie Anm. 1).

⁷ Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*. München 1999, 238.

Monologische Räume bei Dorner und Greenberg

In der Bildenden Kunst sind wiederholt zwei konträre Raumkonzeptionen für die Zeit um 1900 gegenübergestellt worden. Dies ist einerseits das zentralperspektivische Modell nach Alberti, das sich seit dem 15. Jahrhundert als Verfahren von räumlicher Illusion und als Technik dreidimensionaler Effekte gefestigt und etabliert hat. Andererseits zersetzen Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten versuchsweise den Tiefenraum des Bildes, um ihn zu einem dynamischen und relationalen Gebilde werden zu lassen.

Eine analytische Unterscheidung dieser beiden Raumauffassungen manifestiert sich beispielhaft in den Schriften des Kunsthistorikers Alexander Dorner.⁸ So heißt es in seinem Aufsatz *Die neue Raumvorstellung in der Bildenden Kunst* (1931):

Das traditionelle Raumbild ist das vor einem halben Jahrtausend geborene perspektivische, in dem von einem festen, absoluten Standpunkt aus der Raum als unendliche, homogene, dreidimensionale Ausdehnung und die darin sich absondernden Teile als fest gegeneinander abgegrenzte und in der Ansicht sich gegenseitig überdeckende (massive oder durchsichtige) Volumina angesehen werden.⁹

Diesem hier beschriebenen „traditionellen“ Raumkonzept, das im 15. Jahrhundert entstand, stellt Dorner ein Raumverständnis in der Kunst gegenüber, das dem ausgehenden 19. Jahrhundert zuzurechnen ist.

Dieses Prinzip ändert sich in seinen Grundsätzen nicht im Barock, auch nicht in den folgenden Punkten, und es erweisen sich der Impressionismus und Pointillismus als Endprodukte einer Raumvorstellung, die mit der Renaissance einsetzt und in unseren Tagen ihren Abklang findet. Denn unsere Gegenwart hat bereits die Grundlage für eine neue Raumvorstellung gelegt. Den Anstoß dazu gab die Romantik [...]. Sie versucht [...] mit den verschiedensten Mitteln die Grundlage der alten Raumordnung zu erschüttern und ihre Grenzen zu sprengen. Dieser Kampf, der das ganze 19. Jahrhundert anhält, hat seinen Schlussakt im Expressionismus.¹⁰

Die beiden Zitate benennen zwei Zeitfenster, in denen sich historisch unterschiedliche Raummodelle gefestigt haben. Dies sei einerseits in der Mitte des 15. Jahrhunderts die Entstehung der Zentralperspektive und andererseits die Zeit um 1900, in der das tiefenräumliche Modell

⁸ Dorner war ein deutscher Kunsthistoriker und bis 1936 Museumsdirektor in Hannover, 1937 emigrierte er in die USA.

⁹ Dorner, Alexander: Die neue Raumvorstellung in der Bildenden Kunst. In: Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst 2, 1931, 1, 30-37, 30. Teile dieser Passage ebenfalls zitiert bei: Weibel, Peter: Die virtuelle Stadt im telematischen Raum. Leben im Netz und in Online-Welten. In: Mythos Metropole. Hg. Von Gotthard Fuchs. Frankfurt a. M. 1995, 209-228, 215-216.

¹⁰ Dorner 1931, 30 (wie Anm. 9).

dekonstruiert werde.¹¹ Dorner ordnet dabei bestimmte Raumkonzepte in der Kunst stilistischen Kategorien zu wie dem Impressionismus oder der Romantik und argumentiert damit über Epochenlogiken. Jenseits dieser traditionellen Einteilung sowie der Setzung und Fortschreibung von Stilen wird das 19. Jahrhundert als Zeitspanne beschrieben, in dessen Verlauf sich ein modifiziertes Verständnis von Raum etabliert. Dorner geht dabei von einer kontinuierlichen Entwicklung aus, die sich von der Romantik über den Expressionismus bis zum Konstruktivismus spannt und die mit dem Beginn der nicht-figurativen Kunst eine Neuausrichtung erfährt. Denn für die „Vorbereitung eines neuen Raumbildes“, so heißt es weiter, „bringt erst die abstrakte Kunst eine grundsätzlich neue Ausrichtung“.¹²

Entscheidend für diese neue Raumvorstellung und Raumerfahrung ist der veränderte Standpunkt des Betrachters. Man könne, so argumentiert Dorner, Raum nicht über einen „absoluten Standpunkt“ erfahren, wie es bei zentralperspektivisch gestalteten Arbeiten der Fall ist, sei es nun die Malerei oder auch eine auf eine frontale Betrachtung ausgerichtete Architektur.¹³ Erst ein „relativer Standpunkt“ ermögliche es, das „Wesentliche des Raumes, nämlich seine wirkliche Allseitigkeit“ zu erfassen. Dieser relative Standpunkt realisiere sich über Bewegung des Betrachters im Raum. Der Raum erschließt sich dem Betrachter als Verräumlichung, wenn er im „Raum wandern muss“.¹⁴

Ähnlich argumentierte bereits Heinrich Wölfflin in seinen Ausführungen darüber, dass der Raum nur über die eigene körperliche Involviertheit verständlich werde.¹⁵ Da sich bei malerischen Arbeiten der Betrachter aber nicht faktisch durch den Bildraum bewegen kann, müsse die Komposition in Bewegung geraten und über die Anordnung im Bild, so Dorner, Räumlichkeit erzeugen: „die verschiedenen, darauf wiedergegebenen Raumsichten [müssen] frei gegeneinander und

¹¹ Vgl. allgemein zur Geschichte der Zentralperspektive: Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine fernöstliche Geschichte des Blicks. München 2008. Vgl. weiter: Florenskij, Pavel: Die umgekehrte Perspektive. In: Ders.: Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. Hg. und übers. von Andre Sikojev. München 1989 (russ. Original: Obatnaja perspektiva. In: Trudy po znakovym sistemam, Band III. Tartu 1967), 7-79.

¹² Dorner 1931, 31 (wie Anm. 9).

¹³ In der aktuellen kunsthistorischen Forschung gibt es mittlerweile Ansätze, die diese weitverbreitete Annahme gleichermaßen als Konstruktion klassifizieren. Vgl. dazu etwa den Sammelband Ganz, David (Hg.): Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. München 2013. Siehe dort v.a. die Einführung der Herausgeber: Ganz, David / Neuner, Stefan: Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung, 9-61, hier v.a. 20-30. Hier werden die Begriffe ‚peripatetisch‘ und ‚perspektivisch‘ gegenübergestellt, um zu betonen, dass die Perspektive durchaus mobilisierende Effekte für den Betrachter evoziert und zwar nicht nur, wie im „modernistischen Diskurs“ konstatiert, wenn der Blick aus dem „Bann des perspektivischen Sehkegels befreit“ wird (S. 25). Wie die Konstruktion der Zentralperspektive in Kombination mit dem Stereoskop eine körperliche Raumerfahrung ermöglichen könnte, war bereits im 19. Jahrhundert Gegenstand unterschiedlicher optischer Experimente. Zu diesem Verhältnis von Zentralperspektive, Tiefenraum und körperlichem Erleben von Raum, vgl.: Rehm, Robin: Die ‚Einsicht des Blickes‘. Das Perspektivschema in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und das Sich-Zeigen des Raumes. In: Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. Hg. von Gottfried Boehm, München 2010, 233-257, v. a. 234-236.

¹⁴ Dorner 1931, 31 (wie Anm. 9).

¹⁵ Wölfflin bezieht sich u.a. auf Johannes Volkelt's 1876 publiziertes Werk *Der Symbol-Begriff in der neueren Ästhetik* und erhebt die folgende Aussage zum zentralen Punkt: „Um das räumliche Gebilde ästhetisch zu verstehen, müssen wir diese Bewegung sinnlich miterleben, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen.“ Siehe dazu: Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886, 6-7.

in räumliche Bewegung zueinander gebracht werden.“¹⁶ Eine solche Raumkonzeption manifestiere sich bei Arbeiten des Kubismus, da dieser den Raum derart auflöse, dass die Einzelteile oder „die Kuben“ sich frei und ungebunden bewegen.¹⁷ An diesen Äußerungen wird deutlich, dass Dorner von einer Vorstellung von Imagination und Illusion ausgeht, da sich erst über die persönliche Wahrnehmung die faktisch statischen Bildteile bewegen.

Dorner's Raumkonzept gründet nicht mehr auf einer zentralperspektivischen Konstruktion, die optisch eine Illusion eines Tiefenraumes aufruft. Räumlichkeit entsteht für Dorner beim Betrachter verstärkt über eine physische Aktivität, d. h. einer Bewegung des Auges, das in der Bildkomposition zwischen den aufgelösten Formen hin- und herspringt. So kann der Raum zwar aus Flächen oder diversen Körpern bestehen, doch geraten diese aufgrund ihrer Anordnung visuell in Bewegung. Eine Steigerung des ausschließlich visuellen Wanderns durch einen Bildraum erfahre der Betrachter in einem realen Raumgefüge oder im kinetischen Raumerleben des Films.¹⁸

Formulierungen von Dorner, wie etwa die „Vorbereitung eines neuen Raumbildes“, implizieren eine Vorstellung von einer zielgerichteten Entwicklung, in der die Kunst des 19. Jahrhunderts beinahe intentional eine neue Raumkonzeption einleitet. Die neue Raumkonzeption besteht für Dorner einerseits darin, das perspektivische Raummodell zu verabschieden. Räumlichkeit werde nicht mehr durch zentralperspektivische Konstruktion dargestellt. Andererseits realisiert sich das neue Raummodell für ihn durch Aktivierung des Betrachters.

Eine andere Konzeption, die das tiefenräumliche Modell seit der Renaissancezeit ersetzen sollte, präsentiert der Kunstkritiker Clement Greenberg. Ähnlich wie Dorner setzt Greenberg in seinen Ausführungen das 19. Jahrhundert als Schwelle einer veränderten Raumkonzeption in der Malerei an. Allerdings ist für Greenberg weniger die Rolle des Betrachters für die Etablierung eines neuen Raummodells wegweisend. Vielmehr sei eine Hinwendung der Kunst zu den materiellen Grundbedingungen von Malerei hierfür entscheidend: die zweidimensionale Leinwand. Greenberg argumentiert also eher produktions- als rezeptionsästhetisch. Sein Entwurf eines die Zentralperspektive ablösenden Raummodells zielt jedoch nicht per se auf eine Vorstellung eines neuen Raumverständnisses im 19. Jahrhundert. Vielmehr sind seine Schriften teleologisch ausgerichtet und beschreiben eine notwendige interne Entwicklung, welche die Malerei in die Moderne führe. Dabei geht Greenberg in seinen Schriften nicht durchgehend von der Idee eines Bruches mit tradierten Werten und Konventionen aus, aber von der Grundannahme, dass Kunst kontinuierliche Entwicklungsschritte vollziehe und diese Schritte zwingend den inneren Vorgaben auf dem Weg zur Moderne entfalte.¹⁹ Seine radikale Ablehnung illusionistischer Elemente in

¹⁶ Dorner 1931, 32 (wie Anm. 9).

¹⁷ Dorner 1931, 31 (wie Anm. 9).

¹⁸ Dorner hatte seinerzeit das *Kabinett der Abstrakten* (1928) von El Lissitzky im sog. Hannoveraner Provinzialmuseum mitinitiiert.

¹⁹ Greenberg, Clement: *Modernist painting*. In: *Art and literature* 4, 1965, 193-201. Die Argumentationen von Greenberg variieren im Laufe der Jahrzehnte und sind nicht immer stringent. So hatte er noch in dem Text *The necessity of formalism* von Brüchen gesprochen. Vgl. dazu: Ubl, Ralf: *Clement Greenberg (1909-1994)*. In: *Klassiker der Kunstgeschichte*, Band 2: Von Panofsky bis Greenberg. Hg. von Ulrich Pfisterer. München 2008, 164-174. Eine präzise und kritische Analyse von Greenbergs Schriften präsentiert Caroline A. Jones in ihrer ausführlichen Arbeit: Jones, Caroline A.: *Eyesight alone. Clement Greenberg's modernism and the bureaucratiza-*

der Kunst sieht er entsprechend in der Malerei realisiert, die auf räumliche Imagination verzichtet und in einer zweidimensionalen Malerei ausschließlich auf den flachen Bildträger verweist.²⁰ Dieser dient als Grenze der Bildbetrachtung und eröffnet keine Möglichkeit, ihn imaginär zu überwinden.

The picture [...] is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. Pictorial space has lost its ‚inside‘ and become all ‚outside‘. The spectator can no longer escape from the space in which he himself stands.²¹

So hatte Greenberg im Jahre 1961 in seinem Text *Modernist Painting* die „Flachheit“ (flatness) und die „Begrenzung“ (delimitation) als Kriterien einer solchen Malerei ausgerufen.²² Ein unüberwindbarer, opaker Bildträger sei das Kernelement der modernen Malerei, das in der Darstellung für den Betrachter in einer zweidimensionalen Bearbeitung der Leinwand sichtbar wird.

Greenberg nutzt, anders als Dorner, die Kunst nicht als Illustration eines veränderten Raumverständnisses. Für Greenberg ist die Hinwendung zu einem flächig ausgerichteten Bildraum vor allem eine Entäußerung für die Entwicklung der Malerei hin zur Moderne. Dennoch postulieren und verdeutlichen beide Autoren ihre Thesen an der Konzeption veränderter Raumvorstellungen, die sich in der Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts vollziehen. Beide Autoren wählen Beispiele, in denen die zentralperspektivische Konzeption verabschiedet wird. Auch die Konzeption, die sie dem Modell der Zentralperspektive entgegensetzen, eine Verflachung und Überwindung der Raumtiefe, folgt dabei einem wiederum räumlichen Modell unter inversen Vorzeichen. Der Vergleich eines Tiefen- und eines Flächenraumes, welchen Dorner und Greenberg vornehmlich für die Situation der Malerei beschreiben, findet sich als kontrastives Moment nicht nur in der Malerei, sondern auch in anderen Disziplinen und Medien, wie etwa in den „Reliefbühnen“ des Theaters²³ oder im „glatten Raum“ des Mathematikers Riemann.²⁴ So scheint eine Konfrontation eines zentralperspektivischen Raumkonzeptes mit dessen Auflösung in Flächen eine allgemeine Vorstellung und Kategorisierung von Raum in der Zeit um 1900 widerzuspiegeln. Für solche Raumkonstruktionen, die nach einem Muster oder einer bestimmten Organisation funktionieren, wie Dreidimensionalität oder Flachheit der Oberfläche, schlage ich den Begriff der monologi-

tion of the senses. Chicago 2006.

²⁰ Um Missverständnisse zu vermeiden: Greenbergs Beobachtungen einer Verflachung im Bildaufbau anzuerkennen, heißt nicht, seinen Ausführungen über die Selbstfindung der Malerei zu folgen.

²¹ Greenberg, Clement: Abstract, representational, and so forth. In: Ders.: Art and culture. Boston 1961 (zuerst: 1954), 133-138, 136.

²² Greenberg, 1965, 195 (wie Anm. 19). Greenberg, Clement: After Abstract Expressionism, Art International 8, 25 October 1962, 24-32, 30. Wiederholt in: John O'Brian (Hg.): Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Chicago/London 1986 Vol. 1, hier Vol. 4 (1993), 121-134, 131-132.

²³ Vgl. dazu: Ott, Michaela: Bildende und darstellende Künste. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Stephan Günzel. Stuttgart 2010, 60-76, 65.

²⁴ Schweizer, Doris: Topologien der Kritik: Kritische Raumkonzeptionen bei Gilles Deleuze und Michel Serres. Berlin 2011, v. a. 92-118 und 183-191.

schen Räume vor.²⁵ Dieser Begriff bezieht sich auf Raumkonzepte, die *einer* Regel, *einer* Ordnung und letztlich *einer* Logik folgen. Dorner und Greenberg konstatieren für die Zeit um 1900 ein verstärkt monologisches Raumkonzept für die Kunst. Die Möglichkeit einer Verbindung scheint wenig naheliegend. So führt Dorner als Kontrastpaar Malerei und Film an. Der Film sei bezüglich der „Relativität des Standpunktes“ und des „Raum-Erlebens“ der Malerei überlegen.²⁶ Den Nachteil des Films gegenüber der Malerei sieht Dorner in der zwingenden Notwendigkeit, stets „perspektivische Bildräume [zu] geben“, während sich die Malerei hingegen von dieser Tiefenperspektive „befreien“ könne.²⁷ Die Grenze zwischen filmischem Tiefenraum und malerischem Flächenraum sei unüberwindbar, weshalb, so folgert Dorner, „Bild und Film jeder mit seinem Nachteil nebeneinander herlaufen“.²⁸

Im Folgenden soll eine Apparatur vorgestellt werden, welche diese beiden Medien, statisches Bild und bewegtes Bild, verbindet: Das Kaiserpanorama. Seine Ästhetik fußt sowohl auf einer Parzellierung in Flächen als auch auf einer Tiefendimensionalität und unterliegt damit nicht nur *einem* Raumkonzept, sondern kombiniert mehrere miteinander.

Dialogische und Mobilisierte Räume am Beispiel des Kaiserpanoramas

Das Kaiserpanorama war Ende des 19. Jahrhunderts ein beliebtes und populäres optisches Spektakel. In einigen Städten war es entweder fest installiert oder aber saisonal und abwechselnd in mehreren Städten, auf Jahrmärkten und Stadtfesten aufgebaut. In Scharen strömten die Besucher zu dem hölzernen Rundbau, der seine Hochkonjunktur zwischen den 1880er- und den 1910er-Jahren erlebte und für alle Bevölkerungs- und Altersgruppen dank des preisgünstigen Eintritts ein Ereignis darstellte.²⁹ Der großformatige Rundbau mit einer wabenförmigen Verschalung ermöglichte bis zu 25 Personen gleichzeitig die Betrachtung vorbeiziehender stereoskopischer Fotografien. Während die Betrachter kreisförmig um die Maschine saßen, liefen innerhalb der Holzvertäfelung an einem Ring Glasstereoskopien an den Zuschauern vorbei. Jedes Fotografie-Paar konnte zwischen 15 Sekunden und einer Minute betrachtet werden, bevor es an einer Halterung

²⁵ Die Begriffe des monologischen oder des dialogischen Raumes sind bisher eher hinsichtlich einer thematischen Ausrichtung verwendet worden, sei es eine Verknappung oder eine Ausweitung eines konkreten Inhaltes. In der Literaturtheorie wird etwa eine Textseite als vieldimensionaler oder als monologischer Raum bezeichnet, entsprechend danach, wie viele Themen und Erzählstränge verhandelt werden. Vgl. etwa: Engelke, Jan: Die Räumlichkeit von Texten und die Textualität von Räumen. In: Einschnitte. Identität in der Moderne. Hg. von Oliver Kohns. Würzburg 2007, 117-139, 122-123. Desw. Gestrich, Martin: Lesen als Raumgewinn. Phänomenologische Literaturtheorie und Bibel. Münster 2014, 157.

²⁶ Dorner 1931, 36 (wie Anm. 9).

²⁷ Dorner 1931, 37 (wie Anm. 9).

²⁸ Dorner 1931, 37 (wie Anm. 9).

²⁹ Das Kaiserpanorama war zwar in einigen Städten, wie etwa in Berlin, noch bis in die 1930er-Jahre existent, doch verlagerte sich das Interesse der Zuschauer zunehmend auf das Kino. Sh.: Ausstellungskatalog Rostock, Kulturhistorisches Museum 2008: Das Kaiserpanorama. Ein dreidimensionaler Blick in die Geschichte. Hg. von Annelen Karge. Rostock 2008, 26. Um allen Einkommensgruppen den Zugang zu ermöglichen, kostete der Eintritt etwa 10-30 Pfennig oder war für Kinder aus Waisenhäusern kostenlos, siehe Lorenz, Dieter: Das Kaiserpanorama. Ein Unternehmen des August Fuhrmann. München 2010, 21-23.

weitergezogen wurde.³⁰ Gezeigt wurden thematisch geordnete Serien, z. B. Berlin mit Aufnahmen der Straße Unter den Linden, der Hochbahntrasse, diverser U- und Fernbahnhöfe, der kaiserlichen Familie, von Sportereignissen, Militärparaden oder Gewerbeausstellungen. Ferner waren die *exotischen* Serien sehr beliebt, beispielsweise mit Aufnahmen von Italien oder Ägypten.³¹

Das Kaiserpanorama knüpfte am Ende des 19. Jahrhunderts an populäre optische Bildformen an: Stereoskopische Fotografien sowie Mikro- und Makroskope. Stereoskopische Fotografien bestehen aus zwei Bildern, die jeweils um den menschlichen Augenabstand versetzt aufgenommen werden, d. h. ein Bild ist aus der Perspektive des rechten Auges aufgenommen, das zweite Foto aus der Perspektive des linken Auges.³² Werden die beiden leicht versetzten Bilder durch ein stereoskopisches Gerät oder eine stereoskopische Brille betrachtet, überlagern sich die beiden Bilder und in der optischen Wahrnehmung entsteht ein dreidimensionales Bild.³³

Durch die Darbietung in einem repräsentativen Bau erlangten die Stereoskopien nun eine verstärkte Aufmerksamkeit.³⁴ Erfolgte die Betrachtung dieser Medien zuvor über eine entsprechende Brille ausschließlich individuell, ermöglichte das Kaiserpanorama einen zentralen Ort der Bildbetrachtung als kollektive Erfahrung, obgleich auch hier jeder für sich in die Guckvorrichtung schaute. Das Kaiserpanorama wird zu einer festen Institution, welche die unterschiedlichsten Bilder in einer charakteristischen räumlichen Ästhetik wiedergibt. Damit bietet das Kaiserpanorama einen Ort, der Raumvorstellungen und Raumkonzeptionen *in* einer bestimmten Zeit und *für* eine bestimmte Zeit realisiert.

Raum und Ort stehen für die Etablierung von Raumkonzepten in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis.³⁵ „Orte“ sind konkrete Plätze, die „exakt lokalisierbar“ und „benennbar“ sind und die Entstehung von Raumerfahrung erst ermöglichen. Diese konkrete Lokalisierbarkeit gilt als eine Grundbedingung für die Etablierung von abstrakten Raumkonzeptionen: „Orte haben also für die Konstitution von Raum allgemein [...] eine fundamentale Bedeutung. Diese ist darin begründet, [...] dass *alle* Raumkonstruktionen mittelbar oder unmittelbar auf Lokalisie-

³⁰ Siehe dazu: Hoffmann, Albrecht: Das Stereoskop. Geschichte der Stereoskopie. München 1990, 27.

³¹ Für eine ausführliche Auflistung der unterschiedlichen Themen sowie einer statistischen Auswertung ihrer Aufführungen, siehe Rauschgatt, Doris: Kaiserpanorama. Die Institutionalisierung massenmedialer Produktion und Rezeption stereoskopischer Fotografien im 19. Jahrhundert. Wien 1994, 148-149.

³² Der Augenabstand wird im Mittel bei etwa 63,5 mm angesetzt. Vgl. Hoffmann 1990, 8 (wie Anm. 30).

³³ Zur Stereoskopie vgl. Holmes, Oliver Wendel: The stereoscope and the stereograph. In: The atlantic monthly 3, 1859, 20, 738-749. Wilson, Eva: Seeing double. Welt, Raum und Betrachter in der frühen Stereoskopie. In: Rundbrief Fotografie 21, 2014, 1/2, 25-36.

³⁴ Allgemein verbindet das Kaiserpanorama diverse frühere optische Medien. Die Medienüberlappung beschrieb Stephan Oettermann folgendermaßen: „[...] vom Guckkasten die Form, vom Panorama die imperialistische Geste der optischen Aneignung von Natur, vom Diorama das Diaphane, das die Bilder so lebenswahr und leuchtend macht, und von der Fotografie die Perfektion der Abbildung.“ Oettermann, Stephan: Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M. 1980, 186.

³⁵ Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt a. M. 2001, 199-203. Für einen Überblick über die historisch weit zurückreichende Unterscheidung von Raum und Ort vgl. Wirth, Uwe: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Bewegen im Zwischenraum. Hg. ders. Berlin 2012, 7-35, v. a. 8-11.

rungen basieren [...].“³⁶ Welche Raumkonzeptionen begründet nun das Kaiserpanorama? Erstens, die Lokalisierung eines mesoskopischen Raumes als Hybrid zwischen Mikroskopie und Makroskopie. Seit der frühen Neuzeit haben Mikroskope neuen Räumen Sichtbarkeit verliehen, die vorher unsichtbar waren. Das Kaiserpanorama macht jedoch nicht solche Räume sichtbar, sondern Räume mittlerer Größe, d. h. Alltagsgegenstände, die sichtbar wären, wenn man *vor Ort* wäre. Es bildet also andere Lokalitäten ab und mobilisiert deren Wahrnehmung. Geprägt ist das Raumkonzept des Kaiserpanoramas zweitens durch eine Verschränkung eines flächigen und eines zentralperspektivischen Raumkonzepts. Denn der illusionäre Tiefenraum konstatiiert sich aus hintereinander gestaffelten Ebenen und parzelliert den zentralperspektivischen Raum in einzelne Flächen. Beide Raumkonstruktionen werden im Kaiserpanorama kombiniert.

Visuell prägend ist in diesem konnektiven Raum die tiefenräumliche Dimension des Bildes. Über den stereoskopischen Effekt erscheint die Fotografie sich illusionär weit nach hinten auszudehnen. Wie eine Bühne eröffnet sich den Betrachtern ein Raum, den sie imaginär durchschreiten können. Ein Erwandern des Bildraumes durch den Betrachter wird auch dadurch zu einer Notwendigkeit, da der tiefenräumliche Effekt permanent unterbrochen ist. Die einzelnen Bildebenen wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund umspielen sich nicht, noch wechseln sie sich harmonisch ab.³⁷ Statt einer einheitlichen Raumordnung erscheinen beim Blick durch die Apparatur einige Partien der Abbildung plan und wie eindimensionale Requisiten, die als flache Schicht in den Bildraum geschoben sind. Andere Partien hingegen besetzen unverständlicherweise und „aggressiv“ Bereiche im Bildraum.³⁸ Dadurch wirken etwa abgebildete Personen wie ausgeschnittene Kartonfiguren, welche den dreidimensional erscheinenden Bildraum in unterschiedliche Raumschichten parzellieren.³⁹ Der Betrachter hangelt sich entlang der einzelnen Bildschichten, die nur sehr lose über den jeweiligen Zwischenraum miteinander verbunden sind. So ist die Gesamtwirkung zwar räumlich angelegt, doch ist diese wiederum in individuelle Ebenen parzelliert.⁴⁰ Dabei entsteht der dreidimensionale Tiefenraum nicht erst über die Staffelung einzelner Ebenen, die in dem Raum platziert sind, der räumliche Effekt wird durch die unbestimmte Räumlichkeit der Zwischenebenen erzielt.

Drittens kontrastiert die zentralperspektivische Raumstruktur den Raumeffekt der eingeschobenen Flächen zu einem eigenen hybriden Raum des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes. In der Gegenüberstellung von Ort und Raum könnten die konkret benennbaren Bildebenen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund als Orte eines medialen Effektes beschrieben werden. Wandert der Betrachter mit den Augen vom Ort des Vordergrundes zum Ort des Mittelgrundes usw.,

³⁶ Löw 2001, 201 (wie Anm. 35). Hervorhebung im Original.

³⁷ Das war eine alte Forderung der Malereitrate, da nur so eine *wahre* Raumtiefe auf dem planen Malgrund erzeugt werden könnte. Grund. In: Brockhaus: Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände, Bd. 4. Leipzig 1814, 101-102.

³⁸ Cray, Jonathan: *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century.* Cambridge, Mass. u. a. 1990, 125.

³⁹ Vgl. hierzu auch: Hick 1999, 281 (wie Anm. 7).

⁴⁰ Zu dem Prinzip der Staffelung vgl. auch: Krauss, Rosalind: *Photography's discursive spaces: Landscape/view.* In: *The art journal* 42, 1982, 4, 311-319, 314.

so wird der Raum zwischen diesen Orten umso deutlicher als Zwischenraum markiert.⁴¹ Diese Bewegung im Zwischenraum setzt die Bildebenen in Relation zueinander, wodurch die Bewegung wiederholt als raumkonstitutives Element auftritt.⁴² Räumlichkeit und Fläche existieren für den Betrachter unabhängig nebeneinander und sind dabei konstitutiv für die Raumwirkung in den Stereoskopien. So stehen sich zwei Raumkonzeptionen gegenüber, die seltsam unverbunden wirken und gleichzeitig jede für sich wahrnehmbar sind. Die stereoskopischen Fotografien verknüpfen diese zwei Raumkonzeptionen zu einem gemeinsamen konnektiven Raum. Dieser konnektive Raum wird als eigenständige Raumkonzeption durch die Präsentation im Ort des Kaiserpanoramas verdichtet.

Der besondere Effekt des Kaiserpanoramas besteht darüber hinaus in der Präsentation, welche den Besuchern die dialogische Raumstruktur auf zwei Ebenen offenbart: Erstens ist der medienräumliche Effekt der Stereoskopien tatsächlich an einen Ort, den hölzernen Rundbau, gebunden, wodurch diese Erfahrung lokalisierbar ist. Zweitens werden die Stereoskopien, deren räumliche Effekte bereits bekannt waren, bewegt. Dies zieht eine Dynamisierung des Betrachtens und der dargestellten Motive nach sich. Bewegung und plastische Räumlichkeit wurden Mitte des 19. Jahrhunderts als zwei zentrale Paradigmen aufgeführt, um eine lebensnahe Präsentation zu erwirken.⁴³ Durch die Bewegung erlangen die einzelnen Fotoserien eine Kohärenz, die bereits die bewegten Bilder im Kinematographen vorwegnimmt. Gesteigert wurde die beinahe schon filmische Geschlossenheit des Kaiserpanoramas durch eine thematische Verbundenheit der Motive, die eine narrative Stringenz zwischen den Einzelbildern erzeugte. So zogen die Bilder, die nach einer durchgehenden Thematik geordnet waren, an den Augen der Besucher vorbei, ohne dass diese selbst, wie noch mit der stereoskopischen Brille, ein neues Motiv hätten einlegen müssen.⁴⁴ So ist es auch die durchgängige Bewegung der Bilder und die konstante Präsentation von Aufnahmen über einen Zeitraum von etwa 30 Minuten, welche die Besucher anzog.⁴⁵ Und das, obgleich jedes neue Bild, wie es Walter Benjamin in seinen berühmten und vielzitierten Sätzen über das Kaiserpanorama schrieb, lautstark von einem Signal angekündigt wurde, welches ein träumerisches Versinken in ein Motiv stets aufs Neue jäh unterbrach:

⁴¹ Den Zwischenraum zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund im Kaiserpanorama beschreibt Crary als undefinierten Raum und bringt diese Unentschiedenheit im Rückgriff auf Gilles Deleuze mit mathematischen Raumkonzepten in Verbindung. Er vergleicht das euklidische Raummodell mit dem Riemannschen, welches die euklidische Raumkonzeption *zerschnipselt*: „The stereoscope could be said to constitute what Gilles Deleuze calls a „Riemann space“ after the German mathematician Georg Riemann (1826-1866). ‚Each vicinity in a Riemann space is like shred of Euclidian space but the linkage between one vicinity and the next is not defined. ... Riemann space and its most general thus presents itself as an amorphous collection of pieces that are juxtaposed but not attached to each other.‘ (Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A thousand plateaus*, p. 485.)“ Crary 1990, 42 (wie Anm. 38).

⁴² Zur Bedeutung des Zwischenraumes als raumkonstitutive Kraft, siehe Wirth 2012, 32 (wie Anm. 35).

⁴³ So beklagte der Fotograf Antoine François Jean Claudet (1797-1867) im Jahre 1853 „unwillig, dass es ihm bisher nicht gelang, Bewegung und Plastik in so vollkommener Weise zu vereinigen, wie er es wünschte.“ Plateau, Joseph: Dritte Notiz über neue sonderbare Anwendungen des Verweilens der Eindrücke auf der Netzhaut. In: *Annalen der Physik und Chemie* 80, 1850, 150-157, 157. Zitiert nach: Blunck, Lars: ‚Zugleich körperlich und bewegt‘. Antoine Claudet, Jules Dubosq und die Anfänge der stroboskopischen Stereofotografie. In: *Fotogeschichte* 28, 2008, 109, 15-24, 19.

⁴⁴ Zwar gab es zeitgleich auch das sogenannte „Revolver-Stereoskop“, in das man etwa 100 Stereoskopien einlegen konnte. Das Gerät bediente man händisch an der Seite. Da dieses Gerät sehr teuer war, blieben die meisten Nutzer bei den einfachen stereoskopischen Brillen. Siehe Rauschgatt 1994, 23 (wie Anm. 31).

⁴⁵ Bienert, Michael (Hg.): *Berlin wird Metropole. Fotografien aus dem Kaiserpanorama*. Berlin 2000, 18.

[...] Musik gab es im Kaiserpanorama nicht. Mir aber scheint ein kleiner, eigentlich störender Effekt all dem verlogenen Zauber überlegen, den um Oasen und Pastorales oder um Mauerreste Trauermärsche weben. Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, eh das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben anschlug. Und jedesmal, wenn es erklang, durchtränkten die Berge bis auf ihren Fuß, die Städte in allen ihren spiegelblanken Fenstern, die fernen malerischen Eingeborenen, die Bahnhöfe mit ihrem gelben Qualm, die Rebenhügel bis ins kleinste Blatt sich tief mit wehmutsvoller Abschiedsstimmung.⁴⁶

Benjamin bezieht den „verlogenen Zauber“ auf den musikbegleitenden Film und gibt dem „eigentlich störenden“ Klingelton und der ruckartig unterbrochenen Bewegung des Kaiserpanoramas den Vorzug, dessen mediale Präsentation vermochte, eine derartige Augentäuschung hervorzurufen, um sich ganz der Illusion hinzugeben, tatsächlich in den *Oasen*, den *Bahnhöfen* oder den *Rebenhügeln* zu bewegen. Des Weiteren betont er die Mannigfaltigkeit der thematischen Serien, die sich von Bauwerken über politische und historische Ereignisse bis hin zu fernen Orten erstreckt. Die Diversität der Motive begründete wohl den massenmedialen Erfolg des Kaiserpanoramas, da etwa besondere Auftritte des Kaisers, Landschaften oder Städte aus der Ferne dem Betrachter plastisch vermittelt und nahe gebracht werden konnten. Vor allem die Sehnsucht nach fernen Orten konnte bequem gestillt werden, ohne mögliche Gefahren oder Strapazen einer Reise auf sich nehmen zu müssen, wie es zeitgenössische Werbeslogans versprochen.

Vor allem aber zielte das Kaiserpanorama darauf, Räume und Orte zu verbinden. So lautete ein weiterer populärer Werbespruch: „Die Welt mit der Welt bekannt machen“.⁴⁷ Das Verbinden von Räumen wurde demnach räumlich im Ort Kaiserpanorama erlebbar, so dass auch Fragen nach Mobilität und Immobilität neue Relevanz erfuhren. Die Reisefotografen, die einer der Pioniere des Kaiserpanoramas, August Fuhrmann (1844-1925), beschäftigte⁴⁸, übermittelten ihr spezifisches lokal gebundenes Erleben und Wissen. Orte materialisierten sich in den gläsernen Stereokopien, die nun als materielle Objekte beweglich und losgelöst von ihrem eigentlichen Ort transportabel wurden. Das Immobiler, der Realort fernab des Aufführungsortes des Kaiserpanoramas, wurde in ein mobiles Objekt übertragen. Das Wissen über einen konkreten Ort wurde darin in einem Gegenstand verdinglicht und mobil gemacht, es wurde beweglich und dynamisch. Damit verbanden sich nicht nur diverse geografische Orte im Kaiserpanorama, sondern, wie oben gezeigt, auch unterschiedliche Raumkonzeptionen.

⁴⁶ Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit*. Frankfurt a. M. 1986 (zuerst: 1932/33), 37.

⁴⁷ Die Ausrichtung auf die Räume der Welt spiegelte sich auch in der Namensgebung des optischen Apparates nach dem Ende der Kaiserzeit, in der das *Kaiserpanorama* in *Weltpanorama* umbenannt wurde. Siehe dazu: Hoffmann 1990, 26 (wie Anm. 30). Die Bezeichnung *Weltpanorama* hat sich wohl wegen der zu diesem Zeitpunkt schwindenden Bedeutung dieses optischen Mediums nicht durchsetzen können. Filmtechniken hatten die Panoramen zunehmend obsolet werden lassen, so dass die Hochzeit des Rundpanoramas in der Zeit um etwa 1880-1910 anzusiedeln ist und sich bis heute der Begriff *Kaiserpanorama* erhalten hat.

⁴⁸ Bienert 2000, 18 (wie Anm. 45). August Fuhrmann greift zwar auf Vorstufen des optischen Apparates zurück, die etwa bereits durch David Brewster (1781-1868) initiiert wurden, doch überführt er das Kaiserpanorama in ein florierendes Unternehmen und befördert damit die massenmediale Verbreitung dieses Mediums. Zu den unterschiedlichen Entwicklungsstufen des Vorführungsapparates, siehe ausführlich: Rauschgatt 1994 (wie. Anm. 31).

Das Kaiserpanorama bildet ein paradigmatisches Beispiel dafür, wie sich Vorstellungen von Raum über eine Verbindung von Kunst, Technik und eine spezifische Betrachterposition manifestieren. Die Sehmaschine modifizierte den stereoskopischen Effekt über die lokale Präsentationsweise. Grundvoraussetzung für das Erleben einer stereoskopischen Ästhetik ist eine Aufteilung und Fokussierung des Sehannes, was letztlich eine Parzellierung des Raumes nach sich zieht.⁴⁹ Konkret realisiert sich das folgendermaßen: Der Blick in zwei Okulare eröffnet den geschichteten, räumlichen Effekt stereoskopischer Fotografien. Diese Okulare sind derart nah an das Auge herangerückt, dass der umgebende Realraum, in dem sich der Betrachter befindet, ausgeklammert wird. Die Konzentration ist ausschließlich auf den Bildraum der Fotografien gerichtet. Der umgebende Außenraum fließt lediglich zeitweise über den akustischen Sinn, im Zuge des Signaltons beim Bildwechsel, in die Bildbetrachtung mit ein. Diese Konstellation von Betrachter und Sehapparat entspricht einer mikroskopischen Anordnung und tatsächlich wird über die Blicklenkung zugunsten eines kleinen Ausschnittes der makroskopische umgebende Raum, das Umfeld des Betrachters, ausgeblendet. Doch der Blick in die Okulare bietet kein vergrößertes Detail eines einzelnen Objektes, sondern entgegen der mikroskopischen Apparatur einen panoramatischen Auf- und Einblick in die unterschiedlichsten Orte und Ereignisse, die zudem tiefenräumlich organisiert sind und nicht wie ein einfaches Mikroskop einen eindimensionalen Eindruck vermitteln. So verbinden sich in der Betrachtungsapparatur zwei konträre Räumlichkeiten: Durch die Kanalisierung des Blickes wird eine mikroskopische Raumerfahrung aufgerufen; die sichtbare Bildräumlichkeit suggeriert einen makroskopischen Raum.

Das Kaiserpanorama verbindet somit zwei sich im allgemeinen Verständnis ausschließende Kategorisierungen: Es eröffnet einen hybriden, mesoskopischen Raum. Es kombiniert sowohl Prinzipien des Tiefen- und des Flächenraumes miteinander, als auch optische Raumerfahrungen des Mikro- und des Makroskops. Allgemein könnte das Kaiserpanorama auch als *skopisches Medium* bezeichnet werden, da es eine „Beobachtungsapparatur“ ausbildet, welches aus einem relationalen Gefüge von technischen Apparaturen sowie Maschinen und Menschen besteht, das neue Beobachtungsräume erschließen kann. Der Begriff der skopischen Medien definiert „Beobachtungstechnologien, die distante bzw. unsichtbare Phänomene präsent machen, und die dann neue Beobachtungsräume sowie Informationswelten erschließen sowie die Grenzen zwischen Situationen verschieben.“⁵⁰ Der Schwerpunkt liegt hier auf dem Eröffnen neuer Räume, die jedoch erst über gewisse technische und apparative Anordnungen und deren Relation zum Handelnden oder zum Betrachter, ermöglicht werden. Die Interaktion von Technik und Akteur in den skopischen Medien realisiert sich im Kaiserpanorama in dem wechselseitigen Verhältnis von Sehmaschine und Betrachter. Neben der technischen Anordnung ist für die Etablierung von Raumvorstellungen ein weiteres Paradigma entscheidend: das Prinzip der Bewegung. Bewegung wird im Kaiserpanorama nicht nur technisch erzeugt, so dass die Bilder an den Augen der Betrachter

⁴⁹ Rancière, Jacques: Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Hg. von Maria Muhle. Berlin 2006, 13-15.

⁵⁰ Knorr-Cetina, Karin: Skopische Medien. Am Beispiel der Architektur von Finanzmärkten. In: Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze. Hg. von Andreas Hepp. Wiesbaden 2012, 167-197, 168. Der Untersuchungsgegenstand von Knorr-Cetina sind die Finanzmärkte, die entweder auf sozialen Netzwerken oder auf skopischen Medien gründen, womit sie eine „Face-to-Face-Situation“ von einer „Face-to-Screen-Situation“ unterscheidet. So verweist Knorr-Cetina darauf, wie eine spezifische Medienkonstellation Handlungs- und Beobachtungsformen verändern kann. Das Kaiserpanorama ist in dem Verständnis ebenfalls als skopisches Medium zu verstehen, da es eine „Konstellation von technischen, visuellen und verhaltensbezogenen Komponenten ist“, die einerseits medialer Mittler zu einer globalen Welt ist und andererseits über die visuelle Vergegenwärtigung eine Partizipation an dieser Welt ermöglicht; bei Knorr-Cetina geschieht dies über die Computerbildschirme, im Kaiserpanorama über die dort spezifische Darbietung der stereoskopischen Bilder.

vorbeiziehen. Die Bilder in sich sind derart komponiert, dass die hintereinander angeordneten Bildebenen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund eine gesteigerte Aktivität des betrachtenden Auges hervorrufen.

Das Beispiel Kaiserpanorama verdeutlicht, wie unter Verwendung von neuen Techniken eine Vorstellung von Raum nicht nur transportabel wird, sondern auch, wie sich zwei unterschiedliche Raumkonzeptionen zu einer dialogischen Raumkonzeption verbinden können.

Fazit

In der Zeit um 1900 modifiziert sich das Wissen über Raum. Gewöhnlich liegt der Fokus von raumtheoretischen Untersuchungen auf der Abgrenzung eines zentralperspektivischen Konzepts von einem flächigen Raumkonzept. Exemplarisch wurde diese Konfrontation konträrer Raumauffassungen anhand von Schriften Alexander Dorners und Clement Greenbergs verdeutlicht, die eine Abkehr von der zentralperspektivischen Raumkonstruktion hin zu einem flächigeren Raummodell (Greenberg) oder zu einem flächig-dynamischen Raummodell (Dorner) konstatieren. Für die Realisierung eines neuen Raumverständnisses ist für Dorner der Betrachter zentral, an den durch das neue Raummodell in der Kunst ebenfalls neue Anforderungen gestellt sind. Ähnlich argumentiert Greenberg, wobei er weniger den Betrachter in den Blick nimmt, als die notwendige interne Entwicklung der Malerei, die nach seiner teleologischen Vorstellung in einem Zusammenfallen von materiellem Bildträger und Darstellung in der Moderne mündet. Zentral ist für Greenberg eine radikale Abkehr jeglicher illusionärer Effekte, um einen Flächenraum zu erwirken.

Am Beispiel des Kaiserpanoramas zeigte sich hingegen, dass sich die Zeit um 1900 nicht auf die Gegenüberstellung von einem zentralperspektivischen und einem flächigen Raumkonzept beschränken lässt. In den stereoskopischen Fotografien kulminieren die Raumvorstellungen zu einem dialogischen Raumkonzept, welches beide Formen miteinander verbindet. Dass sich diese plurale Raumkonzeption etablieren konnte, gründet in den spezifischen medialen Voraussetzungen des Kaiserpanoramas, welches die stereoskopischen Bilder in Bewegung setzte und damit nicht nur die Bildfolge, sondern auch die Betrachtung dynamisierte. Über die Bewegung wurden die stereoskopischen Bilder in einen neuen Zusammenhang gestellt und die Wahrnehmung dieses Raumes in dem Ort des Sehapparates verdichtet. Der Wechsel von Immobilität und Mobilität spielt hierbei eine zentrale Rolle. Das Kaiserpanorama bildete, selbst wenn es zeitweise den Standort wechselte, einen festen Ort, welchen die Besucher regelmäßig besuchen konnten. Anders als mittels der stereoskopischen, transportablen Brille musste für dieses bestimmte Raumerleben ein konkreter Ort aufgesucht werden. An diesen Ort sind feste Erwartungen eines Raummodells geknüpft. In seiner spezifischen Raumästhetik machte das Kaiserpanorama Wissen über Orte zugänglich, die mitunter nur dort und in dieser medialen Präsentation erfahrbar werden konnten. Nach Ertönen des letzten Klingeltones konnte dieser Ort wieder verlassen werden. Wie die exemplarisch ausgewählten Fälle demonstrieren, erfolgt der Wandel der Raumkonzeptionen um 1900 nicht monologisch, sondern plural. Entzauberung und Verzauberung von Räumen eigneten sich parallel oder wurden wie im Beispiel des Kaiserpanoramas sogar in einer Apparatur miteinander kombiniert.

Wählen Sie als bibliographischen Nachweis dieses Textes einen der folgenden Links:

<http://hdl.handle.net/10900/69449>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-694493>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikationen-10863>