



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Panorama und Ausstellungsraum“

Ein Medienvergleich

Verfasserin

DI (FH) Anna Schneeweiß

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Das Panorama	10
1.1 Begriffsdefinition.....	10
1.2 Die Entstehung des Panoramas.....	11
1.2.1 Das Panorama in Wien.....	15
1.3 Der Rundbau.....	18
1.4 Der Inhalt und die Wahl des Standortes.....	20
1.5 Die Technik.....	26
1.6 Das Publikum.....	29
1.7 Der Reiz am Panorama.....	32
1.7.1 Das Schwindelgefühl.....	34
1.7.2 Veränderung der optischen Wahrnehmung.....	36
1.8 Das Diorama.....	37
2. Geschichte der Ausstellung	42
2.1 Einblicke in die Kunstentwicklung.....	42
2.2 Entstehung der Museen.....	44
2.2.1 Fürstliche Sammlungen, Wunderkammern und Gemäldegalerien.....	44
2.2.2 Die Öffnung der Sammlungen.....	46
2.3 Weltausstellungen.....	52
2.4 Kunstpräsentation im 19. Jahrhundert.....	54
3. Die Wiener Secession	58
3.1 Die Gründung.....	58
3.2 Die Planung.....	61
3.3 Das Gebäude.....	63
3.4 Kritische Stimmen.....	65
3.5 Umbauten.....	66

4. Der White Cube	68
4.1 Institutionskritik und Ortsspezifik.....	68
4.2 Der White Cube nach O'Doherty.....	71
5. Vergleiche	76
5.1 Panorama und Ausstellungsraum.....	76
5.1.1 Die Freiheit im Museums- und Ausstellungsraum.....	77
5.1.2 Das Besucherverhalten.....	78
5.1.3 Medien nach McLuhan.....	79
5.2 Das Panorama und die Secession.....	84
5.2.1 Der Raum.....	84
5.2.2 Das Licht.....	86
5.2.3 Die Raumgestaltung.....	87
5.2.4 EXKURS: Der Klimt-Raum.....	90
5.3 Der White Cube im Vergleich.....	92
5.3.1 Die Secession als White Cube.....	92
5.3.2 Das Panorama als White Cube.....	95
5.4 Das Panorama – Attraktion oder Kunst.....	97
5.5 Panorama, Diorama und Kino.....	100
Resümee	103
Literaturverzeichnis	108
Abbildungsverzeichnis	114
Internetquellen	115
Anhang	116
Abstract - Deutsch.....	116
Abstract - Englisch.....	117
Curriculum Vitae.....	119

Einleitung

Das an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstandene Panorama, eine Gebäudeform in der die Besucher ein 360°-Gemälde in einem abgedunkelten Raum betrachten konnten, ist heute beinahe in Vergessenheit geraten. Das Wort Panorama wird im täglichen Sprachgebrauch verwendet, doch über seine tatsächliche Herkunft ist nur wenig bekannt.

Das Panorama wird in der Geschichte des Films oft als Vorläufer des Kinos angesehen.¹ Das resultiert daraus, dass sich aus dem Panorama das heute ebenso wenig bekannte Diorama entwickelte und diese beiden Medien als Vorläufer der Fotografie gelten, unter deren Mitwirken schließlich das Kino entstand.²

Diese These soll in der vorliegenden Arbeit überprüft und möglicherweise auch widerlegt werden. Das Panorama mag für das Kino richtungsweisend gewesen sein, es beinhaltete selbst aber nur wenige Charakterzüge, die eine Verbindung zum Kino nahe legen. Vielmehr könnte man es als eine Art Ausstellungsraum ansehen. Ganz im Gegensatz dazu verhält sich das Diorama zum Kino. Hier sind durchaus Parallelen erkennbar.

Das Ziel dieser Arbeit soll sein, die These – das Panorama sei ein Vorläufer des Kinos – in Frage zu stellen und es vielmehr als Ausstellungsraum anzusehen und es somit als Teil der Geschichte der Kunst zu verstehen. Das Diorama hingegen soll weiterhin als Vorläufer des Kinos gelten.

Die Frage, warum der Vergleich mit einem Ausstellungsraum und nicht mit einem Museumsraum aufgestellt wird, ist leicht zu beantworten. Als eine der Kernaufgaben von Museen wird die „Sammlung von Monumenten der Kunst“³ angesehen. Ausstellungsräume bieten hingegen eine „zeitlich begrenzte Schaustellung“⁴, wie sie auch in den Gebäuden der Panoramen gepflegt wurde. Von diesen Unterscheidungsmerkmalen abgesehen gibt es natürlich Parallelen zwischen Museums- und Ausstellungsräumen, die auch auf ihre

¹ Vgl. Kieninger, Ernst (Red.)/ Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*, [Wien]: PVS Verleger [1995]; S. 5.

² Vgl. Settekorn, Wolfgang, „Vor-Film. Zur Geschichte der Inkorporation von Sprache, Bild und Raum in der frühen Neuzeit“, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, (Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München: Fink 1996, S. 13-43; S. 13f.

³ Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1983; S. 531.

⁴ Fliedl, Gottfried, „Die Secession als heilige Mitte“, in: Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997; S. 68.

gemeinsame historische Entwicklung zurückzuführen sind. Bezieht man sich auf die Raumsituation, die Präsentationsweise oder die Besucher, so ist jedoch kaum ein Unterschied zwischen den beiden Institutionen auszumachen.

Zu Beginn sollen das Panorama, seine Eigenschaften und seine Wirkung erörtert werden. Auch das Zustandekommen der optischen Illusion und deren Wirkung auf das Publikum sollen untersucht werden. Die Entstehungsgeschichte der Panoramen am Ende des 18. Jahrhunderts wirft Fragen im Hinblick auf die Kunstgeschichte auf. In diesem Abschnitt wird versucht, sie zu beantworten. Abschließend soll eine kurze Beschreibung des Dioramas folgen, um die Unterschiede dieser beiden Medien herauszufiltern.

Das Panorama scheint bei näherer Betrachtung fast als Wegbereiter in der Kunstgeschichte und dennoch wird es nicht als Teil von ihr anerkannt, scheint in einschlägiger Literatur nur als Nebensatz, meistens aber gar nicht erst auf. Ein Grund dafür könnte sein, dass sich das Medium zwischen der bildenden Kunst und der Jahrmarktskunst einreihen musste. Um das Panorama als Teil der Geschichte der Kunst anzunehmen, muss also beobachtet werden, was parallel zur Entstehung der Panoramen am Kunstsektor geschah. Tatsächlich ist die Zeit in der die Panoramen entstehen auch jene Zeit, in der die Museen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Es muss daher versucht werden, einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Museen und Ausstellungsräume zu geben.

Natürlich ist es nicht möglich, das Panorama mit *dem* Ausstellungsraum zu vergleichen, da kein Prototyp eines solchen existiert und sich auch dieses Medium ständig im Wandel befindet. Um jedoch die Parallelen, die sich zwischen Panoramen und Ausstellungsräumen ergeben, aufzuzeigen, muss ein Ausstellungsraum als Beispiel ausgewählt werden. In diesem Fall soll die Wiener Secession als dieses Beispiel fungieren. Sie wurde aus vielerlei Hinsicht für diese Arbeit als Exempel gewählt, nicht zuletzt, da zwischen dem Bau des ersten Panoramas und dem der Secession etwa hundert Jahre liegen und dies aus heutiger Sicht ebenso etwa hundert Jahre zurückliegt. Die Gegenüberstellung dieser beiden Institutionen soll aufzeigen, inwieweit das Panorama einem Ausstellungsraum ähnelt. Gerade auf der Ebene des Raumes, seiner Inszenierung, seiner Erfahrung und seiner Illusion können Gemeinsamkeiten erkannt werden.

Als zusätzliche Untersuchung soll das Panorama mit dem gängigen Ausstellungskonzept des White Cube verglichen werden. Trotz dessen Ausformulierung in den 60er Jahren behielt es seither seine Gültigkeit. Die Notwendigkeit, einem Kunstobjekt einen eigenen Raum zu geben, damit dieses seine volle Wirkung entfalten kann, wurde von Brian O'Doherty als White Cube bezeichnet. Das Panorama als abgedunkelter Raum ist auf den ersten Blick alles andere als ein weißer Kubus und dennoch lassen sich bei genauerer Beobachtung einige Gemeinsamkeiten herausfiltern.

Im abschließenden Teil dieser Arbeit sollen schließlich Vergleiche zwischen den untersuchten Bereichen Panorama, Ausstellung, Secession und White Cube aufgestellt werden. Die Gegenüberstellungen von Panorama und Ausstellungsraum, Panorama und Secession, Secession und White Cube sowie Panorama und White Cube sollen sichtbar machen, ob das Panorama als Kunst angesehen werden kann oder nicht. Abschließend soll das Panorama auch mit dem Kino und dem Diorama verglichen werden.

Die Arbeit versteht sich als Versuch eine neue These zu präsentieren und somit das Panorama in die Geschichte des Museums einzubinden und es als Ausstellungsraum zu sehen. Die beiden Hauptgegenstände der Untersuchungen bilden daher das Panorama und der Ausstellungsraum.

Die Recherche kann anhand unterschiedlichster fächerübergreifender Literatur durchgeführt werden, da die Quellen sowohl in der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sowie der Kunstgeschichte und Kunstsoziologie gefunden werden können. In der Arbeit wird versucht, diese Themengebiete zu verbinden. Die Vergleiche der zu untersuchenden Bereiche und die daraus entstehenden Schlussfolgerungen ergeben sich aus den vorangegangenen Forschungsergebnissen.

Natürlich befand sich das Medium Panorama in ständigem Wandel. Es entstanden Abwandlungen, wie zum Beispiel das „Längenpanorama“, das „Szenenpanorama“ oder das „Zimmerpanorama“⁵. In dieser Arbeit soll, sofern nicht auf Gegenteiliges hingewiesen wird, unter dem Begriff Panorama jene Form des Rundpanoramas verstanden werden, wie sie von Robert Barker 1787 zum Patent angemeldet wurde.⁶

Stephan Oettermann hat 1980 eine Publikation zum Thema Panorama veröffentlicht, in der er sämtliche Informationen und Funde, die zu diesem Medium existieren, zusammenführt. Zehn Jahre zuvor hat sich schon Heinz Buddemeier mit dem Thema auseinander gesetzt. Da in seinem Werk neben dem Panorama aber auch noch das Diorama und die Photographie behandelt werden, ist die Beschreibung der Panoramen nicht annähernd so umfangreich wie bei Oettermann. Es haben sich aber auch andere Autoren an das Sujet herangewagt, sie mussten sich in ihren Beobachtungen weitgehend auf die oben genannten Autoren und deren Forschungsergebnisse stützen. Aus diesem Grund werden auch in dieser Arbeit vorwiegend „Das Panorama“⁷ von Stephan Oettermann, sowie „Panorama Diorama Photographie“⁸ von Heinz Buddemeier als Quellen herangezogen.

Der Begriff Secession wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur von Künstlern in Wien verwendet. Diese, sich gegen den konservativen Status Quo auflehrenden Bewegungen, gab es im deutschsprachigen Raum beispielsweise auch in München oder Berlin.⁹ Wenn in dieser Arbeit von der Secession gesprochen wird, so bezieht sich das allein auf die Wiener Secession.

Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit bei geschlechtsspezifischen Begriffen die maskuline Form verwendet. Diese bezieht sich auf Frauen und Männer in gleichem Sinne.

⁵ Vgl. Oettermann, Stephan, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M.: Syndikat 1980; S. 53ff.

⁶ Vgl. Brauns, Jörg, *Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007; S.12f.

⁷ Oettermann, *Das Panorama*, 1980.

⁸ Buddemeier, Heinz, *Panorama Diorama Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 7), München: Fink 1970.

⁹ Vgl. Bossaglia, Rossana, „Die Secession“, in: Marchetti, Maria (Red.), *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien-München: Brandstätter 1985, S. VII-X, S. I.

1. Das Panorama

1.1 Begriffsdefinition

Der Begriff Panorama ist ein Kunstwort, zusammengesetzt aus den griechischen Wörtern pan (alles) und horama (sehen) und entstand erst im späten 18. Jahrhundert.¹⁰ Er beschreibt eine „besondere Form von landschaftlichem Gemälde, das einen 360°-Ausblick wiedergab und das um 1787 von verschiedenen, unabhängig voneinander arbeitenden Malern entwickelt wurde.“¹¹

Obwohl der Begriff also ursprünglich die Kunstform des Rundgemäldes beschrieb, entstand im allgemeinen Sprachgebrauch fälschlicherweise die Annahme, dass es sich um unmittelbare Landschaftsbetrachtungen, um eine natürliche Aus- und Rundumsicht handle und sich erst in späterer Folge daraus die Bezeichnung dieser Kunstform entwickelte. Irrtümlich entstand also der Eindruck, dass „das Rundgemälde nach der natürlichen Rundumsicht benannt ist und nicht umgekehrt das Naturphänomen nach einer besonderen Art der Abbildung der Natur.“¹² In unterschiedlichen Lexika wird als Begriffserklärung für das Wort Panorama die Seherfahrung noch vor der Kunstform genannt. Das unterstreicht abermals die fälschliche Annahme, „daß das Panorama als Kunstform dem Panorama als einer seit ewigen Zeiten vorhandenen Naturform nachgebildet ist“¹³.

Dem Ursprung des Panoramas ging die Erfahrung des Horizonts voraus. Erstmals tauchte der Begriff Horizont in einer Münchner Handschrift im Jahr 1477 auf und wird in späterer Folge auch „Endkreis“, „Kreisendiger“ bzw. „Gesichtsendiger“ und „Gesichtskreis“ genannt. Das Wort wurde meist in technisch-mathematischem Sinn verwendet um Räumlichkeit zu beschreiben. Mit diesem zu Beginn in der neuzeitlichen Seefahrt eingesetzten Begriff ändert sich die Raumwahrnehmung grundlegend. Optische Möglichkeiten wie ein perspektivischer Fluchtpunkt und die Zentralperspektive spielen eine im größere Rolle und finden Eingang in die darstellende Kunst. In den allgemeinen Sprachgebrauch wurde das Wort in der Mitte des

¹⁰ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 7.

¹¹ Ebd., S. 7.

¹² Ebd., S. 8.

¹³ Ebd., S. 8.

18. Jahrhunderts aufgenommen. Erstaunlicherweise nicht nur als technischer Begriff, sondern auch um sinnliche, optische Raumerfahrungen beschreiben zu können.¹⁴

Für die Kunst brachte der Horizont so manche Probleme mit sich. Es wurde argumentiert, dass auf einer flachen Leinwand keine Darstellung von Landschaft möglich war, die der Wirklichkeit in angemessener Weise entsprechen konnte. Der Horizont musste als gerade Linie dargestellt werden, während er den Betrachter in der realen Natur kreisförmig umgeben würde.¹⁵

„Das Panorama war die Reaktion der Kunst auf die Entdeckung des Horizonts.“¹⁶

1.2 Die Entstehung des Panoramas

Über die Entstehung des Panoramas existieren mehrere Thesen. Eine bekannteste Anekdote erzählt von dem Maler Robert Barker, der wegen Schulden für einige Zeit in einen runden, dunklen Raum gesperrt wurde. Eines Tages erhielt er einen Brief und musste, um diesen in dem lichtarmen Raum lesen zu können, das Papier dicht an die Zellenwand halten. Dort wurde das durch ein kleines Loch in der Decke einfallende Licht indirekt reflektiert und ermöglichte es ihm, den Brief zu lesen. Dieses Phänomen griff er, so wird es überliefert, später bei seiner Erfindung des Panoramas und des dazugehörigen Baus, der sogenannten Panoramarotunde auf.¹⁷

Eine weniger spannende Geschichte besagt, dass ihm während eines Spaziergangs am Carlton Hill und der sich ihm dort bietenden Rundumsicht von Edinburgh der Gedanke kam, ein Bild zu malen, das diesen Ausblick festhält und über den üblichen Blickwinkel von 46° hinausgeht.¹⁸

¹⁴ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 9f.

¹⁵ Vgl. Gombrich, Ernst H., *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a.M. (u.a.): Campus Verlag 1994; S. 84.

¹⁶ Oettermann, *Das Panorama*, S. 12.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 33f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 77.

Faktum ist, dass Robert Barker 1787 Sir Joshua Reynolds, dem Direktor der Kunstakademie in London, eine „Ansicht Edinburghs vom Carlton Hill aus“¹⁹ vorgelegt hatte, dieser jedoch nur wenig Interesse zeigte.²⁰ Bei dem Bild handelte es sich um ein perspektivisch wahrheitsgetreues Halbrund. Barker hatte es von seinem Sohn malen lassen, die dahinter stehende Methode stammte aber von ihm selbst. Unter Zuhilfenahme eines Rahmens, welcher drehbar aber dennoch auf einem fixen Punkt montiert war, ließen sich Einzelbilder anfertigen, die später aneinandergereiht das panoramaartige Gemälde ergaben. Von der schlechten Kritik unbeeindruckt, arbeitete Barker weiter an dieser Technik und es entstand das erste Vollzirkelbild, welches zuerst in Edinburgh und später in London mit mäßigem Erfolg gezeigt wurde.²¹

Die Neuartigkeit im Bezug auf die Malerei lag nicht nur in der Aufnahmetechnik sondern auch in der Auswahl des Bildinhaltes. In der herkömmlichen Landschaftsmalerei wurde die Leistung des Malers mit dem Ausschnitt, den er für sein Gemälde wählte, gleichgesetzt. Diese Entscheidung fiel im Panorama weg, da es keinen Ausschnitt gab. Eine räumlich festgelegte Grenze wurde in der Malerei jedoch als notwendig vorausgesetzt, damit in dem Bild eine sinnvolle Abbildung der Welt zustande kommen konnte. Auch diese Grenze fehlte im Panorama.²²

Die im Panoramagemälde erschlossene Landschaft endete zwar am Horizont, doch vermittelte die kreisrunde Darstellung eine nie enden wollende Welt. Die Frage warum das Rundgemälde bei Reynolds nicht sofort positiven Anklang fand, lag, so kann man annehmen, darin, dass sich Barker nicht an die, in der Landschaftsmalerei vorgegebenen und üblicherweise auch befolgten, Richtlinien gehalten hatte.

Im Juni 1787 meldete Robert Barker seine Erfindung schließlich unter dem Namen „La Nature à Coup d’Œil“²³ zum Patent an. Darin wird die Verfahrensweise beschrieben, wie sie von Barker selbst am Gipfel des Carlton Hill angewendet wurde: „[...] the painter or drawer must fix his station, and delineate correctly and connectedly every object which presents itself to his view as he turns round“²⁴.

¹⁹ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 15.

²⁰ Vgl. ebd., S. 15.

²¹ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 77.

²² Vgl. Eberle, Matthias, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 8), Gießen: Anabas 1980; S. 91.

²³ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 163f; vgl. auch Brauns, *Schauplätze*, S.12ff.

²⁴ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 163.

Auch in diesem Punkt unterscheidet sich die Panoramenmalerei von der Landschaftsmalerei. Üblicherweise wurde die gemalte Landschaft von der individuellen Wahrnehmung des Malers bestimmt, denn: „Dieses Individuum wählt nach unterschiedlichen Gesichtspunkten seinen Gegenstand und konstituiert ihn gleichzeitig, indem es selbst die Einheit der Teile herstellt, in der das Ganze der Natur sichtbar werden soll.“²⁵

Das Bestreben des Panoramas lag ebenfalls im Sichtbarmachen des Ganzen, doch auf völlig andere Weise. Der Maler konnte und durfte seine subjektive Wahrnehmung nicht in das Bild einfließen lassen. Somit war es ihm auch nicht erlaubt, das Bild aus unterschiedlichen Teilen zusammenzustellen. Er musste sich an die Vorgaben der Natur halten. Dies war ein entscheidender Unterschied zu herkömmlichen Gemälden, wo das Dargestellte oftmals keine Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit zeigte, denn sie „sind oft nicht mehr identisch mit dem Gegenstand Landschaft, sie verselbständigen sich zur rein künstlerischen Form.“²⁶

Auch Caspar David Friedrich unterstützte diesen Ansatz. Er sah darin die Möglichkeit des Künstlers, dessen eigene Vorstellung von Natur aufzuzeigen und dem Bild eine individuelle, persönliche Note zu verleihen.²⁷

Robert Barker zog schließlich nach London und arbeitete mit seinem Sohn an einer neuen Rundumsicht, welche London zeigen sollte. Im Hinterhof seines Hauses wurde eigens eine provisorische Rotunde errichtet, die als Ausstellungsort diente. Mit ihr stellte sich der gewünschte Erfolg ein. Es erschienen Zeitungsartikel und sogar Sir Joshua Reynolds äußerte sich diesmal positiv und gestand, sich mit seiner ersten, wohl voreiligen Kritik, geirrt zu haben. Während des Ausstellungszeitraumes wurde das Halbrund dann zum Vollzirkelbild ergänzt. Mit Hilfe der nun schnell gefundenen Geldgeber machte man sich an den Bau einer Rotunde am Londoner Leicester Square. Der Architekt Robert Mitchell entwarf ein Gebäude, in dem sich zwei übereinander angeordnete Rotunden befanden. 1793 wurde es fertiggestellt.²⁸

Die Gemälde wurden, wie es in der Patentschrift stand, von oben beleuchtet. Dadurch entstand der Effekt von indirektem Licht: „It must be lighted entirely from the top.“²⁹

²⁵ Eberle, *Individuum und Landschaft*, S. 25.

²⁶ Ebd., S. 28.

²⁷ Vgl. Belting, Hans, „Die gemalte Natur“, in: Beutler, Christian (Hg.)/ Peter-Klaus Schuster (Hg.)/ Martin Warnke (Hg.), *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München: Prestel Verlag 1988; S. 178.

²⁸ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 79ff.

²⁹ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 163.

Die Beleuchtung spielte nicht nur im Panorama eine entscheidende Rolle. Gerade im Theater wurde sie im 18. und 19. Jahrhundert zu einem wichtigen Gestaltungselement. Die Bühnenmalerei, die versuchte, Lichtstimmungen nachzuahmen, wurde langsam vom Bühnenlicht eingeholt. Auch der Zuschauerraum erfuhr in jener Zeit eine Verdunkelung. Der Unterschied zwischen Panorama und Theater und dem in beiden Institutionen auftretenden Wunsch, Illusionsräume zu bilden, lag vor allem darin, dass das Panorama ein neu geschaffenes Lichtmedium war, wo Bild und Licht sich gegenseitig unterstützen konnten, im Gegensatz zum Theater, wo die Beleuchtung in einen bereits bestehenden Ort eingefügt wurde. Im Panorama konnte das Licht die Malerei weiterentwickeln und dessen Wirkung verstärken.³⁰

In dem zweistöckigen Gebäude konnten entweder zwei Rundgemälde gleichzeitig gezeigt werden oder man arbeitete, während das eine ausgestellt wurde, bereits am nächsten. Somit war auch der wirtschaftliche Erfolg des Panoramas gegeben. Als Sujet wählte Barker die russische Kriegsflotte vor Spithead, was in der Seefahrernation England großen Anklang fand. Sogar das Königshaus stattete dem Panorama am Leicester Square, wie es fortan auch bezeichnet wurde, einen Besuch ab. Üblicherweise wurden die Bilder das ganze Jahr über gezeigt, danach verkauft und in weiteren europäischen Städten ausgestellt. Durch die wachsende Konkurrenz ging man in weiterer Folge dazu über, die bestehenden Gemälde zu übermalen und durch neue zu ersetzen.³¹

Dass das Panorama durch Robert Barker gerade im England des 18. Jahrhunderts entstand, scheint kein Zufall zu sein. Was Vernunft und Realität der Darstellung betrifft, nahm England eine Vorreiterrolle in Europa ein. Das Einfache, das Alltägliche hielt Einzug in die Malerei. Der gewöhnliche Bürger wurde bei Künstlern wie Reynolds oder Gainsborough zum Bildinhalt ihrer Portraits gemacht. Letzterer fühlte sich immer mehr dazu hingezogen auch Landschaften zu malen, während Reynolds das ablehnte.³² Die Landschaftsmalerei im Sinne der Romantik etablierte sich erst später. Bisher beschränkte sie sich auf Veduten von Landsitzen und Parks.³³ Das wiederum entsprach dem, was Barker in seinem Rundgemälde versuchte, nämlich die Landschaft in ihrer topographischen Richtigkeit abzubilden.

³⁰ Vgl. Schivelbusch, Wolfgang, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1983; S. 202.

³¹ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 81f.

³² Vgl. Gombrich, Ernst H., *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer 1996; S. 468ff.

³³ Vgl. ebd., S. 492.

1.2.1 Das Panorama in Wien³⁴

Das erste in Wien gezeigte Panorama war Robert Barkers Ansicht von London. Es war von England nach Europa gebracht und bereits in Hamburg und Leipzig zur Schau gestellt worden. Es wurde 1801 in der neu erbauten Rotunde im Wiener Prater eröffnet und dort eine Saison lang ausgestellt. Über den Erfolg, sowie über mögliche durch den Transport entstandene Mängel ist nichts bekannt. Es dürfte von den Wienern aber gut aufgenommen worden sein, da mit ihm der Anfang der ein Jahrhundert lang andauernden Geschichte des Panoramas in Wien geschrieben wird.³⁵

Vermutlich ist das Londoner Panorama wegen Robert Barkers Gehilfen William Barton untrennbar mit dem Wiener Panorama verbunden. Barton soll sich, als das Londoner Panorama in Wien ausgestellt wurde, in seine spätere Frau Therese verliebt haben und blieb fortan in Österreich. Er hatte die Idee ein Rundgemälde Wiens vom Augustinerturm aus zu erstellen und suchte sich zu diesem Zweck zwei Gehilfen, den Maler und späteren Akademieprofessor Laurenz Janschka und Carl Postl, ebenfalls später Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie in Prag. Nach zweijähriger Arbeit wurde das Panorama von Wien 1804 im Prater eröffnet.³⁶

„[...] und ich hab wohl über hundert gefragt, die's Panoram immer im Maul geführt habn, und jeder hat mir nichts anders z'antworten gwußt, als daß 's Panoram ein Panoram ist. - Endlich hab ich ein alten Instructor gefragt, und der hat mir gsagt, daß das ein griechisch Wort ist, das soviel als Naturgemäld heißt: deswegn soll auch der Engländer das fremde Wort auf sein Hütten angeschriebl habn, damit d' Wiener lieber hinein gehen, weil 's Wort nicht verstehn.“³⁷

So beschreibt Josef Richter in einem Brief an seinen Vetter in Kargan den ersten Eindruck, den er von der Panoramarotunde im Wiener Prater hatte. Einerseits scheinen Unwissen und Skepsis durch, andererseits überwiegt die Neugier dem neuen Bau gegenüber. Nach seinem ersten Besuch zeigt er sich aber sehr positiv überrascht:

³⁴ Vgl. Storch, Ursula, „Eine Reise um die Welt – im Wiener Prater“, in: Dewald, Christian (Hg.)/ Michael Schwarz (Hg.), *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2005, S. 101-125;

vgl. auch: Kieninger/Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, S. 32-36;

vgl. auch: Oettermann, *Das Panorama*, S.222-230 und 234-238.

³⁵ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 222.

³⁶ Vgl. ebd., S. 222ff.

³⁷ Ebd., S. 223; ztn.: *Briefe eines jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kargan. Mit Noten von einem Wiener (d.i. Josef Richter)*, Wien 1802, Heft 1, S. 47f.

„[...] da sind so viele schöne Mahlerey drin, daß man glaubn soll, sie habn zehn Jahr dran g'arbeit. Mir ist völlig würtllich in Kopf wordn, wie ich eintreten bin, und weil halt gar so viel Häuser und Pallast, und Kirchen und Wagn, und Manndl und Berg z' sehn sind, so ists so viel, als wenn ich 's erste Mal gar nichts gsehn hätt, und da werd ich wohl noch ein sechsmal hinein gehen müssen, bis ich mich in der gmahlten Wienstadt ganz auskenn.“³⁸

Hier zeigt sich auch die anfängliche Überforderung mit dem neuen Medium. Das Auge musste sich erst mit der neuen Situation anfreunden und mit der Überfülle an Informationen zurecht kommen. Trotzdem waren die Besucher dadurch offenbar nicht abgeschreckt, im Gegenteil, sie gingen gern weitere Male in das Panorama, da man immer wieder neue Details entdecken konnte.

Barton hat von Anfang an eine sich an die Ausstellungszeit in Wien anschließende Tournee mit einberechnet und so begleitete er das Gemälde in den darauffolgenden Jahren nach Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg, Kopenhagen, Stockholm, Petersburg, Frankfurt a.M. und München, dort war das Wiener Panorama sogar das erste jemals gezeigte Panorama. Über weitere Städte liegen keine Informationen vor. Als Barton 1812/1813 stirbt, gelangt das Wiener Panorama in den Besitz seiner Witwe. Diese stellt es 1817 ein zweites und letztes Mal in Wien aus. Durch die jahrelangen Reisen dürfte das Bild sehr in Mitleidenschaft gezogen und im Anschluss an diese letzte Ausstellung schließlich vernichtet worden sein.³⁹

In Wien wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts noch weitere Panoramen gezeigt. Den Anfang machte 1805 das Panorama von Prag, welches 1809 im Gefecht mit einmarschierenden deutschen und französischen Truppen zerstört wurde. Bartons Einnahmen der Tournee mussten ausreichend gewesen sein um an der alten Stelle eine neue Rotunde aufstellen zu können, die 1811 das Panorama von Gibraltar zeigte, gefolgt von dem Panorama von Paris 1814.⁴⁰

Therese Barton betrieb das Panorama bis zu ihrem Tod 1838. Das Ende dieser ersten Phase der Geschichte des Panoramas in Wien kam schließlich am 27. März 1847, als ein Brand mögliche gelagerte Gemälde vollständig vernichtete. In den darauffolgenden Jahren wurde die Rotunde als Manege und für diverse andere Schaustellungen genutzt. Panorama wurde keines mehr gezeigt.⁴¹

³⁸ Oettermann, *Das Panorama*, S. 224; ztn.: *Briefe eines jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran. Mit Noten von einem Wiener (d.i. Josef Richter)*, Wien 1803, Heft 16, S. 30f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 224ff.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 226ff.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 230.

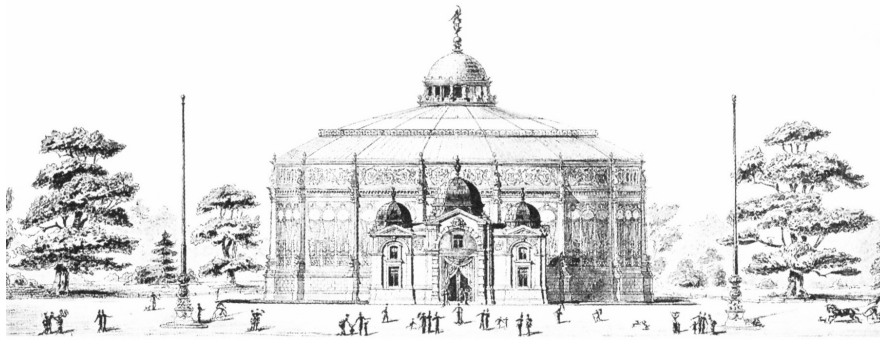


Abbildung 1: Das Neue Panorama im Prater, ca. 1885.

Die zweite Phase der Wiener Panoramen beginnt 1882 mit der Eröffnung des sogenannten Neuen Panorama, das ebenfalls im Prater gebaut wurde und als erstes Werk eine Rundumsicht der Stadt Kairo zeigte. Betrieben und errichtet wurde es von der Société anonyme Austro-Belge des Pan- et Dioramas, welche in ganz Europa tätig war und ihre Werke somit nach Belieben von einer Stadt zur nächsten bringen konnte. Man sah in den folgenden Jahren hauptsächlich französische und belgische Panoramen, mit Ansichten von Paris aber auch von Rom. Auch dieses Panorama wurde bei einem Brand zerstört und 1892 zum Zirkus Busch-Gebäude umgebaut.⁴²

Die Société anonyme Austro-Belge des Pan- et Dioramas betrieb ab 1886 in der Praterstraße ein weiteres Haus, das Grand Panorama, deren Bilder ebenfalls französische Hintergründe hatten. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde von einer Gruppe Wiener Bürger, wieder im Prater, eine dritte Rotunde gebaut, das Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Rundgemälde.⁴³

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle erwähnt, dass 1829 in Salzburg ein Panorama mit einer von Johann Michael Sattler gemalten Rundumsicht der Stadt eröffnet wurde, das in den folgenden Jahren erfolgreich in ganz Europa ausgestellt wurde.⁴⁴ 1896 wurde in Innsbruck ein Panorama über die Schlacht am Bergisel eröffnet. Auch dieses ging auf Wanderschaft und war unter anderem 1917 anlässlich der Kriegsausstellung in Wien zu sehen.⁴⁵ Beide Panoramen, sowohl das Salzburger als auch das Innsbrucker, sind heute noch erhalten und können besichtigt werden.⁴⁶

⁴² Vgl. Storch, „Eine Reise um die Welt“, S. 105f; vgl auch: Oettermann, *Das Panorama*, S. 234ff.

⁴³ Vgl. Kieninger/Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, S. 36; vgl auch: Oettermann, *Das Panorama*, S. 237f.

⁴⁴ Vgl. Kieninger/Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, S. 33.

⁴⁵ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 240.

⁴⁶ Vgl. http://www.tiroler-landesmuseum.at/html.php/de/das_tirol_panorama/das_tirol_panorama, zuletzt

1.3 Der Rundbau

Das Ziel des Panoramas ist es, so real zu erscheinen, dass der Betrachter glaubt die Realität wahrzunehmen und nicht nur deren Abbildung. Um dieses Ziel verfolgen zu können, bedarf es nicht nur einer speziellen Form der Malerei, sondern auch der Präsentation. Aus diesem Grund entwarf Robert Barker eine neuartige Gebäudeform, welche den Besucher in totale Illusion hüllen sollte. Das Gemälde musste den Betrachter, unabhängig von dessen Position, vollkommen umgeben, ja beinahe verschlingen.⁴⁷

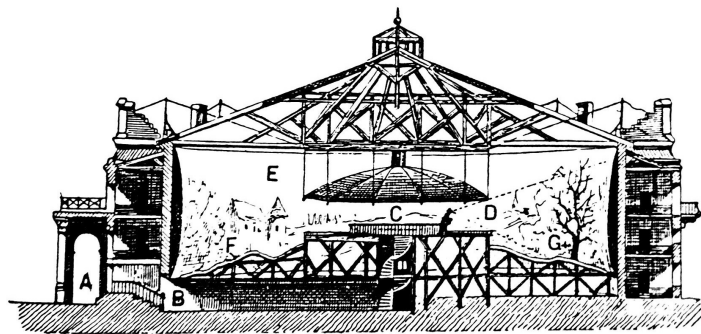


Abbildung 2: Schnitt durch ein Panorama

Abbildung 2 zeigt einen Schnitt durch ein Panorama. A beschreibt den Eingang, wo sich auch die Kassa befand. Der Besucher gelangte durch einen abgedunkelten Gang B zu einer nach oben führenden Wendeltreppe. In diesem Abschnitt sollte sich das Auge an die Dunkelheit gewöhnen um den Überraschungseffekt beim Betreten der Plattform C zu verstärken. Über den Köpfen der Besucher befindet sich das Velum, ein schirmartiges Dach, welches den direkten Lichteinfall auf die Plattform verhindert. Zusätzlich schränkt es den Blick des Besuchers ein, denn die Sicht auf die Oberkante des Gemäldes bleibt ihm dadurch verwehrt, ebenso wie die im Dach eingebaute Lichtzone. Durch diese fällt Tageslicht ins Innere des Gebäudes, wird vom ringsum gespannten Gemälde reflektiert und erhellt so indirekt den Raum. Der Blick auf die Unterkante wird durch die weit nach vorn ragende Plattform verdeckt. Durch eine Brüstung wird die Bewegungsfreiheit und somit auch der Schwinkel des Besuchers D eingeschränkt. Der Faux Terrain F bildet die Verbindung zwischen der Gemälde-Unterkante und der Plattform und ist in seiner Form der des Geländes nachempfunden. Er

eingesehen am 16.12.2011;

sowie: vgl. <http://www.salzburgmuseum.at/panorama1829.html>, zuletzt eingesehen am 16.12.2011.

⁴⁷ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 41.

fungiert als Übergang von der Zweidimensionalität in den dreidimensionalen Raum. Hier wurden auch Requisiten untergebracht. Durch den sich ergebenden Betrachterwinkel war es dem Besucher oftmals nicht klar, welche Objekte gemalt waren und welche sich als Requisiten sozusagen real im Raum befanden.⁴⁸

„Das plötzliche Hinaustreten ins 'Freie' wirkt wie ein Schock. Ringsum liegt die naturgetreu gemalte Stadt. Sie wird von indirektem Deckenlicht atmosphärisch erleuchtet. [...] Nichts, wenn nicht die sonderbare Starre dieser Aussicht, bietet dem Publikum einen Anhalt dafür, daß es sich in einem künstlichen Arrangement befindet.“⁴⁹

Das Panorama schaffte die totale Illusion einer Realität, die außerhalb ihres Raumes lag. Das weckte nicht nur in England, sondern von dort aus in weiteren europäischen Ländern die Begeisterung für dieses neuartige Medium. Die verschiedenen Faktoren, wie der Standort in der Mitte, die Abdunkelung des Raumes und der gleichzeitige Blick auf eine, den Besucher vollkommen umgebende Landschaft, waren es, die dem Betrachter jeglichen Sinn für räumliche Wahrnehmung raubten. Durch das Fehlen von Vergleichsobjekten war es ihm nicht mehr möglich, die Distanz zum Bild zu erkennen. Die Kombination mit der perspektivischen Darstellung führte schließlich zur totalen Illusion.⁵⁰

Den gesamten Raum als Kunstwerk zu definieren und dadurch eine optische Illusion zu erreichen wurde zuvor beispielsweise in Form von Fresken oder Wandmalereien versucht. Auch hier entsprach das raumfüllende Format nicht dem eines in der Kunst sonst üblichen Tafelbildes. Auch die Bühnenmalerei muss an dieser Stelle genannt werden. Gerade im Theater wurde versucht, mit allen Mitteln neue Welten zu eröffnen. Selbst wenn in all diesen Gattungen der gesamte Raum eingebunden wurde, so konnte doch nie die ganzheitliche Illusion entstehen, die man im Panorama vorfand, denn erst hier wurden sämtliche Bereiche, die die Illusion stören könnten, eliminiert.

Durch das Eingangsritual, dem Durchlaufen eines abgedunkelten Ganges und den Aufstieg über die Treppe auf die Plattform, wird der Besucher so weit in eine andere, künstliche Welt gezogen, dass ihm der Bezug zur Realität fehlt. Die Erinnerung an die außen liegende Natur

⁴⁸ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 41f.

⁴⁹ Koschorke, Albrecht, „Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800“, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, (Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München: Fink 1996, S. 149-169; S. 150f.

⁵⁰ Vgl. Gernsheim, Helmut/ Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerrotype*, New York: Dover Publications 1968; (Orig. London: Martin Secker & Warburg 1956); S. 6.

verblasst durch die Illusion des Gemäldes. Auch die nicht vorhandenen Fenster tragen ihren Teil dazu bei, dass sich der Besucher nicht mehr an die reale Natur zu erinnern scheint. Durch das Fehlen von Vergleichsmöglichkeiten kann er keinen Unterschied zwischen echter und gemalter Natur ausmachen. Das zeigt deutlich, wie sehr man sich über die Wirkung, welche die räumliche Situation im Panorama beim Besucher erzeugen konnte, bewusst war. Man erkannte die Möglichkeiten des neuen Mediums und war gewillt dessen Ziel, die totale Illusion, mit allen Mitteln zu erreichen und zu optimieren.⁵¹

Dieser Vorgang des Betretens der Plattform ähnelte einer geheimnisvollen Zeremonie. Die Neugier auf das was kommt wurde gesteigert und Spannung im Besucher erzeugt. Durch dieses Konzept versuchte man schon damals den Überraschungseffekt zu steigern. Ein eigener Entwurf für ein Gebäude, das extra zu diesem Zweck angefertigt werden muss, ist für den optimalen Genuss des 360°-Gemäldes unumgänglich.

Von außen betrachtet war die Panoramarotunde ein Rund- oder Vieleckbau von 15-20 Metern Höhe und einem Durchmesser von 30-35 Metern. Das Dach war meist kegelförmig und mit einer Kuppel bedeckt. Oft befand sich an ihrem höchsten Punkt eine Laterne. Das 2-4 Meter breite Oberlicht war rundum in das Dach eingebaut, dadurch konnte das natürliche Licht gleichmäßig in den ansonsten fensterlosen Innenraum gelangen.⁵²

1.4 Der Inhalt und die Wahl des Standortes



Abbildung 3: Panorama von Salzburg, Rundgemälde von Sattler, Loos und Schindler, 1828.

Das Ziel des Panoramas war es, eine möglichst wahrheitsgetreue, also realistische, Abbildung der Wirklichkeit zu zeigen, der Kreativität der Panoramamaler waren daher gewisse Grenzen gesetzt. Frei wählen konnten sie lediglich den Ausschnitt, beziehungsweise den Standort von dem aus sie den Rundumblick malen würden. Beliebt waren natürlich erhöhte Punkte wie

⁵¹ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 17.

⁵² Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 42f.

Hügel oder Dächer, aber nicht jeder Gipfel oder Kirchturm war für ein Panorama geeignet. Zu hohe Gebäude im Vordergrund wurden zum Beispiel als störend empfunden. Sie unterbrachen den Blick in die Ferne. In der Panoramenmalerei war es nicht möglich hier und da verschönernde Elemente einzufügen oder Störendes einfach auszulassen. Die Darstellung der Realität galt als höchstes Gebot. Die Entscheidung über den Standpunkt war daher gleichzeitig die Entscheidung über den Inhalt des Gemäldes und bestimmte in später Folge auch über Erfolg und Misserfolg eines Panoramas.⁵³

In der Malerei änderten sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Bildinhalte in der Kunst. Bis dahin wurden hauptsächlich religiöse und mythische Themen wie Bibelszenen oder Göttersagen gemalt. Das änderte sich mit der französischen Revolution. Die Künstler empfanden nun die unterschiedlichsten Gegenstände als malbar. Auch aktuelle politische und gesellschaftliche Ereignisse hielten Einzug in die Malerei.⁵⁴

Gerade die Landschaftsmalerei konnte von der neuen Freiheit des Künstlers in der Wahl seiner Bildinhalte profitieren, blieb sie doch bisher eher unbeachtet. Mit dem 19. Jahrhundert sollte sich das ändern und die Landschaftsmalerei erlebte einen Aufschwung. Namhafte Künstler begannen sich dieser Gattung zu widmen. In England waren es vor allem William Turner und John Constable, die diese Richtung vertraten.⁵⁵ Lässt sich diese Entwicklung nun auch in den Panoramen erkennen?

Während zu Beginn, wie bereits beschrieben, Landschaftsansichten gezeigt wurden, wählte man etwas später Schlachtenszenen als Sujets. Im späten 19. Jahrhundert wurden dann sogenannte historische Panoramen hergestellt. Sie zeigten beispielsweise die Kreuzigung Christi. Auf die Detailgenauigkeit wurde in keinem der drei Themen verzichtet. Im Gegenteil: Je mehr Einzelelemente in dem Gemälde sichtbar waren, desto mehr mussten die Details berücksichtigt werden. Die Besucher waren meist im Vorfeld darüber informiert, was sie im Panorama erwarten würde. Sie wussten über eine Schlacht durch Mundpropaganda und Zeitung bescheid oder waren möglicherweise selbst Soldaten und kannten die unterschiedlichsten Uniformen. Sie betrachteten jede Einzelheit genau und prüften sie auf ihre Richtigkeit. Dieses kritische Publikum galt es nun zu erobern und um den wirtschaftlichen Erfolg halten zu können in weiterer Folge auch zu befriedigen.⁵⁶

⁵³ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 43.

⁵⁴ Vgl. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, S. 481.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 492.

⁵⁶ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 44.

In der Wiedererkennbarkeit der Sujets könnte ein Grund des wirtschaftlichen Erfolges der Panoramen gefunden werden. Bereits Bekanntes mit dem Bildinhalt vergleichen zu können stellte möglicherweise sowohl eine Herausforderung für den Betrachter dar, als auch eine Befriedigung, wenn bekannte Objekte in dem Rundgemälde entdeckt wurden. Die Wiedererkennbarkeit kann als wirtschaftlicher Garant für Publikum und somit als Anreiz für den Besuch eines Panoramas, was später noch genauer untersucht werden soll, angesehen werden.

Eine Beschreibung des Mediums Panorama tauchte das erste Mal in einem Bericht einer Pariser Kommission des Institut de France auf, die ins Leben gerufen wurde, da das Interesse an der neuartigen Erfindung bei der Bevölkerung immer größer wurde. Vorgetragen wurde der Bericht im Jahr 1800 vor der Classe de Littérature et Beaux Arts.⁵⁷

Dass eigens eine Kommission zusammengestellt wurde zeigt nicht nur, wie ernst man das neue Medium nahm, sondern auch, dass man es als Kunstform ansah. Wie man daran erkennen kann, wurde das Panorama, zumindest in seinen Anfängen, nicht als Unterhaltungsmedium eingestuft.⁵⁸

Interessant ist auch, dass die Kommission zur Hälfte aus Physikern und Mathematikern bestand. Das zeigt, wie sehr es sich bei diesem neuen Medium um eine Mischform der Bereiche Kunst und Technik handelte: Nicht nur für die Optimierung der Zeichnung wurden technische Hilfsmittel wie die Camera Obscura herangezogen, sondern auch eine neue Architekturform zur besseren Kunstrezeption erbaut.⁵⁹

Der Bericht der Kommission beinhaltete neben einer genauen Beschreibung des Gebäudeinnenraumes eines Pariser Panoramas grundlegende Forderungen, die an das neue Medium zu stellen waren, beziehungsweise auch detaillierte Beschreibungen darüber, wie sich der Besucher im Panorama fühlte.⁶⁰ So lautet ein Bericht, den Buddemeier zusammenfasst beispielsweise:

„Der Betrachter weiß bei einem herkömmlichen Bild in jedem Augenblick, daß er nicht die Natur selbst, sondern ihr künstliches Abbild vor Augen hat. Da aber die Naturwirkung [...] der Kunstwirkung überlegen ist, macht jede traditionelle Abbildung einen schwächeren

⁵⁷ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 17.

⁵⁸ Vgl. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*, S. 6.

⁵⁹ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 19.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 17.

Eindruck, als ihn die Natur hervorrufen würde. Diesen Mangel überwindet das Panorama, [...] indem es die illusionsstörenden Momente der Malerei ausschaltet und damit das bei aller Illusion bisher stets gegebene Bewußtsein des 'Als-ob' aufhebt.“⁶¹

Das heißt, dass der Betrachter eines herkömmlichen Gemäldes sich dessen bewusst ist, dass er eine Abbildung der Natur betrachtet. Die Erinnerung an die wirkliche Natur bleibt ihm stets im Gedächtnis und er erkennt sie im Gemälde wieder. Er weiß, dass das Gezeigte sich so verhält als ob man es in der Natur sehen würde. Er glaubt aber in keinem Moment, sich wirklich in dieser Natur zu befinden.

In der Panoramenmalerei ist das anders, da ihr die „illusionsstörenden Momente der Malerei“⁶², wie sie Buddemeier nennt, fehlen.

„Entstanden war diese [die Panoramenmalerei] in dem Bestreben, das flache Bild aus seinem Rahmen zu lösen und die eindrucksvolle Weite und Plastizität der Landschaft wiederzugeben.“⁶³

Der Rahmen, der die Natur erkennbar zu ihrer Abbildung macht, bildet in der herkömmlichen Malerei beispielsweise ein solches illusionsstörendes Mittel. Im Panorama fehlt es. Das Bild, vom Rahmen losgelöst, hat keine erkennbaren Grenzen. Durch die nie enden wollende Zeichnung wird der Betrachter vollkommen von der Natur umgeben und von ihrer Weite eingenommen. Inwiefern der fehlende Rahmen auch für das Schwindelgefühl, das den Panoramabesucher überkommen haben soll, verantwortlich ist, wird später noch behandelt.

Auch die Vergleichsmöglichkeit mit anderen realen Objekten, welche die Illusion stören könnten, fehlt dem Panoramabesucher. Er kann, sobald er sich auf der Plattform befindet, Natur und Kunst nicht mehr einander gegenüberstellen. Es gibt keine Fenster, die ihm einen Vergleich ermöglichen würden.⁶⁴

Ein weiterer Faktor, der die Illusion stören könnte, waren erkennbare Pinselstriche. Diese sollten vom Betrachter nicht wahrgenommen werden. Der Maler musste also versuchen sie

⁶¹ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 17.

⁶² Ebd., S. 17.

⁶³ Strasser, Christian, „Die Kinematographie im Land Salzburg (1895-1938)“, in: Floimair, Roland (Hg.), *Hundert Jahre Film 1895-1995. Salzburger Film- und Fotopioniere*, (Serie 'Sonderpublikationen' Nr. 118), Salzburg: Schriftenreihe des Landespressebüros 1994, S. 9-78; S. 10.

⁶⁴ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 17.

durch seine Maltechnik so gut es ging zu verwischen. Die Kommission forderte in ihrem Bericht auch, dass Bewegungen nicht betont werden sollten, damit der Betrachter nicht erkennen konnte, dass diese nur gezeichnet waren.⁶⁵ Darin sieht man, dass die Kommission die Unfähigkeit im Panorama Bewegung darstellen zu können, bemerkte und sogar Möglichkeiten vorschlug, wie dieser Mangel überbrückt werden könnte.

Der Bericht empfahl auch, sich die Wahl des Standortes genau zu überlegen. Dieser sollte so gewählt sein, dass „die pittoresken Punkte des Horizonts unter einem günstigen Aspekt erscheinen [...] Der Vordergrund solle außerdem reich an Details und stark belebt sein“⁶⁶. Weiters steht ausdrücklich vermerkt, dass „die gewünschte Wirkung einzig durch die geschickte Wahl des Blickpunktes erzielt werden soll, nicht etwa auch durch Arrangement der Wirklichkeit oder Einführung von Objekten“⁶⁷

Das war ein entscheidender Punkt, denn anders als in der Landschaftsmalerei, wo der Maler die Umwelt als Inspiration für seine eigene künstlerische Interpretation annehmen konnte, musste der Panoramamaler sich exakt an die Naturvorkommnisse halten.⁶⁸

"Die Wahl des Standpunktes wurde zum gut zu überlegenden Kompromiß [sic] zwischen natürlicher Gegebenheit der Landschaft und den ästhetischen Vorstellungen von landschaftlicher Schönheit."⁶⁹

Egal ob in London, Paris oder Berlin, die Standorte waren jeweils so gewählt, dass im Vordergrund die Stadt und dahinter die sie umringende Landschaft zu sehen war. Dem Zuschauer wurde vorgeführt, dass die Stadt in die umliegende Landschaft eingebettet war. Der Städter vergaß diese Tatsache Anfang des 19. Jahrhunderts leicht, da die Städte rasant wuchsen und die umliegende Natur in Vergessenheit geriet. Die Darstellung eines pittoresken Aspekts der Stadt wurde in dem Bericht der Kommission gefordert und die Panoramen hielten sich daran, indem sie in ihren Gemälden diese umliegende Natur wieder ins Gedächtnis der Besucher riefen.⁷⁰

⁶⁵ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 24.

⁶⁶ Ebd., S. 18.

⁶⁷ Ebd., S. 18.

⁶⁸ Vgl. Eberle, *Individuum und Landschaft*, S. 27.

⁶⁹ Oettermann, *Das Panorama*, S. 43.

⁷⁰ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 22f.

Auf die Stadtansichten folgten Panoramen mit Schlachtenszenen. Hier war die Wahl des richtigen Standortes nicht minder von Bedeutung. Oft wurden Seeschlachten gezeigt, die sich aber immer in Sichtweite zu einer Küstenstadt abspielten. So verlor man nicht den Bezug zum Heimatland und stärkte gleichzeitig den Patriotismus.⁷¹

Es ergibt sich aus den bisherigen Untersuchungen folgendes: In der Anfangsphase einer neuen Technik ist die Wahl des Abgebildeten eher zufällig. Man verlässt sich auf den Effekt, den das neue Medium von sich aus beim Besucher hervorruft. Je mehr sich das Publikum aber an das Medium gewöhnt, desto stärker tritt dessen Inhalt in den Vordergrund und die Frage nach dem Sujet und in diesem Fall nach dem idealen Standort gewinnt maßgeblich an Bedeutung.⁷²

Aus den Wünschen, wie sie in dem Bericht der Kommission aufgelistet waren, wurden Forderungen, die das Publikum an das Panorama stellte. Ein neues Interesse an der Wirklichkeit war geboren. Unklar bleibt aber warum der Panoramabesucher nicht selbst auf einen Hügel oder einen Kirchturm stieg und sich der umliegenden Natur bewusst wurde. Buddemeier vermutet, die Antwort laute „die Freude an der Vorstellung, daß der Mensch mit von ihm selbst geschaffenen Mitteln eine zweite Welt herstellen kann“⁷³. Diese Frage kann jedoch ebenso an die Landschaftsmalerei gestellt werden.

Wie war es möglich, dass ein Medium, das so sehr auf die realistische Darstellung der Natur vertraute, genau in der Epoche der Romantik, die Gefühl und Leidenschaft in den Vordergrund stellte, entstehen konnte?

Möglicherweise kommt dem Panorama hier seine nicht immer glückliche Lage, nicht gänzlich als Kunst aufgefasst worden zu sein, zugute. Carl Ludwig Fernow erklärte 1806, dass die Landschaft als alleiniger Bildinhalt ebenso eine leere Szene darstellt. Er begründet das damit, dass erst Figuren, die dem Bild zugefügt werden, eine Klassifizierung zulassen, durch die das Bild zur Kunst wird.⁷⁴

Doch er behauptete ebenso, dass in dieser inhaltslosen gemalten Natur die Fähigkeit liegt, eine ästhetische Stimmung hervorzurufen. Erst durch dieses harmonische Gefühl des Betrachters kann dieser seiner Phantasie freien Lauf lassen.⁷⁵

⁷¹ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 23.

⁷² Vgl. ebd., S. 23.

⁷³ Ebd., S. 24.

⁷⁴ Vgl. Belting, „Die gemalte Natur“, S. 177.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 170.

Fernows Aussagen stehen natürlich in einem Widerspruch zum Panorama, dessen Inhalt die Natur allein war und dem ein im Vordergrund platziertes Objekt fehlte. In den bisherigen Beschreibungen wurde die Leinwand des Panoramas als ein mit diversen, in der dargestellten Landschaft vorkommenden, Elementen überladenes Bild dargestellt. Doch wenn man diese Landschaft wie Fernow als Leere ansieht, die Phantasie zulässt, dann kann darin möglicherweise die künstlerische Existenzberechtigung des Panoramas gefunden werden. Hier konnte der Besucher nicht nur seine Gedanken, sondern auch seinen Blick ungestört in die Ferne schweifen lassen und seinen Gefühlen nachgeben.

Die Romantiker suchten die Natur und waren dabei mehr an ihrer Symbolhaftigkeit interessiert als daran, identifizierbare Gegenden darzustellen.⁷⁶ Hans Belting formuliert es in seiner Beschreibung von C.D. Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* folgendermaßen: „Die Landschaft bildet nicht einen Ausschnitt realer Natur ab, sondern repräsentiert ein Naturgefühl, das in der Zeit lag und ganz von dem Subjekt ausgeht, das vor der Natur steht. Es ist eher das Erlebnis der Natur als diese selbst [...]“⁷⁷ Damit steht die Panoramenmalerei klar im Widerspruch zur romantischen Landschaftsmalerei.

Eine der grundlegendsten Entwicklungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist jedoch weniger in der Kunst als vielmehr auf gesellschaftlicher Ebene zu finden. Die Nachfrage nach Freizeitangeboten stieg stetig an. Die Menschen suchten Unterhaltung, die sie in Institutionen wie dem Theater, der Oper oder den Konzertsälen fanden.⁷⁸ Das Panorama konnte sich in diese Reihe einfügen. Es verstand sich ebenso als Bildungs- wie auch als Gesellschaftseinrichtung.

1.5 Die Technik

Die Kunst spiegelt die gesellschaftliche Entwicklung einer jeweiligen Epoche in zweierlei Hinsicht wider. Sie zeigt ein Abbild der Gesellschaft und deren Umgang mit der Natur und auf der anderen Seite erkennt man in ihr, wie weit der künstlerische Schaffensprozess technisch fortgeschritten ist. Sie ist also sowohl Spiegel der technischen Entwicklung als auch einer sozialen Wirklichkeit.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Belting, „Die gemalte Natur“, S. 178f.

⁷⁷ Ebd., S. 169f.

⁷⁸ Vgl. Vocelka, Karl, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, München: Heyne 2009; S. 183.

⁷⁹ Vgl. Schneider, Norbert, „Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz“, in: Belting, Hans

Die Panoramamaler bedienten sich bei der Aufnahme der Landschaft unterschiedlicher Hilfsmittel wie Camera Obscura, Panoramagraphen, Camera Lucida und und Diagraph. Dies waren allesamt Geräte, die das Abzeichnen erleichtern sollten und den oft wochenlang dauernden Prozess verkürzten. Die simpelste Methode war ein viereckiger Rahmen, der mit Fäden bespannt wurde, welche dem Maler als Hilfslinien dienten. Oftmals waren solche mit Hilfsmittel hergestellten Panoramen aber verpönt. Der künstlerische Aspekt ginge durch das Abmalen verloren. Daher wurde in den Begleitheften explizit darauf hingewiesen, dass es sich um Freihandzeichnungen handle.⁸⁰

Mit diesem Hinweis wollte man offenbar den Wert des Gemäldes steigern. Von Hand gezeichnete Abbildungen galten demnach als wertvoller. Die Zuhilfenahme von technischen Mitteln konnte diesen mindern. Möglicherweise steigerte die Tatsache, keine Hilfsmittel verwendet zu haben, auch den Aspekt der Echtheit des Gemäldes.

Ein zusätzlicher kritischer Punkt, der den Panoramisten viel abverlangte, war es, die Lichtverhältnisse darzustellen. Sie mussten in wochenlangen Vorstudien genauestens beobachtet und erarbeitet werden: „Da im Panorama ein einheitlicher Ort wiedergegeben werden sollte, mußte auch ein einheitlicher Zeitpunkt in allen Teilen des fertigen Rundgemäldes herrschen.“⁸¹

Die Gebäudegröße und der Abstand vom Betrachter zur Leinwand wurden genau berechnet. Ging der Besucher an der Brüstung entlang, musste die gezeichnete Landschaft in einer Geschwindigkeit an ihm vorbeiziehen, die er als natürlich empfand. War das nicht der Fall und der Besucher hatte wegen der Nähe zur Leinwand den Eindruck viel zu schnell zu sein, so entstand ein Schwindelgefühl und er stolperte. Um dies zu vermeiden, wurden die Panoramen bis in die 30er Jahre vergrößert, bis ihre Maße einen Durchmesser von 32m und eine Höhe von 15m ergaben.⁸²

Nach den umfangreichen Vorzeichnungen entstand das eigentliche Gemälde im Panoramagebäude selbst. Es gab Panoramen unterschiedlicher Größen, ein ungefähre Wert richtete sich aber bei einer Leinwandgröße von 100-120 Meter Länge und 13-18 Meter Breite ein. Mit einer eigens entwickelten Technik wurde diese Leinwand im Panoramagebäude

(Hg./u.a.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer ³1988, S. 305-331; S. 305.

⁸⁰ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 43f.

⁸¹ Ebd., S. 44.

⁸² Vgl. ebd., S.49.

aufgespannt und anschließend von einem ganzen Team mit den Vorzeichnungen skizzenartig bemalt. Hierbei bediente man sich Hilfsmittel wie lotrecht hängender Seile oder Projektionen um die enorme Größe der Leinwand maßstabgetreu bewältigen zu können. Erst nachdem diese Vorskizzen beendet waren, wurde das eigentliche Bild angefertigt. Auch dies geschah in Teamarbeit. Während die Maler direkt an der Leinwand arbeiteten, stand eine weitere Person auf der Plattform in der Mitte des Gebäudes und dirigierte die Maler, da diese durch die Nähe zur Leinwand keinen Überblick und somit auch kein Gespür für Maßstäbe haben konnten. Die Schwierigkeit lag darin, trotz der vielen Einzelarbeiten ein einheitliches und vor allem auch perspektivisch richtiges Gemälde zu erhalten.⁸³

In der Regel wurde eine Produktionsdauer, inklusive aller Vorzeichnungen, von einem Jahr benötigt um ein Panorama fertig zu stellen. Ebenso lang wurde dieses dann der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die frühen Panoramen wurden danach abgenommen und in andere Städte gebracht um dort, ähnlich einer Wanderausstellung, gezeigt zu werden. Um Zeit zu sparen ging man später dazu über, die Produktion eines Panoramas in eigens dafür errichtete Ateliers zu verlegen. So konnte bereits an einem Panorama gearbeitet werden, während ein anderes noch ausgestellt war. Diese wirtschaftliche Vorgehensweise bestätigt auch den Erfolg dieses Mediums.⁸⁴

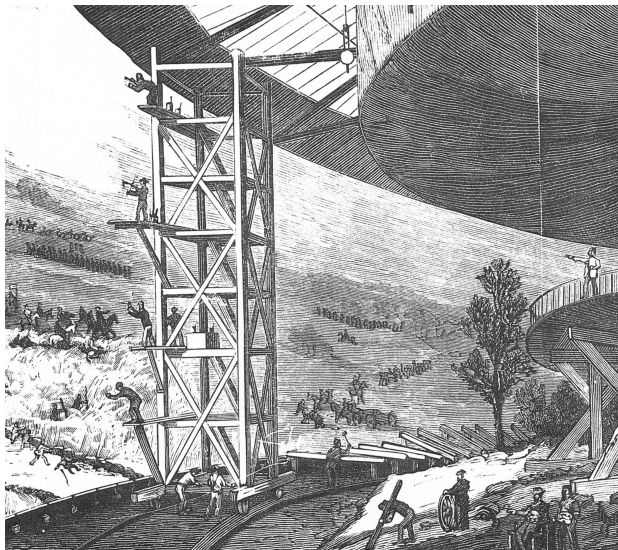


Abbildung 4: Arbeiten im Inneren einer Panoramarotunde

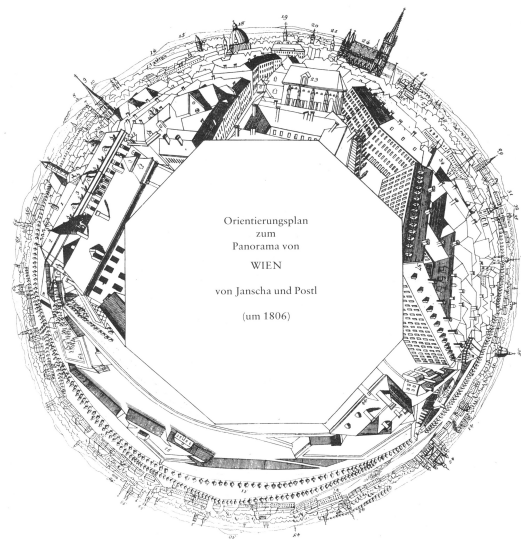


Abbildung 5: Orientierungsplan zum Panorama von Wien, 1806.

⁸³ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 44-48.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 48f.

Oftmals boten Panoramen Rezeptionshilfen, sogenannte Orientierungsblätter, an. Sie gaben das Gemälde des Panoramas in Umrissen als anamorphotische Zeichnung wieder, welche auf einer Fläche die abgebildete Landschaft so erscheinen lässt, als würde man ihre Spiegelung in einer Kugel sehen. Der Mittelpunkt dieser runden Abbildung war jener Punkt, an dem sich der Besucher auf der Panoramaplattform befand. Mit Ziffern wurden einzelne Punkte gekennzeichnet und in einer Legende erklärt. Diese komplizierte Art der Darstellung war beliebter als das einfache Abrollen der Landschaft, wobei der jeweilige Anfangs- und Endpunkt identisch waren.⁸⁵

„Erst später, etwa um 1815, nachdem die Idee des Panoramas allgemein begriffen worden war, als man auch den natürlich sich bietenden Rundumblick Panorama zu nennen sich gewöhnt hatte, d.h. als man mit Hilfe des Panoramas eine Vorstellung der Geschlossenheit des Horizonts entwickelt hatte, tauchen als Orientierungspläne zu Rundgemälden auch einfache, streifenförmige Wiedergaben auf, wie sie durch Abrollung entstehen.“⁸⁶

Über die Jahre wurden aus den Orientierungsblättern kleine Hefte und schließlich 60-80 Seiten starke Broschüren, welche ergänzende Informationen boten und die dargestellte Landschaft erläuterten. Über das Panorama als Medium fand man in den Heften keine Informationen.⁸⁷

1.6 Das Publikum

Wer waren die Menschen, die ins Panorama gingen und vor allem warum gingen sie dort hin? Was suchten sie beziehungsweise was glaubten sie dort zu finden?

Im 18. Jahrhundert vollzog sich eine Veränderung des Theaterpublikums. Eine Folge der Aufklärung und dessen Streben danach, das Theater zu einer Bildungseinrichtung zu machen, war der Aufstieg des Bürgertums. Der Adel blieb im Theater nicht mehr unter sich.⁸⁸ Damit änderten sich auch die Geschmackskriterien des Publikums sowie sein Verhalten. Das Theater

⁸⁵ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 51.

⁸⁶ Ebd., S. 51.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 51.

⁸⁸ Vgl. Tanzer, Gerhard, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien (u.a.): Böhlau 1992; S. 137.

blühte im späten 18. Jahrhundert und im beginnenden 19. Jahrhundert als Unterhaltungsform auf.⁸⁹

Über die Besucher der Panoramen lässt sich kein eindeutiges Bild formen, außer, dass es Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten waren. Panoramen konnten von jedem Bürger gegen Eintrittsgeld besucht werden.⁹⁰ Dies stellte im Ausstellungsbereich eine Neuheit dar, war doch die Kunst bisher nur dem Adel vorbehalten. Auf die Entstehung der öffentlichen Museen soll später noch genauer eingegangen werden, es sei an dieser Stelle nur folgendes vorweggenommen:

"Die Zeiten, in denen Mäzene und Kenner beim Kunstgenuß unter sich blieben, neigen sich ihrem Ende zu. Moderne Großstädter gehen, nicht aus Kunstsinnigkeit, sondern um der Sensation willen ins Panorama."⁹¹

Die neue Trennung von Arbeits- und Freizeit⁹² hatte die Entstehung unterschiedlicher Unterhaltungsformen zur Folge. Eine davon war das Panorama. Es musste sich selbst erhalten und somit war eine große Besucherzahl ausschlaggebend für das Überleben des Mediums. Man orientierte sich nicht nur an den Interessen des Publikums, sondern formierte dieses für zukünftige Medien auch wesentlich mit. Fortan wurden auch weniger gebildete Schichten von der Kunst angesprochen. Man könnte sogar sagen, dass um diese Schicht geworben wurde.⁹³

Durch diesen Zwang, wirtschaftlich überleben zu müssen, wurden die Panoramen zum Massenmedium. Sie waren gewissermaßen ein „Prototyp kapitalistischer Kunst; von Künstlern und Ingenieuren gemeinsam erstellt und meist von Aktiengesellschaften getragen, stützen sie sich auf ein zahlendes Massenmedium.“⁹⁴

Einen Unterschied zwischen Kunstkennern und Neulingen zu machen, war beim Panorama hinfällig, denn sein Ziel war die Illusion, die Täuschung. Ob ihm dies gelang, konnte jeder an sich selbst ausprobieren. Es verlangte keinerlei Vorkenntnisse.⁹⁵

⁸⁹ Vgl. Tanzer, *Spectacle müssen seyn*, S. 177.

⁹⁰ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 26.

⁹¹ Koschorke „Das Panorama.“, S. 150.

⁹² Vgl. Tanzer, *Spectacle müssen seyn*, S. 166.

⁹³ Vgl. Brauns, *Schauplätze*, S. 14.

⁹⁴ Koschorke, „Das Panorama.“, S. 161.

⁹⁵ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 23.

Über die Herkunft und die Berufsgruppen der Panoramabesucher findet man nur selten detaillierte Angaben. Aus Zeitungskritiken kann man hin und wieder Informationen über die Besucher herauslesen. Die Kritiker wussten nicht recht wie sie das neue Medium einstufen sollten. War es mehr Vergnügungstempel oder Museum und würde es kunsthistorisch überhaupt eine Rolle spielen? Sollte das Gemälde Hauptpunkt der Kritik sein oder ging es vielmehr darum, den ganzen Raum zu analysieren? Genauso zweideutig fallen die Rezensionen über das Panorama aus. In manchen Fällen entschloss man sich dazu, das ausgestellte Bild in den Vordergrund der Berichterstattung zu stellen, in anderen Fällen wurde eher das Publikum beschrieben.⁹⁶

In einem Punkt waren sich die Kritiker jedoch einig, man musste über diese neuen Ausstellungsformen, darunter fielen nicht nur die Panoramen sondern auch die zeitlich darauf folgenden Erfindungen wie das Diorama, berichten. Meist drehten sich ihre Beschreibungen um die Wirkung der Illusion und womit diese erreicht wurde. Nicht selten mussten sie zugeben, dass sie ihr verfallen waren und kurz tatsächlich geglaubt hatten, im Freien zu stehen.⁹⁷

Ein Beispiel dafür findet sich in der Rezension über Barkers Panorama von London, welches 1799 erstmals in Hamburg gezeigt wurde, in den „Privilegierten wöchentlichen gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg“⁹⁸.

Darin hieß es unter anderem:

„Die Ansicht der Stadt ist ein Meisterwerk der Mahl- und Beleuchtkunst. Die letzte ist hier nicht optisches Spielwerk durch Lampen und Spiegel bewirkt. Die Göttin des Tages erhellt von oben herein das Ganze. [...] Man ist, so viel ich weiß, etwa 6 Schritte von dem Gemählde entfernt, und hat das Ganze, so fein und so nahe, daß man zugreifen möchte, und – es bleiben lassen muß. [...] So unvollkommen die Beschreibung eines Laien der Mahlkunst seyn mag, so möge sie wenigstens dazu dienen, daß, wer Augen zu sehen hat, und durch einen halben Thaler Legegeld (die Beschreibung von London in englischer, französischer und deutscher Sprache ist ein Gratificat für die Schaulustige) nicht ruiniert wird, sehe! [...] Wir fürchten für unsere zartnervigten Hamburger und Altonaer Damen (und Stutzer, die wir mit Vergnügen auch zu dem Damengeschlecht rechnen mögen) nichts, auch wenn sie, gleich einigen Londonern des

⁹⁶ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 145.

⁹⁷ Vgl. Klonk, Charlotte, „Im Auge des Betrachters. Die National Gallery in London im 19. Jahrhundert“, in: Dürbeck, Gabriele (Hg.), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden: Verlag der Kunst 2001, S. 179-198; S.187.

⁹⁸ Oettermann, *Das Panorama*, S. 145.

Geschlechts [...] eine seekränkliche, der Gesundheit wohlthätige Empfindung in der Täuschung erübrigen sollten.“⁹⁹

Der Rezensent hebt in seinem Text den künstlerischen Aspekt hervor. Er beschreibt die realitätsnahe Malkunst und gibt sogar zu, selbst von dieser getäuscht und irregeführt worden zu sein. Dennoch lässt er es sich nicht nehmen, eine abfällige Äußerung über jene Damen, welche sich der Täuschung gewissermaßen hingeben, zu tätigen. Er weiß selbst nicht wie er mit dem Gemälde umgehen soll und so fordert er seine Leser ganz einfach dazu auf, sich das Panorama eigenständig anzusehen und sich dadurch ein eigenes Bild zu machen.

Auch hier findet man keine eindeutige Beschreibung des klassischen Panoramabesuchers. Allenfalls kann man davon ausgehen, dass es dieselben Leute waren, welche jene Hamburger Zeitung lasen.

Vereinzelte trifft man aber doch auf Hinweise unterschiedlicher Berufe, wie zum Beispiel in der von Albrecht Koschorke aus diversen Quellen zusammengetragenen Typologie der Panoramabesucher. Einerseits musste es den Connaisseur gegeben haben, der die Wirkung der Illusion und die Entwicklung dieser neuen Unterhaltungsindustrie beobachtete. Andererseits gab es nun den sogenannten neuen Kenner. Es handelte sich dabei um sensationshungrige Journalisten, geschulte Familienväter, die ihren Angehörigen das Gezeigte erklärten, Offiziere, die sich mit dem Bild der Schlacht identifizieren konnten, die Militärabzeichen und Uniformen auf ihre Richtigkeit prüften, Patrioten, die sich nach der fernen Heimat sehnten, Reisende, die das Bild mit selbst Erlebtem verglichen, interessierte Studenten, weinende Frauen und von der Illusion eines Flusses irregeführte Hunde. Bunter konnte das Spektrum der Besucher nicht sein. All diese Szenen finden sich vereinzelt auf Skizzen und Randbemerkungen zum Panorama wieder.¹⁰⁰

1.7 Der Reiz am Panorama

Worin lag nun der Reiz an einem Panoramabesuch? Was veranlasste Menschen dazu, sich eine Rundumsicht der, zumindest in manchen Fällen, eigenen Stadt anzusehen?

Nüchtern betrachtet waren es die Sujets, welche in den Panoramen gezeigt wurden. Die

⁹⁹ Oettermann, *Das Panorama*, S. 145.

¹⁰⁰ Vgl. Koschorke, „Das Panorama.“, S. 151ff.

Menschen, denen das Reisen wie wir es heute erleben kein Begriff war, interessierten sich für das was außerhalb ihrer Heimat stattfand. Die Neugier nach unbekanntem Terrain war geweckt und das Panorama konnte diese Reiselust in gewissem Maße stillen.¹⁰¹

Es bot eine Möglichkeit, fremde Städte mit niedrigem finanziellen Aufwand zu besuchen. Auch die Reiseliteratur verfolgte dieses Ziel. Die optischen Medien des 19. Jahrhunderts boten dem Publikum den Ersatz oder die Illusion einer Reise und eröffneten ihm damit eine bisher unbekannte Welt. Sie können in gewisser Weise auch als Grundstein der Vergnügungsindustrie betrachtet werden.¹⁰²

„Panoramen haben ihren Reiz. Er liegt in der Mischung von Starrheit und vorgetäuschter Bewegung, von illusionärer Weite und tatsächlicher Enge. Besonders der lautlose Lärm solch eines Schlachtenpanoramas hat etwas ganz Märchenhaftes. [...] Es riecht nach Staub und Farbe. Ein paar Äste und Planken und 'wirkliche' Gegenstände füllen, Perspektive weitend, den Bodenraum zwischen Zuschauerstandort und bemalter Fläche. Es ist ein sachter Übergang von drei zu zwei Dimensionen; die eine geht unmerklich verloren. [...] Panoramen, zumal Schlachtenpanoramen, sind sehr unheimlich. Je besser ihre Täuschungsabsicht geglückt ist, desto unheimlicher.“¹⁰³

Dieser Schilderung zufolge kann man davon ausgehen, dass nicht nur der Reiz des Neuen die Menschen ins Panorama strömen ließ, sondern auch die Lust am Ungewissen. Die Spannung, die damit verbunden ist, nicht zu wissen was auf einen zukommt, der Überraschungseffekt und nicht zuletzt die Lust an der Täuschung waren ausschlaggebend für den Erfolg beim Publikum. Das Wechselspiel von Macht und Ohnmacht schien den Reiz auf die Spitze zu treiben. Dem Besucher war durchaus bewusst, dass er sich einer Illusion hingab, ohnmächtig dessen was ihn dabei erwartete, aber dennoch ließ er sich hineinfallen in das Erlebnis und wollte dies auch zulassen. Die Freude an der Ungewissheit, nicht voraus zu ahnen was auf einen zukommt und schlussendlich von dem Gebotenen positiv überrascht zu sein, waren Beweggründe für den Besuch eines Panoramas.

Dem gegenüber stand das Machtgefühl, die gezeigte Landschaft in der Hand zu haben. Der Besucher konnte selbst entscheiden wie lange er bleiben mochte. Hatte er sich nach der ersten Überrumpelung wieder gefasst, konnte er in aller Ruhe das Gemälde in seinen Details

¹⁰¹ Vgl. Koschorke, „Das Panorama.“, S. 161.

¹⁰² Vgl. Storch, „Eine Reise um die Welt“, S. 101.

¹⁰³ Oettermann, *Das Panorama*, S. 239; ztn: Polgar, Alfred *Hinterland*, Berlin 1924, S. 69-72.

betrachten. Er konnte versuchen, das ihm Bekannte mit dem Gezeigten zu vergleichen, den Wahrheitsgehalt zu ermitteln.¹⁰⁴

„Im Panorama hingegen ist die Wirklichkeit dem Blick des Betrachters ausgeliefert, er kann sie ungestört analysieren. Es läßt sich leicht vorstellen, daß der Besucher des Panoramas, wenn er von der erhöhten Plattform herabblickte, sich dem Eindruck hingeben konnte, die dargestellte Wirklichkeit zu beherrschen.“¹⁰⁵

Der entscheidende Vorteil der künstlich geschaffenen Welt lag also darin, dass man ihr nicht, wie der realen Natur, ausgeliefert war. Im Gegenteil: Die künstliche Welt unterlag dem kritischen Blick des Betrachters. Einen gewissen Reiz könnte hier auch die Tatsache ausgemacht haben, dass die Zeit im Panorama still zu stehen schien. Der Besucher konnte sich die Natur unabhängig von Licht- und Wetterverhältnissen so lange er wollte ansehen.

1.7.1 Das Schwindelgefühl

„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.“¹⁰⁶

Diese Schilderung stammt von J.A. Eberhard aus einer Sammlung seiner Briefe¹⁰⁷ und beschreibt das Schwindelgefühl, das ihn als Panoramabesucher unfreiwillig überkam. Er sieht die Ursache der unangenehmen Wirkung in der Kombination aus der realitätsnahen Darstellung mit der Bewegungslosigkeit auf der Leinwand. Auch das Fehlen von akustischen Informationen bemängelt er in seinen Briefen. Der Besucher wird, so stellt er es dar, zuerst in die realistisch anmutende Natur hineingezogen um dann durch die fehlenden Aspekte Bewegung und Ton zu bemerken, dass es sich um eine Täuschung handelt. Dieses

¹⁰⁴ Vgl. Koschorke, „Das Panorama.“, S. 161.

¹⁰⁵ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 24.

¹⁰⁶ Ebd., S. 175; ztn.: J.A. Eberhard, „Briefe über das Panorama“, in: *Handbuch der Ästhetik*, Halle: 1807, S. 171-179.

¹⁰⁷ Ebd., S. 172-175; ztn.: J.A. Eberhard, „Briefe über das Panorama“.

Wechselspiel zwischen Täuschung und Erkenntnis führt, so vermutet er, zu dem Schwindelgefühl, das ihn im Panorama überkam.¹⁰⁸

Eine ähnliche Situation beschreibt Wolfgang Schivelbusch im Zusammenhang mit Eisenbahnreisenden im 19. Jahrhundert. Sie mussten sich anfangs erst an die ungewohnte Situation der an ihnen vorbeiziehenden Landschaft gewöhnen. Sie kritisierten ebenfalls das Fehlen von Geräuschen und Gerüchen, die im Zug nicht wahrgenommen werden konnten. Dadurch wirkte die Landschaft, die sich außerhalb befand, entstellt und mechanisiert.¹⁰⁹

Eberhard sieht in dieser Tatsache einen großen Mangel des Panoramas. In seinen Briefen finden sich genaue Erläuterungen der täuschend echten Darstellung, die er als sehr gelungen beschreibt, doch das daraus resultierende Schwindelgefühl, empfindet er schließlich als „unerträglich“¹¹⁰.

„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.“¹¹¹

Es ist anzunehmen, dass auch die Rahmenlosigkeit im Panorama zum Schwindelgefühl geführt hatte. Der Rahmen übernahm in der Malerei die Funktion, den Ort des Betrachters von dem Ort des Gemäldes zu trennen. Er kann auch als Fenster angesehen werden, das den Blick in eine andere, dahinter liegende, Welt ermöglicht.¹¹²

Durch das Fehlen dieser Trennlinie kann man sich vorstellen, dass der Betrachter regelrecht in die ihm dargebotene Welt hineingezogen wurde. Dies kann ebenfalls zur Verstärkung des Schwindelgefühls geführt haben.

Oettermann vermutet, es könnte sich „weniger um Seekrankheit als um SEH-Krankheit“¹¹³ gehandelt haben, denn die „sich im Schwindelgefühl manifestierenden Grenzen körperlicher

¹⁰⁸ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 174f; ztn.: J.A. Eberhard, „Briefe über das Panorama“.

¹⁰⁹ Vgl. Schivelbusch, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Fischer 2007; (Orig. München (u.a.): Carl Hanser Verlag 1977); S. 53.

¹¹⁰ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 174; ztn.: J.A. Eberhard, „Briefe über das Panorama“.

¹¹¹ Ebd., S. 174; ztn.: J.A. Eberhard, „Briefe über das Panorama“.

¹¹² Vgl. Belting, Hans, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München: Beck 2010; S. 33.

¹¹³ Oettermann, *Das Panorama*, S. 13.

Belastbarkeit waren auch Grenzen des Blicks.“¹¹⁴ Die Reizüberflutung, die diesen Schwindel ausgelöst haben dürfte, ist darauf zurückzuführen, dass das Auge zur Zeit des Panoramas noch keineswegs an eine solche Menge optischer Reize gewohnt war.

„Denn zum erstenmal drängt sich im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert das heutzutage vertraute Problem auf, wie der einzelne die steigenden Umlaufmengen von Information [...] bewältigen kann.“¹¹⁵

1.7.2 Veränderung der optischen Wahrnehmung

Sinneswahrnehmung ist „die Wahrnehmung des dem Menschen unmittelbar Gegebenen oder des von ihm mittelbar Geschaffenen“¹¹⁶. Denn um Informationen zu verstehen „nehmen wir nicht nur einfach wahr, wir deuten und erklären sie auch. Wir versuchen, sie zu begreifen, begrifflich zu erfassen – oder gar zu bezweifeln.“¹¹⁷

Das Schwindelgefühl resultiert, so kann man annehmen, aus einer Überforderung des menschlichen Sinnesvermögens. Das einfache Aufnehmen der Informationen stellt noch kein Problem dar, dies ist die Phase in der sich der Panoramabesucher von dem „Ideal der Simultaneität“¹¹⁸ noch überwältigt zeigt. Der kritische Punkt ist der Versuch des Verstehens, der „Bemächtigung des Raumes“¹¹⁹, was für das Auge der damaligen Zeit noch nicht zu bewältigen war.

„Denn auch auf die Naturwahrnehmung selbst bezogen [...] mußte die Überschau über großräumige Landschaften erst schrittweise geübt und angeeignet werden.“¹²⁰

Mit dem Panorama wurde für das Auge jene Situation auf einem Hügel oder einem Kirchturm simuliert, in die sich ein Panoramamalerei begeben musste, um die Skizzen anfertigen zu

¹¹⁴ Oettermann, *Das Panorama*, S. 13.

¹¹⁵ Koschorke, „Das Panorama“, S. 165.

¹¹⁶ Matzker, Reiner, *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008; S. 39.

¹¹⁷ Ebd., S. 39.

¹¹⁸ Koschorke, „Das Panorama“, S. 169.

¹¹⁹ Ebd., S. 169.

¹²⁰ Ebd., S. 159; vgl. ders.: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M. 1990, S. 110ff.

können. Der Besucher nahm auf der Plattform exakt diese Position ein. Er fühlte sich durch die realistische Darstellung der Natur an diesen Ort versetzt.¹²¹

„Sie instituieren eine Blicksituation, die seither eine große Karriere durchlaufen hat: den Blick aus einem an jeden Platz der Welt zu setzenden Interieur ins 'Freie'.“¹²²

Durch die Panoramen begann eine Veränderung der optischen Aufnahmefähigkeit. Sie können gleichermaßen als „Schulungsstätten der modernen Apperzeptionsfähigkeit“¹²³ betrachtet werden. Denn das bewusste Aufnehmen von optischen Reizen, wurde durch die Simultanschau im Panorama geübt und schließlich erprobt. Eine Errungenschaft, die dem Medium Panorama zugeschrieben werden kann.¹²⁴

„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.“¹²⁵

1.8 Das Diorama

Das Panorama mit seinem selbst auferlegten Ziel, alles sichtbar zu machen, musste sich in einem Punkt, für den es selbst verantwortlich war, geschlagen geben. Denn erst das Panorama machte es einem bewusst, dass keine Bewegung dargestellt werden konnte. Bis dahin war diesem Aspekt keine Aufmerksamkeit geschenkt worden. Dieses Loch sollte das Diorama schließen. Sein Ziel war klar gesteckt: die Darstellung von Bewegung.¹²⁶

Diese optische Illusion bestand darin, ständig wechselnde Lichtverhältnissen zu simulieren, was durch die Beleuchtung eines Bildes aus unterschiedlichen Richtungen erreicht werden konnte.¹²⁷

¹²¹ Vgl. Brauns, *Schauplätze*, S. 92.

¹²² Koschorke, „Das Panorama“, S. 165.

¹²³ Ebd., S. 165.

¹²⁴ Ebd., S. 168.

¹²⁵ Oettermann, *Das Panorama*, S. 19.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 57.

¹²⁷ Vgl. Klonk, „Im Auge des Betrachters“, S. 187.

Eine sowohl mit dem Panorama und in späterer Folge vor allem mit der Fotografie unweigerlich verbundene Person ist Louis Daguerre. Er begann seine künstlerische Laufbahn in Paris mit einer Lehre bei dem angesehenen Bühnenmaler Degotti, bevor er schließlich Assistent des erfolgreichen Panoramamalers Pierre Prévost wurde.¹²⁸

Zusammen mit Charles Bouton, der ebenfalls bei Prévost gearbeitet hatte, entwickelte Daguerre das Diorama, welches sowohl als Konkurrenz des Panoramas, immerhin teilte man sich das gleiche Publikum, als auch als dessen Fortsetzung betrachtet werden kann. Am 11. Juli 1822 wurde es erstmals in Paris geöffnet.¹²⁹

Auch dieses Medium wurde zum Patent angemeldet. Darin wurde festgehalten, dass das Diorama eine verbesserte Methode der öffentlichen Präsentation von Bildern darstellt, indem Tageslicht durch sie hindurch scheint, was wiederum zu unterschiedlichsten Lichteffekten führen soll.¹³⁰

In dieser Beschreibung lässt sich eine Verbindung zum Panorama erkennen. Beiden geht es darum, ein Bild so auszustellen, dass durch die Kombination mit Tageslicht Illusionseffekte entstehen können. Dies geschieht jedoch auf unterschiedliche Weise: „Die Illusion entsteht nicht aufgrund der Endlosigkeit des Bildes, sondern durch die Veränderungen, welche die wechselnde Beleuchtung im Bild hervorruft.“¹³¹

Das Diorama bestand, wie das Panorama, aus einem eigens dafür gebauten Gebäude. Im Inneren befand sich eine 22 Meter breite und 14 Meter hohe Leinwand. In 13 Metern Entfernung befand sich die erste von mehreren theaterähnlich angeordneten Sitzreihen, die insgesamt 310 Personen fassen konnten. Dahinter befanden sich noch zusätzliche Zuschauerboxen für weitere Besucher. Der gesamte Zuschauerraum war auf einer um die Mittelachse beweglichen Plattform angebracht und nach vorne hin geöffnet. Dunkle Wände grenzten diese Öffnung in Richtung der Leinwand ab. Dies verursachte nicht nur eine optische Tiefe, sondern bündelte auch den Blick und die Aufmerksamkeit des Besuchers.¹³²

Sobald sich vor dieser der Vorhang hob, wurde die transparente Leinwand sichtbar, welche abwechselnd von Durch- und Auflicht beleuchtet wurde. Durch dieses Wechselspiel, das

¹²⁸ Vgl. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*, S.4f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 15.

¹³⁰ Vgl. ebd., S.14;

¹³¹ Schivelbusch, *Lichtblicke*, S. 204f.

¹³² Vgl. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*, S.19f.

durch einzeln bedienbare Jalousien, Blenden und farbige Filter entstand, konnte auf der Leinwand die Illusion von einem zeitlichen Ablauf, Licht und Schatten vorgeführt werden. Meist wurde ein Zeitraum von 12 Stunden gewählt, ein Tagesablauf von der Dämmerung bis zum Sonnenuntergang. Nach einer Viertelstunde drehte sich die Zuschauerplattform weiter und in der Öffnung wurde ein weiteres Bild sichtbar. Geöffnet waren die Dioramen täglich von 11 bis 16 Uhr und zu jeder halben Stunde begann eine neue Vorführung mit je zwei Gemälden. Es dürfte mit einem Eintrittspreis von zwei bis drei Francs nicht ganz billig gewesen sein und dennoch erfreute sich dieses Medium großer Beliebtheit.¹³³

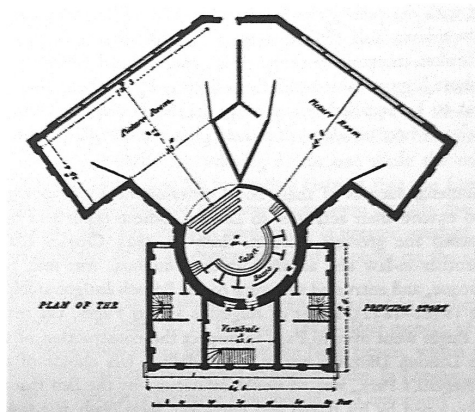


Abbildung 6: Diorama, London, 1823, Grundriss.

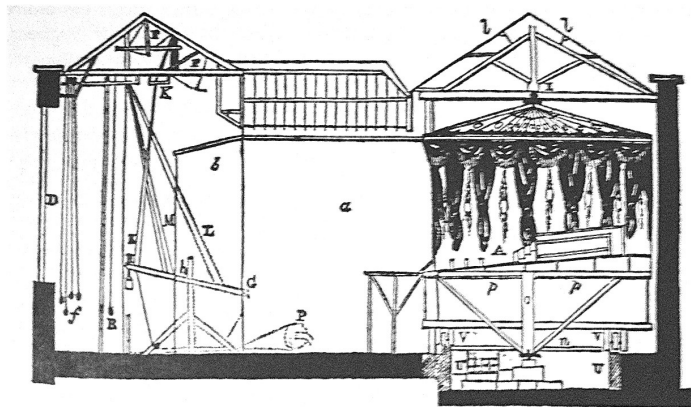


Abbildung 7: Diorama, London, 1823, Querschnitt.

Der Vorteil des Dioramas lag in der Bewegung und der damit verbundenen Möglichkeit, einen Zeitablauf sichtbar zu machen, auch wenn dieser nur simuliert wurde. Das Panorama musste sich in diesem Aspekt dem Diorama eindeutig geschlagen geben.

„Was Daguerre höchst sensibel herausgespürt hat und worauf er mit seinem Diorama reagierte, war das Bedürfnis des Publikums, das sich diametral von dem des Kunstkenners unterscheidet; das Publikum sucht die Zerstreuung durch, der Connaisseur die Versenkung in ein Bild. Im Dämmerlicht des Dioramas wurde dem Publikum (als ganzem und doch jedem Zuschauer für sich, so als sei er der einzige Betrachter, so als sei er Connaisseur) die geheimste Sehnsucht des Städters erfüllt, die nach Natur.“¹³⁴

Wie auch im Panorama legte man in den Dioramen größten Wert auf die Genauigkeit der Darstellung. Der Effekt der Täuschung war nebensächlich. Die Tatsache, das Gezeigte als

¹³³ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 62f.

¹³⁴ Ebd., S. 63.

Wahrheit zu verstehen, war nicht Ziel des Dioramas. Das lässt sich schon durch die Tatsache erkennen, dass die zeitliche Dauer der Vorführung und die des Vorgeführten nicht übereinstimmten. Das Hauptinteresse galt der Darstellung von Bewegung.¹³⁵

Auch die Inhalte der Dioramen seien an dieser Stelle kurz erwähnt. Hauptsächlich wurden Sujets gewählt, die Orte zeigten, welche zwar in der Ferne lagen, aber durch Zeitungen oder mündliche Überlieferungen bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hatten. Damit wurde natürlich auch die aufkeimende Reiselust bedient, welche aus Geldmangel von der breiten Bevölkerung noch nicht gestillt werden konnte.¹³⁶

Die beiden Bilder des ersten Dioramas zeigten eine von Daguerre gemalte Landschaft der Schweiz und den Innenraum der Kathedrale von Canterbury, die Bouton gemalt hatte.¹³⁷

Einen wesentlichen Schritt in Richtung Fotografie und Film bildete das „Doppeleffekt-Diorama“¹³⁸. Daguerre entwickelte eine Technik der Überblendung, bei der während einer Vorführung zwei Bilder übereinandergelegt wurden. Der zuerst sichtbare Effekt war auf die Vorderseite der Leinwand gemalt und bei Auflicht sichtbar, der zweite Effekt lag auf der Rückseite der Leinwand. Das Wechselspiel von Auf- und Durchlicht machte es nun möglich, nicht nur wie bisher Schatten und somit einen Tagesablauf zu zeigen, sondern einzelne Bewegungen darzustellen. Das Doppeleffekt-Diorama, welches eine Mitternachtsmesse in der Kirche Saint-Etienne-Du-Mont zeigte, wurde mit einer Laufzeit von drei Jahren zum erfolgreichsten seines Mediums. Nicht nur wurden durch Kerzen, die wie von Geisterhand entzündet wurden, die Lichtverhältnisse in der Kirche verändert, sondern man sah erstmals auch Menschen, die nach und nach die Kirche füllten.¹³⁹

Die Bedürfnisse des Publikums, welche das Medium Diorama in seiner kurzen Zeit geformt hatte, sein Ende ist mit der Zerstörung des Pariser Dioramas durch einen Brand 1839 zu datieren, wirkten sich maßgeblich auf die späten Panoramen aus. Die Illusion rückte immer mehr in den Hintergrund, an ihre Stelle trat die Erinnerung. Die Panoramen des späten 19. Jahrhunderts standen im Zeichen des Patriotismus. In der Vergangenheit liegende Ereignisse wurden sichtbar gemacht, bekamen einen Ort an dem sie weiter bestehen und wo

¹³⁵ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 27.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 50.

¹³⁷ Vgl. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*, S. 15.

¹³⁸ Oettermann, *Das Panorama*, S. 64.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 64f.

man sich immer wieder an sie erinnern konnte. Sie wurden in gewisser Weise konserviert.¹⁴⁰

Buddemeier fasst dieses Phänomen zusammen: „Das Panorama schaffte, indem es ein historisches Ereignis in seiner Totalität festhielt und unentwegt reproduzierte, der Erinnerung einen Ort.“¹⁴¹

Wie sehr all die optischen Medien des 19. Jahrhunderts miteinander verstrickt sind, zeigt sich in der Person Daguerre. Sein Leben beinhaltet alle Stationen von der Bühnenmalerei angefangen über das Panorama, die Erfindung des Dioramas und schließlich der Fotografie.¹⁴² Es ist nicht unbedingt überraschend, dass die Fotografie letztendlich das Panorama und auch das Diorama ablöste. Mit ihr konnte dem Drang nach Detailgenauigkeit wie nie zuvor nachgegeben werden. Doch die Entwicklung endet hier natürlich nicht. Die Fotografie ist ihrerseits wieder Vorläufer des Kinos. Das Streben nach totaler Illusion wird diese Tendenz auch in Zukunft vorantreiben, wie etwa Computeranimationen, Visuelle Effekte und die 3D-Technik bei Kinoproduktionen zeigen.

¹⁴⁰ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 48ff.

¹⁴¹ Ebd., S. 50.

¹⁴² Vgl. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*, S. XXIf.

2. Geschichte der Ausstellung

2.1 Einblicke in die Kunstentwicklung

Die Entstehung der Panoramen fällt im Hinblick auf die Kunstgeschichte in eine sehr ereignisreiche Zeit. Um das Panorama als Teil dieser Geschichte der Kunst auffassen zu können, muss man sich vor Augen führen, was zeitgleich, beziehungsweise in den Jahren vor der Entstehung der Panoramen, in der Kunst passierte. Vor allem muss die Entwicklung auf der Ebene des Ausstellens betrachtet werden. Es ist die Zeit der fürstlichen Sammlungen und Gemäldegalerien, ihrer Öffnung für ein breiteres Publikum, sowie die Entstehungszeit der großen Kunstmuseen.

Um das Panorama als Ausstellungsraum betrachten zu können, bedarf es einiger Informationen aus der Entstehungsgeschichte der Museen, der Ausstellungsräume und der jeweiligen zeitgenössischen Kunst. Hierfür sollen an dieser Stelle einige Kapitel der Kunstgeschichte kurz betrachtet werden.

Die Vorgeschichte der Kunst, wenn man so will, zeigt sich bereits in Höhlenmalereien. Ästhetische und praktische Interessen gehen hier Hand in Hand. Trotz der Magie, die von den Wunsch- und Zauberbildern ausgegangen sein dürfte, waren die Darstellungen vermutlich ein Teil des realen Lebens. Auch ihre Herstellung und das Talent des Malers muss in dieser Zeit etwas Magisches gewesen sein.¹⁴³

Eine für die Entwicklung der Kunst wichtige Phase war schließlich die Trennung von Wirklichkeit und Fiktion. Das Vermögen, ein Abbild und dessen Vorbild von einander zu unterscheiden, gilt als vereinheitlichendes Merkmal der abendländischen Kunst. Das Bewusstsein über diese Trennung gehört ebenso zu ihrer Entwicklung wie das ästhetische Erlebnis der Selbsttäuschung, die Kunst als Fortsetzung der Wirklichkeit anzusehen. In diesem Zusammenhang sei nur die Geschichte um Pygmalion erwähnt, der sich in eine von ihm selbst geschaffene Statue verliebt. Gerade in der asiatischen Malerei spielt die Verwischung von Realität und Fiktion noch heute eine tragende Rolle.¹⁴⁴

In der altorientalischen Kunst und auch in der Antike waren Kunstobjekte gleichzusetzen mit Weihe- und Opfergaben, die in Tempeln den Göttern dargebracht wurden sowie mit

¹⁴³ Vgl. Hauser, *Soziologie der Kunst*, S. 261f.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 263.

Denkmälern, welche den Königen gewidmet waren. In ihnen wirkte meist auch die Schwelle zwischen Irdischem und Überirdischem mit. Wenn man hier von Kunstobjekten spricht, dann bezieht sich das keineswegs nur auf die Malerei und Bildhauerei. Vor allem auch die Dichtung erfährt einen Aufschwung und ebenso der mit ihr verbundene Gesang.¹⁴⁵

Im Mittelalter war der Zugang zur Kunst vor allem ein religiöser. Die Kirche bestimmte über den Tagesablauf der Menschen und so lag nun auch die Kunst in der Hand des Klerus. Sie wird zum kirchlichen Propagandamittel, in ihrer Erscheinungsform oftmals vereinfacht, bildet sie eine Annäherung an die bürgerliche Schicht.¹⁴⁶ Die religiösen Kunstobjekte sind gleichzeitig Gegenstände der Anbetung und bieten den Gläubigen Möglichkeiten zur Identifikation.¹⁴⁷

Auf einige dieser Punkte trifft man bei der Beschäftigung mit Panoramen. Die Magie der Wunsch- und Zauberbilder aus der Höhlenmalerei zum Beispiel, kann man anhand der Beschreibungen von Panoramabesuchern sehr gut nachvollziehen. Auch hier wird oft über etwas Magisches, das von dem Gemälde ausging, gesprochen.

Bei der Frage nach den Bildinhalten wird es schwieriger. Die Inhalte der Panoramen waren nicht religiöser Natur. Sie können als profane Kunst eingestuft werden. Es handelte sich um realitätsgetreue Abbildungen der Natur. Dennoch schafften sie etwas, was in der Kunst zuvor nur mit religiösen Inhalten erreicht wurde – die Identifikation mit dem Objekt. Das Panorama bediente sich dabei keiner überirdischen Mittel, ganz im Gegenteil, je realistischer desto eher konnten sich die Besucher mit dem Gemälde identifizieren. Man erreichte sie über Dinge, die ihnen bereits bekannt waren – Orte, die sie früher einmal besucht hatten, Uniformen, die sie eventuell selber einmal getragen hatten. Die Identifikation basierte nicht auf religiöser, sondern auf weltlicher Ebene.

Einen maßgeblichen Punkt, wenn man das Panorama in der Tradition der Kunst betrachten möchte, bildet die Trennung von Wirklichkeit und Fiktion. Über die Jahre hatten das Auge und vor allem der Geist gelernt, Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, sich davon nicht täuschen und vor allem nicht übermannen zu lassen. Die Panoramen taten jedoch genau das. Der Mensch geriet erstmals wieder in die Situation sich diese Trennung ins Bewusstsein rufen zu müssen. Die Frage danach, was Realität ist und was nicht, war im Panorama essentiell.

¹⁴⁵ Vgl. Hauser, *Soziologie der Kunst*, S. 270ff.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 630.

¹⁴⁷ Vgl. Jäger-Klein, Caroline, *Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien (u.a.): Neuer Wissenschaftlicher Verlag 2010; S. 365.

Sein Ziel war es, die Abbildung so real wie möglich erscheinen zu lassen. Der Betrachter soll gleichsam in das Bild hineingezogen werden und nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden können.

„Die wichtigste Wendung in der Geschichte der Kunst, und in gewisser Hinsicht ihr Anfang, erfolgt mit der teilweisen Verselbständigung der künstlerischen Form und der Entwicklung des Gefühls für den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Vor- und Abbild, Ding und Dekoration, eine Stufe, die erst mit dem Ende des paläolithischen Naturalismus und dem Anfang der neolithischen Stilisierung und Symbolisierung erreicht wird.“¹⁴⁸

Die Schwierigkeit, ein Kunstobjekt als Fiktion zu erkennen, wurde demnach überwunden. Im Medium Panorama ist der Betrachter nun erneut diesem Phänomen, welches er eigentlich schon lange bewältigt haben sollte, ausgesetzt. Abermals kann das Gehirn Fiktion und Wirklichkeit nicht voneinander trennen. Das Auge wird vom Bildnis überlistet.

2.2 Entstehung der Museen

2.2.1 Fürstliche Sammlungen, Wunderkammern und Gemäldegalerien

Die Jahre der Renaissance und des Barocks waren nicht nur für die Malerei tonangebend, auch die Museen, wie wir sie heute kennen, finden hier ihren Ursprung:

„Im Zeitalter der Renaissance und Spärenaissance sind auch die direkten Vorläufer der heutigen Museen zu finden. Sie reichen bis ins 14. Jahrhundert zurück. Kunst- und Wunderkammern, Naturalienkammern und Raritätenkabinette, die anders als Reliquienkammern einem allgemeinen Publikum noch nicht zugänglich gewesen waren, galten zu dieser Zeit als Pendant zu den Kirchenschätzen.“¹⁴⁹

Schon seit dem Mittelalter gehörte das Anlegen eines Schatzes zum Aufgabenfeld eines Herrschers. Dies bedeutete das Sammeln unterschiedlicher, meist unzusammenhängender,

¹⁴⁸ Hauser, *Soziologie der Kunst*, S. 263.

¹⁴⁹ Vieregg, Hildegard, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink 2008; S. 25.

Gegenstände. Es ging dabei schlicht um höfische Kulturpflege. Demnach war es ein Mittel der Repräsentation und Ehre eine umfangreiche Schatzkammer sein Eigen nennen zu können. Darunter befanden sich neben Kunstgegenständen auch Urkunden, Münzen, Jagdtrophäen, Edelsteine und Mineralien. In der Renaissance bekamen diese Schatzkammern vor allem für die Kunstgeschichte einen besonderen Stellenwert. Man orientierte sich an den kunstsinnigen Fürsten Italiens, die es verstanden zeitgenössische Kunst zu horten.¹⁵⁰

„Jeder Hof bemüht sich, ausgezeichnete Intellektuelle und Künstler, Humanisten, Literaten, Musiker und bildende Künstler an sich zu ziehen und für die eigenen Zwecke arbeiten zu lassen. Die Stellung der Künstler wird durch die beginnende Konzentration der Macht und Kultur an einzelnen Höfen ganz wesentlich tangiert.“¹⁵¹

Vorwiegend bildeten natürlich die eigenen Hofkünstler den Schwerpunkt der jeweiligen Sammlung aber die Fürsten konnten auch auf ein gut verknüpftes Netzwerk innerhalb ihrer Kreise zurückgreifen und gelangten so an internationale Kunstwerke. Die am weitesten verbreitete Art dieser Sammlungen waren die Kunst- und Wunderkammern. Sie wurden auch gerne als kleinformartige Spiegelung der Außenwelt – sozusagen als „Makrokosmos im Mikrokosmos“¹⁵² angesehen. Sie beinhalteten sowohl Kunstgegenstände, wie Gemälde und Plastiken, als auch Objekte der Natur, wie zum Beispiel Gesteinsproben und Mineralien.¹⁵³

„Alle diese Sammlungen waren selbstverständlich niemals als 'öffentliche Sammlungen' im modernen Sinne des Wortes zu verstehen, sondern waren dem jeweiligen Sammler und einem kleinen Kreis Auserwählter, die einen ähnlich hohen Bildungsstand wie der jeweilige Fürst aufwiesen, zugänglich.“¹⁵⁴

Die Differenzierung von Kunst- und Naturgegenständen erfolgte erst später, in Österreich beispielsweise mit der Trennung der Kunstsammlung von der naturkundlichen Sammlung im 18. Jahrhundert, aus denen später das heutige Kunsthistorische Museum sowie das Naturhistorische Museum in Wien entstanden.¹⁵⁵ In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es noch nicht üblich diese Sammlungen in eigens dafür vorgesehenen Gebäuden

¹⁵⁰ Vgl. Vocelka, *Geschichte Österreichs*, S. 136f.

¹⁵¹ Held, Jutta/ Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei. Vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont²1998; S. 166.

¹⁵² Vocelka, *Geschichte Österreichs*, S. 137.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 137f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 137.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 138.

unterzubringen. Vielmehr verwendete man dafür Räumlichkeiten die sich am Hof selbst befanden. Zwei Raumtypen waren dabei vorherrschend – die bereits beschriebene Kammer und die Galerie. Die Museumsarchitektur des folgenden Jahrhunderts ähnelt diesen beiden Räumlichkeiten sehr stark und lässt so die Entstehung der Museen aus diesen fürstlichen Sammlungen heraus erkennen.¹⁵⁶

Die Kammern erfüllten mehrere Zwecke. Einerseits konnten die Objekte hier gesammelt und aufbewahrt werden, andererseits bot der Raum die Möglichkeit diese Objekte zu studieren. In der Kammer erfolgte dies meist durch stilles Beobachten, ganz im Gegensatz zu den Galerien. Ihre Räume verstanden sich als soziale Orte und waren ursprünglich als Verbindungs- und Empfangsräume oder schlichtweg als Orte der Kommunikation bei Hof genutzt worden, was sich durch das Anbringen von Gemälden nicht ändern sollte. In den Galerien traf man sich um die Objekte gemeinsam zu betrachten und um über sie zu sprechen.¹⁵⁷

„Im 18. Jahrhundert entwickelte sich allmählich das Museum in dem Sinne, wie wir es heute auffassen. Man könnte es aus musealer Sicht umschreiben als Zeitalter der Neuordnung von Sammlungen. [...] Zu den Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance kamen nun auch Gemäldegalerien, vor allem in Schlössern und Residenzen. Sie dienten insbesondere der Repräsentation [...]“¹⁵⁸

2.2.2 Die Öffnung der Sammlungen

Das 18. Jahrhundert bedeutete für die Betrachtung von Kunst eine entscheidende Wende. Zu ihrem ästhetischen und historischen Wert kam die Auffassung hinzu, dass Kunst für ein breiteres Publikum als nur für die Hofgesellschaft zugänglich sein sollte.¹⁵⁹ Die Fürsten begannen ab der Mitte des Jahrhunderts die Sammlungen und Galerien für ihre Untertanen zu öffnen. Es entstand eine neue Art von Publikum, eine Öffentlichkeit. Doch die Grenzen zwischen dem Hof und dieser Öffentlichkeit waren fließend, das Publikum oft nicht exakt

¹⁵⁶ Vgl. Sheehan, James J., *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München: C. H. Beck 2002; S. 52.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 53f.

¹⁵⁸ Vieregg, *Geschichte des Museums*, S. 37.

¹⁵⁹ Vgl. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 15.

definierbar. Dieses Wechselspiel sollte die Wahrnehmung von Kunst von nun an beeinträchtigen.¹⁶⁰

Im 18. Jahrhundert wurden die „[...]“ Vorstellungen vom ästhetischen, ethischen und historischen Wert der Kunst mit einer weiteren Grundüberzeugung des Museums verknüpft, nämlich der, daß seine Bestände für das Publikum geöffnet und zugänglich sein sollten.“¹⁶¹

Die Sammlungen wurden immer spezifischer. Man begann den Objekten unterschiedliche künstlerische Wertigkeiten zuzuschreiben. Die intellektuelle Wirkung auf den Betrachter begann den materiellen Wert zu verdrängen. Das Vorhaben, Kunst öffentlich zu machen, zeigte sich in ganz Europa, Vorreiterrollen übernahmen Frankreich und England. Nach und nach wurden immer mehr Galerien zwar zeitlich begrenzt aber dennoch für einige Stunden pro Tag oder an einem Tag der Woche geöffnet. Den wichtigsten Aspekt sah man in der Ausbildung und Wissensvermittlung. Hauptsächlich konnten sich Künstler und Studenten durch das Studieren alter Meister weiterbilden.¹⁶² Bisher hatten sie nur Zugang zu den kirchlichen Sammlungen gehabt, welche für alle Besucher offen standen. Das Studieren der privaten Sammlungen, das Betrachten von Werken, die ihnen bislang noch verborgen gewesen waren, bot ihnen von nun an die Möglichkeit ihren Horizont wesentlich zu erweitern.¹⁶³

„[...]“ der Wunsch der Kunstakademien, die königlichen Sammlungen zur Ausbildung von Künstlern zu benutzen, war einer der Zwänge, die ursprünglich dazu geführt hatten, daß sie für das Publikum geöffnet wurden.“¹⁶⁴

Dieser Trend setzte sich in den folgenden Jahren fort und so zählten neben den Künstlern und Studenten noch weitere Bevölkerungsgruppen, auch solche ohne einen wissenschaftlichen Hintergrund, zu den Besuchern dieser geöffneten Galerien.¹⁶⁵

Trotz der so genannten Öffnung und dem Zugang für nunmehr alle Stände muss man bedenken, dass der Museumsbesuch für diese Schichten trotz alledem eingeschränkt wurde. Die bürgerliche Schicht musste einige Anforderungen, wie etwa ausreichende Bildung oder

¹⁶⁰ Vgl. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 32ff.

¹⁶¹ Ebd., S. 15.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 40f.

¹⁶³ Vgl. Pomian, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, (Neuausgabe 3.-4., Wagenbachs Taschenbuch 302), Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2001; S. 65f.

¹⁶⁴ Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 145.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 40f.

ein angemessenes Erscheinungsbild, erfüllen um die Genehmigung für einen Galeriebesuch zu erhalten. Diese zu beachtenden Regeln waren zwar allgemein bekannt, wurden aber von jeder Institution eigens formuliert.¹⁶⁶ Diese Tatsache stellt einen entscheidenden Unterschied zu den Panoramen dar. Dort hatte jeder, der das Eintrittsgeld aufbringen konnte, Zugang zum Gemälde. Beruf, Bildung und Erscheinungsbild spielten keine Rolle. Natürlich lag der Grund dafür in dem Zwang, wirtschaftlich überleben zu müssen. Je höher die Besucherzahlen waren, je breiter sich demnach die Schicht des Publikums gestaltete, desto mehr Einnahmen konnten erzielt werden.¹⁶⁷

„Im Gegensatz zu in privaten oder fürstlichen Sammlungen aufbewahrten Bildern waren die Panoramen jetzt (und ausschließlich!) der zahlenden Öffentlichkeit, einem Publikum, zugänglich.“¹⁶⁸

Das Panorama war ein Präsentationsraum, der allen Besuchern den Zugang erlaubte, während am Kunstsektor zwischen Adel und Bürgertum differenziert wurde. Betrachtet man das Panorama als einen öffentlichen, allen Schichten zugänglichen Ausstellungsraum, wäre es einer der ersten seiner Art.

„Wie so vieles verdankt sich das Museum als Raum der Lehre und der Anschauung den Ideen der Aufklärung, die im Vorfeld der Französischen Revolution die Veröffentlichung von privaten, fürstlichen Kunstsammlungen forderte. Diese Sammlungen, die das Erbe der Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts bildeten, erfuhren nicht nur eine Öffnung gegenüber dem gebildeten Publikum, sondern wurden auch einer neuen Ordnung unterworfen.“¹⁶⁹

Auch hier wird die Öffnung für ein ausgewähltes, gebildetes Publikum betont. Die neue Ordnung, von der gesprochen wird, bezieht sich auf den Wandel der Bildinhalte. In den Wunderkammern spielten Aspekte wie Magie und Göttlichkeit der gesammelten Gegenstände noch eine entscheidende Rolle, die Kunst der neuen Sammlungen wendet sich statt dessen dem aufklärerischen Gedankengut, dem Irdischen, dem Profanen zu. Im 19. Jahrhundert wird

¹⁶⁶ Vgl. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 41f.

¹⁶⁷ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 26.

¹⁶⁸ Ebd., S. 26.

¹⁶⁹ Heinisch, Severin, „Exponierte Geschichte. Zur Struktur des Historischen im musealen Raum“, in: Erber-Groiß, Margarete (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*, Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 39-45; S. 39f.

diese Entwicklung noch weiter differenziert: Natur und Kunst werden endgültig voneinander getrennt.¹⁷⁰

Das Panorama, mit seinem Grundsatz, die Realität wahrheitsgetreu abzubilden, passte zu diesen neuen Anschauungsweisen. Oettermann schildert die Veränderungen und deren Auswirkungen auf das Panorama wie folgt:

„Gleichzeitig kam es aber auch zu einer Veränderung der Bildinhalte: Weg von mythologischen und allegorischen Darstellungen, die nur dem gebildeten Connaissance verstehbar waren, zu realistischen Landschaftsdarstellungen, an denen sich der Blick des Ökonomen schulen konnte; weg von der Darstellung religiös-historischer Ereignisse, die biblische Geschichte illustrierten, zur Darstellung aktuell real-politischer Ereignisse wie Schlachten, Belagerungen, etc., die den Zeitungsleser interessierten. Was die Malweise und den Stil der Darstellung anging, mußten sie [die Panoramen] notgedrungen 'realistisch' sein.“¹⁷¹

Dass bestehende Räumlichkeiten, die zur Hofhaltung gehörten, zu Gemäldegalerien umfunktioniert wurden um die Sammlungen dort unterzubringen, war vorwiegend erst im 18. Jahrhundert üblich. Einige solcher Gemäldegalerien, welche die Fürsten einer ausgewählten interessierten Öffentlichkeit präsentierten, waren um die Mitte des Jahrhunderts beispielsweise die Königliche Gemäldegalerie in Dresden, das Palais de Luxembourg in Paris oder die Kaiserliche Galerie in Wien.¹⁷²

Die Entstehung der großen Kunstmuseen ist unterschiedlichen Ursprungs. Eine Vorreiterrolle übernimmt hierbei der Prado in Madrid, der bereits 1819 eröffnet wurde. Er wurde im Prado de San Jerónimo untergebracht, wo ursprünglich die naturwissenschaftliche Sammlung ihren Platz hatte. Die meisten der heute bekannten großen Kunstmuseen des europäischen und US-amerikanischen Raumes entstanden erst ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die National Gallery in London, die Alte Pinakothek in München oder das Metropolitan Museum of Art in New York.¹⁷³

¹⁷⁰ Vgl. Heinisch, „Exponierte Geschichte“, S. 40.

¹⁷¹ Oettermann, *Das Panorama*, S. 26.

¹⁷² Vgl. Vieregg, *Geschichte des Museums*, S. 188.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 189f.

Das erste Panorama entstand im Vergleich dazu 1793/94 in London.¹⁷⁴ In Wien wurde erstmals 1801 ein Panorama eröffnet.¹⁷⁵ Die Entstehung der großen Kunstmuseen fällt demnach in die gleiche Zeit wie die der Panoramen.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wird auch als Zeitalter der Romantik bezeichnet. Im Gegensatz zur Aufklärung, welche Vernunft und Ratio als oberstes Gebot sah, stand in der Kunst nun die Irrationalität im Vordergrund. Durch das langsame Aufkommen der Fotografie erlebten auf der einen Seite Technik und Wissenschaft, in dessen Tradition das Panorama in gewisser Weise auch eingereiht werden muss, einen enormen Aufschwung, auf der anderen Seite übernimmt die Kunst, wenn man so will, die frühere Rolle der Religion, des Überirdischen, zu dem hinauf geblickt werden kann. Der Künstler galt nicht mehr nur als Handwerker, sondern wurde als Genie verehrt. Er trat aus dem Schatten seiner Werke hervor und wurde zu einer Persönlichkeit.¹⁷⁶

„Nicht zufällig bestimmt das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst die Diskussion in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Position der Kunst zwischen Philosophie, Politik und Religion zeigt sich wissenschaftlich befestigt. Sie wird verstärkt durch das Aufkommen des photographischen Verfahrens [...]“¹⁷⁷

Die Künstler sahen in den Museen des 19. Jahrhunderts den idealen Platz für ihre Werke. Sie boten ihnen, kurz gesagt, neue Möglichkeiten. Sie versicherten ihnen eine dauerhafte Präsentation ihrer Werke und stellten auch einen geeigneten Platz für deren Aufbewahrung dar. Ebenfalls erlangte ein Künstler, sobald sein Bild im Museum zu sehen war, sofortige Anerkennung, sein Ruf wurde mit einem Mal aufgewertet.¹⁷⁸ Die Museen vereinigten die verschiedensten Gattungen in sich. Den entscheidenden Unterschied zwischen den historischen und den zeitgenössischen Werken war jedoch die Tatsache, dass man ab sofort begann, Kunst speziell für das Museum zu schaffen. Dies mag auch ein Grund dafür sein, dass viele der Werke, welche in dieser Zeit entstanden, größere Formate aufwiesen als bisher. Im Museum fanden sie ihren Platz, ebenso wie das Rundgemälde in der Panoramarotunde seinen Platz fand.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 16.

¹⁷⁵ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 222.

¹⁷⁶ Vocelka, *Geschichte Österreichs*, S. 184 und 186.

¹⁷⁷ Matzker, *Ästhetik der Medialität*, S. 115.

¹⁷⁸ Vgl. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 147.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 146f.

Frühe öffentliche Ausstellungsräume im Sinne der Kunstgeschichte bildeten etwa die so genannten Salons in den Räumlichkeiten des Pariser Louvre. Ab dem Jahr 1737 veranstaltete die Académie Royale de Peinture et de Sculpture in regelmäßigen Abständen diese Ausstellungen in der Grande Galerie und im Salon Carré. Sie wurden alle zwei Jahre wiederholt und erfreuten sich großer Beliebtheit. Die Salons hatten eine Dauer von etwa drei bis sechs Wochen und begannen jeweils am 25. August. Während dieses Zeitraumes machte der Salon die Hauptfreizeitgestaltung der Pariser Bevölkerung aus. Es war ein überwältigendes visuelles Spektakel. Der Salon Carré, so wird es geschildert, war von Augenhöhe aufwärts bis unter die Decke mit Bildern unterschiedlicher Genres gefüllt.¹⁸⁰

Die Ausstellungen galten als gesellschaftliche Ereignisse über die man sich unterhielt und die ausgestellten Werke wurden ausführlich besprochen. Für die Künstler war es etwas Neues, nicht mehr für einen Auftraggeber, dessen Geschmack und Vorlieben sie meist kannten, zu malen. In den Ausstellungen wurden ihre Werke einem breiten Publikum gezeigt.¹⁸¹

Die Ausstellungen brachten Personen verschiedenster sozialer Schichten unter einem Dach zusammen. Der Salon war für die Menschen des 18. Jahrhunderts eine erste Möglichkeit in Kontakt mit qualitativ hochwertiger Kunst zu treten. Bisher waren die breiten Massen davon ausgeschlossen. Auch für das Leben der Künstler änderten die Salons vieles. Durch die regelmäßigen Ausstellungen und die damit verbundene Anerkennung der Akademie stieg ihr Ansehen rasant an. Sie wurden Teil des öffentlichen Lebens, sie wurden zum Stadtgespräch. Die Salon-Ausstellungen bildeten damit die ersten regelmäßigen Ausstellungen, die der Öffentlichkeit ohne Entgelt zeitgenössische Kunst darboten. Sie trugen maßgeblich dazu bei und hatten es sich zur Aufgabe gestellt, der breiten Masse einen Sinn für Ästhetik zu vermitteln.¹⁸²

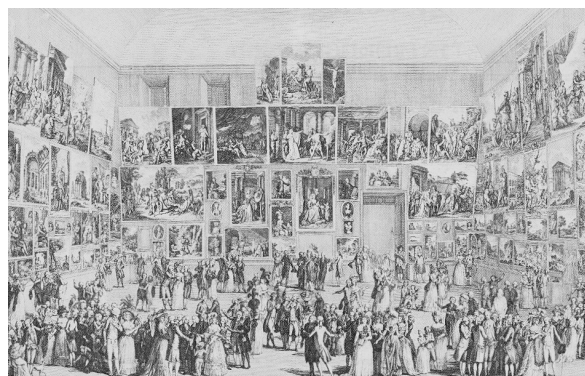


Abbildung 8: *The Salon of 1787*, Pietro Antonio Martini.

¹⁸⁰ Vgl. Crow, Thomas E., *Painters and the Public Life in the Eighteenth-Century Paris*, New Haven (u.a.): Yale University Press 1991., S. 1ff.

¹⁸¹ Vgl. Gombrich, *Geschichte der Kunst*, S. 481.

¹⁸² Vgl. Crow, *Painters and the Public Life in the Eighteenth-Century Paris*, S. 1-5.

Die Eröffnung des Louvre als Kunstmuseum ist schließlich mit dem Jahr 1793 datiert. Meisterwerke aus der Königlichen Sammlung wurden dadurch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹⁸³

„[...] denn als dieses 1793 eröffnet wurde, verwandelte sich der Zugang zur Kunst plötzlich von einem Privileg in ein Recht, und was bis dahin ein den Königen und Königinnen vorbehaltenes Gefilde gewesen war, wurde zum öffentlichen Raum.“¹⁸⁴

2.3 Weltausstellungen

„Museen wurden im 19. Jahrhundert zu bevorzugten Orten, in denen die Weiterentwicklung der Welt mittels Objekten gezeigt werden sollte. Die Weltausstellungen spielten in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle und führten zu Museumsgründungen: In Folge der Weltausstellung in Wien 1873 wurde das Technische Museum für Industrie und Gewerbe gegründet.“¹⁸⁵

Eine Repräsentationsform, die auch in das Zeitalter der Panoramen fällt, bilden die Weltausstellungen, deren Geschichte 1851 in London beginnt und sich durch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zieht. Ihre Schauplätze waren vor allem in London, Paris und Wien angesiedelt und sie spiegelten die industrielle Entwicklung jener Zeit wieder.¹⁸⁶

Sie entstanden ursprünglich um die neuen Errungenschaften der Industrie einem breiten Publikum präsentieren zu können. Die Industrie- und Gewerbeausstellungen, welche seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auf nationaler Ebene stattfanden, erwiesen sich nach und nach als zu klein und so traten die umfangreicheren Weltausstellungen an ihre Stelle. Ihr Ziel war nicht der Handel vor Ort, sondern die Präsentation des technisch Möglichen. Sie boten einen Ort der Kommunikation und des Informationsaustauschs. In gewisser Weise lösen auch sie die Wunderkammern und Raritätenkabinette ab. Technische Erfindungen, die bis dahin in den Kammern am Hof ausgestellt worden waren, fanden nun in den Hallen der Weltausstellungen

¹⁸³ Vgl. Vieregg, *Geschichte des Museums*, S. 190f.

¹⁸⁴ Danto, Arthur C., *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München: Fink 1996; S. 16.

¹⁸⁵ Vieregg, *Geschichte des Museums*, S. 48.

¹⁸⁶ Vgl. Heinisch, „Exponierte Geschichte“, S. 40.

ihren Platz. Sie waren nicht mehr länger Prestigeobjekte ihres Sammlers, sondern wurden als technische Errungenschaften auf unternehmerischer, wirtschaftlicher Ebene präsentiert.¹⁸⁷

„Technik und Wissenschaft – Grundlage der industriellen Massenproduktion und damit auch des bürgerlichen Reichtums – traten sichtbar aus dem herrschaftlichen Raum auf das Feld der wirtschaftlichen Konkurrenz. [...] Anstelle der elitären Nutzung trat die massenhafte Verwertung. Die Weltausstellungen waren Drehscheibe des neuen globalen Informations- und Güterstroms.“¹⁸⁸

Das Medium Weltausstellung verkörpert den langsam immer geringer werdenden Einfluss der Herrschaftsmonarchien und den gleichzeitigen Aufschwung des Bürgertums und der damit einhergehenden Emanzipation. Wie auch das Panorama, war es als Medium der Bürger für alle Schichten zugänglich. Dieses Erfolgsprinzip zeigt sich auch in den Besucherzahlen, die sie aufweisen konnten. Die erste Ausstellung in London erreichte beispielsweise ein Publikum von über sechs Millionen.¹⁸⁹

Das Ende dieser Ära ist mit dem Wechsel zum 20. Jahrhundert zu datieren. Technische Innovationen waren Teil des täglichen Lebens geworden und ihre Zurschaustellung somit nicht mehr notwendig. Die Objekte aus den Weltausstellungen fanden in den neu erbauten Technischen Museen ihren Platz.¹⁹⁰

„Unter Kunstgeschichte ist zwar vor allem der Wandel der Geschmackskriterien, Schönheitsbegriffe und Formkonzeptionen zu verstehen, sie schließt aber auch die Entwicklung von technischen Errungenschaften, handwerklichen Verfahren und Instrumenten, den Wandel der Medien und Vehikel der Verständigung ein.“¹⁹¹

Panoramen und Weltausstellungen verbinden mehrere Faktoren. Sie sind nicht nur beide in der gleichen Zeit anzusiedeln, sie haben auch ein ähnliches Publikum. Der wohl interessanteste Aspekt ist jedoch die Platzierung beider Medien zwischen Technik und Kunst. Dass die Grenzen zwischen diesen beiden Bereichen fließend sind, ist im 19. Jahrhundert eine

¹⁸⁷ Vgl. Weber-Felber, Ulrike, „Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts – Medium bürgerlicher Weltsicht“, in: Erber-Groiß, Margarete (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*, Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 90-102; S. 91.

¹⁸⁸ Ebd., S. 91.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 91f.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 101.

¹⁹¹ Hauser, *Soziologie der Kunst*, S. 439.

logische Entwicklung und zeigt sich durch „das Eindringen der technischen und industriellen Revolution, ihrer Ergebnisse und der sie hervorbringenden Denkweise, in die Bereiche der Kunst.“¹⁹² Das Panorama als optisches Medium reiht sich in diese Kategorisierung als Mischform ein. So überrascht es auch nicht, dass etwa die Kommission, die 1800 in Paris einen Bericht über das Panorama verfassen sollte, diesen zwar der Classe de Littérature et Beaux-Arts vorlegen sollte, selbst jedoch zur Hälfte aus Mitgliedern der Classe des Sciences physiques et mathématiques bestand.¹⁹³

2.4 Kunstpräsentation im 19. Jahrhundert

„Die Interaktion zwischen Öffentlichkeit und Hof, die für die Entwicklung des Museums am bedeutsamsten war, betraf die Organisation und die Ausstellung fürstlicher Sammlungen. Aus ihnen kamen nicht nur viele der Stücke, die dann in den Museen des 19. Jahrhunderts landeten, sondern auch ein großer Teil der Ansichten darüber, wie diese Objekte angeordnet und ausgestellt werden sollten.“¹⁹⁴

Die Gestaltung von Ausstellungen folgte viele Jahre dem Konzept der großen Kunstmuseen, wie etwa dem Louvre in Paris. Die architektonischen Raumvorgaben der Schlösser, ihre aneinandergereihten Prunkräume, die einen nach und nach durch das gesamte Anwesen promenieren ließen, wurden notgedrungen zum Hängungskonzept. Die Raumabfolge diente demnach als Mittel zum Zweck. Die Gemälde wurden ähnlich einer Tapete neben-, über- und untereinander an die Wände montiert, bis zwischen ihnen nur noch vereinzelt die Wand hervorblitzte.¹⁹⁵

Die ersten Zeichnungen, die Galerieräume und deren Besucher darstellten, entstanden im 19. Jahrhundert im Louvre. Neben der Großen Galerie war besonders der Salon Carré ein beliebtes Objekt. Zahlreiche Künstler hielten die gegebene Raumsituation der Salons exakt fest. Anhand dieser Malereien kann man heute sehr schön die Hängungsweise, die Raumgestaltung sowie die Museumsbesucher der damaligen Zeit erkennen.¹⁹⁶

¹⁹² Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 19.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 17ff.

¹⁹⁴ Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 38.

¹⁹⁵ Vgl. Hügel, Hans-Otto, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, in: Roesner, David (Hg.), *Szenische Orte – Mediale Räume*, (Medien und Theater, N.F., Bd. 1), Hildesheim (u.a.): Olms 2005, S. 219-238; S. 226f.

¹⁹⁶ Vgl. Belting, Hans, „Photographie und Malerei: Museum Photographs. Der photographische Zyklus der



Abbildung 9: Lucien Przepiorski, *Le Salon Carré du Louvre*, Gemälde, ca. 1880.

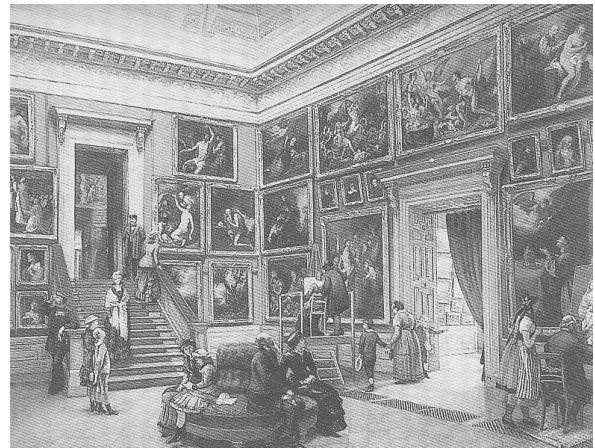


Abbildung 10: Karl Louis Preusser, *In der Dresdner Galerie*, 1881.

Die Art und Weise wie die Gemälde nebeneinander an die Wand gepfercht sind, erscheint aus heutiger Sicht beinahe als Zumutung für den Betrachter. Die Bilder sind allesamt dicht nebeneinander, sowie unter- und übereinander angebracht. Die Wand tritt dabei völlig in den Hintergrund. Kein Bild ist gesondert hervorgehoben, alle hängen sie gleichwertig nebeneinander. Große Gemälde befinden sich meist eher in Deckennähe. So können sie mit etwas Entfernung gut betrachtet werden. Zusätzlich werden sie von der Wand weg leicht nach vorne geneigt, um den Betrachtungswinkel zu optimieren. Kleinformative Bilder findet man eher in Bodennähe. Vermutlich wurde dieser Platz vom Maler für sein Bild am ehesten akzeptiert, da der Betrachter, durch das nahe Herantreten an das Bild, immerhin noch die Möglichkeit zur genaueren Detailstudie hatte.¹⁹⁷

„Museen eigneten sich in gleicher Weise für alle Arten von Gemälden, die in den mittleren Dekaden des Jahrhunderts beliebt waren, nicht nur für die religiösen Themen der Nazarener, sondern auch für historische Panoramen, Genrebilder, Landschaften und Stilleben. Einer Institution, die der Kunst als solcher gewidmet war, war nichts unangemessen, alles in gleicher Weise akzeptabel.“¹⁹⁸

Die unterschiedlichsten Gemälde fanden sich inmitten vieler Werke wieder, mit denen sie nicht unbedingt das Genre oder den gleichen Stil teilten. Es scheint als wären sie willkürlich

'Museumsbilder' von Thomas Struth“, in: Struth, Thomas, *Museum Photographs*, München (u.a.): Schirmer/Mosel 2005, S. 108-127; S. 120f.

¹⁹⁷ Vgl. O'Doherty, Brian/ Wolfgang Kemp (Hg.)/ Markus Bröderlin (Nachw.), *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, (Internationaler Merve-Diskurs, 190), Berlin: Merve Verlag 1996; (Orig. 1976); S. 12.

¹⁹⁸ Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, S. 147.

ausgewählt worden um nebeneinander in der Galerie ihren Platz einzunehmen. Den einzelnen Gemälden wurde dabei nur wenig Raum gegeben. Die Architektur der Schlösser, die zu Galerien umgewandelt wurden, verstärkte dies nur noch mehr. Durch die aneinandergereihten Ausstellungsräume und die auf jegliche Akzentuierung verzichtende Hängung entsteht der Eindruck, die Gemälde werden allesamt wertfrei präsentiert. Das zog einen ständigen Streit um die subjektiv als am hochwertigsten empfundenen Plätze nach sich. Die Bilder sind neutral nebeneinander platziert, ein kritisches Urteil wird vollkommen dem Betrachter überlassen.¹⁹⁹

Das Ziel dieser Hängung scheint eine kunstvolle Zusammensetzung aus unterschiedlichen Bildern zu sein, mit möglichst wenig vergeudetem Wandstück dazwischen. Trotzdem bildete jedes Gemälde für sich stehend eine Einheit. Ein Grund, warum sie funktionieren konnte, war der Rahmen, der das Bild von seinem Nachbarn trennte. Er hielt das Gemälde fest, schirmte es nach außen hin ab und machte es zu einer geschlossenen Einheit. Durch ihn wurde, trotz dem Chaos, das auf den Ausstellungswänden herrschte, jedes Bild für sich allein wahrgenommen. Der Rahmen stellte für den Betrachter auch einen Anhaltspunkt dar um nicht abzuschweifen, er erschien als eine Art absolute Grenze. Der im Gemälde dargestellte Raum fand außerhalb seines Rahmens keine Fortsetzung. Das Bild war durch ihn in sich geschlossen. Eine Beziehung zwischen Raum und Exponat kann nicht erkannt werden.²⁰⁰

„Dem zeitgenössischen Betrachter, gewohnt an das Format und die ausgewogene Komposition traditioneller Tafelbilder, tritt im Panorama die volle Macht des Faktischen entgegen, in ihrer Zufälligkeit und metaphysischen Indifferenz.“²⁰¹

Wie bereits erörtert, fehlte dieser Rahmen im Panorama. Er war nicht notwendig. Das Rundgemälde hatte weder einen Anfang noch ein Ende. Selbst Ober- und Unterkante lagen nicht im Blickfeld des Betrachters. Diese Rahmenlosigkeit war mitverantwortlich für das Schwindelgefühl, das den Panoramabesucher überkam, und weckte gleichzeitig das Interesse an dem Medium. Das Auge konnte sich nirgends festhalten, es wanderte von einem Detail zum nächsten, immer auf der Suche nach etwas Neuem.

¹⁹⁹ Vgl. Hügel, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, S. 228f.

²⁰⁰ Vgl. O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 13ff.

²⁰¹ Koschorke, „Das Panorama“, S. 159.

„Für das 19. Jahrhundert definiert der 'Salon' die Vorstellung von Galerie. Eine Galerie ist ein Ort mit Wänden, die mit einer Wand von Bildern bedeckt sind. Die Wand selbst hat keinen eigenen ästhetischen Wert; sie ist eine schiere Notwendigkeit für ein aufrecht gehendes Wesen.“²⁰²

Für die Ausstellungsräume des 20. Jahrhunderts dienten die Pariser Salons als Prototypen. Veränderungen vollzogen sich, meist in kleinen Schritten, dahingehend, dass die Hängung mit der Zeit immer linearer wurde. Alles wurde, wenn man so will, auf eine horizontale Ebene gebracht. Die Hängung, wie sie im Louvre üblich war, diente den großen Kunstmuseen als Basis für die Art und Weise wie sie ihre Räume gestalteten. Sie kann als erste Form einer musealen Präsentationsweise angesehen werden und bot damit auch ein erstes Modell für die Unterteilung großer Museumsräume.²⁰³

Die Künstler des späten 19. Jahrhunderts fanden die Art und Weise wie ihre Werke in den Galerien ausgestellt wurden, bald nicht mehr zeitgemäß. Sie verliehen ihrem Unmut Ausdruck und forderten neue Arten der Präsentation, Mitspracherecht und Unabhängigkeit. Diese Forderungen waren es auch, welche in weiterer Folge zum Bau der Wiener Secession führen sollten.²⁰⁴

„Es konnte in Wien wie auch in den anderen Metropolen Europas, Paris, Berlin oder London, nicht auf Ausstellungsorte zurückgegriffen werden, die sich der Präsentation einer radikalen oder doch zumindest jungen Moderne programmatisch verpflichtet hätten.“²⁰⁵

²⁰² O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 12.

²⁰³ Vgl. Hügel, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, S. 229.

²⁰⁴ Vgl. Szeless, Margarethe, „Der neuen Kunst ein neues Haus. Planung und Bau des Gebäudes 1897-1898“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 13-34; S. 13.

²⁰⁵ Felderer, Brigitte/ Eleonora Louis, „Die Beständigkeit des Ephemereren. Zur Selbstdarstellung der Kunst in der Wiener Secession“, in: Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997, S. 108-157; S. 110.

3. Die Wiener Secession

Das Secessionsgebäude stellt, wie auch das Panorama, einen Ort dar, der einem oder mehreren Objekten als Ausstellungsraum dienen soll. Im Gegensatz zu den großen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, deren Hängungsweise eine Zentrierung auf ein Einzelobjekt nicht zuließ, steht in der Secession der Gedanke eines umfassenden Raumkonzeptes im Vordergrund. Ähnlich wie das Panorama seine volle Wirkung erst durch den umliegenden Raum erzielen konnte, verfolgt die Secession das Ziel, der Kunst einen Wirkungsraum zu geben um jedem Objekt die nötige Aufmerksamkeit schenken zu können. Die Rauminszenierung wird dabei zum Raumkonzept.

3.1 Die Gründung

„Die Künstler, die 1897 die Wiener Secession gründeten, wollten einen entscheidenden Bruch mit der Vergangenheit vollziehen. Nicht die Darstellung von Geschichte interessierte sie: Sie wollten historisch wirken.“²⁰⁶

Am 3. April 1897 schlossen sich 40 Künstler, 23 davon waren Mitglieder des Künstlerhauses, zur Vereinigung bildender Künstler Österreichs zusammen. Sie kehrten dem Künstlerhaus damit nicht nur den Rücken, sie positionierten sich sogar demonstrativ dagegen. Der endgültige Bruch erfolgte im Mai desselben Jahres, als sie ihren Austritt aus dem Künstlerhaus bekannt gaben. In der neuen Künstlergruppe fanden sich neben ihrem Leiter Gustav Klimt weitere bekannte Namen wie Carl Moll, Kolo Moser, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner und viele mehr.²⁰⁷

Ihr gemeinsames Ziel war das Streben nach Modernität, ein Verlangen nach neuen Präsentationsweisen ihrer Kunst sowie nach neuem Kontext. Der Wunsch, ein eigenes

²⁰⁶ Miller, John, „Die therapeutische Institution oder Die Gnade der Präsenz“, in: Fleck, Robert (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, München: Prestel 1998, S. 17-28; S. 18.

²⁰⁷ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 13f.

Ausstellungshaus zu haben, war eine logische Schlussfolgerung daraus und ebenso unumgänglich.²⁰⁸

„Die Secession sollte ein programmatischer Bau werden und als Ausstellungshaus der jungen 'Vereinigung bildender Künstler Österreichs' [...] den Aufbruch der heimischen Kunst in die Moderne symbolisieren.“²⁰⁹

Das Wiener Kunstleben wurde bis dahin beinahe 40 Jahre lang von der oben bereits genannten Genossenschaft bildender Künstler Wiens bestimmt. Sie wurde 1861 gegründet und wegen ihrem Ausstellungshaus auch Künstlerhaus genannt. Es war ein bürokratischer Verein, wie er für diese Zeit üblich war, dem teils auch aus Mangel an Alternativen die meisten Künstler Wiens angehörten.²¹⁰

Brigitte Felderer und Eleonora Louis beschreiben die Situation in ihrem Text „Die Beständigkeit des Ephemeren. Zur Selbstdarstellung der Kunst in der Wiener Secession“²¹¹ wie folgt:

„Kunst, die in den Ausstellungen der Genossenschaft bildender Künstler im Künstlerhaus zur Schau gestellt wurde, präsentierte sich in einem ständisch organisierten Zusammenhang: als Leistungsschau der Angehörigen einer Berufsvereinigung, deren Mitgliedschaft die einzig notwendige Voraussetzung war, um sich nun dem Urteil des kunstsinnigen Betrachters zu stellen.“²¹²

Und weiter:

„Die ständischen Interessen schienen gewährleistet, indem jeder Künstler gezeigt wurde; hierarchische Unterschiede wurden über die Hängung deutlich. Es galt für jüngere Künstler, sich langsam zur Mitte vorzuarbeiten, zu den Plätzen an jener Wand, welche von der jeweiligen Hängekommission den 'besten' Bildern vorbehalten waren.“²¹³

²⁰⁸ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 16.

²⁰⁹ Ebd., S. 13.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 13.

²¹¹ Felderer/Louis, „Die Beständigkeit des Ephemeren“, in: Louis, *Secession*, 1997.

²¹² Ebd., S. 115.

²¹³ Ebd., S. 115.



Abbildung 11: Internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus, 1894.



Abbildung 12: Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus, 1888.

Genau jene aus ihrer Sicht unzeitgemäße Präsentation ihrer Werke sowie dessen Zur-Schau-Stellen in überladenen Räumlichkeiten hatten die Künstler der neuen Vereinigung am Künstlerhaus kritisiert.²¹⁴ Sie folgten damit einem Trend, der sich in ganz Europa ausdehnte.

„Waren Museen einst bestrebt, hermetisch in sich geschlossene Sammlungen anzuhäufen, so möchten sie sich nunmehr öffnen, teilen, kommunizieren und ihre Prämissen überdenken. Ein solcher Wandel ist nicht nur altruistisch motiviert: Er ist unumgänglich, um gegenüber einer Öffentlichkeit, die sich zunehmend ihrer eigenen Mannigfaltigkeit bewußt wird, die Legitimität der Institution zu behaupten.“²¹⁵

Die Secessionisten forderten ein eigenes Ausstellungshaus, in dem sie selbst tonangebend handeln und ihre Werke präsentieren konnten. So war es von Vorteil, dass unter den Gründungsmitgliedern auch Architekten waren. Einer davon hieß Joseph Maria Olbrich und war ein junger, 1867 in Troppau geborener Architekt und ein Schüler Otto Wagners. Er war es auch, der seinen Schützling schließlich mit der Planung zum Bau der Secession beauftragte.²¹⁶

²¹⁴ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 13.

²¹⁵ Miller, „Die therapeutische Institution“, S. 17.

²¹⁶ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 16.

3.2 Die Planung

Zu Beginn des Jahres 1897 schaute sich die zu diesem Zeitpunkt noch inoffiziell agierende Vereinigung bildender Künstler Österreichs um einen geeigneten Bauplatz für ihr Ausstellungshaus in Wien um. Ins Auge fassten sie schließlich ein Grundstück an der Ringstraße, in der Nähe der Wollzeile, der zum Exerzierfeld vor der Franz-Josephs-Kaserne gehörte und nach deren Auflösung in den Besitz der Gemeinde fallen sollte. Im März desselben Jahres diskutierte der Stadtrat den Antrag und genehmigte den Bau eines provisorischen Ausstellungsgebäudes mit der zeitlichen Begrenzung von zehn Jahren. Es folgten weitere Gemeinderatssitzungen, in denen der Standort und die durch das Provisorium entstehende mögliche Abwertung des Gebietes besprochen wurden. Aus diesem Grund mischte sich nun auch das k. u. k. Reichs- und Kriegsministerium als Eigentümer des Areals in die Planungen mit ein und forderte eine finanzielle Entschädigung. Im Herbst legte Olbrich dem Gemeinderat schließlich erste Skizzen vor. Die Voraussetzung, den Bau nur als Provisorium zu errichten, hatte sich in seinen Plänen ausgewirkt und so erinnerte der geplante Bau stark an die Architektur von Ausstellungspavillons. Durch das viele Hin und Her ahnte die Vereinigung bereits, dass mit dem Grund an der Ringstraße so bald keine Lösung gefunden werden würde und reichte einen weiteren Antrag für einen Bauplatz in der Friedrichstraße ein. Diesem wurde am 17. November nach neuerlicher Debatte schließlich stattgegeben.²¹⁷

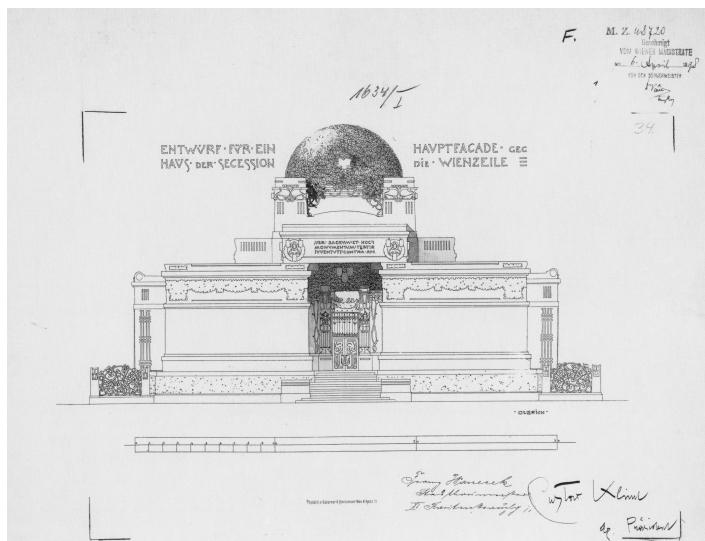


Abbildung 13: Fassade gegen die Wienzeile, Entwurf II, 1897.

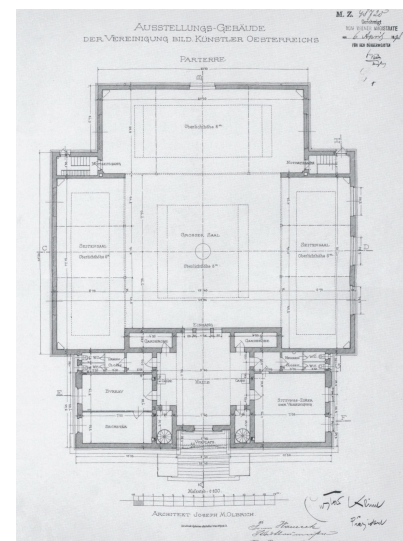


Abbildung 14: Grundriss Erdgeschoss, Entwurf II, 1897.

²¹⁷ Vgl. Kapfinger, Otto/ Adolf Krischanitz/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien (u.a.): Böhlau 1986; S. 15ff.

Durch die Verzögerung war es der Vereinigung nicht möglich, ihre erste Ausstellung in ihrem eigenen Gebäude zu organisieren. Aus diesem Grund mietete sie sich in die Räumlichkeiten der Gartenbaugesellschaft am Parkring ein und eröffneten dort am 26. März 1898 ihre erste Ausstellung als Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Diese erste Secessionsausstellung, die neben ihren eigenen Arbeiten auch jene von bekannten Künstlern wie Arnold Böcklin, Auguste Rodin, Max Klinger und weiteren zeigte, entpuppte sich als bahnbrechender Erfolg. Das Interesse des Publikums an der zeitgenössischen Kunst zeigte sich in über 200 Ankäufen aus der Ausstellung. Diesen finanziellen Erfolg nahmen die Secessionisten gerne entgegen und finanzierten damit den Bau an der Friedrichstraße.²¹⁸ Der Erfolg war aber auch Folge des neuartigen Raumkonzeptes und der Ausstellungsgestaltung, die die einzelnen Werke aufeinander bezog und dadurch die Hängung zur Inszenierung steigerte.

Nachdem Olbrich seine Pläne dem neuen Standort angepasst hatte – das Gebäude musste sich nun gegen die Karlskirche behaupten und auch einer großzügigeren Fläche als jener in der Wollzeile entsprechen – und diese von der Stadt angenommen wurden, erfolgte am 28. April 1898 die feierliche Grundsteinlegung. Nur sechs Monate später war der Bau im Oktober fertiggestellt. Die zweite Secessionsausstellung, die erste im eigenen Haus, öffnete am 12. November 1899.²¹⁹

Ludwig Hevesi war zu jener Zeit mit der Berichterstattung über das Kulturleben Wiens für das Fremden-Blatt betraut und verfasste zahlreiche oft zitierte Kritiken und Abhandlungen sowohl über den Bau der Secession und seine ersten Ausstellungen als auch über die Reaktionen darauf. Er war der Secession über viele Jahre verbunden. Ihm verdankt das Haus auch den Spruch an der Fassade: „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.“²²⁰ Seine Rezensionen können in dem Sammelwerk „Acht Jahre Sezession“ nachgelesen werden.²²¹

²¹⁸ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 19.

²¹⁹ Vgl. Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, S. 19f.

²²⁰ Kapfinger, Otto „Des Kunsttempels Traumlands herkunft“, in: Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997, S. 86-107; S. 105.

²²¹ Hevesi, Ludwig/ Otto Breicha (Hg.), *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik*, Klagenfurt: Ritter 1984; (Orig. Wien: Konegen 1906).

3.3 Das Gebäude

Joseph Maria Olbrich schrieb nach Vollendung der Bauarbeiten selbst über das Gebäude:

„Mauern sollten es werden, weiß und glänzend, heilig und keusch. Ernste Würde sollte alles umweben. [...] Und als ich so mit dem Herzen die Aufgabe erfasste, als das innere Gefühl lauter wurde als der Verstand und Geist, da hatte ich auch den Muth, zu bringen, was ich empfand; und geboren ward es!“²²²

Tatsächlich finden sich in der Architektur der Secession all diese von ihm so trefflich formulierten Attribute. Seine Worte heilig und keusch lassen sich aus den wiederholt auftretenden Bezeichnungen „Kunsttempel“²²³ und „Tempel für die Kunst“²²⁴ herauslesen.

Im Aufbau der 990 m² Grundfläche umfassenden Secession spielen sakrale Bauelemente eine bedeutende Rolle. Olbrich hat einen zentralisierten Grundriss gewählt und darauf, dem Kirchenbau ähnlich, einen basilikalen Raum mit einem quadratischen Mittelschiff, zwei niedrigeren Seitenschiffen und einem abschließenden Querschiff gesetzt. Quadratische und kreuzförmige Linienführungen bestimmen den zentralen Ausstellungsraum. Zwei dünne Stützsäulen verbinden den Boden mit der Decke, in die ein großes, flächiges Glasdach eingebaut ist, das den Raum von oben gleichmäßig mit Tageslicht erhellt. Diese Klarheit, der Rhythmus und nicht zuletzt die einheitliche Geometrie ergeben zusammen mit der alles umrahmenden Außenwand den Eindruck eines massiven, monumentalen Gebäudes.²²⁵

Die klare Aneinanderreihung von Blöcken beim Aufbau der in weiß gehaltenen, von vielen als nüchtern missinterpretierten Außenfassade diente Olbrich als Mittel zum Zweck. Ihre Einfachheit nahm er als Grundlage, auf die er zahlreiche raffinierte, organisch geformte Elemente aufbringen konnte. Mit kleinen, sorgfältig aneinandergereihten Plättchen deckte er Kanten ab und gab ihnen eine natürliche Rundung. Somit schaffte er kleine Schwünge in die ansonsten schlichten Mauern und verlieh ihnen dadurch Lebendigkeit. Ebenso wandte er

²²² Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S.32; ztn: Olbrich, Joseph Maria, „Das Haus der Secession“, in: *Der Architekt V*, 1899, S. 5.

²²³ Achleitner, Friedrich, „Schlüssel zur Wiener Moderne“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 10-12; S. 10.

²²⁴ Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlands herkunft“, S. 87.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 87.

Techniken der optischen Illusion an und verjüngte die nach oben ragenden Mauern so weit, dass vom Auge eine natürliche Krümmung wahrgenommen wurde.²²⁶

„Es geht dabei darum, statt einer spannungslosen Regelmäßigkeit von Vertikalität, Horizontalität und Reihung sphärisch leicht verzerrte, dem optischen Empfinden entgegenkommende und dieses steigernde Formen zu erzielen [...] im Sinne einer kalkulierten Korrektur der Feinform der rektangulären Planimetrie, abgestimmt auf die biophysischen Bedingungen des Sehapparates und die Erfahrungen der menschlichen Raumwahrnehmung.“²²⁷

Das auffälligste Element der Secession ist die zentral über dem Gebäude emporragende Kuppel, welche aus 3000 schmiedeeisernen und vergoldeten Lorbeerblättern besteht.²²⁸

Das Symbol des Lorbeerkranzes tritt in verschiedenen Motiven der Fassade auf. Seine Bedeutung wird so interpretiert, dass damit nach oben ragend, die Zukunft symbolisiert werden soll. Der darunter liegende Raum wird gekrönt und gewinnt dadurch an Erhabenheit. Auch zeigt sich durch das geflochtene Blattwerk die Urform der Architektur, das einfache Bauen mit natürlichen Materialien wie geflochtenen Zweigen. Die durch das lichte Blattwerk durchbrochene Kuppel, eine Art schützende Laube, kommt in den Werken Otto Wagners immer wieder vor und auch sein Schüler Joseph Maria Olbrich findet in der mythisch aufgeladenen Symbolkraft dieses Gestaltungselements Gefallen.²²⁹

Friedrich Achleitner beschreibt den Aufbruch in die Moderne durch die zukunftsweisende Architektur des Hauses folgendermaßen:

„Eine ins Bild gesetzte Zukunft, mit eingeschlossen ein neuer Blick auf die Vergangenheit, die am Ende des 19. Jahrhunderts bedroht war, im dekorativen Müll einer aus den Fugen geratenen Repräsentations- und Bildungsgesellschaft zu versinken.“²³⁰

²²⁶ Vgl. Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, S. 97.

²²⁷ Ebd., S. 97.

²²⁸ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 25.

²²⁹ Vgl. Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, S. 57.

²³⁰ Achleitner, „Schlüssel zu Wiener Moderne“, S. 10.

3.4 Kritische Stimmen

Im Nachhinein gesehen ist die Secession eines der bekanntesten Gebäude Wiens und aus dem Stadtbild nicht mehr wegzudenken. Nach Vollendung des Baus ließen kritische Stimmen jedoch nicht lange auf sich warten. Vor allem die Gestaltungselemente an der Außenfassade wie Kolo Mosers *Kranzträgerinnen* und auch die goldene Lorbeerkuppel wurden mit unschönen Spitznamen versehen. Der allgemeine Tenor scheute sich vor der modernen Architektur dieses Schandflecks, wie die Secession oft genannt wurde, im Wiener Stadtbild. Insbesondere wussten die konservativen Kritiker mit dem drastischen Unterschied der symbolhaften, mit Gestaltungselementen ihrer Ansicht nach fast überhäuften Außenfassade und dem im Gegensatz dazu minimalistisch in weiß und ohne verzierende Elemente gehaltenen Innenraum nichts anzufangen. Letzterer wurde jedoch sehr positiv aufgenommen. Gelobt wurde der große, mit natürlichem Licht durchflutete Ausstellungsraum, der auch je nach Gebrauch verändert und adaptiert werden konnte.²³¹

Der Architekt Otto Kapfinger beschreibt die Kritik der Bevölkerung an der Secession wie folgt:

„Das Ausstellungshaus der Wiener Secession zählt zu den bekanntesten Beispielen der europäischen Architektur an der Wende vom Historismus zur Moderne. Kaum dreißigjährig schuf Joseph Maria Olbrich mit diesem 'Tempel für die Kunst' ein Schlüsselwerk des Wiener Jugendstils. Seine Synthese von Archaisk und Moderne, seine neuartige Deutung von typologischen und symbolischen Referenzen, der Kontrast zwischen dem sakralen Entree unter der Kuppel aus vergoldeten Lorbeerblättern und der nüchternen Funktionalität des Ausstellungstraktes – all das schockierte die Zeitgenossen und machte den Bau damals zum Stadtgespräch, zu einem handfesten ästhetischen Skandal.“²³²

Ebenso gab es aber auch Befürworter von Olbrichs Bau, für die weniger die architektonischen Einzelheiten im Vordergrund standen, sondern seine allgemeine Bedeutung als Meilenstein auf dem Weg zur Moderne. Hermann Bahr sah diesen Schritt beispielsweise in der Wandelbarkeit des Ausstellungsraumes und der sich daraus ergebenden Funktionalität.²³³

²³¹ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 29f.

²³² Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, S. 87.

²³³ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 30.

3.5 Umbauten

Im Laufe der Jahre wurde die Secession etliche Male umgebaut. Immer wieder werden die Räume auch gemäß den jeweils stattfindenden Ausstellungen adaptiert. Der erste größere Umbau findet 1907/08 statt. Es wird die Außenfassade erneuert, Koloman Mosers Glasrosette sowie sein Mädchenreigen verschwinden und im Zuge dessen muss auch der bis dahin über dem Portal angebrachte Spruch von Ludwig Hevesi „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.“²³⁴ weichen. Nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg musste das Gebäude nach kurzer provisorischer Instandsetzung 1963/64 unter der Leitung von Ferdinand Kitt umfassend renoviert werden. Er versuchte die ursprünglichen Ornamente weitgehend zu rekonstruieren und das Haus wieder an den Olbrich-Bau heran zu führen. Eine erneute Renovierung fand in den Jahren 1984/85 statt. Adolf Krischanitz versuchte in seinem Konzept so weit es ging an die ursprünglichen Raumverhältnisse heran zu kommen. Auch die Lorbeerkuppel wurde renoviert und neu vergoldet. Die wohl maßgeblichste Veränderung war die Unterkellerung des Ausstellungsraumes. Dadurch konnten nicht nur weitere Präsentationsräume geschaffen werden, sondern auch ein eigener Raum in dem der Klimt-Fries von nun an permanent gezeigt werden kann, entstehen.²³⁵

Im Zuge der Umbauten wurde der Erdkern unter der Secession ausgehoben. Dieser gewonnene Raum entsprach in etwa jenem, den man für den Fries benötigen würde. Nach und nach wurden die restaurierten Teile des Frieses in den neuen Raum abgesenkt. Dies geschah durch eine schmale, rechteckige Öffnung im Fußboden des Ausstellungsraumes.²³⁶

„Für die gewählte Raumgestaltung der Klimt-Krypta waren verschiedene Gesichtspunkte ausschlaggebend. Der Raum sollte exakt jene Maße erhalten, die in der ursprünglichen Situation im Linken Seitensaal gegeben waren. Klimt hat bei der Gestaltung des Frieses die Lage im Raum und die schräge Sicht von unten einkalkuliert und die Körperproportionen der dargestellten Gestalten leicht verzerrt. Eine Präsentation auf Augenhöhe wurde aus diesem Grund ausgeschlossen, auch wäre sonst das Verhältnis der Sockelhöhe zur Frieshöhe und die gesamte Proportion des Raumes sehr ungünstig verändert worden.“²³⁷

²³⁴ Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, S. 105.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 101-105.

²³⁶ Vgl. Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, S. 115f.

²³⁷ Ebd., S. 116.

Ursprünglich war Klimts Fries Teil der XIV. Ausstellung, die als zentrales Objekt die von Klinger geschaffene Beethoven-Skulptur zeigte. Der Fries diente sozusagen als Rahmen rund um diese in der Raummitte platzierte Skulptur. Mit der neu geschaffenen Raumsituation musste man sich darauf einigen, dass das damalige Raumgefüge nicht wieder hergestellt werden konnte.²³⁸ Der Fries stand nun für sich alleine: „als Relikt, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen, ist es heute das auf sich selbst zentrierte, entfremdete und dadurch mit einer eigenen, neuen Aura versehene Museumsstück.“²³⁹

„Im besten Fall ist ein Gebäude mehr als die Summe seiner Einzelteile, der Wände, des Bodens und der Decke, seines gesamten Erscheinungsbildes, ist Behältnis für Ideen und Visionen, Geschichte und Zukunft.“²⁴⁰

An dem Secessionsbau lassen sich sowohl die einzelnen Ornamente, diverse Elemente an der Fassade, die Kuppel und der Innenraum analysieren, wie auch seine Gesamtwirkung als ein in sich geschlossenes Objekt. Jeder einzelne der Architekten, die nach und nach an dem Haus ihre Spuren hinterlassen haben, hat seine Ideen dem Gesamtkunstwerk Secession angepasst. Somit entstand über die Jahre ein Gebäude, welches in seiner mittlerweile 100-jährigen Geschichte diese zwar in sich vereint aber dennoch, so wie schon in ihren Anfängen, eine Kunst vertritt, die richtungsweisend in die Zukunft blickt.

²³⁸ Vgl. Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, S. 116.

²³⁹ Ebd., S. 116.

²⁴⁰ Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003; S. 6.

4. Der White Cube

4.1 Institutionskritik und Ortsspezifität

„Obgleich die Architektur des Ausstellungsraums nicht gleichbedeutend mit der Institution Kunst als solcher ist, kann ihre Reflexion ein erster Schritt auf dem Weg zur Erkenntnis des umfassenden institutionellen Status der Kunst sein.“²⁴¹

Kunst wie wir sie heute kennen, entstand im 19. Jahrhundert mit der „Geburt des Museums“²⁴². Dass Kunst isoliert und für sich allein stehend in einem Museum präsentiert wird, ist eine Entwicklung aus der Moderne, die gleichzeitig die Rahmenbedingungen für die Entstehung von Kunstobjekten ändert.²⁴³

„Die Vorstellung von Kunst als autonom, als losgelöst von allem anderen, als dazu bestimmt, ihren Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, ist eine Entwicklung des Modernismus. Und es ist eine Vorstellung von Kunst, die die zeitgenössische Malerei aufrechterhält, prädestiniert wie sie ist, auch im Museum zu enden.“²⁴⁴

Der das Objekt umgebende Raum gewann für die Kunstkritik erst im 20. Jahrhundert an Bedeutung. Die Frage was jeweils als Kunst gewertet wurde und was nicht, wurde in den siebziger Jahren mit der sogenannten institutionskritischen Kunst beantwortet und führte schließlich zur Kritik an der Kunstinstitution selbst. In Anlehnung an diese Institutionskritik entwarfen viele Künstler Ausdrucksformen, die es verstanden, ihre Kunst mit dem Raum in dem sie präsentiert wurde, aufs Engste zu verbinden.²⁴⁵

Eine bedeutende Konstante bildete hierbei die von Brian O'Doherty in seiner Essayreihe „Inside the White Cube“²⁴⁶ ausführlich behandelte weiße Zelle.

„Wir sind nun an einem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum.“²⁴⁷

²⁴¹ Miller, „Die therapeutische Institution“, S. 22.

²⁴² Crimp, Douglas, *Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler*, Dresden (u.a.): Verlag der Kunst 1996; (Orig. *On the Museum's Ruins*, 1993); S. 114.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 114f.

²⁴⁴ Ebd., S. 115.

²⁴⁵ Vgl. Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003; S. 263f.

²⁴⁶ O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, 1996; (Orig. 1976).

²⁴⁷ Ebd., S. 9.

Der White Cube rückte in Anlehnung an die Institutionskritik in den siebziger Jahren ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Überlegungen zum Raum sowie zur Wirkung zwischen Objekt und Raum wurden nicht nur von den Kunsttheoretikern sondern auch von den Künstlern selbst aufgestellt. Die räumlichen Präsentationsbedingungen traten in den künstlerischen Vordergrund und wurden fortan Teil der Kunst. Der Raum und dessen Institution wurden zu Objekten der Analyse.²⁴⁸

Juliane Rebentisch sieht den Zusammenhang des White Cube mit der institutionskritischen Kunst wie folgt:

„Mit der institutionskritischen ist die ortsspezifische Kunst geboren. Sie reflektiert ihre konkret räumlichen Präsentationsbedingungen, und zwar mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Ort.“²⁴⁹

Das von Rebentisch angesprochene Phänomen der Ortsspezifität entstand in den sechziger Jahren. Douglas Crimp widmet sich in seinem Buch „Über die Ruinen des Museums“²⁵⁰ dieser Ortsspezifität von Kunstobjekten ausführlich. Ihren Ursprung schreibt er den Minimalisten zu, deren Objekte im Wesentlichen auf sich selbst bezogen waren. Er geht der Annahme nach, dass die Wahrnehmung nicht nur zwischen Objekt und Betrachter stattfindet, sondern dass sie ebenfalls den Raum aufnimmt, in dem sich beide befinden. Ortsspezifität soll heißen, dass alle Reize, die aufeinander bezogen werden, auch den gemeinsamen Raum inkludieren. Das wiederum zeigt, dass sich die jeweilige Wahrnehmung und Wirkung eines Objekts je nach Standort verändern kann. Das Objekt ist auf der einen Seite an seinen Ausstellungsort gebunden, auf der anderen Seite würde ein Standortwechsel die Beziehung zwischen Objekt und Betrachter sowie deren gemeinsamen Kontext verändern.²⁵¹

„Der Idealismus modernistischer Kunst, wonach dem Kunstobjekt an und für sich eine fixierte und übergeschichtliche Bedeutung beigemessen wurde, legte auch die Ortsungebundenheit des Objekts, seine Nicht-Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ort fest [...] Ortsspezifität widersetzte sich diesem Idealismus und enthüllte das von ihm undurchsichtig gemachte materielle System durch ihre Ablehnung dieser zirkulierenden Mobilität, durch ihre Zugehörigkeit zu einem spezifischen Ort.“²⁵²

²⁴⁸ Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 263f.

²⁴⁹ Ebd., S. 264.

²⁵⁰ Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, 1996; (Orig. 1993).

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 168.

²⁵² Ebd., S. 38f.

Die Ortsungebundenheit des traditionellen Kunstwerks zeigt sich darin, dass es nicht nur in der Galerie, sondern auch im Wohnzimmer aufgehängt und präsentiert werden kann. Seine „Aura“²⁵³, wenn man es mit Walter Benjamins Worten sagen möchte, ist so präsent, dass sein künstlerischer Wert an jedem beliebigen Ort erkennbar bleibt. Ein ortsspezifisches Werk hingegen kann nur an dem vom Künstler zugewiesenen Ort seine wahre Wirkung erzielen, es ist an ihn gebunden. Das soll jedoch in keinsten Weise bedeuten, dass ortsspezifische Werke eine geringere Aura aufweisen als ortsungebundene. Sie ist nur gemeinsam mit dem Objekt an den Präsentationsort gebunden. Nur durch diese Verbindung mit dem Ort wird die Bedeutung des Werks präsent.²⁵⁴

Das Streben nach einem Zusammenhang zwischen Objekt und Raum formulierten um die Jahrhundertwende bereits die Künstler der Wiener Secession. Ihr Zugang, der Wunsch nach einem Raumkonzept, war ein etwas anderer, dennoch erkannten sie die Verbindung zwischen dem Objekt und seiner Umgebung sowie die Tatsache, dass hier ein Kontext entsteht, den man sich in der Kunstpräsentation zu Nutzen machen kann.²⁵⁵

Robert Barker war, als er den Raum erfand, durch den das Panorama schließlich erfolgreich wurde, von einer Theorie der Ortsspezifität, wie sie Crimp beleuchtet, noch weit entfernt. Dennoch erkannte er, dass zwischen seinem Gemälde und der Art und Weise wie dieses vom Publikum aufgenommen wurde, ein Zusammenhang besteht, der von der jeweiligen Räumlichkeit abhängig ist.

Diese Tatsache machte er sich zu Nutzen, entwarf eine eigene Architekturform und zeigte sein Rundgemälde fortan nur noch in diesem eigens zur Präsentation eines Panoramas gebauten Gebäude.²⁵⁶ Denn: „In der Kunstform des Panoramas sind Bild und Ausstellungsraum untrennbar miteinander verschränkt. Um das zu gewährleisten, mußte eine eigene Gebäudeform entwickelt werden.“²⁵⁷

²⁵³ Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Helmes, Günter (Hg.) / Werner Köster (Hg.), *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 163-189; S. 167.

²⁵⁴ Vgl. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 264.

²⁵⁵ Vgl. Felderer/Louis, „Die Beständigkeit des Ephemereren“, S. 127ff.

²⁵⁶ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 49.

²⁵⁷ Ebd., S. 42.

4.2 Der White Cube nach O'Doherty

„Das Bild eines weißen, idealen Raumes entsteht, das mehr als jedes einzelne Gemälde als das archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf. Es wird klarer und klarer im Verlauf eines Prozesses, dessen historische Zwangsläufigkeit man normalerweise der Kunst zuschreibt, die in diesem Raum enthalten ist.“²⁵⁸

Brian O'Doherty verfasste 1976 drei Aufsätze für die Kunstzeitschrift *Artforum*, deren Kernthema der leere Ausstellungsraum, der weiße Kubus war. Zusammen mit einem Nachtrag, den er 1981 schrieb, bilden sie unter dem Titel „Inside the White Cube“²⁵⁹ ein Standardwerk der Kunstpraxis, das, trotz seinem Erscheinungsjahr, nicht an Aktualität verloren hat. Sein Modell des White Cube liefert auch heute noch die Grundlage für viele Ausstellungsräume.²⁶⁰

Der Kunstraum stellt heute mehr denn je ein Gesamtkonzept dar. Sobald man ihn betritt, nimmt man zu aller erst den Raum als Ganzes wahr. Als nächstes werden die einzelnen Objekte betrachtet. Die erste Reaktion bleibt dem Raum vorbehalten.²⁶¹

„Es ist üblich geworden, daß man sich zunächst einmal über den Raum äußert, wenn man eine Galerie betritt.“²⁶²

Ein idealer Galerieraum, wie ihn O'Doherty zu Beginn seiner Essays beschreibt, entfernt alle Elemente, die das Kunstobjekt stören könnten. Er isoliert und beschützt es nach Außen. Durch diese Aufgabe erlangt der Raum einen höheren Stellenwert, eine Bestimmung. Umgekehrt gewinnt aber auch das Kunstobjekt erst durch den umliegenden und es beschützenden Raum an Wertigkeit. Ein Objekt wird, so O'Doherty, erst durch seinen Raum und die Gedanken, die sich darin ergeben, zum Kunstgegenstand erhoben.²⁶³

²⁵⁸ O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 9.

²⁵⁹ O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, 1996; (Orig. 1976).

²⁶⁰ Vgl. Brüderlin, Markus, „Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge 'In der weißen Zelle' von Brian O'Doherty“, in: O'Doherty, Brian/ Wolfgang Kemp (Hg.)/ Markus Brüderlin (Nachw.), *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, (Internationaler Merve-Diskurs, 190), Berlin: Merve Verlag 1996, S. 139-166; (Orig. 1976); S. 139.

²⁶¹ Vgl. O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 9.

²⁶² Ebd., S. 9.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 9.

Markus Brüderlin, deutet O'Dohertys Gedanken wie folgt:

„Nicht die inneren Bestimmungen eines Werkes definieren ein Objekt als Kunst, sondern der Umraum, der White Cube als Kontext.“²⁶⁴

Damit verfolgt O'Doherty die Tradition der Ready Mades, die Marcel Duchamp bereits in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte. Alltagsgegenstände wurden von ihm allein durch die Tatsache, dass sie im Museum ausgestellt waren, zur Kunst emporgehoben. Die Idee, die dahinter stand, die Gedanken und Reaktionen darauf waren ebenso Teil des künstlerischen Konzepts wie der Gegenstand selbst.²⁶⁵

Spannend bleibt die Tatsache, dass es bis in die 30er Jahre nur vereinzelt Ausstellungen dieser Ready Mades gab und auch der Begriff etabliert sich nicht vor dieser Zeit. Ein Extrem bildet wohl Duchamps erstes Ready Made, das „Fahrrad-Rad“²⁶⁶, welches er bereits 1913 entwarf, das jedoch erst 1951 erstmalig in einer Ausstellung gezeigt wurde.²⁶⁷

Diese Art von Kunst konnte und kann heute immer noch nur durch die bereits angesprochene Ortsspezifität funktionieren. Erst durch die Präsentation im Kunstraum wird das in ihm ausgestellte Objekt zur Kunst ernannt.

Die Gesetze, die in einer Galerie vorherrschen, stellt O'Doherty zu Beginn seiner Überlegungen als „schattenlos, weiß, clean und künstlich“²⁶⁸ dar. Die Fenster werden meist verdeckt, der Kontakt nach draußen damit abgebrochen, die Wände präsentieren sich in einem neutralen Weiß. Diese Sterilität unterscheidet sie von der Außenwelt. Das Knarren des Fußbodens erinnert den Besucher von Zeit zu Zeit an die außergewöhnliche Raumsituation in der er sich befindet. Der kleinste Gegenstand im Raum, wie etwa ein Feuerlöscher oder ein Sessel, wird als Eindringling entlarvt.²⁶⁹

„Denn der moderne Museumsraum ist ein sparsam um die Bilder herum inszenierter Raum, der auch in seiner Möblierung leise sein will. Allenfalls Sitzgelegenheiten sind erlaubt, die als Aufforderung zur Konzentration verstanden werden wollen; [...]“²⁷⁰

²⁶⁴ Brüderlin, „Nachwort“, S. 141.

²⁶⁵ Büsser, Martin, *Pop-Art*, (Rotbuch 3000), Hamburg: Rotbuch 2001; S. 12f.

²⁶⁶ Daniels, Dieter, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, (DuMont-Taschenbücher; 283), Köln: DuMont 1992; S. 167.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 167.

²⁶⁸ O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 10.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 10.

²⁷⁰ Grasskamp, Walter, „An den langen Tischen der Zeit' Thomas Struths Betrachtungen des Betrachters“, in:

Als O'Doherty seine Essays in den 70er Jahren schrieb, war sowohl die Eroberung der Wand als auch die des Raumes durch die Kunst schon lange abgeschlossen. In seinem zweiten Aufsatz beschreibt er Kunstwerke, die man vielmehr als ganzheitliche Rauminstallation bezeichnen müsste.

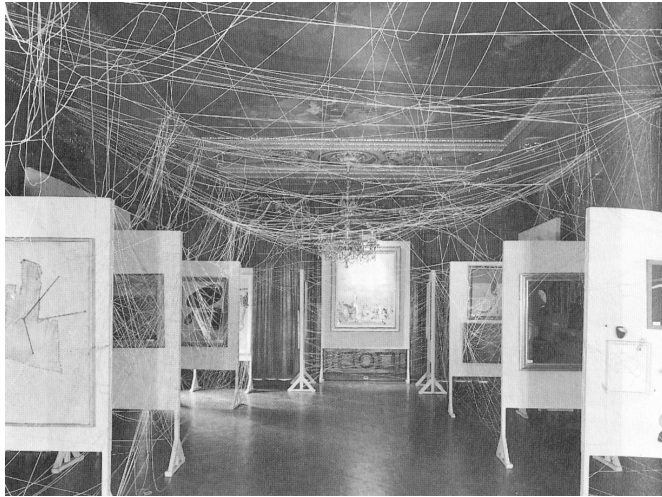


Abbildung 15: *First Papers of Surrealism*, Ausstellung, New York, 1942.



Abbildung 16: *Kohlensäcke*, 1938.

Künstler wie Marcel Duchamp hatten sich den Raum als Ganzes, bis hin zur Decke, zu Eigen gemacht. Als Duchamp 1938 die Decke eines Ausstellungsraumes mit Kohlensäcken verhängte, machte er sie dadurch erst sichtbar. Durch das Verdecken wurde sie als projizierbare Fläche wahrgenommen.²⁷¹ Die Decke war bis dahin der Bereich, der in einem Ausstellungsraum der Technik vorbehalten war. Hinter einer meist eingezogenen Decke konnten unschöne Notwendigkeiten wie Kabel, Dosen und Rohre verdeckt werden. Auch das Licht fand hier seinen ihm zugeordneten Platz.²⁷²

Ebenso beschreibt O'Doherty eine Aktion durch die Duchamp 1942 eine Ausstellung mit einer Schnur praktisch außer Kraft setzte. Er spannte eine lange Schnur quer durch den Raum, bildete Verstreungen, Knäuel und Knoten. Er verband Decke, Wände, Boden und Gemälde miteinander. Die Schnur folgte der Architektur, unterstrich diese und ließ in der Mitte Raum für Bewegung, doch die darin ausgestellten Objekte konnten durch sie nicht mehr aus nächster Nähe betrachtet werden. Ein mit dieser Aktion verbundenes Ergebnis war das

Struth, Thomas, *Museum Photographs*, München (u.a.): Schirmer/ Mosel 2005; S. 130.

²⁷¹ Vgl. O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 73f.

²⁷² Vgl. ebd., S. 71ff.

Sichtbarmachen des Raumes, so wie er es bereits mit der Decke getan hatte. Das Raumvolumen wurde durch die gespannten Schnüre sichtbar gemacht.²⁷³

Diese beiden Rauminstallationen waren weder käuflich noch reproduzierbar. Zu einer Zeit in der eine vollkommene Inszenierung des Raumes noch nicht üblich war, wurden sie eher als humorvolle Dekoration abgetan. Sie stellten den Raum an erste Stelle, machten ihn wahrnehmbar und somit Teil späterer Reflexion.²⁷⁴

Die Wände der Ausstellungsräume, so schreibt O'Doherty, erlebten in den 50er und 60er Jahren eine Revolution. Die Zeit in der sie mit Bildern von oben bis unten verhängt wurden, gehörte der Vergangenheit an. Es begann ein Zeitalter, welches sich der „Ästhetik der Wand“²⁷⁵ verpflichtet fühlte. Die Bilder sahen in der Wand jenen Platz auf den sie Anspruch erheben konnten und im White Cube auch durften.²⁷⁶

Die alles dominierende Frage lautete: „Wieviel Raum braucht ein Bild zum Atmen?“²⁷⁷

Die Kunst der 70er Jahre, wie sie O'Doherty beleuchtet, musste mit der neuen Eroberung des Ausstellungsraumes erst zurecht kommen. Die Frage nach der Präsentation bestimmte sowohl den Akt des Kunstschaffens als auch den späteren Kontext. Der Raum wurde zum Gestaltungselement.

„Sie stellt das System durch seine Präsentationsbedingungen in Frage, aber sie benutzt das System weiter.“²⁷⁸

O'Doherty greift in seinen Essays die Geschichte des Ausstellungsraumes anhand der Kunstgeschichte auf. Die Veränderungen, die beide im 20. Jahrhundert durchlaufen mussten, gingen Hand in Hand. Dem Raum wurde über die Jahre eine immer größer werdende Bedeutung zugeschrieben. Die Künstler widmeten ihm ihre Aufmerksamkeit. Die Kunst der Moderne kann nicht betrachtet werden, ohne einen Blick auf die Ausstellungsweise zu werfen. Sie kann ohne ihre Präsentation nicht verstanden werden.²⁷⁹

²⁷³ Vgl. O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 77ff.

²⁷⁴ Vgl. Daniels, *Duchamp und die anderen*, S. 132.

²⁷⁵ O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 27.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 26f.

²⁷⁷ O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 26.

²⁷⁸ Ebd., S. 88.

²⁷⁹ Brüderlin, „Nachwort“, S. 140f.

„Der White Cube, der weiße Galerieraum [...] ist nicht nur Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung, sondern selbst zum Kunstobjekt [...] geworden.“²⁸⁰

O'Dohertys größte Errungenschaft kann der erstmaligen Beschäftigung mit der Bedeutung eines neutralen Ausstellungsraumes auf die Kunst zugewiesen werden. Mit seinen Essays zeigte er den Zusammenhang zwischen Kunst und Raum. Er machte sichtbar, welche Bedeutung der neutrale weiße Raum für die darin ausgestellte Kunst haben kann und welche Möglichkeiten er mit sich bringt.

„Der Galerie-Raum wurde zu einem bewußt wahrgenommenen Raum [...]. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde.“²⁸¹

²⁸⁰ Brüderlin, „Nachwort“, S. 139.

²⁸¹ O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 99.

5. Vergleiche

Die bisher untersuchten Bereiche Panorama, Ausstellungsraum, Secession sowie White Cube sollen nun miteinander verglichen und kombiniert werden. Sie bilden alle eigenständige Rubriken und doch findet man zahlreiche Parallelen und Überschneidungen.

5.1 Panorama und Ausstellungsraum

In den bisherigen Erörterungen sind immer wieder Gemeinsamkeiten zwischen Panoramen und Ausstellungsräumen sichtbar geworden.

Eine erste Parallele bildet etwa die Tatsache, dass für beide Räume der Zugang erst durch den Erwerb eines Tickets möglich ist. Nur, wer eine Eintrittskarte besitzt, dem wird der Besuch erlaubt. Die Berechtigung einen Raum für eine gewisse Zeit betreten zu dürfen, wird käuflich erworben. Eine Trennung erfolgt also dahingehend, wem der Zugang gestattet ist und wem nicht. Wolfgang Settekorn spricht in diesem Zusammenhang von der Teilung der Personen nach „den Kriterien der Inklusion und der Exklusion in zwei Gruppen“²⁸². Er bezieht sich damit vorwiegend auf das zahlende Publikum im Theater, sein Zugang trifft aber durchaus auch auf das Panorama oder den Ausstellungsraum zu.²⁸³

Im Anschluss daran entscheiden die Besucher selbst, wie lange sie im Panorama und auch im Ausstellungsraum verweilen wollen. Sie bestimmen wie sie sich im Raum bewegen, ob sie Teile mehrmals betrachten oder andere Teile womöglich gar nicht ansehen wollen.²⁸⁴

Die Freiheit, selbst Entscheidungen zu treffen, ist ein weiteres wesentliches Merkmal, welches das Panorama mit dem Ausstellungsraum verbindet. Der Besucher beider Räume trifft aktiv einen Entschluss. Ganz im Gegensatz dazu erscheint die Situation beispielsweise im Diorama, welches sich in diesem Punkt drastisch vom Panorama unterscheidet. Hier kann der Besucher nur solange bleiben, wie die Vorführung dauert. Nach deren Ende muss er den Raum verlassen und Platz für die nächsten Zuschauer machen. Genau so ist es im mitteleuropäischen Kino. Die Freiheit, aktiv handeln zu können, ist nicht nur ein Punkt, der

²⁸² Settekorn, „Vor-Film“, S. 14.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 14.

²⁸⁴ Vgl. Brauns, *Schauplätze*, S. 77.

Panorama und Ausstellungsraum verbindet, sondern die beiden Medien gleichzeitig auch von Diorama und Kino trennt.

Ein gemeinsames Merkmal von Panorama und Kino wird von Settekorn aufgegriffen. Er unterstreicht, dass beide Medien eine „Tendenz zur großen, einheitlichen und umfassenden öffentlichen Präsentation in einem geschlossenen Raum“²⁸⁵ aufweisen. Diese Aussage trifft ebenso auf den Ausstellungsraum sowie auf das Diorama zu. Alle vier Medien bilden diese in sich geschlossene Einheit. Betrachtet man die Äußerung aus heutiger Sicht, ist auch die Frage nach der öffentlichen Präsentation positiv zu beantworten. In allen vier Medien ist der Zugang einer breiten Öffentlichkeit gestattet. Es ist also weniger eine Tatsache, die das Panorama mit dem Kino verbindet, als vielmehr ein Faktor, der alle vier vereint.

5.1.1 Die Freiheit im Museums- und Ausstellungsraum

„Wie bei keiner anderen Kunstsparte kommt es bei Ausstellungen auf die Raumerfahrung an. Denn charakteristisch für Ausstellungen ist es, dass wir uns in ihnen bewegen.“²⁸⁶

Hans-Otto Hügel geht in seinem Text „Der Ausstellungsort als populärer Ort“²⁸⁷ soweit, dass er die Behauptung aufstellt, der Raum selbst sei die Ausstellung. Ohne den Raum könnte die Ausstellung nicht existieren, ohne ihn wäre keine Präsentation möglich. Hauptcharakteristikum einer Ausstellung ist für ihn die Tatsache, dass sich der Besucher in ihr frei bewegen kann und darf. Dies unterscheidet sie wesentlich von sogenannten zeitbasierten Medien wie TV, Film, Theater und ähnlichen. Hier sind die Dauer des Aufenthalts, die Länge der Vorstellung und meist auch die Perspektive vorprogrammiert und unveränderbar. Auch die textbasierten Medien wie Buch und Zeitung geben in gewisser Weise eine Leserichtung vor. Die Ausstellung lässt dem Rezipienten ihren Freiraum. Dennoch weist Hügel darauf hin, dass es auch im Ausstellungsraum Anweisungen geben kann. Eine Bildbeschreibung wird immer vom Anfang bis zum Ende gelesen und nicht umgekehrt. Dennoch bleibt es dem Besucher überlassen, welche Texte er liest, welche er nur überfliegt und welche er außer Acht lassen

²⁸⁵ Settekorn, „Vor-Film“, S. 14.

²⁸⁶ Hügel, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, S. 219.

²⁸⁷ Hügel, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, in: Roesner, *Szenische Orte*, 2005.

möchte. Die Wegweiser dienen der Orientierung und sind lediglich Vorschläge von Seiten der Aussteller.²⁸⁸

Im Panorama wurde durch die gleichzeitige Präsenz des gesamten Objekts die Frage nach der sequenziellen Leserichtung ausgeschaltet. Dem Auge war es frei gestellt, wohin sein Blick fallen sollte. Natürlich wurde auf der Leinwand ein Weg zurückgelegt, dieser war jedoch frei wählbar. Je nachdem welche Information, welcher Teil des Gemäldes in dem Moment der Rezeption am interessantesten erschien, dorthin wanderte der Blick. Das Panorama erweckte damit die „Illusion der simultanen Wahrnehmung“²⁸⁹. Der Besucher hatte das Gefühl alles auf einmal, so zu sagen alles auf einen Blick, wahrzunehmen. Obwohl die Bildelemente im Panorama einer räumlichen Ordnung unterworfen waren, so war die Reihenfolge in der sie betrachtet wurden, nicht vorgegeben.²⁹⁰

5.1.2 Das Besucherverhalten

„Das Museum ist ein öffentlicher Raum, in dem sich die Menschen dennoch privat verhalten.“²⁹¹

Wie bereits erörtert, sind der Ausstellungsraum und das Panorama Orte, an denen die Besucher ihr Verhalten selbst bestimmen. Sie entscheiden über die Dauer des Besuchs, die Objekte, die betrachtet werden und über die Wege, die sie dabei zurücklegen. In beiden Medien verlangsamt sich die Bewegung der Besucher, sobald sie den Raum betreten. Im Panorama geschah dies aus Ehrfurcht vor dem neuartigen Raum, in dem man sich wiederfand. Man kann sich vorstellen, dass die Besucher, gleich dem Betreten einer Kirche, ihre Schritte verlangsamt haben mussten um andächtig das sie umgebende Gemälde zu betrachten.

„Die Menschen, die auf dem Zuschauerpodium im Kreis herumgehen, reden mit gedämpfter Stimme: so, als fürchteten sie, das durch Zauberspruch erstarrte Leben ringsum zu wecken.“²⁹²

²⁸⁸ Vgl. Hügel, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, S. 219.

²⁸⁹ Brauns, *Schauplätze*, S. 77.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 77.

²⁹¹ Belting, „Photographie und Malerei“, S. 118.

²⁹² Oettermann, *Das Panorama*, S.239; ztn.: Alfred Polgar, *Hinterland*, Berlin 1924, S. 69-72.

Museums- oder Ausstellungsbesuchern geht es beim Eintreten in einen inszenierten Raum nicht anders. Ihre Bewegungen werden langsamer, sie werden still. Sie schlendern behutsam von einem Objekt zum nächsten. Sie bestimmen über ihr eigenes Rezeptionstempo. Das Bewusstsein darüber, dass sie in diesem Moment etwas Besonderes geboten bekommen, tragen sie die gesamte Dauer des Besuchs mit sich. Begleitet werden sie von einem natürlichen Forschungsdrang, der Suche nach neuen Erfahrungen, die sie hier machen können.²⁹³ Es scheint als würde die alleinige Anwesenheit von Kunst ausreichen um solch ein Verhalten im Rezipienten hervorzurufen.

„Denn ihre Verinnerlichung ist eine provokative Haltung. Im öffentlichen Raum wäre sie – außer vor Schaufenstern oder touristischen vista points – verhaltensauffällig, in Kirchen und Museen genießt sie dagegen eine Art Denkmalschutz. Ihr akustischer Schutzraum ist ein Schweigen, das allenfalls Flüstern duldet.“²⁹⁴

Beiden Medien gemein ist die Tatsache, dass jeder Besucher für sich die Ausstellung oder das Panorama besucht, sie vor Ort jedoch die Gemeinschaft der Besucher bilden. Sie sind Individuen in einer Gruppe, die sich untereinander fremd sind und doch ähnliche Verhaltensweisen an den Tag legen. Sie nehmen das ihnen Gebotene als Gruppe auf, konsumieren jedoch jeder für sich alleine. Der einzelne Besucher reagiert subjektiv auf die ausgestellten Objekte und doch ist er einer von vielen. Er fühlt sich in einem öffentlichen Raum privat.

„Sie sind alle hierhergekommen, um das gleiche zu tun, üben aber diese kollektive Tätigkeit in einer Vielfalt von privaten Spielarten aus [...]“²⁹⁵

5.1.3 Medien nach McLuhan

Eine Möglichkeit Medien unterschiedlichen Kategorien zuteilen zu können, ist Marshall McLuhans These der Differenzierung zwischen kalten und warmen Medien, die er in „Understanding Media“²⁹⁶, einer seiner bekanntesten Publikationen, vorschlägt. Er geht davon

²⁹³ Vgl. Hügel, „Der Ausstellungsort als populärer Ort“, S. 220.

²⁹⁴ Grasskamp, „An den langen Tischen der Zeit“, S. 129.

²⁹⁵ Belting, „Photographie und Malerei“, S. 118.

²⁹⁶ McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London (u.a.): Routledge Classics 2006;

aus, dass warme Medien den Rezipienten mit Informationen beliefern, die auf ihn einwirken. Von ihm selbst wird dabei kein Mitwirken gewünscht. Die Richtung verläuft also einseitig, von dem jeweiligen Medium aus in Richtung des Rezipienten. Die kalten Medien wiederum verlangen nach Partizipation. Die Information muss vom Rezipienten verarbeitet werden, er muss sie zuvor selbst auswählen, er muss interagieren und Entscheidungen treffen.

„Any hot medium allows of less participation than a cool one [...]“²⁹⁷

McLuhan unterscheidet beispielsweise das warme Medium Kino vom kalten Medium Fernsehen. Im Kino ist keine Eigenständigkeit möglich. Der Film wird dem Besucher vorgeführt, er rieselt auf ihn ein, er muss keine Entscheidungen mehr fällen. Beim Fernsehen bleibt dem Betrachter immer die Möglichkeit den Sender zu wechseln. Er kann das Programm nach freiem Willen auswählen und immer wieder verändern.

Ein zusätzliches Merkmal von kalten Medien ist ihre Unvollkommenheit. Die Information, die übermittelt wird, erscheint so abstrakt, dass sie Spielraum lässt, der durch eigene Gedanken gefüllt werden kann. McLuhan nimmt hier Comiczeichnungen als Beispiel. Die gezeichneten Linien ergeben ein Bild, das man durch eigene Phantasie erst zum Leben erwecken muss. Das Auge erkennt die einzelnen Linien, aus denen, miteinander kombiniert, ein Bild entsteht. Die Fotografie lässt dagegen als warmes Medium keinerlei Spielraum. Sie zeigt detailgetreu die Wirklichkeit, der nichts mehr hinzugefügt werden muss.

McLuhan beschreibt die Differenzierung folgendermaßen:

„Hot media are, therefore, low in participation, and cool media are high in participation or completion by the audience.“²⁹⁸

Im Fall Panorama und Ausstellungsraum sind grob betrachtet beide als kalte Medien einzustufen. Die Freiheit, sich im Raum zu bewegen, einen Bildausschnitt für die genauere Betrachtung zu wählen und selbst über die Dauer der Beschäftigung mit dem Medium bestimmen zu können, sind Hinweise auf kalte Medien. Dennoch ist das Panoramagemälde selbst als warmes Medium einzustufen. Es ist, wie auch die Fotografie, eine detailreiche Abbildung, die keinen Raum für zusätzliche Informationen lässt. Somit ist, betrachtet man ihn mit McLuhans These, der Raum selbst ein kaltes, das ausgestellte Bild jedoch ein warmes

(Orig. London: Routledge and Kegan Paul 1964).

²⁹⁷ McLuhan, *Understanding Media*, S. 25.

²⁹⁸ Ebd., S. 25.

Medium. Im Ausstellungsraum ist es ähnlich. Der Raum selbst kann ebenfalls als kaltes Medium eingestuft werden. In den meisten Ausstellungsräumen befinden sich, im Gegensatz zum Panorama, jedoch mehrere Objekte, die jedes für sich betrachtet als kalt oder warm eingeteilt werden müssen.

Panorama und Ausstellungen grenzen sich auch hier ohne Zweifel von Diorama und Kino ab. Das Kino wird als warmes Medium mit wenig Partizipation eingestuft und ebenso ist es auch im Diorama, einem gleichermaßen warmen Medium mit keinerlei Spielraum für Eigeninitiativen.

„Der Besucher soll sich nicht im Labyrinth der Ausstellung verlieren, aber um aktiv und produktiv zu werden, muß die Idee gesucht werden. So steht die Ausstellung zwischen Labyrinth und Spiel, zwischen Verschlüsselung und Anleitung zur Decodierung. In dieser Spannung entfaltet sich die Lust des Entzifferns, in der sich als Drittes die 'imaginäre Welt' des Besuchers produziert. Als 'kaltes Medium' (McLuhan) ist die 'imaginäre Welt' das Produkt der Konfrontation des eigenen Wissens mit der musealen Schrift.“²⁹⁹

Neben McLuhans Einteilung in kalte und warme Medien, soll hier auch seine wohl bekannteste These „The Medium is the Message“³⁰⁰ angedacht werden, um sowohl den Raum des Panoramas wie auch den Ausstellungsraum als solchen definieren zu können. Für McLuhan war dies ein Versuch, ein Medium in sich selbst aufzuheben, es in seine Einzelteile zu zerstückeln und in diesen Puzzleteilen wieder ein neues Medium zu entdecken.³⁰¹

Aus diesem Grund steht in seinen Überlegungen das Medium an sich im Vordergrund:

„Das Medium ist die Botschaft.“³⁰²

Der Inhalt wird weniger genau behandelt, da er austauschbar ist. Jedes Medium kann verschiedene Inhalte zeigen. So können im Kino unterschiedliche Filme vorgeführt werden. Für McLuhan stellt der Inhalt jeweils wieder ein neues Medium dar, das aus verschiedenen Elementen besteht: „the 'content' of any medium is always another medium“³⁰³.

²⁹⁹ Heinisch, „Exponierte Geschichte“, S. 42.

³⁰⁰ McLuhan, *Understanding Media*, S. 7.

³⁰¹ Vgl. Kloock, Daniela/ Angela Spahr, *Medientheorien. Eine Einführung*, München: Fink 2007; S. 45.

³⁰² McLuhan, *Understanding Media*, S. 7.

³⁰³ Ebd., S. 8.

Das Medium Panorama beinhaltet das Rundgemälde, welches selbst wieder als eigenes Medium angesehen werden kann. Das worum es McLuhan geht, ist der Rahmen, der Informationsüberbringer, das Medium, nicht dessen Information selbst. Er sieht in den Medien Erweiterungen des menschlichen Daseins. Sie sind Hilfsmittel, die es ermöglichen, den Schaffensraum auszudehnen. Das Wesentliche dabei ist, dass Medien die Kraft besitzen, Verhaltensschemata zu verändern. Deren Inhalte sind dazu nicht imstande. McLuhan verweist in diesem Zusammenhang auf das Beispiel Eisenbahn. Sie brachte der Menschheit weder Bewegung noch Transport, das gab es schon vor ihr. Sie revolutionierte diese bestehenden Dinge, formte sie um und veränderte dadurch die Verhaltensweisen. Sie schuf neuen Raum, veränderte Grenzen. Dieses Phänomen, zu dem Medien imstande sind, sieht McLuhan als wesentlichen Vorteil gegenüber deren Inhalten. McLuhans Aussage kann demnach so ausgelegt werden, dass das, worum es bei jedem neuen Medium geht, die Veränderung ist, die dieses Medium mit sich zieht.³⁰⁴

„[...] it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action.“³⁰⁵

Ähnlich sieht das Hans-Otto Hügel, der den Ausstellungsraum selbst als das Wesentliche annimmt und erst in zweiter Linie das Objekt, welches in ihm ausgestellt wird.

„Der Raum ist nicht nur sekundär, nicht nur notwendiges Übel, der das Wesentliche ermöglicht, nämlich die Exponate auszustellen, er ist konstituierend für die Ausstellung – man kann fast sagen: Er ist die Ausstellung.“³⁰⁶

Ebenso wie für McLuhan das geschriebene Wort der Inhalt eines Buches ist, ist für Hügel das Objekt der Inhalt der Ausstellung. Der Raum tritt an die Stelle des Mediums, des Informationslieferanten. Um diese beiden Annahmen, „das Medium ist die Botschaft“³⁰⁷ und „der Raum [...] ist die Ausstellung“³⁰⁸, miteinander zu kombinieren, ergibt sich folgende Schlussfolgerung: Der Raum ist die Botschaft.

³⁰⁴ Vgl. McLuhan, *Understanding Media*, S. 8.

³⁰⁵ Ebd., S. 9.

³⁰⁶ Hügel, „Der Ausstellungsort als populärer Ort“, S. 219.

³⁰⁷ McLuhan, *Understanding Media*, S. 7.

³⁰⁸ Hügel, „Der Ausstellungsort als populärer Ort“, S. 219.

Diese Kombination der beiden Theorien stellt den Ausstellungsraum in den Vordergrund. Sie zeigt, dass die Raumerfahrung für den Besucher wesentlich ist. Das Objekt ist immer abhängig von dem Raum, der es umgibt. Dieses Wechselspiel verändert jeweils die übermittelte Wirkung auf den Betrachter.

Im Hinblick auf das Panorama bedeutet das auch, dass das Panorama als Medium das Verhalten seiner Besucher beeinflusst. Es verändert die Sichtweise, die Art wie mit optischen Medien umgegangen wird. So wie die Eisenbahn die Möglichkeit mit sich brachte, an bisher unbekannte Orte zu reisen, so ermöglichte es das Panorama, fremde Orte zu betrachten. Seine Botschaft ist demnach nicht die Ansicht der Stadt Wien, London oder Paris selbst, sondern, betrachtet man es mit McLuhans These, die Errungenschaft dies von nun an möglich zu machen. Ebenso wurde durch die Präsentationsform Panorama die optische Wahrnehmung verändert. Dem Auge wurde eine bisher unerreichte Ferne und Umsicht geboten, an die es sich mit der Zeit erst gewöhnen musste. Der Blick in die Ferne wurde neu entdeckt.³⁰⁹

„Das Panorama ist Teil und Ausdruck dieses Umwandlungsprozesses des menschlichen Blicks; es setzt den Blick voraus, auf den es als Kunstform antwortet, und zugleich schult es diesen Blick.“³¹⁰

³⁰⁹ Vgl. Kieninger/Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, S. 32.

³¹⁰ Oettermann, *Das Panorama*, S. 13.

5.2 Das Panorama und die Secession

Das Panorama und die Secession haben auf den ersten Blick wenige Gemeinsamkeiten. Ein Jahrhundert trennt die beiden Räume voneinander. Der eine präsentierte sich in dämmrigem Licht und wurde eher als Erlebnisraum und weniger als Kunstraum aufgefasst, der andere hingegen wurde einzig und allein für die Kunst gebaut. Bei genauerer Betrachtung scheinen dennoch Gemeinsamkeiten auf, die an dieser Stelle erörtert werden sollen.

Wird nicht näher darauf hingewiesen, stellt in den folgenden Analysen jeweils das Secessionsgebäude, wie es sich dem Besucher heute präsentiert, das Vergleichsobjekt dar.

5.2.1 Der Raum

Gemeinsamkeiten zwischen Secession und Panorama erkennt man bereits an den Eingängen zu den jeweiligen Gebäuden.

„Zu den verbreitetsten Topoi, die der Architektur für die Gestaltung des Übergangs vom Profanen zum Heiligen zur Verfügung stehen, gehören Pforte und Treppe.“³¹¹

Sobald man die steil nach oben führenden Stufen des Gebäudes der Wiener Secession empor steigt und durch die vergleichsweise kleine Eingangstür ins Innere des Hauses gelangt, wird der Blick des Besuchers überraschend nach oben gezogen. Der neun Meter hohe Raum nimmt die gesamte Aufmerksamkeit für sich ein. Die Außenwelt wird vom Besucher nicht nur hinter sich gelassen, sie tritt völlig aus seinem Bewusstsein, so vereinnahmend präsentiert sich diese Vorhalle.³¹² Gottfried Fliedl beschreibt dieses Phänomen als „bedeutungsvoll markierte Schwelle zwischen dem Außen und dem Innen: eine Passage als eine Art Initiation, die den Ausstellungsbesucher und Kunstgenießer als 'Probanden' in seinem, physischen und geistigen Sein verändert und ihn zu einer Art symbolischem Opfer macht, indem ihm das Abstreifen seiner gegenwärtigen Existenz auferlegt wird.“³¹³

³¹¹ Fliedl, „Die Secession als heilige Mitte“, S. 60.

³¹² Vgl. Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, S. 95f.

³¹³ Fliedl, „Die Secession als heilige Mitte“, S. 64.

Das Eintreten ins Panorama erfolgt über einen abgedunkelten unterirdischen Gang. Dieser dient dazu, das Auge an das Dämmerlicht zu gewöhnen, das ihn im Inneren des Panoramas erwartet. Bevor er die Plattform erreicht, muss er noch eine Wendeltreppe nach oben steigen, die das ihre dazu beiträgt, die Orientierungslosigkeit im Dunkeln noch zu verstärken. Diese zu bewältigenden Hürden lassen den Besucher die Außenwelt hinter sich vergessen und stimmen ihn auf die neue, im Innenraum liegende, Welt ein. Zusätzlich wird dadurch der Überraschungseffekt beim Betreten der Plattform verstärkt. Für den Besucher verhält es sich so als würde ihn eine neue Welt umgeben. Er ist mit dem Eintreten ins Panoramagebäude in einen dunklen Gang abgetaucht um an einem anderen Ort, auf der Plattform im Inneren, wieder aufzutauchen. Während dieser Zeit verblasst die Erinnerung an draußen und der Eindruck, man befände sich tatsächlich an einem neuen Ort, wird glaubhaft.³¹⁴

Sowohl das Prozedere des Eintretens in die Secession als auch ins Panorama möchte auf den Besucher eine die Außenwelt abschottende Wirkung erzielen. Das Fehlen von Fenstern bewirkt in beiden Fällen den Kontaktabbruch nach Draußen. Die Besucher werden wie durch Schleusen vom Gebäude verschluckt und in den eigentlichen Ausstellungsraum hineingezogen.

Die Wiener Secession besteht aus mehreren Räumlichkeiten, welche insgesamt rund 1000 m² aufweisen und jährlich Platz für etwa 20 Ausstellungen bieten: dem Hauptraum, der Galerie, dem Graphischen Kabinett und dem Ver Sacrum-Zimmer.³¹⁵ Ihr Grund- und Aufriss weist eine einfache Geometrie auf. Das Motiv des Quadrats zieht sich durch die gesamte Architektur. Im Hauptraum kommt dies durch die kreuzförmige Anordnung besonders gut zur Geltung. Er setzt sich, einem basilikalen Schema gleich, aus einem Mittelschiff, zwei Seitenschiffen und einem Querschiff zusammen. Beinahe die gesamte Fläche ist mit zeltartigen Glasdächern überdeckt, die den Innenraum gleichmäßig mit Licht erhellen.³¹⁶

Dem gegenüber steht das Panorama mit seiner kreisrunden Form. In beiden Fällen ist der fensterlose Raum, von den Deckenluken der Secession abgesehen, die durch milchiges Glas keine freie Sicht nach draußen gewähren, ein in sich geschlossenes System. Die Besucher werden sowohl hier als auch dort von dem Raum in seiner Totalität umgeben und gänzlich von ihm eingenommen. Sie befinden sich in einer Art Raum-Zeit-Kontinuum. Der Kontakt

³¹⁴ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 41ff.

³¹⁵ Vgl. http://www.secession.at/building/geschichte_d.html, zuletzt eingesehen am 16.12.2011.

³¹⁶ Vgl. http://www.secession.at/building/typologie_d.html, zuletzt eingesehen am 16.12.2011; vgl. auch: Kapfinger, Otto/Adolf Krischanitz, „Generalsanierung 1985/86: Die Konzeption der Erneuerung“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession, die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 116-134S; 125ff.

zur Außenwelt ist abgebrochen und dadurch auch keine zeitliche Wahrnehmung mehr gegeben. In beiden Fällen wirkt die zentralisierende Architektur auf ihre Besucher ein. Sie befinden sich in der Mitte eines Raumes, der sie vollkommen umgibt. Im Gegensatz zu den schlossartigen Kunstmuseen wird in der Secession, wie auch im Panorama keine Möglichkeit geboten, in einen angrenzenden Raum weiterzugehen. Man befindet sich mit einem Mal mitten im Zentrum. Ein Ausweichen wird unmöglich gemacht.

5.2.2 Das Licht

Beiden gemein ist die Tatsache, dass das Licht durch ein in die Decke eingebautes System aus Fenstern in den Raum strömt. In der Secession geschieht das, wie bereits erwähnt, durch zeltartige Glasdächer in der Decke. Diese lassen zu, dass Tageslicht in den Raum strömt. Das hat, speziell für einen Ausstellungsraum, etwas Besonderes an sich, da der gesamte Raum gleichmäßig von oben erhellt wird. Kein Bereich wird speziell hervorgehoben, das Licht verhält sich neutral zum Raum. Im Panorama ist das ähnlich. Das Licht gelangt ebenfalls durch in das Dach eingebaute Luken in den Innenraum. Der einzige Unterschied ist, dass es durch eine eingehängte Decke unterbrochen wird und nicht direkt auf die Plattform treffen kann. Stattdessen beleuchtet es das an der Wand angebrachte Rundgemälde. Für den Besucher liegt die Lichtquelle im Verborgenen. Auch hier mutet das gleichmäßige Licht mystisch an, verstärkt durch dieses Unsichtbar-Machen seiner Quelle.



Abbildung 17: Hauptraum der Secession

5.2.3 Die Raumgestaltung

In den ersten acht Betriebsjahren der Wiener Secession galt es die historische Hängungsweise zu überwinden. Drei Ansprüche stellten die Secessionisten dabei an die Raumgestaltung.

Zum einen sollte durch die Art der Raumin szenierung ein „heiliger Ort der Kunst“³¹⁷ gebildet werden. Jeweils ein Werk sollte im Zentrum dieser Ausstellung stehen und dadurch eine sakrale Wirkung erzielen. Vor allem in der XIV. Ausstellung war dieses Prinzip gut erkennbar. Der gesamte Raum bezog sich auf die Beethoven-Skulptur von Max Klinger.³¹⁸ Otto Kapfinger spricht in diesem Zusammenhang nicht umsonst von einem „Tempel für die Kunst“³¹⁹.

Zum anderen begannen die Secessionisten damit, die Wand sowohl zum „Bildträger als auch zum Rahmen der gezeigten Objekte“³²⁰ zu machen. Mit tapetenartigen Mustern und floralen Elementen, die anfangs ornamenthaft und mit den Jahren immer abstrakter wurden, versuchten sie die einzelnen Räume miteinander zu verbinden und gaben der jeweiligen Ausstellung dadurch ein einheitliches Erscheinungsbild. Als zusätzliches Ergebnis wurde damit die Suggestion eines Privatraumes erreicht. Besonders deutlich wurde die Verbundenheit mit der Ausstellungswand bei der Entstehung eines Frieses, der die ihn umgebende Wand zum Rahmen erhebt. Die direkte Verbindung zum Raum zeigt gleichzeitig den Akt der künstlerischen Schöpfung, der vor Ort stattgefunden haben muss. Das Werk ist nicht transportabel, es ist auf ewig mit dem Raum verbunden.³²¹

Als drittes Prinzip ergibt sich die Tatsache, dass das einzelne Ausstellungsobjekt sowohl den Raum mitgestaltet als auch umgekehrt von diesem inszeniert wird. Dieses Wechselspiel führte zur gängigen Regel, dass jede Ausstellungsgestaltung auch gleichzeitig eine Raumgestaltung war und als Gesamtkunstwerk betrachtet werden sollte. Auch dieses Prinzip wurde in der Beethoven-Ausstellung befolgt. Durch das Zusammenspiel von Architektur, Raum und Objekt ergab sich eine Sakralisierung des Kunstwerks, in dem Fall der Beethoven-Skulptur. Alle ausgestellten Objekte versammeln sich rund um die Skulptur und stellen einen Bezug zu ihr her. Die Ausstellung war in ihrer Totalität zu betrachten und präsentierte sich dem Publikum als einheitliches Gesamtkunstwerk.³²²

³¹⁷ Felderer/Louis, „Die Beständigkeit des Ephemeren“, S. 124.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 124.

³¹⁹ Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, S. 87.

³²⁰ Felderer/Louis, „Die Beständigkeit des Ephemeren“, S. 125.

³²¹ Vgl. ebd., S. 125f.

³²² Vgl. ebd., S. 127f.



Abbildung 8: Linker Seitensaal der XIV. Ausstellung, 1902.

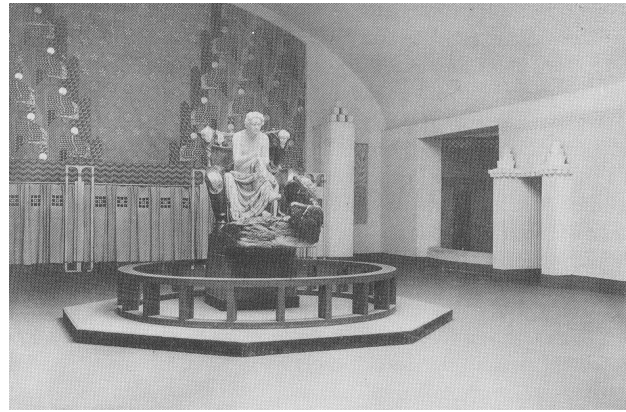


Abbildung 19: Beethoven-Statue im Hauptraum, XIV.Ausstellung, 1902.

Inwieweit das Ziel des Raumkonzepts erreicht wurde, zeigt ein Kommentar zur XIV. Ausstellung, in der Publikation „Secession. Permanenz einer Idee“³²³, die von der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession herausgegeben wurde. Dort steht geschrieben:

„Rund um die Beethoven-Plastik von Max Klinger bildeten Werke von 21 Secessionsmitgliedern eine einzigartige Raumkunstaussstellung als Hommage an Ludwig van Beethoven. Gustav Klimt schuf mit dem Beethoven-Fries seine monumentale Interpretation auf dessen 9. Symphonie. Als dann im Rahmen der Ausstellung von Gustav Mahler die Bläserfassung des vierten Satzes der 9. Symphonie Beethovens aufgeführt wurde, fand der secessionistische Gedanke eines Gesamtkunstwerks seinen Höhepunkt.“³²⁴

Inwiefern sind diese drei oben angeführten Prinzipien nun auf das Panorama anwendbar? Auch hier erzielte der Raum auf den Besucher, durch seine bereits erörterten Charakteristiken, wie der Prozedur des Eintretens über den dunklen Gang, eine sakrale Wirkung. Das Rundgemälde befand sich auf einer Leinwand, die durch die Raumin szenierung für den Betrachter zur den Raum abgrenzenden Wand wurde, da die eigentliche Wand für ihn nicht sichtbar war. Somit kann auch hier davon gesprochen werden, dass die Wand zum gestalteten Raumelement aufstieg. Im Vergleich zum Fries ist das Panorama transportabel und nicht für immer mit seinem Raum verbunden. Trotzdem ergibt sich auch hier eine Raumsituation in der sich Objekt und Raum gegenseitig beeinflussen. In den Panoramen ging das Ziel der

³²³ Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997.

³²⁴ Ebd., S. 160.

Inszenierung mit dem Wunsch nach Illusion Hand in Hand. Mit Requisiten wurde versucht, den Raum an das Objekt anzupassen und somit eine optische Illusion zu erzeugen.

Als künstlerische Aufgabenstellung stand für die Secessionisten nicht die Präsentation des Kunstwerks per se im Mittelpunkt, sondern dessen Inszenierung. Auch wenn nur ein einziges Werk das Zentrum der Ausstellung bilden sollte, versuchten sie dieses in ein Raumgefüge einzubetten und es als Teil eines Ganzen, einer geschlossenen Raumwahrnehmung zu präsentieren.³²⁵ Die Aufgabenstellung, die sie an sich selbst richteten, lautete: „mit künstlerischen Mitteln die Betrachtung der Kunstwerke durch den dafür zu schaffenden Raum vorzugeben.“³²⁶

An dieser Stelle soll noch einmal die Entstehungsgeschichte der Panoramen ins Gedächtnis gerufen werden. Zu Beginn waren diese nur mäßig erfolgreich. Erst mit dem Bau einer Rotunde, die eigens zu dem Zweck, darin das Rundgemälde präsentieren zu können, errichtet wurde, stellte sich der Erfolg ein, der ein Jahrhundert lang andauern sollte.³²⁷

„Das riesige, rahmenlose, zylindrische Panoramagemälde erforderte zu seiner Ausstellung [...] ein besonderes Gebäude, das die Beleuchtung des Bildes von oben und den Zugang zur Plattform von unten ermöglichte. Das führte zur Entwicklung einer eigenen Architekturform [...]“³²⁸

³²⁵ Vgl. Felderer/Louis, „Die Beständigkeit des Ephemeren“, S. 133.

³²⁶ Ebd., S. 133.

³²⁷ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 16; vgl. auch: Oettermann, *Das Panorama*, S. 79.

³²⁸ Oettermann, *Das Panorama*, S. 49.

5.2.4 EXKURS: Der Klimt-Raum



Abbildung 20: Der Klimt-Raum heute

In den Originalplänen der Wiener Secession scheint der Klimt-Raum noch nicht auf. Er entstand erst im Zuge der Umbauten in den Jahren 1985/86³²⁹. Ursprünglich hatte Gustav Klimt den Fries anlässlich der XIV. Ausstellung 1902 erstellt, wo er sich im linken Seitensaal des Hauptraumes befand.³³⁰ Er galt als „rahmendes Beiwerk“³³¹ für Klings Beethoven-Skulptur, der die Ausstellung gewidmet war. Nach den Umbauten, auf die bereits eingegangen wurde, bekam der Fries in der Wiener Secession seinen eigenen Raum.

Der Klimt-Raum, so wie wir ihn heute vorfinden, weist einige Parallelen zum Panorama auf. Die wohl Bedeutendste ist die in beiden Medien auftretende räumliche Trennung zwischen Besucher und Objekt. Klimt hatte für die Präsentation im linken Seitensaal von Anfang an geplant, dass der Besucher den Fries nur durch die schräge Sicht von unten betrachten konnte. Aus diesem Grund hatte er den Fries auch leicht verzerrt gemalt, von unten betrachtet erscheinen die Proportionen normal. Dem Fries auf Augenhöhe gegenüber zu stehen wurde von Klimt nie angedacht. Diese Tatsache behielt man daher auch in dem neu gewonnen Klimt-Raum bei.³³²

³²⁹ Vgl. Kapfinger/Krischanitz, „Generalsanierung 1985/86“, S. 116.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 130.

³³¹ Ebd., S. 131.

³³² Ebd., S. 130.

Diese Methode wurde auch von den Panoramamalern angewandt. Sie mussten einer Person, die sich auf der Plattform befand und ihnen Anweisungen gab, vertrauen und ihren Anordnungen folgen. Nur die Person auf der Plattform sah das Gemälde von dem Punkt aus, von dem aus es später die Besucher sehen würden. Nur von dort aus betrachtet waren die Proportionen richtig. Für die Maler, die sich direkt an der Leinwand befanden, wirkten ihre Pinselstriche völlig verzerrt.³³³

Ein zweiter nicht zu verachtender Aspekt, der sowohl im Klimt-Raum als auch im Panorama auftaucht, ist der des Rundgemäldes. Klimts Fries war nie als vollständiges 360°-Gemälde geplant und doch muss man sich um die eigene Achse drehen um das Gemälde in seiner Gesamtheit aufnehmen zu können. Das Fries folgt einer linearen Struktur mit einem Anfang und einem Ende, was im Panorama nicht der Fall sein konnte.

Der Fries gilt als Relikt einer längst vergangenen Ausstellung, in der er ein Objekt von vielen bildete. Heute ist ihm ein eigener Raum gewidmet. Dieser wurde daher so gestaltet, dass nichts von dem auszustellenden Objekt ablenkt. Der Raum mit seinem dunklen Boden und weißen Wänden tritt in den Hintergrund. Auch die Beleuchtung verschwindet hinter einer milchglasähnlichen Konstruktion, die den Fries optimal ausleuchtet.³³⁴

„Die Gestaltung des Raumes sollte deshalb möglichst hinter das Bild zurücktreten, um seiner zarten, kühlen Farbigkeit nicht zu konkurrieren, sondern diese gut zur Geltung zu bringen.“³³⁵

Trotz der minimalistischen Raumgestaltung wird auch heute der secessionistische Gedanke eines räumlichen Gesamtkonzeptes durch die musikalische Untermalung des Klimt-Raumes gewahrt.

³³³ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 47.

³³⁴ Vgl. Kapfinger/Krischanitz, „Generalsanierung 1985/86“, S. 131.

³³⁵ Ebd., S. 131.

5.3 Der White Cube im Vergleich

5.3.1 Die Secession als White Cube

Genauso wie das Panorama für die Kunstgeschichte keine Rolle zu spielen scheint, so scheint auch die Secession in den Formulierungen zum White Cube keine Rolle zu spielen. Tatsächlich zeigen sich in der Architektur der Secession aber schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Akzente eines White Cube. Bei genauer Untersuchung könnte die Secession durchaus als ein Vorreiter dieses Konzepts des leeren, weißen Raumes angesehen werden, in den meisten Fällen bleibt ihre Pionierarbeit aber unbeachtet.

Das Zusammenspiel zwischen Kunst und Architektur, die gegenseitige Beeinflussung von Objekt und Raum, ein Kernthema des White Cube, wurde für die Kunst der Moderne immer mehr zum gestalterischen Mittel. Auch die moderne Architektur sieht im Bau von Kunstmuseen eine Möglichkeit, neue Wege zu bestreiten. Der Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung von Kunst und Architektur ist man vor allem in den Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts nachgegangen.

„Die Architektur sollte die Größe besitzen, sich selbst so zu präsentieren, daß die Kunst in ihr möglich wird, daß die Kunst nicht durch den Eigenanspruch der Architektur, Kunst zu sein, vertrieben wird und ohne – was noch schlimmer ist – daß die Kunst von der Architektur als 'Dekoration' ausgebeutet wird.“³³⁶

Der Architekturstil der Secession verfolgt eben dieses Prinzip. Auf die zur Jahrhundertwende übliche Art von Dekor und Opulenz wurde zugunsten der Kunst verzichtet. Der Bau sollte einen äußeren Rahmen für die Kunst bilden und nicht von ihr ablenken. Der Ausstellungsbesucher konnte durch diese Reduktion seine Aufmerksamkeit ungehindert auf die Werke richten, sowie auf die Beziehung, die sich zwischen ihnen ergab.³³⁷

³³⁶ Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, S. 293; ztn.: Lüpertz, Markus, „Kunst und Architektur“, in: *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M.: 1985, S. 22.

³³⁷ Vgl. Miller, „Die therapeutische Institution“, S.19.

„Dieser Reduktionismus war Ausdruck der Art und Weise, wie der Zuschauer sowohl die Kunstwerke selbst wie auch seine Beziehung zu ihnen betrachtete, und veränderte diese gleichzeitig. Der weiße Kubus gewährte Kunstwerken eine grundsätzliche Autonomie.“³³⁸

So formuliert es John Miller, der in dem Secessionsbau „das reinste Modell für moderne Ausstellungsarchitektur, nämlich den ersten weißen Kubus“³³⁹ sieht.

Er bezieht sich dabei auf Beschreibungen des Ausstellungsraumes, wie sie Gottfried Fliedl schildert:

„Im technisch damals hochmodernen, funktionalen, in gewisser Weise radikal leeren Raum kann eine immer neu inszenierte und kontextualisierte Kunst auftreten. Der eminente Gegensatz von architektonisch durchgestaltetem, symbolisch aufgeladenem Außen- und Empfangsbau (Einganshalle) einerseits und funktional-asketischem Ausstellungsbereich andererseits – mit möglichst gleichmäßiger, den Kunstwerken dienender Belichtung und variabler Raumstruktur ohne feste Wände – ist sofort als einer der bemerkenswertesten Züge des Secessionsbauwerkes gesehen worden.“³⁴⁰

Der Hauptraum der Secession bietet nach Gottfried Fliedls Beschreibungen einen ständig wandelbaren Raum, der nach den jeweiligen Bedürfnissen umgestaltet und diesen angepasst werden kann. Diese Tatsache wurde schon von den Journalisten nach der Eröffnung 1898 erkannt. Im Gegensatz zur Kritik an der Gestaltung der Außenfassade konnte man über den Innenraum durchwegs Positives lesen. Das Lob galt der Größe des Raumes, seiner guten Lichtsituation und seiner Wandelbarkeit.³⁴¹

„Die Neugestaltung der Decke und des Bodens (Fußbodenheizung) bedingte die Entwicklung eines neuen Ausstellungssystems mit metallenen, im Boden verankerbaren Stehern und leichten Wandpaneelen. Dieses System erlaubt die variable Verteilung von Hängeflächen im Raum; der Fixpunkt-Raster kann sowohl orthogonal als auch diagonal genützt werden.“³⁴²

Die Secession bot den Künstlern einen neutralen Spielraum, auf dem sie sich frei bewegen konnten. Ihr Wunsch nach einer dem Zeitgeist entsprechenden Hängung wurde mit dem Gebäude stattgegeben. Es erfüllte all ihre Wünsche.

³³⁸ Miller, „Die therapeutische Institution“, S.19.

³³⁹ Ebd., S. 19.

³⁴⁰ Fliedl, „Die Secession als heilige Mitte“, S. 68.

³⁴¹ Vgl. Szeless, „Der neuen Kunst ein neues Haus“, S. 30.

³⁴² Kapfinger/Krischanitz, *Die Wiener Secession*, S. 117.

Auch Iris Meder sieht in dem Bau Anzeichen für einen White Cube:

„Mit den in Formen der Antike oder Renaissance gekleideten traditionellen Museen und ihren Enfiladen dicht behängter Säle brach der Bau radikal. Mit seinen verstellbaren, neutral weißen Wänden begründete er einen neuen Typus von Ausstellungsbau und bildete so eine Keimzelle des 'White Cube', der die Architektur zugunsten der Exponate als neutralen Hintergrund auffasst.“³⁴³



Abbildung 21: IX. Ausstellung, 1901.

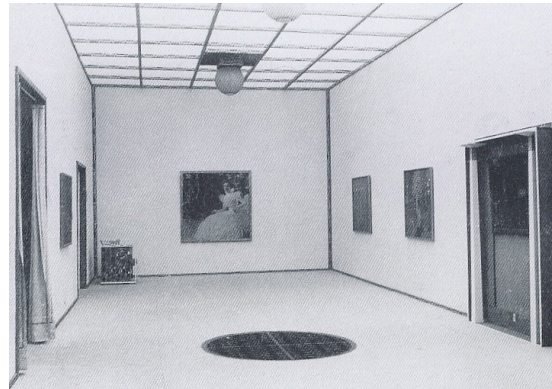


Abbildung 22: XVIII. Ausstellung, 1903.

Wie sehr die Secession schon früh einem White Cube entsprach, zeigen die beiden Abbildungen 21 und 22. Weder die IX. Ausstellung 1901, noch die XVIII. Ausstellung 1903, erinnern an die überladene Hängeweise der großen Museen. Mit dieser Tradition wollten die Secessionisten radikal brechen. Zwar verwendeten sie dekorative Elemente, welche die Wände gestalteten, doch damit verfolgten sie stets ihr Ziel eines räumlichen Gesamtkonzepts. Die Gemälde montierten sie in respektablem Abstand zueinander, sie gaben den einzelnen Bildern ihren Raum zum Atmen, fast so wie es heutzutage üblich ist. Durch die Neutralität des Raumes konnten die unterschiedlichsten Werke nebeneinander hängen und miteinander kommunizieren. Der Raum bot genug Regelmäßigkeit um sie zu sortieren.

„Der weiße Kubus bot einen äußeren Rahmen, um diese Heterogenität zu ordnen und zu sammeln, so, wie er einen Raum bot, in dem sich der Betrachter ordnen und sammeln konnte.“³⁴⁴

³⁴³ Meder, Iris, „Naissance der Architektur. Zum Architektonischen und geistigen Umfeld der Secession“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.) / Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 79-102; S. 87.

³⁴⁴ Miller, „Die therapeutische Institution“, S. 19.

Der secessionistische Leitsatz über dem Portal, Ludwig Hevesis Spruch „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“³⁴⁵, ließe sich im Sinne des White Cube umwandeln in: Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihren Raum. In gewisser Weise kann man Hevesis Wort „Freiheit“³⁴⁶ auch als einen Raum anerkennen. Denn erst durch die weiße Zelle hatte die Kunst einen Bereich gefunden, in dem sie sich grenzenlos austoben konnte. Obwohl sie von vier Wänden eingeschlossen war, konnte sie hier all ihre Freiheiten genießen.

5.3.2 Das Panorama als White Cube

Natürlich erfüllt das Panorama auf den ersten Blick nicht die Kriterien eines White Cube. Es handelt sich um einen abgedunkelten Raum, der alles andere als weiße Neutralität ausstrahlt. Doch abgesehen von diesem äußeren Merkmal, kann man auch beim Panorama von einem Ort sprechen, der ganz im Sinne des White Cube, um sein auszustellendes Objekt einen schützenden Rahmen bildet, in welchem es seine Wirkung bestmöglich entfalten kann.

Die Innenräume der Panoramen wurden stets so angelegt, dass sich alles auf die jeweiligen Gemälde konzentrierte. Der Raum als Umrahmung unterstützte das Objekt und versuchte nicht davon abzulenken. Die zentrale Position des Besuchers auf der Plattform verstärkte diesen Effekt.

„Der Panoramabesucher steht dem Bild nicht gegenüber, sondern ist ihm von allen Seiten ausgesetzt.“³⁴⁷

Die Formulierung, er wäre dem Bild ausgeliefert, würde auf das Panorama ebenso zutreffen. Auch wenn sich die Besucher auf das Gemälde konzentrierten, so nahmen sie den Raum und das Gemälde bewusst als Ganzes, als eine Einheit wahr.

Das von O'Doherty beschriebene Phänomen, dass sich der Ausstellungsbesucher üblicherweise zuerst über den Raum äußert³⁴⁸, trifft in gewisser Weise auch auf das Panorama zu. Die Zeitungskritiker hatten meist Schwierigkeiten ihre Erfahrungen zu schildern, da sie

³⁴⁵ Kapfinger, „Des Kunsttempels Traumlandsherkunft“, S. 105.

³⁴⁶ Ebd., S. 105.

³⁴⁷ Koschorke, „Das Panorama“, S. 160.

³⁴⁸ Vgl. O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 9.

nicht wussten, ob sie das Gemälde, den Raum oder den Effekt beschreiben sollten, den dieses Zusammenspiel in ihnen auslöste. Dass sie an ihre Grenzen stießen erkennt man, in dem Bedauern, ihre Beschreibungen seien unvollkommen und entsprächen noch lange nicht dem, was sie im Panorama erlebt hatten. Oft lösten sie dieses Problem indem sie den Leser aufforderten, sich das Panorama selbst anzusehen und sich eine eigene Meinung zu bilden. Auch wenn diese Tatsache zeigt, dass selbst die Kritiker überfordert waren und nicht wussten, wie sie mit dem neuen Medium umgehen sollten, so zeigt es auch, dass sie die Verbindung von Raum und Objekt wahrnahmen und in ihre Rezensionen einbauten.³⁴⁹

Ein weiteres von O'Doherty formuliertes Phänomen des White Cube, das bereits ausführlich behandelt wurde, ist die Tatsache, dass Objekte durch die Platzierung im Galerieraum zur Kunst deklariert werden können.³⁵⁰ Auch das kann im Zusammenhang mit Panoramen gesehen werden.

„In ihrer angestammten Umgebung, draußen, würden sie für lebendig genommen und kein zweites Mal betrachtet werden.“³⁵¹

Natürlich handelte es sich bei dem Rundgemälde nicht um einen Alltagsgegenstand, der ins Museum versetzt worden war. Könnte dieses Phänomen trotzdem einen Hinweis für den anfänglichen Erfolg der Panoramen liefern? Immerhin strömten zu jener Zeit die Massen in einen künstlich angelegten Raum um dort, nicht ausschließlich aber oft, die eigene Stadt zu betrachten. Der Reiz, auf einen nahegelegenen Hügel zu steigen und die Rundumsicht von dort aus zu genießen, war offenbar kleiner als der, ins Panorama zu gehen und sich die gemalte Version davon anzusehen. Die Kopie erschien aus einem nicht geklärten Grund interessanter als ihr Original.

³⁴⁹ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 145f.

³⁵⁰ Vgl. O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 57.

³⁵¹ Ebd., S. 57.

5.4 Das Panorama – Attraktion oder Kunst

Das Theaterpublikum begann zusehends, sich Anfang des 19. Jahrhunderts mehr für die visuellen Effekte des Bühnenbildes zu begeistern als für das Stück an sich. Der Reiz optischer Medien wurde immer größer. Die Lust am Schauen stieg ebenso an wie der Wunsch nach Unterhaltung.³⁵² Im Theater versuchte man „die Illusion eines eigenen Raumes auf der Bühne“³⁵³ zu schaffen.

Dem war nicht nur im Bereich des Theaters so, sondern auch in anderen Medien, deren Ursprung in dieser Zeit anzusiedeln ist. Vor allem Panorama, Diorama und Vorführungen der Laterna Magica erlebten einen rasanten Aufschwung. Anstelle von Bildung trat die Unterhaltung in den Vordergrund.³⁵⁴

„Diese Dominanz eines auf visuelle Effekte und Zerstreuung zielenden Theaters kennzeichnete ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem Theater, die für ihren Erhalt, ob nun in städtischer oder privater Hand, zunehmend auf die Einnahmen aus dem Verkauf von Eintrittskarten angewiesen waren. Hier herrschte Unterhaltung, Vergnügen und die Präsentation von Sensationen.“³⁵⁵

Unter anderem war dies darauf zurückzuführen, dass der normale Bürger um 1800 keine Möglichkeit hatte mit Kunst in Kontakt zu treten. Der Kunstgenuss war dem Adel vorbehalten, der in den fürstlichen Sammlungen in den Geschmack von Kunstrezeption kam. Den Bürgern standen einzig die Malereien in den Kirchen zur Verfügung. Visuelle Medien waren bis dahin praktisch nicht vorhanden.³⁵⁶ Umso verständlicher wird dieser Drang nach visueller Darstellung, den man als Schaulust bezeichnet, welchen die neuen optischen Medien, Panorama, Diorama und Laterna Magica, zu befriedigen versuchten.

„Die Massenkunst der Gegenwart wurzelt in der Ideologie der volkstümlichen Kunst des 18. Jahrhunderts: im Begriff des Kunstwerks als entpersönlichter Ware und des Kunstgenusses als Zerstreuung und Rührung statt Klärung und Vertiefung.“³⁵⁷

³⁵² Vgl. Brauns, *Schauplätze*, S. 201.

³⁵³ Ebd., S. 206.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 201.

³⁵⁵ Ebd., S. 202.

³⁵⁶ Vgl. Kieninger/Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, S. 32.

³⁵⁷ Hauser, *Soziologie der Kunst*, S. 647.

Das Panorama war als optisches Medium zwischen Technik und Kunst angesiedelt. Von letzterer wurde es jedoch kategorisch außer Acht gelassen. Es scheint für die Kunstgeschichte keine Bedeutung zu haben. Dies ist insofern beachtenswert, da Robert Barker sein erstes Gemälde, das Halbrund, welches er vom Carlton Hill aus gemalt hatte, dem Präsidenten der Kunstakademie, Sir Joshua Reynolds, vorlegt hatte.³⁵⁸

Das lässt darauf schließen, dass Barker sein Rundgemälde als Kunstobjekt eingestuft hatte und sich ein Urteil im Sinne einer Kunstkritik erhoffte. Die Geschichte zeigt, dass Reynolds für dieses erste Gemälde keine positiven Worte übrig gehabt hatte, sobald es jedoch in einer eigens dafür angelegten Rotunde gezeigt wurde, stieß es auch bei ihm auf reges Interesse und er besuchte es mehrere Male.³⁵⁹

„Ich habe mich geirrt, als ich annahm, Ihre Erfindung würde niemals einen Erfolg zeitigen; doch die gegenwärtige Ausstellung beweist, daß hier in weit höherem Grade Effekte erreicht und Natur dargestellt werden können, als in dem begrenzten Format herkömmlicher Bilder.“³⁶⁰

Dieses Schreiben von Reynolds an Barker zeigt, dass der Kunstkenner das Gemälde weniger nach seinem zeichnerischen Niveau beurteilte, sondern die Vorteile dieser neuen Erfindung in seinem Format sowie in den damit verbundenen Effekten sah. Die Tatsache, dass die Zeitungskritiker, die über das Panorama schreiben sollten, nicht mit Kunstkritikern gleichzusetzen waren, zeigt ebenfalls, dass dem Gemälde nur ein geringer künstlerischer Wert zugeschrieben wurde, denn „Kunstsachverständige, Connaisseurs nehmen zu dieser neuen Kunstform so gut wie nie Stellung.“³⁶¹

Im Gegensatz zur Kunstgeschichte erkennt die Fotografie das Medium Panorama in seiner Geschichte als ihren Vorläufer an. Es wird vorwiegend in Kombination mit der Laterna Magica, der Camera Obscura und dem Diorama genannt und in kurzen Worten beschrieben.³⁶² Für die Kunstgeschichte ist das Panorama, mit genaueren Worten das Panoramagemälde, nebensächlich, seine Funktion als Gesamtkonzept ist für die Entwicklung der optischen Medien jedoch unbestreitbar.

³⁵⁸ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 15.

³⁵⁹ Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, S. 79.

³⁶⁰ Ebd., S. 79; ztn.: William Thomas Whitley, *Artists and their Friends in England*, London/Boston, 1928, Bd. II, S. 106.

³⁶¹ Oettermann, *Das Panorama*, S. 145.

³⁶² Vgl. Strasser, „Die Kinematographie im Land Salzburg“, S. 9ff; vgl auch: Kieninger/Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, 1995.

„Es war der Intention nach kein Kunstwerk, sondern ein Mittel zur wahren, also nicht notwendig schönen Darstellung der Natur. Es sollte ein Erleben ermöglichen, das dem Erleben seines Erfinders (etwa in einer realen Situation) entsprach [...]“³⁶³

Das Publikum fand im Panorama die Form von Erlebnis und Zerstreuung, nach der es gesucht hatte. Die Unterscheidung von wahr und unwahr trat dadurch mit der Zeit in den Hintergrund. Stand diese Wahrheit, die Richtigkeit der Darstellung, anfangs noch im Vordergrund, so wurde das subjektive Empfinden des Besuchers, sein Gefühl ob die Vorstellung in seinen Augen gelungen oder nicht gelungen ist, nach und nach wichtiger.³⁶⁴

Gerade auch im Zusammenhang mit den Dioramen stand „die sinnliche Wirkung, die Zerstreuung, und weniger das Interesse an der Wiedergabe der Realität für das Publikum im Vordergrund [...]“³⁶⁵.

Das Panorama, reiht sich, so schreibt es Albrecht Koschorke, als „Mischgenre zwischen Jahrmarkt und Museum“³⁶⁶ ein. Sein Reiz war unmittelbar mit der Irritation, der Ununterscheidbarkeit von dem, was Realität und dem, was Täuschung war, verbunden. Sein Ziel und gleichzeitig seine Attraktion war die vollkommene optische Illusion. Der Besuch eines Panoramas kann gleichermaßen als Schwellenerfahrung angesehen werden, die das Publikum, „den Bürger, den gesellschaftlichen Protagonisten jener Zeit, in eine Art von ästhetischer Trance“³⁶⁷, wie es Koschorke beschreibt, versetzt. Es stellt eine Schnittstelle zwischen Raumwahrnehmung und Kunstrezeption dar, die das Fassungsvermögen des Rezipienten ausreizt und überfordert.³⁶⁸ Er findet sich „von einer absoluten und ausweglosen Empirie umschlossen. Er schwankt zwischen den beiden unversöhnlichen Polen von Macht und Ohnmacht, in die er gespalten ist, hin und her.“³⁶⁹

„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 Kunstgattung seyn, die überlegende Vernunft kann ihm ihre Bewunderung nicht versagen; aber dem Schönheitssinne gewährt es keine Befriedigung.“³⁷⁰

³⁶³ Brauns, *Schauplätze*, S. 92.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 93.

³⁶⁵ Ebd., S. 93.

³⁶⁶ Koschorke, „Das Panorama“, S. 151.

³⁶⁷ Ebd., S. 157.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 155ff.

³⁶⁹ Ebd., S. 161.

³⁷⁰ Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 175; ztn.: J.A. Eberhard, „Briefe über das Panorama“, in: *Handbuch der Ästhetik*, Halle: 1807, S. 171-179.

5.5 Panorama, Diorama und Kino

Das Diorama gilt als Fortsetzung des Panoramas. Sein Erfinder, Louis Daguerre, arbeitete, wie bereits beschrieben, als Panoramamaler in Paris, ehe er in Zusammenarbeit mit Charles Bouton das Diorama entwickelte. Tatsächlich verbindet das Panorama, neben der Tatsache, dass in beiden ein Bild gezeigt wird, bei genauer Beobachtung nicht viel miteinander. Diese Arbeit soll vor allem die ähnlichen Charakterzüge von Panoramen und Ausstellungen hervorheben. Ein Vergleichspunkt, der auf das Diorama angewandt, in keinsten Weise zutreffen würde. Es wird zu Recht als Vorläufer des Kinos bezeichnet, was der Vergleich dieser beiden Medien miteinander unterstreichen soll.

„Der entscheidende Schritt zum Kino-Dispositiv vollzog sich mit der Errichtung eigener Gebäude ausschließlich für Filmvorführungen. [...] Damit wiederholte sich eine Entwicklung, die beginnend im 18. Jahrhundert auch das Museum und das Theater vollzogen, als sie sich aus den Schlosskomplexen emanzipierten und zu eigenständigen Bauaufgaben wurden.“³⁷¹

Das Diorama grenzt sich in vielen Punkten von seinem Vorläufer Panorama ab. Mit dem Kino verbindet es jedoch zahlreiche Charakterzüge. Einer davon ist die beschränkte Anzahl an Sitzplätzen. Pro Vorstellung können nur so viele Besucher teilnehmen, wie Plätze vorhanden sind. Im Panorama spielt das keine Rolle, je nach Andrang können mehr oder weniger Eintrittskarten verkauft werden. Dadurch entsteht eine immer unterschiedliche Anzahl an Besuchern auf der Plattform. Es herrscht ein Kommen und Gehen.

Einen weiteren Vergleichspunkt liefert die Besuchszeit. Diese ist im Diorama, wie auch im Kino begrenzt. Jede Vorstellung dauert dreißig Minuten und besteht aus zwei präsentierten Bildern, die jeweils eine Viertelstunde lang gezeigt werden. Danach müssen die Besucher, ganz wie im Kino, den Saal verlassen um Platz für die nächste Vorstellung zu machen.

Die Möglichkeit, das Präsentierte ein weiteres Mal zu sehen, existiert im Diorama sowie im Kino nur in Kombination mit dem Erwerb einer zweiten Eintrittskarte und dem erneuten Besuch der Vorstellung. Ein Zurückspulen ist nicht möglich. Einmal Gesehenes ist gleichzeitig Vergangenes. Man befindet sich in einer Vorstellung und muss sich dieser anpassen. Im Panorama ist das anders. Man kann zu einem Teil des Gemäldes zurückgehen und es erneut betrachten. Auch über die Verweildauer kann der

³⁷¹ Brauns, *Schauplätze*, S. 242.

Panoramabesucher selbst bestimmen. Geregelte Vorstellungszeiten gibt es nicht. Jeder Besucher kann für sich entscheiden, wie lange er das Rundgemälde auf sich wirken lassen möchte.

Im Kino und im Diorama übernimmt der Zuschauer eine passive Rolle, im Gegensatz zum aktiven Besucher des Panoramas. Dieser muss nicht nur selbst entscheiden, was er wie lange betrachten möchte und wie er sich auf der Plattform bewegt, er kann sich auch mit anderen Besuchern über das Gemälde unterhalten, seine Meinungen austauschen oder Teile des Bildes miteinander vergleichen.³⁷² All das sind Faktoren, die im Diorama sowie im Kino undenkbar sind. Dort ist der Besucher an seinen Sitzplatz gebunden, ein Hin- und Herwechseln zwischen den Sitzen ist nicht möglich.

Gerade im Hinblick auf die Raumsituation sieht man das Naheverhältnis zwischen Diorama und Kino. Abgesehen von der Präsentation in einem abgedunkelten Raum, ein Faktor den sich alle drei Medien teilen, haben Diorama und Kino auch in diesem Punkt mit dem Panorama nicht viel gemein.

Der Raum im Diorama ist seitlich begrenzt. Die Sitzplätze sind alle auf die vorne angebrachte Leinwand zentriert. Dies entspricht exakt der Beschreibung eines Kinosals und bildet daher eine vollkommene Übereinstimmung der beiden Medien. Die dunkle Raumsituation soll den Blick bündeln und die Aufmerksamkeit auf die Leinwand lenken. Dieser Faktor macht auch die Anzahl der anwesenden Personen für die individuelle Wahrnehmung irrelevant. Obwohl man sich mit anderen Personen gleichzeitig das Bild oder den Film ansieht, treten diese durch die Dunkelheit in den Hintergrund. Man nimmt das Gezeigte wahr, nicht aber die anderen Personen im Raum.

Auch im Panorama waren mehrere Personen gleichzeitig anwesend. Die Wahrnehmung der weiteren Besucher im Raum wird jedoch durch die Tatsache, dass man keinen speziell zugewiesenen Platz für sich beanspruchen konnte, größer gewesen sein. Auch hier wurde das Bild mehreren Personen gleichzeitig gezeigt, die es wiederum jeder für sich betrachteten. Ein Faktor, der nicht nur auf Panorama, Diorama und Kino sondern auch auf den Ausstellungsraum zutrifft. In allen vier Medien ist die Einzelperson Teil einer Menge, welche dasselbe Objekt betrachtet. Jede Einzelperson steht dem Objekt individuell gegenüber und bildet sich eine subjektive Meinung.

³⁷² Vgl. Brauns, *Schauplätze*, S. 77.

„[...] ein Werk wird von jedem Einzelnen auf seine eigene Art erlebt, obwohl die Massierung von Individuen in kompakte Auditorien eine Art psychologischer Ansteckung und eine mehr oder weniger weitgehende Ähnlichkeit der Reaktionen zur Folge haben mag.“³⁷³

Ein weiterer Punkt, der das Kino und das Diorama vom Panorama unterscheidet, ist der, dass eine Person für die Vorstellung verantwortlich ist. Im Kino muss die Filmrolle eingelegt werden, der Film also von einer im Kino angestellten Person bedient werden. Im Diorama ist es gleiche. Ohne der Person, welche die Blenden und Filter bedient, wäre das Bild im Diorama starr und ohne Bewegung. Erst durch diese Person wird Leben in das Bild gebracht und die Bewegung sichtbar. In beiden Fällen ist das zahlende Publikum also auf eine Person angewiesen, welche die Vorstellung bedient.³⁷⁴

Das Panorama, sobald es einmal fertiggestellt war, bedurfte keiner externen Hilfe mehr um funktionieren zu können. Das Gemälde war fertig montiert und das durch die Decke strömende Licht tat das Seine um das Bild sichtbar zu machen. Das trifft auch auf den Ausstellungsraum zu. Es ist grundsätzlich keine weitere Adjustierung der Objekte notwendig. Ausnahmen bilden hierbei etwa kurze Videosequenzen, die gezeigt werden und zu Beginn der Öffnungszeiten eingeschaltet werden müssen, später ist auch hier keine Bedienung durch eine Person mehr nötig.

So sehr das Diorama als Nachfolger der Panoramen bezeichnet wird, so wenige Eigenschaften teilen sie miteinander. Die Vergleiche zeigen, dass sie sich nur in einem Punkt ähneln, nämlich der Präsentation im abgedunkelten Raum. Die Verbindung zum Kino ist jedoch unbestreitbar, zu viele Parallelen weisen diese beiden Institutionen auf.

³⁷³ Hauser, *Soziologie der Kunst*, S. 479.

³⁷⁴ Vgl. Settekorn, „Vor-Film“, S. 15.

Resümee

Zwischen Panoramen und Ausstellungsräumen gibt es, wie diese Arbeit aufzeigen konnte, zahlreiche Parallelen. Das machen die Gemeinsamkeiten des Panoramas mit der Geschichte der Kunst sowie mit einem Kunsttraum wie der Secession oder mit einem Ausstellungskonzept wie dem White Cube deutlich. Doch genau darin liegt möglicherweise die Schwierigkeit, das Panorama als Medium einer bestimmten Gattung zuschreiben zu können, denn es lässt sich nur schwer kategorisieren und einer einzigen Sparte zuteilen. Vielmehr bildet es ein Medium, das zwischen den unterschiedlichsten Bereichen seinen Platz einnimmt. Es ist Ausstellungsraum, Reiseillusion und optisches Medium zugleich.

In der Geschichte der Kunst gibt es wiederholt Themen, die mit dem Panorama vergleichbar sind. Nicht nur in der Malerei, wo Ähnlichkeiten zu Veduten und Historienmalereien bestehen, sondern auch auf der räumlichen Ebene, wo die Entstehungsgeschichte der öffentlichen Museen und Ausstellungsräume parallel zu jener der Panoramen verlief. Dass die Panoramen gerade im späten 18. Jahrhundert ihren Ursprung in England fanden, scheint kein Zufall zu sein, begann man doch speziell in England romantische Landschaftsgärten anzulegen und sich somit immer mehr der Thematik von Natur und Landschaft zu widmen.³⁷⁵ In den folgenden Jahren breitete sich dieses Phänomen über weite Teile Europas aus. Ebenso kann die Entstehung des Panoramas als Folge des politischen, gesellschaftlichen und technischen Umbruchs jener Zeit angesehen werden.

Die Ähnlichkeit, die das Panorama mit einem Ausstellungsraum aufweist, wurde in dieser Arbeit anhand eines Vergleichs mit der Secession verdeutlicht. Durch die Gegenüberstellungen wurde sichtbar, dass sich das Panorama und die Secession in vielen Punkten ähnlich sind. Nicht nur räumliche Gegebenheiten wie die Lichtsituation oder die Fensterlosigkeit stellen Parallelen dar. Vor allem sind beide Institutionen in sich geschlossene Systeme, die jeweilige runde oder eckige Form stellt hierbei keinen Unterschied dar. Beide Räume sind Gesamtkunstwerke, die das auszustellende Objekt bestmöglich in ein Raumgefüge einbetten wollen, um es mit größter Wirkung präsentieren zu können. Das

³⁷⁵ Vgl. Nelle, Florian, *Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, (Film – Medium – Diskurs, hg.v. Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus, Bd. 13), Würzburg: Königshausen und Neumann 2005; S. 103ff.

Panorama weist, wie die Untersuchungen zeigen, deutlich Eigenschaften eines Ausstellungsraumes auf und kann daher gleichfalls als solcher bezeichnet werden.

Meist wird das Panorama jedoch nicht als Kunst sondern als Informations- oder Illusionsmedium verstanden. Dennoch ist es ein Raum, dessen Aufgabe darin besteht, das Bild, das in ihm ausgestellt wird, zu unterstützen und es auf bestem Wege zu präsentieren. Damit folgt das Panorama nicht nur dem secessionistischen Gedanken, sondern einem Leitprinzip des White Cube und somit einem noch heute beliebten Ausstellungskonzept. Wenn ein White Cube zu sein bedeutet, einen Rahmen für ein Objekt zu bilden und damit die bestmögliche Präsentation zu erreichen, so erfüllen sowohl das Panorama als auch die Secession diese Anforderungen.

Ein Ergebnis der Untersuchungen zeigt auch, dass ein Objekt durch die Präsentation in einem Kunstraum wie dem White Cube zum Kunstobjekt wird. Ohne ihn ist es ein einfaches Objekt. Ebenso wird auch der Raum erst durch die Funktion, darin etwas ausstellen zu können, zur Galerie, zum Museum oder zum Ausstellungsraum. Auch das Panoramagebäude ist mit dem Gemälde untrennbar verbunden, denn erst durch den Raum kann es die volle Wirkung erzielen. Doch wird es durch diese Tatsache zu Kunst?

Ob das Panorama Kunst ist oder nicht, diese Frage ist dennoch nicht leicht zu beantworten. Es handelt sich ohne Zweifel um eine Mischform aus Kunst und Technik, was allein die mit dem Panorama verbundenen Personen zeigen. Sein Erfinder, Robert Barker, stammte selbst aus dem Bereich der Kunst. Er war Maler und stellte anfänglich an seiner Erfindung das Gemälde in den Vordergrund. Seine wahre Errungenschaft lag jedoch in der Präsentation des Panoramas als Raumkonzept, das er dafür entwickelt hatte.

Andere Panoramisten kamen gleichermaßen aus beiden Bereichen. Robert Fulton beispielsweise, der bei Benjamin West in London ein Studium der Malerei absolviert hatte, wurde für kurze Zeit Barkers Assistent und brachte das Panorama schließlich nach Paris. Sein Bekanntheitsgrad ist jedoch auf seine Erfindungen im Bereich der Unterseeboote zurückzuführen.³⁷⁶ Ebenso war Daguerre in beiden Bereichen angesiedelt. Er arbeitete anfangs als Bühnen- und Panoramamaler, entwickelte mit den Erfahrungen, die er durch diese Arbeit sammeln konnte, das Diorama und wurde später durch seine Errungenschaften auf dem Gebiet der Fotografie bekannt.³⁷⁷ Im deutschsprachigen Raum lässt sich vor allem

³⁷⁶ Vgl. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre*. S. 6.

³⁷⁷ Vgl. Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie*, S. 25.

Karl Friedrich Schinkel in diese Tradition der zwischen Kunst und Technik liegenden Panoramisten einreihen.³⁷⁸

Die Grenzen zwischen Kunst und Technik greifen durch das Medium Panorama ineinander. Es lässt keine klare Positionierung auf nur einer der beiden Seiten zu. Vielmehr ist es ein Raum, der eine Schnittstelle zwischen Kunst und Technik bildet und damit zwischen Raumwahrnehmung, Kunstrezeption, Illusion und Erlebnis liegt.

Der Raum des Panoramas stellt im Vergleich mit anderen Medien einen Hauptfaktor der Analyse dar. Das Merkmal, das sowohl Panorama und Diorama als auch den Ausstellungsraum und das Kino vereint, ist die öffentliche Präsentation in einem geschlossenen Raum. Alle vier sind in sich geschlossene Einheiten und bilden damit einen Rahmen rund um ihren Inhalt. Die Ausstellung braucht den Raum ebenso um zu existieren, wie das Panorama ihn als Hülle für sein Rundgemälde braucht, ohne die sein Erfolg nicht annähernd derselbe gewesen wäre. Erst durch den Raum konnte das Panorama seine volle Wirkung erzielen. Das Diorama und das Kino funktionieren ebenfalls nur durch den sie umgebenden Raum, der den Blick der Besucher nach vorne auf die Leinwand richtet.

Der Versuch, in einem Raum die optische Illusion der Welt zu erzeugen, hat eine lange Tradition. Sowohl in Wand- und Deckenmalereien, sowie bei Bühnenbildern und im Kino wurde und wird auch heute noch versucht, dem Betrachter neue Welten zu eröffnen. In der jetzigen Zeit wird dies vor allem mit computergesteuerten Hilfsmitteln wie visuellen Effekten erreicht. Die Perspektive, der Horizont und der Standpunkt des Betrachters spielen dabei immer tragende Rollen.

Gerade bei Deckenfresken wird dem Betrachter oft ein bestimmter, meist zentraler, Standpunkt vorgeschlagen, von dem aus sich ihm die so genannte richtige Perspektive erstreckt. In den Deckenmalereien des Marmorsaaes im Stift Melk etwa scheint es von diesem vorgegebenen Ort so, als würde sich ein dreidimensionales Gewölbe über dem Betrachter erstrecken. Von einem anderen Punkt im Raum betrachtet, ist die Perspektive verzerrt und das Auge erkennt die Zweidimensionalität der Darstellung.

Auch in der Geschichte des Theaters trifft man immer wieder auf das Streben nach optischer Illusion. Auf der Bühne kann mit unterschiedlichsten Mitteln versucht werden, eine neue Welt zu schaffen. Es arbeiten verschiedene Bereiche wie Bühnenmalerei und Bühnenlicht aber

³⁷⁸ Vgl. Brauns, *Schauplätze*, S. 206ff.

auch die Technik und die Schauspieler zusammen um dem Publikum eine neue Realität vorzuspielen. Auch hier ist der Abstand zwischen Publikum und Kulisse dafür verantwortlich ob eine optische Illusion zustande kommen kann oder nicht.³⁷⁹

Interessant ist, dass sich der Standpunkt des Betrachters im Theater und auch in einem mit Deckenmalerei ausgestatteten Raum immer gegenüber des vorgetäuschten Illusionsraumes befindet. Im Panorama wird diese Grenze überwunden, die Welt wird so dargestellt wie sie in der Realität im Blickfeld des Betrachters liegen würde. Im Panorama wird die perspektivische Richtigkeit also auch durch die optische Illusion des umliegenden Raumes erreicht.

Die Begrenzung passiert auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Einerseits gibt der gemalte Horizont vor, eine Grenze zu sein, während der reale Horizont außerhalb des geschlossenen Raumes und somit außerhalb des Sichtfeldes liegt, andererseits bildet der Raum selbst eine Grenze rund um das Gemälde. Auf kognitiver Ebene befindet sich der Rezipient in einer Illusionswelt inmitten des Gemäldes, ohne selbst ein Teil davon zu sein.

Die optische Illusion erreicht momentan im 3D-Kino ihren Höhepunkt. Auch hier wird dem Besucher das Eintauchen in eine andere Welt suggeriert, wie es mit weit einfacheren Mitteln schon im Panorama erreicht werden konnte. Mit ihm bekam die optische Illusion erstmals auch jenen Erlebnischarakter, den das Kino heute auf die Besucher hat.

Das Panorama hat eine knapp hundert Jahre dauernde Geschichte vorzuweisen. Zeitgleich mit ihrem Ende begann die Geschichte des Kinos, das mittlerweile ebenso lange existiert. Doch genügt diese Tatsache, um das Panorama zum Vorläufer des Kinos zu ernennen?

„Wie kaum eine andere Kunst ist der Film auf Einfühlung, Identifikation und Erzeugung einer anderen Welt angelegt.“³⁸⁰

Dieser Aussage muss an dieser Stelle widersprochen werden. Das Kino, und mit ihm der Film, wird aus heutiger Sicht gerne als das Medium angesehen, das am meisten von den Emotionen seines Publikums lebt. Doch alle drei der angesprochenen Merkmale treffen ebenso auf die in dieser Arbeit untersuchten Medien Panorama und Ausstellung zu. Keinesfalls kann das Kino diese Eigenschaften für sich allein beanspruchen. Zu den Haupterfolgsgründen der Panoramen zählten sowohl die Identifikation mit dem Gezeigten – die Wiedererkennbarkeit spielte eine

³⁷⁹ Vgl. Nelle, *Künstliche Paradiese*, S. 19ff.

³⁸⁰ Matzker, *Ästhetik der Medialität*, S. 148.

nicht zu verachtende Rolle – die dadurch entstehende Emotion und nicht zuletzt das Eintauchen in eine andere Welt. Ohne diese Faktoren wäre das Panorama undenkbar gewesen. Sie hielten das Interesse des Publikums an ihm am Leben.

Ausstellungsräume können und dürfen heute alles sein, anders als im Panorama gibt es keine vorgegebenen Einschränkungen. Diese Freiheiten werden oft dafür eingesetzt, die oben genannten Ziele zu erreichen. Auch in Ausstellungsräumen kann eine Identifikation mit einem Objekt stattfinden, ebenso können dabei Gefühle entstehen und nicht selten versuchen Ausstellungen, eine neue Realität zu schaffen. Dem Kunstraum sind dabei keine Grenzen gesetzt. Die Zeiten, in denen sich die Kunst ihren Raum erkämpfen musste, liegen weit zurück. Der Ausstellungsraum ist heute, daran sieht man die Aktualität des White Cube, eine frei bespielbare Fläche geworden, die darauf wartet, gestaltet zu werden und Illusionen zu erzeugen. Sowohl Ausstellungen als auch Panoramen bilden illusionäre Räume. Sie sind künstliche Welten, die man betritt um sich in ihnen zu verlieren. Die dem Besucher gebotene Illusionswelt stellt eine Kopie der Wirklichkeit dar, versucht sie zu optimieren und schließt sie gleichzeitig aus.

Die Ähnlichkeiten zwischen dem Kino und dem Panorama als seinem Vorläufer müssen eher auf einer emotionalen als auf einer räumlichen Ebene gesucht werden. Während sich ihre Räume bis auf die Tatsache, dass in beiden ein Bild in einem abgedunkelten Raum mehreren Personen gleichzeitig präsentiert wird, nicht ähnlich sind, so finden sich, betrachtet man die Wirkung, die beide beim Zuschauer hinterlassen, viele Übereinstimmungen.

Das Panorama als Massenmedium hat es geschafft in seinem Betrachter Emotionen durch Identifikation hervorzurufen, sowie ihn dadurch in eine neue, ihm unbekannte Welt eintauchen zu lassen. Das Kino versucht diese Tradition fortzusetzen.

„Ein Jahrhundert lang antwortete es [das Panorama] so auf die Bedürfnisse eines Massenpublikums, an dessen Formierung es nicht unmaßgeblich beteiligt war.“³⁸¹

³⁸¹ Oettermann, *Das Panorama*, S. 40.

Literaturverzeichnis

Achleitner, Friedrich, „Schlüssel zur Wiener Moderne“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 10-12.

Belting, Hans, „Die gemalte Natur“, in: Beutler, Christian (Hg.)/ Peter-Klaus Schuster (Hg.)/ Martin Warnke (Hg.), *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München: Prestel Verlag 1988.

Belting, Hans, „Photographie und Malerei: Museum Photographs. Der photographische Zyklus der 'Museumsbilder' von Thomas Struth“, in: Struth, Thomas, *Museum Photographs*, München (u.a.): Schirmer/ Mosel 2005, S. 108-127.

Belting, Hans, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München: Beck 2010.

Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Helmes, Günter (Hg.) /Werner Köster (Hg.), *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 163-189.

Bossaglia, Rossana, „Die Secession“, in: Marchetti, Maria (Red.), *Wien um 1900. Kunst und Kultur*, Wien-München: Brandstätter 1985, S. VII-XI.

Brauns, Jörg, *Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007.

Brüderlin, Markus, „Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge 'In der weißen Zelle' von Brian O'Doherty“, in: O'Doherty, Brian/ Wolfgang Kemp (Hg.)/ Markus Brüderlin (Nachw.), *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, (Internationaler Merve-Diskurs, 190), Berlin: Merve Verlag 1996, S. 139-166; (Orig. 1976).

Buddemeier, Heinz, *Panorama Diorama Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 7), München: Fink 1970.

Büsser, Martin, *Pop-Art*, (Rotbuch 3000), Hamburg: Rotbuch 2001.

Crimp, Douglas, *Über die Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler*, Dresden (u.a.): Verlag der Kunst 1996; (Orig. *On the Museum's Ruins*, 1993).

Crow, Thomas E., *Painters and the Public Life in the Eighteenth-Century Paris*, New Haven (u.a.): Yale University Press ⁴1991.

Daniels, Dieter, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, (DuMont-Taschenbücher; 283), Köln: DuMont 1992.

Danto, Arthur C., *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München: Fink 1996.

Eberle, Matthias, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 8), Gießen: Anabas 1980.

Felderer, Brigitte/ Eleonora **Louis**, „Die Beständigkeit des Ephemeren. Zur Selbstdarstellung der Kunst in der Wiener Secession“, in: Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997, S. 108-157.

Fliedl, Gottfried, „Die Secession als heilige Mitte“, in: Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997.

Gernsheim, Helmut/ Alison **Gernsheim**, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerrotype*, New York: Dover Publications ²1968; (Orig. London: Martin Secker & Warburg 1956).

Gombrich, Ernst H., *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a.M. (u.a.): Campus Verlag 1994.

Gombrich, Ernst H., *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer ¹⁶1996.

Grasskamp, Walter, „'An den langen Tischen der Zeit' Thomas Struths Betrachtungen des Betrachters“, in: Struth, Thomas, *Museum Photographs*, München (u.a.): Schirmer/ Mosel ²2005.

Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1983.

Heinisch, Severin, „Exponierte Geschichte. Zur Struktur des Historischen im musealen Raum“, in: Erber-Groiß, Margarete (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*, Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 39-45.

Held, Jutta/ Norbert **Schneider**, *Sozialgeschichte der Malerei. Vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont ²1998.

Hevesi, Ludwig/ Otto **Breicha** (Hg.), *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik*, Klagenfurt: Ritter 1984; (Orig. Wien: Konegen 1906).

Hügel, Hans-Otto, „Der Ausstellungsraum als populärer Ort“, in: Roesner, David (Hg.), *Szenische Orte – Mediale Räume*, (Medien und Theater, N.F., Bd. 1), Hildesheim (u.a.): Olms 2005, S. 219-238.

Jäger-Klein, Caroline, *Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien (u.a.): Neuer Wissenschaftlicher Verlag ²2010.

Kapfinger, Otto/ Adolf **Krischanitz**/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien (u.a.): Böhlau 1986.

Kapfinger, Otto „Des Kunsttempels Traumlands herkunft“, in: Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997, S. 86-107.

Kapfinger, Otto/Adolf **Krischanitz**, „Generalsanierung 1985/86: Die Konzeption der Erneuerung“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession, die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 116-134; gekürzte und überarbeitete Version aus dem Originaltext: „Die Kunst der Erneuerung“, in: Kapfinger, Otto/ Adolf Krischanitz/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien (u.a.): Böhlau 1986, S. 111-119.

Kieninger, Ernst (Red.)/ Doris **Rauschgatt**, *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*, [Wien]: PVS Verleger [1995].

Klonk, Charlotte, „Im Auge des Betrachters. Die National Gallery in London im 19. Jahrhundert“, in: Dürbeck, Gabriele (Hg.), *Wahrnehmung der Natur; Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden: Verlag der Kunst 2001, S. 179-198.

Kloock, Daniela/ Angela **Spahr**, *Medientheorien. Eine Einführung*, München: Fink 2007.

Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003.

Koschorke, Albrecht, „Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800“, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, (Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München: Fink 1996, S. 149-169.

Louis, Eleonora (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Permanenz einer Idee*, Ostfildern-Ruit: Hatje 1997.

Matzker, Reiner, *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London (u.a.): Routledge Classics 2006; (Orig. London: Routledge and Kegan Paul 1964).

Meder, Iris, „Naissance der Architektur. Zum Architektonischen und geistigen Umfeld der Secession“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 79-102.

Miller, John, „Die therapeutische Institution oder Die Gnade der Präsenz“, in: Fleck, Robert (Red.)/ Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), *Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, München: Prestel 1998, S. 17-28.

Nelle, Florian, *Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, (Film – Medium – Diskurs, hg.v. Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus, Bd. 13), Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.

O'Doherty, Brian/ Wolfgang **Kemp** (Hg.)/ Markus **Brüderlin** (Nachw.), *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, (Internationaler Merve-Diskurs, 190), Berlin: Merve Verlag 1996; (Orig. 1976).

Oettermann, Stephan, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M.: Syndikat 1980.

- Pomian**, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, (Neuausgabe 3.-4., Wagenbachs Taschenbuch 302), Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2001.
- Rebentisch**, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Schivelbusch**, Wolfgang, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1983.
- Schivelbusch**, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Fischer ⁴2007; (Orig. München (u.a.): Carl Hanser Verlag 1977).
- Schneider**, Norbert, „Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz“, in: Belting, Hans (Hg./u.a.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer ³1988, S. 305-331;
- Settekorn**, Wolfgang, „Vor-Film. Zur Geschichte der Inkorporation von Sprache, Bild und Raum in der frühen Neuzeit“, in: Segeberg, Harro (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, (Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München: Fink 1996, S. 13-43.
- Sheehan**, James J., *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München: C. H. Beck 2002.
- Storch**, Ursula, „Eine Reise um die Welt – im Wiener Prater“, in: Dewald, Christian (Hg.)/ Michael Schwarz (Hg.), *Prater Kino Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2005, S. 101-125.
- Strasser**, Christian, „Die Kinematographie im Land Salzburg (1895-1938)“, in: Floimair, Roland (Hg.), *Hundert Jahre Film 1895-1995. Salzburger Film- und Fotopioniere*, (Serie 'Sonderpublikationen' Nr. 118), Salzburg: Schriftenreihe des Landespressebüros 1994, S. 9-78.
- Szeless**, Margarethe, „Der neuen Kunst ein neues Haus. Planung und Bau des Gebäudes 1897-1898“, in: Koppensteiner, Susanne (Red.)/ Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), *Secession. Die Architektur*, Wien: Brandstätter 2003, S. 13-34.
- Tanzer**, Gerhard, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien (u.a.): Böhlau 1992.

Vieregg, Hildegard, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München: Wilhelm Fink 2008.

Vocelka, Karl, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, München: Heyne⁵2009.

Weber-Felber, Ulrike, „Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts – Medium bürgerlicher Weltsicht“, in: Erber-Groiß, Margarete (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*, Wien: WUV-Universitätsverlag 1992, S. 90-102.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Das Neue Panorama im Prater, ca. 1885.....	17
Storch in: Dewald (Hg.)/ Schwarz (Hg.), <i>Prater Kino Welt</i> , S. 105.	
Abbildung 2: Schnitt durch ein Panorama.....	18
Oettermann, <i>Das Panorama</i> , S. 41.	
Abbildung 3: Panorama von Salzburg, Rundgemälde von Sattler, Loos und Schindler, 1828.....	20
http://www.salzburgmuseum.at/fileadmin/Salzburg_Museum/Panorama_Museum/Sattler-Panorama.jpg , zuletzt eingesehen am 16.12.2011; auch abgedruckt in: Kieninger/Rauschgatt, <i>Die Mobilisierung des Blicks</i> , S. 34f.	
Abbildung 4: Arbeiten im Inneren einer Panoramarotunde.....	28
Oettermann, <i>Das Panorama</i> , S. 46.	
Abbildung 5: Orientierungsplan zum Panorama von Wien, 1806.....	28
Oettermann, <i>Das Panorama</i> , S. 225.	
Abbildung 6: Diorama, London, 1823, Grundriss.....	39
Gernsheim, <i>L.J.M. Daguerre</i> , S. 21.	
Abbildung 7: Diorama, London, 1823, Querschnitt.....	39
Gernsheim, <i>L.J.M. Daguerre</i> , S. 21.	
Abbildung 8: Pietro Antonio Martini, The Salon of 1787.....	51
Crow, <i>Painters and the Public Life in the Eighteenth-Century Paris</i> , S. 2.	
Abbildung 9: Lucien Przepiorski, Le Salon Carré du Louvre, Gemälde, ca. 1880.....	55
Belting in: Struth, <i>Museum Photographs</i> , S. 121.	
Abbildung 10: Karl Louis Preusser, In der Dresdner Galerie, 1881.....	55
Sheehan, <i>Geschichte der deutschen Kunstmuseen</i> , S. 179.	
Abbildung 11: Internationale Kunstausstellung im Künstlerhaus, 1894.....	60
Louis, <i>Secession</i> , S. 117.	
Abbildung 12: Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus, 1888.....	60
Louis, <i>Secession</i> , S. 117.	
Abbildung 13: Fassade gegen die Wienzeile, Entwurf II, 1897.....	61
Koppensteiner, <i>Secession</i> , S. 69.	
Abbildung 14: Grundriss Erdgeschoß, Entwurf II, 1897.....	61
Koppensteiner, <i>Secession</i> , S. 75.	

Abbildung 15: First Papers of Surrealism, Ausstellung, New York, 1942.....	73
Daniels, <i>Duchamp und die anderen</i> , S. 132.	
Abbildung 16: Kohlensäcke, 1938.....	73
Daniels, <i>Duchamp und die anderen</i> , S. 131.	
Abbildung 17: Hauptraum der Secession.....	86
Koppensteiner, <i>Secession</i> , S. 144.	
Abbildung 18: Linker Seitensaal der XIV. Ausstellung, 1902.....	88
Louis, <i>Secession</i> , S. 127.	
Abbildung 19: Beethoven-Statue im Hauptraum, XIV.Ausstellung, 1902.....	88
Kapfinger/ Krischanitz, <i>Die Wiener Secession</i> , S. 70.	
Abbildung 20: Klimt-Raum heute	90
Kapfinger/ Krischanitz, <i>Die Wiener Secession</i> , S. 108.	
Abbildung 21: IX. Ausstellung, 1901.....	94
Kapfinger/ Krischanitz, <i>Die Wiener Secession</i> , S. 70.	
Abbildung 22: XVIII. Ausstellung, 1903.....	94
Louis, <i>Secession</i> , S. 126.	

Internetquellen

Secession:

http://www.secession.at/building/geschichte_d.html; zuletzt eingesehen am 16.12.2011

http://www.secession.at/building/typologie_d.html; zuletzt eingesehen am 16.12.2011

Panorama in Innsbruck:

http://www.tiroler-landesmuseum.at/html.php/de/das_tirol_panorama/das_tirol_panorama;
zuletzt eingesehen am 16.12.2011

Panorama in Salzburg:

<http://www.salzburgmuseum.at/panorama1829.html>; zuletzt eingesehen am 16.12.2011

Anhang

Abstract - Deutsch

Das Panorama als Gebäudeform mit dem Ziel, durch ein Rundgemälde optische Illusion zu erzeugen, entstand am Ende des 18. Jahrhunderts. Das Panorama und das daraus entstandene Diorama werden aus heutiger Sicht als Vorläufer des Kinos angesehen. Bei genauer Betrachtung stellt die öffentliche Präsentation in geschlossenen Räumen die beinahe einzige Gemeinsamkeit dieser Medien dar. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit das Panorama als Teil der Geschichte der Kunst betrachtet, seine Verbindung zum Kino in Frage gestellt und es vielmehr als Ausstellungsraum wahrgenommen.

In der Geschichte der Kunst gibt es wiederholt Themen, die mit dem Panorama vergleichbar sind. Nicht nur in der Malerei, sondern auch auf der räumlichen Ebene, wo die Entstehungsgeschichte der öffentlichen Museen und Ausstellungsräume parallel zu jener der Panoramen verlief. Die Aufgabe des Panoramas war es, ein Gemälde so zu präsentieren, dass seine Wirkung, die optische Illusion einer den Betrachter umgebenden Landschaft, bestmöglich zur Geltung kam. Damit folgte es dem Gedanken eines ganzheitlichen Raumkonzeptes, wie es von den Künstlern der Secession hundert Jahre nach Entstehung der Panoramen angestrebt wurde. Ebenfalls entspricht das Vorhaben, einem Objekt genügend Raum zu geben um seine volle Wirkung zu entfalten, dem gängigen Ausstellungskonzept White Cube.

Die Vergleiche zwischen Panorama, Ausstellungsraum, Secession und White Cube, die in dieser Arbeit aufgestellt werden, weisen nicht nur auf die Ähnlichkeiten zwischen den vier Bereichen hin, sondern zeigen gleichzeitig die Unterschiede zum Kino auf. Das Nahverhältnis zwischen Panorama und Ausstellungsraum wird hingegen verdeutlicht.

Abstract - Englisch

The panorama as a type of building was developed at the end of the 18th century. Its purpose was to create the optical illusion of nature. Nowadays, the panorama and its successor the diorama are seen as precursors of cinema. By taking a closer look, however, they do not have a lot in common. One of the few aspects they share is the presentation of visual media in a closed space that is open to the public. Therefore, this thesis tries to consider the panorama as part of the history of art. Its connection to cinema is being questioned, yet the panorama is seen as exhibition space.

In the history of art there are several topics that can be compared to the panorama. Its room of installation is a significant basis for this comparison, beside the art of painting. This is due to the fact that the evolution of the exhibition space and the evolution of the panorama both date back to the nineteenth hundreds. It was the panorama's function to present a painting in a way that shows best its effect, i.e. the optical illusion of being surrounded by nature. This idea not only refers to the painting as such but to the painting and the room as a wholistic concept, which was highly appreciated by the artists of the Viennese Secession. The room as a cohesive unit that tries to enhance the effect of an exhibited object corresponds to the modern concept of the White Cube.

In this thesis the panorama is compared to exhibition spaces such as the Secession and the White Cube. The results show that there are numerous similarities between those areas. In addition, the comparison illustrates the panorama's difference to cinema. The relation between panorama and exhibition space is, however, clearly visible.

Curriculum Vitae

Anna Maria Schneeweiß

Geburtsdatum: 23.02.1984

Geburtsort: Klagenfurt, Österreich

Oktober 2006 – Jänner 2012	Studium an der Universität Wien „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“
1. Diplomprüfungszeugnis:	29.05.2008
Oktober 2002 – Oktober 2006	Studium an der FH JOANNEUM, Graz Studiengang „Informations-Design“
ab 2004:	Schwerpunkt: „Ausstellungsgestaltung und Grafik Design“
1994 – 2002	Gymnasium & Realgymnasium St.Martinerstraße, Villach, Kärnten
1990 – 1994	Volksschule St. Leonhard, Riegersdorf, Kärnten