

**Erstveröffentlichung**

1 Für das gegenwärtig laufende Forschungsproj. 14727 des österr. Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (der Verf. ist Mitarbeiter desselben) sind v.a. die Jahre zw. dem sog. ›Ausgleich‹ v. Österreich u. Ungarn (1867) und dem Zerfall der Monarchie nach dem 1. Weltkrieg von Interesse, sie bedingen eine gewisse Fokussierung der folgenden Ausführungen.

2 Damit werden auch einige Fragen aufgegriffen, die der Verf. sich bereits in *Sehsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873* ([www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1](http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1) [2001]) sowie (*K)Ein Mohr im Hemd. Aschantis in Budapest und Wien, 1896/97* ([www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener2](http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener2) [2001]) gestellt hat. In beiden Aufsätzen finden sich bereits diverse sekundärlit. Hinweise zu dieser Problematik, die in der Folge nicht alle nochmals ausführlich angeführt werden.

3 Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In: Ders.: Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1983, pp. 5-140, hier p. 91.

4 Müller, Robert: Camera obscura. Roman. Hg. u. mit einem Nachw. v. Günter Helmes. Paderborn: Igel 1991, p. 49.

5 Eine derartige Einschätzung lässt sich nur mit dem Zusatz halbwegs aufrecht erhalten, dass »Literatur« zu dieser Zeit eine elitäre Kulturform darstellt; die Analphabetenraten in der Monarchie sind zumindest im Falle Ungarns der These vom »Leitmedium Literatur« nicht sehr hilfreich, folgt man dem »Zola der Statistik«, Jozsef Körösi (andere Schreibweise: Körösy), Direktor des Statistischen Bureaus Budapests, der in seinen unzähligen Veröffentlichungen immer wieder die Frage des Analphabetismus anspricht und im Jahre 1870 auch die landesweiten Volkszählungsergebnisse miteinbezieht: »Das statistische Landesbureau hat dadurch, dass es in den Kreis der ersten ungarischen Volkszählung auch die Aufnahmen über den Bildungsgrad der Bevölkerung einbezogen, uns zur Beurtheilung der vaterländischen Verhältnisse Daten von grösstem kulturhistorischen Interesse geliefert [...] Leider ist das Resultat, zu welchem diese Aufnahme führte, ein nicht sehr erfreuliches, nachdem dasselbe dargethan, dass von den Einwohnern Ungarns 66% des Lesens und Schreibens unkundig sind, während 9 von

Einen »Vielvölkerstaat« wie die österreichisch-ungarische Monarchie<sup>1</sup> zu untererhalten bedeutet u.a., dass Differenzen bestehen bleiben müssen, einerseits Einheit(en) ermöglicht bzw. suggeriert werden, andererseits verschiedene Perspektiven zu ermöglichen sind, mit je nach Sichtweise unterschiedlichen ›Fremden‹ bzw. ›Eigenen‹.

Die These wäre: Es geht um die Zu- bzw. Einrichtung einer Zentralperspektive, aber nicht mehr nur – wie bei der Camera obscura – um eine optisch-technische, sondern es werden auch eindeutige inhaltliche Ausrichtungen angestrebt, d.h. topische Wahrnehmungen. Bedingt durch die unterschiedlichen Interessen und Notwendigkeiten sowohl der Produzenten wie Rezipienten entstehen diverseste Schnittmengen, deren Ansprüche auf unterschiedlichem Wege beglichen und deren Effekte in gewissem Maße ausgeglichen werden müssen. Im Sinne einer Erhaltung von Herrschaftsansprüchen sind dabei, zugegebenermaßen eine Banalität, unterschiedliche Techniken und Organisationsformen erforderlich, die im genannten Zeitraum auch anhand verschiedenster Medien bzw. Kulturtechniken entwickelt und angewandt werden.

Der Aufsatz soll die Wirkungsweisen populärer optischer Bildmedien eines halben Jahrhunderts wenn schon nicht *in toto* darstellen, so doch zumindest anreißen – woraus sich in weiterer Folge einige mögliche Rückschlüsse auf Bedingungen der Wahrnehmung und deren ›Zurichtung‹ ableiten lassen sollten.<sup>2</sup> Robert Musil hat im *Zögling Törleß* metonymisch die Verwischungen, die den Zeitgeist und dessen Aufmerksamkeit durchziehenden Strömungen benannt:

Denn immer war es in ihm, als sei soeben ein Bild über die geheimnisvolle Fläche gehuscht, und nie gelang es ihm im Augenblick des Vorganges selbst, diesen zu erschauen. Daher war beständig eine rastlose Unruhe in ihm, wie man sie vor einem Kinetographen empfindet, wenn man neben der Illusion des ganzen doch eine vage Wahrnehmung nicht loswerden kann, dass hinter dem Bilde, das man empfängt, hunderte von – für sich betrachtet ganz anderen – Bildern vorbeihuschen.<sup>3</sup>

Neben der literarischen Umsetzung (»Die Faxen der Zivilisation lernt man nicht ungestraft kennen; sie wirken ansteckend«<sup>4</sup>) und dem Aspekt unterschiedlicher Herrschaftsansprüche stellt sich jedoch noch mindestens eine weitere (auf den ersten Blick banalst erscheinende) Dimension des Problems: Warum diese unterschiedlichen Medien derartige Interesse auszulösen vermochten – worin abgesehen vom printmedialen Hype die Anziehungskraft bestand, sich immer wieder mit den angebotenen Perspektiven auseinanderzusetzen – ist nur eine Seite der (klingenden) Münze. Die andere wäre die Beantwortung der Frage, welche verhältnismäßig einheitlich wahrgenommenen inhaltlichen Segmente Wirkungskraft entfalten konnten und warum sie das taten. Es handelt sich dabei wohl um Konstruktionen und Sinnsysteme, die in der Verschränkung, in ihren Schnittmengen organisiert und funktionalisiert werden können. Wesentlich ist, dass dabei eine konzentrierte Öffentlichkeit eine zentrale Rolle spielt: sowohl der Raum, als auch das jeweilige soziale Gefüge im Umfeld des Betrachters – bei gleichzeitiger Exklusion von störender Umgebung – bedingen jene *cluster* bzw. Raster unterschiedlicher Quantität wie Qualität, die längerfristig Wirkung auszuüben vermögen.

In einem je bestimmten Kulturkreis transportiert die Kombination spezifischer Elemente unterschiedliche Inhalte (und faltet dabei Grauzonen auf, die sich in weiterer Folge auch als Konfliktpotenzial erweisen können). Die Fortführung obiger These wäre somit, dass nicht ganze Einheiten (ein Film, ein Panorama etc.) erfasst und im Rahmen der Ansprüche des Rezipienten (abgesehen vom Unterhaltungsbegehrt), d.h. auch im Sinne effizienter »Komplexitätsreduktion« (Niklas Luhmann), zu- bzw. eingeordnet werden. Statt dessen werden Muster formatiert, die zwar nicht für sich stehen können, jedoch aufgrund ihrer Einbettung in die Gesamtheit des Erlebnisses Relevanz gewinnen – auch für die und in ihrer Organisation kultureller Erinnerungsschemata.

Es ist das alte Problem: ›Kultur‹, Resultat unterschiedlicher Eingriffe, Veränderungen und Prozesse, erweist sich auch in diesem Bereich als Vexierbild, als Polykontext, der sich kaum in simplen Binaritäten auflösen lassen wird.



den verbleibenden 34 Prozenten bloß des Lesens kundig sind, so dass der sowohl des Lesens als auch des Schreibens kundige Theil der Bevölkerung nur 25% beträgt.« – Körössi, Jozsef: Die königliche Freistadt Pest im Jahre 1870. Resultate der Volkszählung und Volksbeschreibung. Pest: Ráth [in Commission] 1871 (Publ. des Statist. Bureaus der Königl. Freistadt Pest IV), p. 71. Lt. derselben offiziellen Quelle, p. 71f., lauten 1870 die entsprechenden Zahlen für Italien 70%, für Polen 80%, für Spanien 80%, für Neapel/Sicilien 89% für Russland 90%! Ibid. Cf. auch die Darstellung bei Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter 1875-1914. Aus d. Engl. v. Udo Rennert. Frankfurt/M.: Fischer 1999, p. 429, rechtfertigt nicht gerade überschäumenden Optimismus hinsichtlich einer massenkompatiblen Relevanz der Literatur: »1850: Österreich, Böhmen und Mähren – 30-50%; Ungarn, Balkanländer, Polen, Italien, Rumänien – über 50%. 1913: Österreich – unter 10%; Norditalien, Slowenien – 10-30%; Ungarn, Rumänien, Balkanländer, Polen – über 30%.«

6 Die Bedeutung der Panoramen (ob Rund- oder Guckkastenpanorama) für die Geschichte der Medienwahrnehmung im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ist kaum zu überschätzen. Cf. zur Geschichte der Panoramen u.a. Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchung und Dokumente. München: Fink 1970 (Theorie u. Geschichte der Lit. u. der schönen Künste 7); Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/M.: Syndikat 1980; Plessen, Marie-Louise (Hg.): Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1993; Storch, Ursula (Hg.): Illusionen. Das Spiel mit dem Schein. Sonderausstellung des Hist. Museums der Stadt Wien. Wien: Museen der Stadt Wien 1996.

7 Zur Frage der Fotografie (bei Unterlassung der aufgrund ihres Bekanntheitsgrades redundanten Hinweise auf Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger et al.) cf. u.a. Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, pp. 342-377; Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/M.: Fischer 1995; Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Fink 1990; Ders.: Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium. In: Fohrmann, Jürgen/ Schütte, Andrea/

## 1. Text und Bild

Zahlreiche Schriftmedien der Monarchie hatten in gewisser Weise ein größeres Problem mit der vorherrschenden Rezeptionsbedingungen: Eine verhältnismäßig große Bevölkerungszahl der Monarchie konnte überhaupt nicht lesen und schreiben und problematisiert damit nachträglich die heute gern gepflegte These vom »kulturellen Leitmedium Literatur«.5 Die (wahrscheinlich) relativ hoch anzusetzende Zahl funktioneller Analphabeten kam noch dazu, weiters der eingeschränkte Zugang zu Zeitungen, Bibliotheken etc.

Diese Menschen – v.a. auf dem Land – spielen primär als Arbeitskräfte bzw. im Sinne funktionierender Produktivkräfte eine Rolle. Ihre »Kulturträger«, d.h. die für sie primär relevanten und der (auch Meta-)Kommunikation dienlichen Zeichenreservoirs, finden sich in Form von Traditionen, Riten (Religion), in architektonischen Werken im weitesten Sinn, in Uniformen und Alltagskleidungen (Trachten), in Denkmälern, Herrschaftssymbolen etc. Die Bedeutungs- wie Ausdrucksmöglichkeiten sind verhältnismäßig einfach zu verstehen, sie sind zielgerichtet und in diesem Sinne zweckmäßig.

Formen der Mehrschichtigkeit und die Komplexität auch scheinbar divergierender Bedeutungszusammenhänge erfüllen die auf den Anwendungszweck ausgerichteten Anforderungen breiter Bevölkerungsschichten nicht. Hinzu kommt noch ein Problem: Zwar sind unterschiedliche Textmedien (gar belletristische) einerseits relativ weitgehend zugänglich und rezipierbar, doch nimmt andererseits die Bedeutung der Literatur als eines kulturellen Leitmediums kontinuierlich ab. Die Lektüre der Palimpseste, der übereinander geschobenen Schichten, die Akzeptanz gegenüber und Decodierung von komplexen Texturen erfordert einen überaus hohen Bildungsgrad, der nur in einer sehr schmalen Schicht gegeben war.

Bildmedien nehmen eine Position zwischen diesen sehr grob bestimmten Polen der Kultur ein. Panoramen<sup>6</sup>, Fotografien<sup>7</sup> und später der Film<sup>8</sup>, in gewisser Weise auch die zunehmend gemäß entsprechender Regularien eingerichteten Ausstellungen und Museen<sup>9</sup> wie auch die in bürgerlichen Haushalten vor 100 bis 150 Jahren weit verbreiteten Formen des »Heimkinos«, das nicht allein für die Unterhaltung von Kindern diente, bilden trotz aller Schwierigkeiten und Fragestellungen, die seitens dieser Medien aufgeworfen werden, eine scheinbar für alle zu erfassende Möglichkeit der Wirklichkeitsabbildung, sowohl für den Moment als auch – ihn bewahrend – über diesen hinaus.

Dies könnte u.a. daran liegen, dass – wie zu zeigen sein wird – eingängige Blickreservoirs geschaffen werden, dass eine zunehmend stringenterer Ausrichtung der Blicke und Bestimmung von Wahrnehmungsperspektiven eingesetzt wird. Die Betrachtenden und ihre Wahrnehmung wie Reflexion werden von den Bildmedien und -sequenzen eingenommen, die daraus resultierenden Folgen sind kaum zu überschätzen.

Wenn der Text ein Bild ist, wie ich salopp behaupte, meint das abseits der etwas kleinlichen Provokation selbstverständlich auch: Es sind (im Sinne des zirkulären Prozesses von Fremd- und Selbstkonstruktion wie -interpretation, wie auch hinsichtlich der Produktion von Bildern des Fremden, die in Texte des Eigenen transformiert werden) zahllose Texte und Bilder, die auf der Basis ihrer Unüberschaubarkeit (d.h. aus der Warte des kapitulierenden Interpreten) die vereinfachende Rede im Singular zu erzwingen scheinen. Dass dieser keineswegs einer ist, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Es soll hier jedoch nicht unbedingt um die Diskussion des *texte général* gehen (das können andere besser), vielmehr wäre zu erklären, inwieweit bspw. (ob Rund- oder Guckkasten-)Panoramen Verflechtungsfiguren darstellen bzw. *per se* solche sein können, und dass Bildwelten insgesamt einer entsprechenden Überprüfung unterzogen werden müssen.

Geschichten sind (Re-)Konstruktionen, ob schriftlich oder rein visuell kommuniziert. Es geht darum, medienadäquat die jeweiligen Mechanismen der Inszenierung offenzulegen und ihre Verfahren zu hinterfragen, sich somit auch der Überschneidungen annehmen zu können. Das kleine Problem besteht bloß darin, dass Ereignissequenzen und -konglomerate kaum aufzulösen sind – Konflikte und Paradoxien, Trübungen und Komplexitäten sind Verflechtungsfiguren *par excellence*, sie haben Qualitäten und Bedeutungen, an denen es sich abzuarbeiten gilt. Und *à la longue* wird es dabei ohne wirtschafts- und technikgeschichtliche Fakten nicht gehen, wird kein Koordinatensystem zu errichten sein, das den Raster für die Anordnung der Puzzleteile und -teilchen abgibt. (Mit der Frage nach dem, was Fakten seien, stellt sich natürlich auch gleich die nach dem Material und dessen Verfügbarkeit bzw. voran gegangene Manipulation.)

Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Medien der Präsenz. Museum, Bildung u. Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Köln: DuMont 2001 (Mediologie 3), pp. 70-86; Bourdieu, Pierre et al.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.

8 Cf. u.a. Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. Wien: ÖBV 1981; Kieninger, Ernst/Rauschgatt, Doris: Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos. Wien: PVS 1995; Kittler, Friedrich: Grammatik, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986; Schwarz, Werner Michael: Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934. Wien: Turia + Kant 1992; Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Fink 1996 (Mediengeschichte des Films 1) [hier insbes. das Kap. *Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-) Wahrnehmung – Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende*, pp. 327-358].

9 Cf. u.a. Zacharias, Wolfgang (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext 1990 (hermes 1); Fliedl, Gottfried et al.: Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien: Turia + Kant 1995 (Museum zum Quadr. 5); Blank, Melanie/Debelts, Julia: Was ist ein Museum? Eine Begriffsgeschichte. Wien: Turia + Kant 1999 (Museum zum Quadr. 9).  
10 Cf. dazu u.a. Schwarz, Werner Michael: Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung »exotischer« Menschen, Wien 1870-1910. Wien: Turia + Kant 2001.

11 Cf. dazu u.a. Michler, Werner: Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859-1914. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999 (Lit.gesch. in Studien u. Quellen 2).

12 Cf. dazu vor dem Hintergrund nach der Frage der Wirkungsweisen unterschiedl. ethnograf. Darstellungsformen, der Überlegung hinsichtl. textueller Formen der sog. »Objektivierung des Anderen« u.a. Berg, Eberhard/ Fuchs, Martin (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

13 Cf. im Zshg. mit Ernst Mach u. dessen Arbeit mit Phänomenen der Wahrnehmbarkeit im Dienste der Wissenschaft cf. Hoffmann, Christoph: Zwei Schichten. Netzhaut und Photographie. In: Fotogeschichte. Beitr. zur Gesch. u. Ästhetik der Fotografie, 21. Jg., H. 81, (2001), pp. 21-38.

Anhand kulturgeschichtlicher Hinweise (Kunstgewerbeausstellungen, Weltausstellungen, Völkerschauen,<sup>10</sup> Tierparks, Popularität der Schriften Charles Darwins,<sup>11</sup> Ernst Haeckels u.v.a., zumeist in fein säuberlich für den Massenmarkt destillierter Form) sowie grundsätzlichen Anmerkungen zum Konnex von Anthropologie<sup>12</sup> und Voyeurismus ließen sich bspw. Elemente vorstellen, die sich in vielfacher Weise gegenseitig beeinflusst und Kontexte gebildet haben. Dieses Zusammenspiel scheinbar heterogener Elemente, das den Gedanken an gattungstypische Analysemöglichkeiten zu unterlaufen scheint, spielt mit einer wesentlichen Rolle bei der Frage nach einem »Kolonialismus des Imaginären« in der Monarchie. Die Frage ließe sich auch so stellen: Inwieweit stellten die optischen Medien ein im Sinne der Verifizierung des »Eigene« funktionierendes Surrogat zur Verfügung, mit Hilfe dessen der Wunsch, das Wichtigste sehen zu können bzw. bereits gesehen zu haben, Gewissheit werden konnte?

## 2. Vorbedingungen, -überlegungen und ...

Grundsätzlich ist gerade für den genannten Zeitraum und (auch) in der österreichisch-ungarischen Monarchie die Frage nach den optischen Medien und ihren Techniken auch mit physiologischen Bedingungen und deren konsequenter Anwendung zu verknüpfen bzw. zu verflechten. Diese Anforderung der Untersuchungsgegenstände betrifft nicht nur die Erfahrung des Raums (etwa in Welt-, Landes- und anderen herrschafts- bzw. repräsentationsbezogenen Ausstellungsszenarien) und die Besichtigung von bzw. Berührung mit fremden Völkern in entsprechend adaptierten Schauen, sie betrifft nicht nur die Möglichkeiten des menschlichen Auges und die kognitive Umsetzung der auf dieses treffenden Lichtreflexe (zu einer vorläufigen Perfektion gebracht in Panoramen und Kinosälen). Diese Anforderung rekurriert auch auf die damals vorliegenden bzw. in diesen Jahren in Ausfertigung befindlichen Studien zur Struktur menschlicher Wahrnehmung (wie bei Ernst Mach<sup>13</sup>, Ernst Brücke, Christian Ehrenfels, Theodor Meynert, Hermann von Helmholtz<sup>14</sup> u.v.a.). Diese waren sich u.a. in einem Punkt einig: »Vorstellungen schaffen Raum, und die Empfindungen im Raum schaffen Vorstellungen. Doch der Raum der Empfindungen ist nicht der Raum der Analyse der Empfindungen.«<sup>15</sup> Eine derartig feinsäuberliche Trennung ist nur schwer durchzuhalten, doch stellt sie letztlich die Voraussetzung für ein effizientes Funktionieren der zur Diskussion stehenden Medien und ihrer Wahrnehmung formatierenden Strukturen dar. Anders formuliert wäre die Frage, inwieweit die angerissenen medialen Formen – Ausstellung, Rundpanorama, Fotografie, Stereoskopie, Film – durch einen wie beschaffenen (jedenfalls höchst komplexen) Kontext diese Dialektik von Gestalt-Erkennen und -Verkennen steuern, dabei nicht nur Wahrnehmungsweisen formatieren, sondern über die rein optischen Aspekte und Vergnügungen hinaus Gewissheiten schaffen.

Der Analytiker, der Theoretiker, der über die medial ausgelöste Verstörung nachdenkt, muss den Kontext dieser neuen Attraktionen rezipieren, die Einbettung des Mediums in seine Umwelt mitreflektieren, die Frage nach den jeweiligen Dispositiven stellen. Diese Problematik lässt sich wiederum in mehrfacher Hinsicht mit fundamentalen Fragen einer Ästhetik der Moderne kurz schließen: Erstens geht es doch darum, dass in der Moderne die Betrachter sich immer wieder auf andere Formen der Gewissheit einstellen müssen. Zweitens teilt Natur sich nicht mit, sondern wird konsumiert, so wie die Kultur, sie erhält unweigerlich einen Anflug von Warencharakter. Dabei ist, drittens, ein Rezipient seitens des auditiv und/oder visuell Produzierenden zu disziplinieren, ruhig zu stellen. Anders formuliert: Er ist für den spezifischen Kontext zu konstruieren. Diese Ruhigstellung ermöglicht zugleich eine fortlaufende Neueinstellung des Subjekts auf Veränderungen (dabei soll aber die Konsumation der Neuheiten in sich wiederholenden Formen erfolgen – u.a. auch deshalb, um den oben angeführten Warencharakter entsprechend umzusetzen). Viertens ergibt sich dabei ein Paradoxon für die Technik (und insgesamt eine mögliche Umkehrung des Festgestellten), denn sie hat doch scheinbar die (konsumierende) Naturerfahrung als solche erst ermöglicht, indem sie diese ablöste.

Die verschiedenen Dispositive sind somit Verfahrensweisen, die in einem gegenseitigen Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, da sie den Rezipienten jeweils in ihre spezifische Ruhigstellung zu versetzen intendiert sind. Die Herauslösung aus einer solchen wird durch eine Störung ermöglicht, die ihrerseits als Überleitung in die nächste Inszenierung angelegt sein kann.

Dabei hängt die (R-)Evolution der Medien gerade im 19. Jahrhundert dem Wunsch an, die Arbitrarität der Zeichen zu überwinden. Dass sie diesem stets nachhinkt, ist bekannt, gleichwohl bildet ihr Verlauf den stets neuen Versuch ab, die Komplexität der Zeichen (wenn auch

Hoffmann stellt die einschlägigen Arbeiten von Janssen, Mach, Kühne und Exner vor und damit wesentliche wissenschaftliche Anstrengungen des 19. Jahrhunderts zur Wahrnehmung und Anwendbarkeit des neuen Mediums im Sinne der Forschungsambitionen (Fotografie als »Retina des Gelehrten«).

14 Helmholtz, Hermann v.: Optisches über Malerei. [1871] In: Ders.: Vorträge und Reden. Braunschweig 1903, p. 96. [Hier zit. n. Grau, Oliver: Das Sedanpanorama. Einübung soldatischer Gehorsams im Staatsbild durch Präsenz. In: Fohrmann/ Schütte/ Voßkamp 2001, pp. 143-169, Zit. p. 156] formuliert: »Der nächste Zweck des Malers ist, durch seine farbige Tafel in uns lebhaftes Gesichtsanschauung derjenigen Gegenstände hervorzurufen, die er darzustellen versucht. Es handelt sich also darum, eine Art optische Täuschung zu Stande zu bringen [...] in so weit, dass die künstlerische Darstellung in uns eine Vorstellung dieses Gegenstandes hervorrufft, so lebensvoll und sinnlich kräftig, als hätten wir ihn in Wirklichkeit vor uns.«

15 Baatz, Ursula: Der Traum der Sehnerven. In: Pircher, Wolfgang (Hg.): Début eines Jahrhunderts. Essays zur Wiener Moderne. Wien: Falter 1985, pp. 93-108, hier p. 103. – Der Aufsatz bietet einen guten Überblick zu den damaligen Ansichten vom Sehen, von der Raumvorstellung und von den Auswirkungen gezielter Farbeinsatzes; cf. Dies.: Licht – Seele – Augen. Zur Wahrnehmungspsychologie im 19. Jahrhundert. In: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Ausstellungskat. Hg. v. d. Wr. Festwochen. Wien: Löcker 1989, pp. 357-378; Hoffmann, Christoph: Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886/87. In: Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, pp. 342-377; Konersmann, Ralf (Hg.): Kritik des Sehens. Leipzig: Reclam 21999.

16 Cf. u.a. auch Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

17 Grau 2001, pp. 143-169, hier p. 159. [Hervorh. i.O.]

18 Ibid., p. 162.

19 Ibid., p. 161.

20 Cf. dazu Ginzburg, Carlo: Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis. Aus dem Italien. v. Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach 2001 (Kl. kulturwissenschaftl. Bibl. 65).

nur scheinbar) zu reduzieren, die Aufzeichnung dessen, »was wirklich ist« zu befördern und zugänglich zu machen. Die sich aus dem Konflikt von Authentizitätsansprüchen, Notwendigkeiten der Codierung und Rezeptionssituationen für den Betrachter *ex posteriori* ergebenden Problemlagen sind obstinaterweise sonder Zahl. Bedenkt man etwa die unterschiedlichen Formen Kino und Fotografie und deren Bedingungen wie Wirkungsweisen, so scheint es, als könnte der filmische »Nicht-Blick« den Vorzug vor dem fotografischen Blick erlangen, doch bewusstes Gestalt-Erkennen setzt – wie oben angedeutet und nicht allein im Sinne einer Übertragung des Lacan'schen »Spiegelstadiums«, sondern v.a. hinsichtlich der zu erzielenden Komplexitätsreduktion, ohne der zielgerichtete Wahrnehmung und deren Verarbeitung kaum möglich wären – zunächst ein Gestalt-Verkennen voraus.<sup>16</sup>

### 3. ... eine Vorgeschichte: Camera obscura

Das war bereits bei der Camera obscura nicht anders: Sie stellte die früheste Übertragung bewegter Ensembles dar. In einen dunklen Raum wurde durch eine seitliche Öffnung, die mit einer Linse versehen war, unter Zuhilfenahme von Tageslicht, das projiziert, was außerhalb des Vorführraums vorhanden war. Dies konnten verschiedenste Gegenstände wie Bilder oder Statuen, Landschaften, Personen oder auch die Einlass begehrenden Besucher sein. Zu beachten ist, dass diese Bilder, so nicht raffinierte Spiegelmechanismen angewandt wurden, auf dem Kopf standen und seitenverkehrt waren. Außerdem fiel die Projektion umso lichtschwächer aus, je präziser und genauer fokussiert wurde, je kleiner die Öffnung der Linse war. D.h. konkret: Je leuchtender die Projektion sein sollte, desto unpräziser wurde sie, je exakter sie sein sollte, desto lichtschwächer war sie. Derartige Anschauungsaspekte, möchte man meinen, können mit der Vielschichtigkeit realer Gegebenheiten kaum konkurrieren. Doch handelt es sich bei den mittels dieser Apparatur zu besichtigenden Bilder nicht einfach um Projektionen (oder auch Reproduktionen), sondern es sind an die Umstände der jeweils gegenwärtigen Betrachtung gebundene »Herrichtungen«, deren Vorzug obendrein in einer signifikanten Komplexitätsreduktion hinsichtlich Umwelteinflüssen zu ersehen ist.

Die erste Stufe stellt dabei das Erkennen dar, das Wiedererkennen. Was der Camera obscura an konturrierender Präzision fehlt, kann durch Erfahrung (mithin Erinnerung) und Imagination ergänzt werden. Camera obscura-Vorführungen waren noch nicht (wie später die Guckkastenpanoramen oder der Film) dazu bestimmt, Aufschlüsse und neue Kenntnisse über unbekannte Erdteile und Städte zu geben. Vielmehr stellten Landschaften, Typen und Abbilder Prominenter die beliebtesten Sujets. Erkennen steht bei diesem Medium also vor der Erkenntnis, die auf diesem Weg zur Bestätigung des Eigenen wird.

### 4. Rundpanorama

Nicht nur die räumlich-optische Separierung (eine temporäre und nur sehr bedingte) der Besucher von Bedingungen der Natur und der Gesellschaft war ab Beginn des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend für die Wirkung dieses attraktiven Bildmediums. Hinzu traten spezifische Formen einer Amalgamierung scheinbar heterogener Elemente, die den Eindruck der Unmittelbarkeit verstärkten:

War der Panoramabetrachter Zeuge der bis zu diesem Zeitpunkt größten Macht des Menschen über das Bild – eines Horizontbildes, das mit modernsten wissenschaftlichen, technischen wie ökonomischen Ordnungsprinzipien erzeugt wurde –, so war er andererseits der Suggestivkraft eines umfassenden, tendenziell totalen Bildes ohnmächtig überlassen. Drehen wir die gewohnte Anschauungsrichtung vom Betrachter zum Bild um, dann fixiert der Bildapparat aus Perspektive, Abmessung, Proportion, Farbwahl, Lichteinsatz und *Faux Terrain* den Rezipienten aus allen Richtungen im Zentrum des Rundes. Bild und plastische Szenerie werden mit der Präzision des Illusionismus auf den Betrachter konzentriert und justiert. Gleichsam physiologisch angesprochen, findet sich dieser mit Leib und Empfindung im Bild.<sup>17</sup>

Warum funktioniert diese Homogenisierung unterschiedlicher Materialien und Entitäten, deren Wirkung wohl kaum allein darin liegen kann, dass – wie im Rundpanorama – bemalte Leinwände und sorgsam ausgerichtete Realien einen formal gesehen naturalistischen Stil aufweisen, dessen Anziehungskraft v.a. über die Massierung von Detailansichten und deren präzise

21 Sternberger, Dolf: Schriften. Bd. 5: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Insel 1981, p. 64.

22 Ibid., p. 60.

23 Ibid., p. 73.

24 In den Großbildpanoramen waren neben Landschaften v.a. vergangene Ereignisse wie Schlachten, die Kreuzigung auf Golgotha oder auch eine Honfoglalás zu besichtigen, d.h. dass die Aussteller nicht nur ihre eigenen ökonomischen Interessen verfolgten, sondern auch einen nicht unerheblichen Teil zur Identitätsstiftung beisteuerten (die wiederum die Grundlage ihres Geschäfts darstellte). Guckkastenpanoramen verfolgten hingegen das Ziel, möglichst viele Bilder von möglichst unterschiedlichen Orten und Ereignissen anzubieten und waren aufgrund ihrer erhöhten Mobilität, der technischen Voraussetzungen (neue Bilder ließen sich innert kürzester Zeit einsetzen) und der 3D-Effekte (Stereoskopie) u.a. auch ökonomisch gesehen weitaus sinnvoller (=gewinnbringender) einzusetzen.

25 Der prominenteste Panoramenbetreiber (mit Carl Hagenbecks Völschauen und dessen ansatzweiser Monopolisierung des »anthropologischen« Schaustellungsbetriebs in gewisser Hinsicht vergleichbar) war August Fuhrmann, dessen Sternstunden mit der Einführung der Guckkastenpanoramen gekommen waren. Dank dieses umtriebigen Geschäftsmanns, der von seiner Zentrale in Berlin aus die europaweite Verbreitung des »Kaiserpanoramas« besorgte, gelangten Bilderserien noch von den exotischsten Schauplätzen, etwa aus dem damals noch völlig fernen Japan oder Südostasien, aber auch die aktuellsten Ereignisse, etwa vom Burenkrieg oder dem russisch-japanischen Krieg, vor die Augen der staunenden Betrachter. In der Provinz waren es die ambulanten Panoramachausteller, die die Bevölkerung mit den neuesten Weltbildern versorgten. In kürzester Zeit brachte der Monomane ein Archiv von 125 000 verschiedenen Bildern zusammen, mit seinen stereoskopischen Bildern betrieb er zeitweilig mehr als 250 Niederlassungen. Für diesen Imperialismus des Auges beschäftigte er im Sinne eines durchorganisierten Dienstleistungsbetriebes zahlr. Fotografen, die er rund um den Erdball jagte (die Gebrüder Lumière hatten es leichter und billiger – kraft ihrer Erfindung lud man sie rund um den Globus ein, damit sie möglichst viele fremde Plätze abfilmen). Durch seine Organisation und die zur Verfügung stehenden Geldmittel schuf er sich ein skopisches Quasi-Mono-

Planung wie Platzierung organisiert wird? Die Wirkung der Arrangements erscheint aus unserer Sicht deshalb so wichtig, als psychoanalytisch gesehen historisch das interessant ist, was wahrgenommen wurde, denn dies erfolgt auch aus der Sicht einer vorstellbaren Täterperspektive: etwas mitmachen im Sinne eigenen Mit-Agierens, eigenen Mit-Arrangierens.

Ein Versuch, die Frage nach der Funktionsweise, nach dem Vorgang der scheinbaren Wahrnehmung und dem bewusst einsetzenden Erkennen zu stellen, könnte so gehen: Zweidimensionale Netzhautbilder werden bekanntlich in dreidimensionale Wahrnehmungen umgewandelt, wobei der neuronale Bereich mehrfach zwischengeschaltet ist. Die Verfremdung und zweidimensionale Nachzeichnung dreidimensionaler Eindrücke ermöglicht der Wahrnehmung, in Verbindung mit Erfahrung, Erinnerung und dem quasi autopoetischen Ausfüllen von Leerstellen, ein Bild von Wirklichkeit zu erlangen, das in der realen Konfrontation so nicht zustande kommen kann. Es handelt sich mithin – auf der Ebene der Textgenese gesprochen – um ein (auto-)poetologisch strukturiertes und strukturierendes Verfahren der Umkehrung.

Mitgeholfen hat bei den Rundpanoramen das *faux terrain* – jene künstliche Landschaft zwischen der Plattform des Betrachters und der Leinwand. Hier kommt ein physiologischer Aspekt zum Tragen: Die Illusion des Raumes beruht auf der Sehschwäche des menschlichen Auges, das aus einer Distanz von mehreren Metern den groben Pinselstrich – und damit das zweidimensionale künstlich geschaffene Bild – nicht mehr erkennen kann und qua *faux terrain* Drei- und Zweidimensionalität zu einem Eindruck verschmilzt. Dieser Effekt kehrt sich möglicherweise auch um und bezieht den Betrachter mit ein.

In der Sekundärliteratur zu den rezeptionsästhetischen Bedingungen des Rundpanoramas wird mitunter die Situation in Jeremy Benthams Modell des perfekten Gefängnisses, dem *Panopticon*, das in Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* einer eingängigen – und hinreichend bekannten – Untersuchung zugeführt, d.h. im Sinne perspektivischer Vergleichbarkeit herangezogen. Oliver Grau führt dieses Bild auch an, doch verknüpft er es mit seiner Idee von der Immersion des scheinbaren Rezipienten, folgert daraus, dass das »Bildgeschehen gegenüber dem Betrachter entgrenzt und jenem kalkuliert und kontrolliert aufgezwungen [wurde]. [...] das Schlachtenpanorama kehrt die Kontrollfunktion des Panopticons um und fokussiert den Betrachter im Dienst eines politischen Kalküls.«<sup>18</sup> Der Besucher des Panoramas wird in das totale Bild mit einbezogen, losgelöst vom Kontext des Gebäudes. Er wird gleichsam Teil des Geschehens, befindet sich in diesem und hat (aufgrund entsprechender physiologischer Grundbedingungen) nicht die Möglichkeit der Selektion, damit auch nicht die Chance, differenziert im Sinne kognitiver Verarbeitungsmodelle zu operieren: »Diese suggestiv-emotionale Wirkung der Immersion war [...] stets Signum der Medienästhetik des Panoramas und erlangte insbes. in den Schlachtenpanoramen Konjunktur.«<sup>19</sup>

Inwiefern liegt mit einem Medium wie dem Panorama und seinem großen Erfolg eine Redimensionierung von Perspektiven vor, eine Vereinheitlichung (zumindest ansatzweise), die eine Abkehr vom multiperspektivischen und eine Bewegung zum monoperspektivischen Sehen bedeutet, da der Inhalt, das vorgeblich wirklichkeitsgetreue Ab-Bild, die Notwendigkeit zu ersetzen scheint, einen Vergleich mit dem eigentlich »Realen« vorzunehmen. Das Medium substituiert somit die für Erkenntnis unabdingbare Voraussetzung eigener Anschauung, da es die eigenen Möglichkeiten des Erfahrens und Sehens zu erweitern scheint.

Noch kruder und für VerfechterInnen allumfassender »Rhetorisierung« gesprochen: Panoramen und Fotografien reduzieren den dialogisch-polyphonen Text der visuell-kognitiv erfassbaren Welt auf die monologischen bzw. zweidimensionalen Strukturen des Ab-Bildes, eines »Götzen«, dessen Rhetorik den Aristoteles (bzw. mit ihm Carlo Ginzburg<sup>20</sup>) zufolge unabdingbaren Beweis schuldig bleiben darf, da die Maschine und ihr Produkt, die Technik und ihre Selbstreferenzialität sich selbst genügen bzw. für den Realitätsgehalt eintreten. Erst die kritische Betrachtung des (Ab-)Bildes und die Hinterfragung der Macht der Maschine wie des Mediums könnte diese Hermetik der Fokussierung aufbrechen und eine neue Polyphonie in Gang setzen.

## 5. Guckkastenpanorama

Dolf Sternberger hat nicht ganz zu Unrecht den Begriff des »Panoramas« als Metapher für die bürgerlichen Lebensformen des 19. Jahrhunderts gewählt: Möglichst perfekte Kulissen, Imagination des weit Reichenden, Innenraum und also Geborgenheit, zugleich der große Ausblick, die imperial-kolonialistische Geste. Das Panorama stellt für Sternberger einerseits ein Vermitt-

pol auf die Einrichtung der Bildwelten. Cf. zur Funktionsweisen des Mediums u.a. die detailgenauen Darstellungen von Benjamin, Walter: Kaiserpanorama. [Fass. letzter Hd.]. In: Gesammelte Schriften. Bd. VII.1: Nachträge. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, p. 388f. u. Kafka, Franz: Gesammelte Werke. Bd. 12: Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift. Mit parallel geführten Aufzeichnungen v. Max Brod im Anhang. Nach d. Krit. Ausg. hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt/M.: Fischer 1994, p. 15f.

26 Cf. exempl. Simmler, Eva: Vom Monument zum Moment. Zu einigen Fotografien und anderen Artefakten der Eröffnungsfeier des Erzherzog Carl-Denkmal in Wien am 22. Mai 1860. In: Fotogeschichte, 22. Jg., H. 83 (2002), pp. 39-52. Anhand eines einschlägigen Beispiels zeigt Simmler auf, wie politischer Wille und eine mitunter überaus willige »Komplizenschaft« mit den Herrschenden für die Gestaltung der Bilder Relevanz gewannen. Dass dabei Repräsentation, die Konstruktion von zu Erinnerndem und Herrschaftssicherung bedient werden, ist die logische Konsequenz.

27 Cf. hinsichtl. dieser Verknüpfung bspw. für die österreichisch-ungarische Monarchie Ponstingl, Michael: »Der Soldat benötigt sowohl Pläne als auch Karten«. Fotografische Einsätze im k.(u.)k. Militärgeographischen Institut. In: Fotogeschichte, 21. Jg., H. 81 (2001), pp. 39-56 u. 22. Jg., H. 83 (2002), pp. 53-82. Zwischen der fotograf. Entwickl. u. den militär. Forderungen nach Genauigkeit, Ordnung u. Verfügbarkeit der topograf. Bedingungen bestanden im Sinne der Konstruktion von Herrschaft und deren Erhalt enge Verbindungen.

28 Benjamin, Walter: Berliner Chronik. In: Gesammelte Schriften. Bd. VI: Fragmente. Autobiographische Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, pp. 465-519, hier p. 470f.

29 Bspw. verdankten die Gebrüder Lumière ihren Wohlstand nicht nur dem Erbe und dem Film, sondern in besonderem Maße auch der Herstellung von Filmmaterial, insbes. der Innovation des Farbfilms. Amateure waren die Innovationsträger der der Fotografie um die Jahrhundertwende. Die wenigen Ausnahmen, bei denen sich für diese etwas mit ihrer Leidenschaft verdienen ließ, sind Fotoausstellungen. Zu diesen Ausstellungen cf. etwa Lechner, Astrid: »Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen«. Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914. In: Foto-

lungs- und Imitationsmedium dar: »Farbenpracht und glühende Beleuchtung werden zu stereotypen Eigenschaften dieser Fachmalerei mehr als die Welt, in der sie sich, nun stets auf genaue Beobachtung und nachrichtenmäßige Vermittlung von Sitten und Gebräuchen bedacht, eifrig und beflissen umtut.«<sup>21</sup> Andererseits geht es über die simple Nachahmung kraft der verfügbaren Mittel hinaus. Denn hier wurde, Sternberger zufolge, eine Art Sublimierungsinstanz angeboten: »Europa wurde grau, und die Exotik blühend.«<sup>22</sup> Nicht durch eine Phonemverschiebung, sondern durch die Realität der Zeit wurden »Erotik und Exotik [...] beinahe Synonyma.«<sup>23</sup>

Das »Guckkastenpanorama« stellte für Großteile der Gesellschaft eine der wenigen Möglichkeiten dar, gegen geringes Entgelt Exotik zu erfahren, andere Städte und Länder<sup>24</sup> zumindest via Illusion kennenzulernen. Die Welt galt als erforscht, den daran Unbeteiligten wurde ein entsprechendes Surrogat geliefert. Der Schein ersetzte quasi die Erscheinung. Durch die Spezifik der Anordnung und die dadurch ermöglichten Assoziationsgrade, zu denen der Betrachter jedoch nicht über die Introspektion gelangte, sondern durch spekulative Operationen, mithin durch Extrospektion, ergeben sich neue Perspektiven, die in scheinbarer Abkehr von bloß mimetischen Strukturen eine eigenständige Kontiguität ermöglichen, die letztlich als Kontinuität bzw. Einheitsraum einen neuen Zusammenhang ergibt: Bildwelten stellen eine Möglichkeit der Komplexitätsreduktion dar und bieten somit weitgehend eingängiges Identifikationspotenzial, das seinerseits stabilisierend bzw. stabilisiert wirkt.

Das sog. »Kaiserpanorama«<sup>25</sup>, einer der wesentlichen Vorläufer des Kinos, brachte um die Jahrhundertwende die damals schon industriell organisierte Fotografie in eine systematische und kontrollierte Distribution. In jeder größeren österreichischen Stadt und auch in vielen ungarischen Orten wurde das Bilderkarussell bald zur Institution. Über ein ausgetüfteltes Verleihsystem zirkulierten in den einzelnen Filialen Woche für Woche neue Serien in den hölzernen Guckkästen. Das außergewöhnliche Seherlebnis in den meist für 25 Plätze eingerichteten Kaiserpanoramen ergab sich aus dem besonderen fotografischen Verfahren. Sämtliche Bilder wurden stereoskopisch aufgenommen und garantierten dergestalt den räumlich-plastischen Eindruck, der durch die fein säuberliche Kolorierung der Platten noch an Realismus gewann. In Verbindung mit der Rezeptionssituation – ein Mechanismus bewegte die Bilder in kurzen Intervallen automatisch am Betrachter vorbei – gelang im »Kaiserpanorama« eine für damalige Verhältnisse perfekte (Reise-)Illusion.

## 6. Fotografie

Im 19. Jahrhundert herrscht das Phänomen vor, dass eine Fotografie als vollwertiges Substrat einer Realität bzw. des Originals gewertet wird, d.h. dass die Präsenz des Abgelichteten als absolut gesetzt wird. Die Fotografie stellt dabei eine Verzahnung verschiedener Zeitebenen dar: Das gleich vergangen Seiende wird für das gleich Zukünftige festgehalten, der Moment der Belichtung ist besonders in diesem Sinne (in einem zeitlich verstandenen) ein transitorischer mit allen Anzeichen der Präsenz. Dieser scheinbaren Paradoxie gesellt sich noch ein nicht unwesentlicher, die Idee der tatsächlichen Wiedergabe eines Originals relativierender Aspekt hinzu, der bis heute aktuell geblieben ist: Die Geschichte der Fotografie ist vom Anbeginn her auch eine Geschichte der Manipulation, Adobes Fotoshop ohne dessen Mittel, aber mit derselben Ausrichtung und vergleichsweise ähnlich effizienten Auswirkungen.

Die Fotografie entstand unter den durch das Panorama und die Camera obscura mitbedingten kulturgeschichtlichen Voraussetzungen und Erwartungshaltungen, sie wurde für lange Zeit zum Reproduktionsmedium von Wirklichkeit schlechthin. In der Suche nach einer möglichst perfekten Wiedergabe von Realität gelang es, eine solche zumindest zu suggerieren. Während das Dispositiv des Panoramas in unserer Wahrnehmung Zweidimensionales in Dreidimensionales verwandelt, übersetzt die Fotografie, nach den zentralperspektivischen Prinzipien der Camera Obscura, Raum in die Fläche des Bildes. Raumwahrnehmung und Distanz werden durch das Mittel der Schärfentiefe suggeriert und gesteuert.

Es entsteht der »kartographische Blick« (Buci-Glucksmann), der vielfach einsetzbar ist, sowohl für eine Perzeption des Subjekts, als auch für repräsentative<sup>26</sup> wie militärische<sup>27</sup> Belange, für die scheinbar mögliche »Bewahrung« des Moments wie für die analytische Wahrnehmung, insgesamt also immer wieder – neben den Aspekten der Liebhaberei, der Kunst und technischen Innovation (wobei sämtliche genannten Bereiche ihre Schnittflächen und Kreuzungspunkte aufweisen) – für Einordnung an und für sich.

geschichte, 21. Jg., H. 81 (2001), pp. 57-74 und die Porträtfotografie, wobei v.a. letztere zunehmend an Bedeutung verliert, da Kodak und zahlr. andere Firmen einfach zu bedienende Kameras auf den Markt bringen. Altenberg, Peter: Kunst. In: Ders.: Leben und Werk in Texten und Bildern. Hg. v. Hans Christian Kosler. Frankfurt/M.: Fischer 1984, p. 112, wusste entsprechend zu schwärmen: »Die größte Künstlerin vor allem ist die Natur, und mit einem Kodak in einer wirklich menschlich-zärtlichen Hand erwirbt man mühelos ihre Schätze.« – Die Mühseligkeit wurde seitens der Herstellerfirma eifrig propagiert. Nachdem George Eastman 1888 die sog. »Kodak-Rollfilmbox« erfunden hatte, wurde 1889 der Werbeslogan »You press the button, we do the rest« populär gemacht. – Cf. Weibel, Peter: Das fotografische Großbild. In: Bolz, Norbert/ Ruffer, Ulrich: Das große, stille Bild. München: Fink 1996, pp. 46-73, hier p. 52.

30 Cf. Zur Geschichte der ersten Filmvorführung überhaupt u.a. Schnell, Rolf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart, Weimar 2000, p. 47.

31 Zit. n. Därmann, Iris: Noch einmal: 3/4 Sekunde, aber schnell. In: Tholen, Georg Christoph/ Scholl, Michael/ Heller, Martin: Zeitreise. Bilder – Maschinen – Strategien – Rätsel. Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld 1993, p. 198.

32 Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800-1900. 3., vollst. überarb. Neuausg. München: Fink 1995, p. 237.

33 Diese Überlegungen verdankt der Verf. dem zum Denken-Können und also -Müssen verführt habenden Alexander Michailow.

34 Es dürfte sich jedoch um einen Schein gehandelt haben, denn andernfalls wäre ein größeres Paradoxon zu konstatieren: »Verbale und visualisierte Strömungsvorstellungen begegnen um 1900 in den verschiedensten kulturellen Kontexten; sie stehen für das Schillern und ständige Sich-Verändern der Daten der Sinnes- und Weltwahrnehmung, den Fluss der Dinge und Empfindungen. Ströme bezeichnen Natürliches wie Technisches, stehen für Wasser und Elektrizität, für Entspannung so gut wie für Spannung; sie sind die vieldeutige Metapher einer Welterfahrung, der alles Feste abhanden gekommen zu sein scheint, in der alles vermischt oder verbunden ist, aber auch sichernde Distanzen und Zwischenräume verschwunden sind, ohne daß es eine Möglichkeit der Isolierung gäbe.« Asendorf, Christoph:

[M]an hat mit [R]echt bemerkt, daß an einer modernen Fabrik z.B. die Fotografie kaum mehr irgendetwas Wesentliches auf die Platte bringt. Man kann solche Bilder vielleicht mit Bahnhöfen vergleichen, die in diesem Zeitalter, wo die Eisenbahn zu veralten beginnt, im Allgemeinen auch nicht mehr die echte »Einfahrt« geben, in der die Stadt sich von ihrem Weichbild, ihren Außenvierteln wie in den Zufahrtsstraßen des Automobilisten aufrollt. Der Bahnhof gibt gleichsam die Anweisung auf ein Überraschungsmanöver, aber auf ein veraltetes, das nur auf das alte stößt und nicht anders ist es mit der Fotografie, ja noch mit der Momentaufnahme. Erst dem Film eröffnen sich optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt wie sie den Automobilisten in die neue City führen. [/] Aber dieser Durchblick würde kein Vertrauen verdienen, gäbe er vor dem Medium nicht Rechenschaft, in dem diese Bilder allein sich darstellen und eine Transparenz annehmen, in welcher, wenn auch noch so schleierhaft die Linien des Kommenden wie Gipfelzüge sich abzeichnen. Die Gegenwart des Schreibenden ist dieses Medium. Und aus ihr heraus legt er nun einen anderen Schnitt durch die Folge seiner Erfahrung. Er erkennt eine neue und befremdliche Gliederung in ihnen.<sup>28</sup>

Für die Fotografie lässt sich i.Ü. – auch hier liegt ein nicht unwichtiger Unterschied zu den anderen genannten optischen Medien – nicht so sehr mit dem Verkauf von Eintrittskarten Geld machen, vielmehr zielen diesbezügliche ökonomische Bedürfnisse auf die Distribution des notwendigen Equipments und die Entwicklung ab, v.a. im 19. Jahrhundert gelingt dies in tlw. enormem Ausmaß auch mit dem Verkauf der Abbildung, dem belichteten Fotopapier.<sup>29</sup>

## 7. Film ...

Als die Gebrüder Lumière am 28. Dezember 1895 die erste öffentlich angekündigte Vorführung der bewegten Bilder in Szene setzen (bereits im März dieses Jahres hatten sie auf einem Fotografenkongress in Lyon zum ersten Mal überhaupt eine Filmvorführung veranstaltet), ist der Niedergang der Panoramen besiegelt.<sup>30</sup> Bereits 1858 prophezeite Lake Price im *Manual of Photographic Manipulation*, dass die Kamera dort eine weitgehende Popularisierung des fotografischen Bildes wie Blickes erzielen würde, »wo es gelingen könnte, das Verfahren durch optische und chemische Verbesserungen so zu beschleunigen, dass man jede Dimension und Art von Bild im Augenblick aufnehmen kann.«<sup>31</sup> Den 24 Kamerabildern pro Sekunde (ab etwa 1927; zuvor meist 16 bis 18) kann die Momentfotografie nur ansatzweise gegensteuern, etwa indem ansonsten galoppierende Pferde ständig den Boden zu berühren scheinen.

Kittler hat einen Vergleich von Nietzsches Apollinischem mit der (kurz danach aufkommenden und natürlich bereits in der Zeit angelegten) Verfahrensweise des Films vorgenommen, der für sich genommen insofern spannend erscheint, weil es sich bei Nietzsches Überlegungen zur Differenzierung von Dionysischem und Apollinischem einerseits und dem technischen Vorgang bei der Erstellung eines Films und dem optischen Effekt auf die Betrachter andererseits um zeitversetzte Phänomene handelt.

Bewegte »Lichtbilderscheinungen«, bei denen die Augen die eigene Netzhaut abbilden, haben wenig mit Sophoklesaufführungen im athenischen Dionysostheater zu tun. Nietzsches Apollinisches beschreibt etwas ganz anderes – das technische Medium Film, wie die Gebrüder Lumière es [...] öffentlich machen werden. Apollinisches und Kino, beide basieren sie auf angewandter Physiologie: den entoptischen Nachbildern bzw. der gleichfalls von Nachbild- und Stroboskopeffekt bewirkten Illumination, diskrete Bilder von zureichend hoher Frequenz seien ein Kontinuum.<sup>32</sup>

Nietzsche kann – wenn man möchte – durchaus als ideeller »Vorreiter« nominiert werden. Diese Möglichkeit ist in seinen Schriften und in den Zeitumständen begründbar. Es kann jedoch kein Vergleich hinsichtlich direkter Auswirkungen unternommen werden – ausreichen müssen (auf der Basis der verfahrenstechnisch vergleichbaren Semantiken) die, sich ohnehin bereits aufwändig genug gestaltenden, analogen Untersuchungen. Friedrich Nietzsche lässt sich als einer der zentralen Katalysatoren der Moderne begreifen, als ein Denker, in dessen Schriften sich schon vieles von dem bündelt, was später eine große Breitenwirkung erzielen wird. Das hat auch damit zu tun, dass bei ihm eine »Umwertung aller Werte« stattfindet, das »Denkensollen« in ein »Denkenkönnen« umschlägt, eine Bewegung von der Welterklärung zur Weltveränderung stattfindet. Denken-Können führt in weiterer Folge zum Fremden in uns, bedingt nicht nur neuen Reichtum, sondern auch dessen Erschöpfung. Das Innere erscheint als

Das Gespenst der Energie. Wahrnehmung um 1900. In: Wunderblock 1989, pp. 623-628, hier p. 627.

35 D.h. jedoch nicht, dass der Vergleich nicht auch ausdrücklich angestrebt worden wäre. Peter Rosegger schildert in seinen Reisebeschreibungen *Alpensommer* (1896), dass er bewusst diesen Kontrast gesucht hätte: »Vom Berge Isel stieg ich hinab in das Panorama (das in der zurzeit tagenden Sportausstellung stand), um die Aussicht – vom Berge Isel zu schauen. Es ist die größte Kühnheit der Kunst, an Ort und Stelle mit der Natur konkurrieren zu wollen [...] Prachtvoll aber ist in diesem Panorama von Innsbruck das Landschaftsbild – das unvergleichliche Landschaftsbild, wie so großartig, malerisch und freundlich zugleich es kaum eine andere Stadt unserer Himmelsstriche aufzuweisen hat. [...] Als ich ins Freie trat, stand dasselbe Landschaftsbild in Natur um mich da – und die Natur hat den Eindruck der Kunst nicht erreicht. Ein ungeheurer Erfolg.« – Zit. n. Gisinger, Arno: Sehmaschine Panorama. In: [www.panorama-innsbruck.at/d/com/sehmtex.htm](http://www.panorama-innsbruck.at/d/com/sehmtex.htm).

36 Diese Relevanz bemerkte auch der Spezialist für »Landtreter« und »Meerschäumer«, Carl Schmitt: »Ich erwähne die Magyaren besonders, weil in Ungarn die Erinnerung an die Landnahme (895 n.Chr.) besonders stark und dort, zum Unterschied von anderen Ländern, auch das Wort für Landnahme *honfoglalás* lebendig geblieben ist.« – Schmitt, Carl: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. 3. Aufl., unveränd. Nachdr. der 1950 ersch. 1. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot 1988, p. 50 (Fußnote). Der Verf. verdankt den Hinweis auf dieses Zitat Nicolas Pethes.

37 Zit. n. der Tischvorlage zu einem Vortr. v. Schmid, Georg: Viele Orte, überall. Eine *tour d'horizon* der raumzeitlichen Dimensionen kollektiver Geschichtsbilder. (Anlässlich der Tagung *Ephemeres Erinnern. Wiener Erinnerungsorte der anderen Art*, IFK Wien v. 15.-16.03.2002.)

38 Cf. Borsò, Vittoria/ Krumeich, Gerd/ Witte, Bernd (Hg.): *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.

39 Cf. u.a. Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. Ein Rundgang durchs historische Museum der Imagination. In: *Neue Horizonte 97/98: Gedächtnis und Erinnerung*. Hg. v. Ernst Peter Fischer. München: Piper 1998, pp. 111-164.; Esposito, Elena: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Ge-*

Quelle des Denkmöglichen, des Ausgeliefertseins an das Fremde, das in uns ist.<sup>33</sup>

Gerade dieses Erfahren und Anerkennen des Fremden in uns, das seinerseits die Wirkung »entopischer Nachbilder« und außen »bewirkter Illuminationen« erst in ein Gemeinsames bringt, stellt eine wesentliche Bedingung wie Erfahrung des Films dar. Und ein besonderer Reiz lag in dieser Zeit umfassender Überforderung gewiss auch darin, dass die Imagination der Erfassbarkeit dessen, was nicht erfassbar ist, geliefert wurde, die Inszenierung einer Beruhigung, wonach gleichzeitig der Sicherheitsabstand und die Dokumentation des Fernen gewährleistet scheint.<sup>34</sup>

## 8. ... und Schluss?

Bei den Großbild- oder Rundpanoramen sah man quasi aus dem Augenwinkel, einem abgesicherten Bereich, in dem man mit Seinesgleichen stand, hinaus in die weite Welt. Die Welt umgab einen, die zumindest in der Theorie aktive Teilnahme daran wurde suggeriert.

Im Guckkastenpanorama sah man, der man die Welt bereits im Griff wähnte, deren detaillierteste Facetten, beobachtete die stete Entwicklung neuer Perspektiven, ließ die gefälligen Ausschnitte der Welt (die dadurch mehrfach Bedeutung erlangten) Revue passieren. Ausstellungen (insbes. die einzelnen Abschnitte darin), Panoramen und Kinosäle lassen sich auch als »Portale« begreifen – hier liegt ein zentraler Unterschied zur Fotografie vor, da die Möglichkeiten eines *mental mappings* weitaus vielfältiger gestaltbar sind.

In der Raumsituation des Panoramas geht es um einen gegenüber der Umgebung und damit der Vergleichsmöglichkeit Natur ab-geschlossenen Innenraum,<sup>35</sup> der leicht abgedunkelt und mit spezifischen atmosphärischen Reizen sowie Licht- und Toneffekten ausgestattet ist. Der Kreis als architektonische Grundform der Panoramengebäude impliziert Abgeschlossenheit wie Autonomie und schließt eine scheinbare Unabhängigkeit des jeweils situierten Gesellschaftssystems von äußeren Einwirkungen ein. Dieses Umfeld stellt quasi den Rahmen der »Fenster« dar, welche im Fall der Stereoskopie wiederum aus jeweils zwei Objektiven bestehen. Die Möglichkeiten des Ausblicks bestehen nun darin, dass man die Mitte des Raumes anvisiert, das Umfeld ausgrenzt, den Blick fixiert und dadurch eine dazu reziproke Erweiterung gewinnt, dass also die Illusion einer Inversion der Perspektivik zu verbuchen ist. Anders gesagt: Der scheinbare Innenraum des Panoramakastens birgt eine Projektionsfläche, die den Blick nach außen, in die Ferne freigibt und zugleich den Betrachter mit einbezieht.

Diese mit dem Wechsel des Mediums einhergehende Veränderung/Inversion der Perspektivik erfolgt mehr oder weniger zeitgleich mit der ständigen Verfeinerung der Mikroskope, mit einer umfassenden Revolution in der Mikrobiologie und mit der Erfindung der Röntgenstrahlen: Das Auge bedurfte der Hilfsmittel, um die Welt qua selektierter Wahrnehmung zu sezieren, »unter die Lupe zu nehmen«, sitzend das bislang Verborgene und auch das scheinbar Altbekannte zu entdecken. Diese Umkehrung der Blickrichtung und Parallelbewegung zu den wissenschaftlichen Fortschritten geht einher mit der Verbreitung der Fotografie zu einem alltagstauglichen Massenmedium (»You press the button, we do the rest«). Das Foto und das Dia galten schnell als dem gemalten 360°-Panorama überlegen, eine punktgenauere Realitätsabbildung und die scheinbar präzisest mögliche Wiedergabe angenommener (d.h. stillschweigend vorausgesetzter) Wirklichkeit schienen endlich möglich. Doch noch während dieser Paradigmenwechsel im Gang ist und das Detail gegenüber der Gesamtheit Geltung erlangt, wird die scheinbar unbestechliche Präzision durch eine neuerliche Medienrevolution in ihrem Status schon wieder konkurrenziert, denn der Film erzeugt wie das Panorama einen »Nicht-Blick«. Sein unschlagbarer Vorteil bestand jedoch in der Bewegung, die Abläufe nähern sich auf noch nicht gekannte Weise dem Bekannten an.

Während die Ideale der Wirklichkeitswiedergabe immer besser erfüllt zu werden schienen (z.B. auch via Stereoskopie) gerieten jedenfalls unweigerlich die Großbildpanoramen ins Hintertreffen – es sei denn, deren Funktionalisierung konnte an Bestehendes anknüpfen und in Richtung eines nationsstiftenden Sinnbildes bzw. einer identifikatorischen Entität gelenkt werden (Berg Isel, Waterloo, Golgotha, Opusztász etc.). Diese neue Eigenschaft war eine, die im Transport einer insinuierten Metaebene bestand; das Rundpanorama diente, wiewohl zunehmend veraltet, als Speicher einer verordneten Gruppenerinnerung. Eine stete Erneuerung dieses künstlichen Gedächtnisses sollte einen Übergang zur fortwährenden Einübung in eine Ikonologie stiften, die von allen konsumiert und im Sinne der Identitätskonstruktion (nach)vollzogen werden konnte. Das ungarische Panorama in Ópusztász ist in diesem Zu-





sellschaft. Mit einem Nachw. v. Jan Assmann. Aus d. Italien. v. Alessandra Corti. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

40 Cf. u.a. Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Aus d. Franz. v. Kurt Leonhard. Frankfurt/M.: Fischer 1987; Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Weinheim: VCH, Acta humaniora 21991; Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hg.): Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991; Dies. (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München: Fink 1993 (Poetik und Hermeneutik XV).

sammenhang übrigens auch insofern beeindruckend, als hier mit der Landnahme nicht nur das nationstiftende Ereignis der ungarischen Geschichte gezeigt wird<sup>36</sup> (gut, auf Mohács soll nicht vergessen werden), sondern ein ganzer nationaler Themenpark um das Panorama herum errichtet wurde. Es handelt sich dabei um eine Verkettung von ›*lieux de mémoires*‹. Georg Schmid hat unter Bezugnahme auf Pierre Nora, in dessen Werk übrigens Bildmedien wie das Kino keine Rolle spielen, das Problem der Definition zu umreißen versucht:

Welche Bedingungen müssen also für die »Anteilnahme« an *lieux des mémoires* gegeben sein? Jenseits des Nationalen und der Zufälligkeit von Geburt sind der Psychoanalyse zugängliche Momente dezisiv, und zwar vermöge der Eingebundenheit des jeweiligen Individuums in Kollektive gemäß einer Art soziokultureller Prädisposition. Die signifikanten Momente der lieux hängen also mit Erinnerungsspuren zusammen, die sich auf den Gesamtbereich eines generellen Kulturmodells projizieren; die globale Überzeugungskraft der daraus erwachsenden Geschichtsbilder hängt von der ökonomisch-symbolischen Macht der Hervorbringerkultur ab.<sup>37</sup>

Hier fangen – so luzide die Beobachtung sein mag – die Probleme jedoch erneut an, besser gesagt: Sie enden nicht einmal ansatzweise. Denn unvermittelt stellt sich damit nicht nur die Frage nach Macht und Herrschaft, sondern – auf einer weiteren Ebene – die nach der Materialität der Medien,<sup>38</sup> d.h. auch nach der Kommunikation, der Konstruktion und ihren Bedingungen.<sup>39</sup> Dabei spielen Raum- und Zeitkriterien sowie damit verbunden Fragen der sondierenden, auswählenden und letztlich ordnenden Wahrnehmung (des »Blicks«) eine elementare Rolle,<sup>40</sup> es geht also um Aspekte der Abgrenzung, der Ordnung und Selektion, in weiterer Folge auch um Konstruktionen einer Identität bzw. um Authentizitätsstiftung. Deren Beziehung zu faktischen Geschehnissen und Erlebnissen ist komplex, sowohl bei der Encodierung wie beim Abruf kulturell, sozial und situativ kontextualisiert und in jedem Fall emotional bewertet. ›Kollektives Erinnern‹ und ›kulturelles Gedächtnis‹ bilden elementare Voraussetzung für die Konstitution und das Funktionieren (nationaler) Ideologien und Mythologien. Dabei sind die Medien, ihre spezifischen Formatierungen und die dadurch ausgelösten Formen von ›Wahrnehmung‹ wesentlich (etwa für die Frage, welche ethnotopischen Techniken des Betrachtens zum Einsatz kommen). In diesen Medien, zumal in den optischen, sind nicht nur herrschende Ideologien und Diskurse ›eingraviert‹, sondern auch Spuren eines ›Anderen‹, von Differenzen und Alteritäten, von Konfrontationen mit dem Fremden und von nicht erfolgreich verarbeiteten Traumata. Grund dafür ist die Heterogenität der Kulturen, die bereits jeweils für sich als komplexe Vorgänge des Vergessens, Verdrängens und Wiederaufarbeitens fremder und eigener Elemente sich erweisen, umso mehr in ihren wechselseitigen Verschränkungen.

---

**Mag. Dr. Peter Plener** (geb. 1968), 1987-1993 Studium der Germanistik u. Geschichte, (Dipl. über Wolfram von Eschenbachs *Parzival*), 1991-1993 StRV Germanistik, 1993-1997 Lektor am Germanist. Inst. der Univ. Budapest (Literaturwissenschaft, -theorie und Landeskunde), seit 1993 Lektor am Inst. für Germanistik der Univ. Wien, 1999 Promotion (über Arthur Schnitzlers Tagebücher), 1999/2000 Projektmanagement im debis Systemhaus EDVg. Dzt. Mitarbeiter des FWF-Projekts 14727 (Forschungsschwerpunkte: Erinnerungskonstruktionen, Ausstellungswesen, Medien, Inszenierungen) u. der *Arthur-Schnitzler-Gesellschaft* ([www.arthur-schnitzler.at](http://www.arthur-schnitzler.at)). Konzeption, Antragstellung sowie Projektleitung der Internet-Plattform für Mittelosteuropa-Forschung, *Kakaniien revisited* ([www.kakaniien.ac.at](http://www.kakaniien.ac.at)).  
Kontakt: peter.plener@kakaniien.ac.at.