

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 157

Artikel: Von Eisenbahn, Panoramen und Weltausstellungen : die Entfesselung der Bilder
Autor: Brunow, Jochen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Entfesselung der Bilder



Wir sind von Bildern umgeben. Heute sind die Bilder überall. Sie scheinen allgegenwärtig. Photos – Kinobilder – Fernsehbilder – Computerbilder – die Bilder Hungers Sterbender und die Bilder riesenhaft vergrößerter Geschlechter – nichts, gar nichts bleibt, das nicht Bild werden könnte. Scheinbar von jeder zeitlichen und räumlichen Existenz befreit, umkreisen uns die Bilder, zirkulieren umeinander. Alte Bilder aus einer Zeit, in der wir noch nicht lebten, und Bilder eines Ereignisses, das vor wenigen Sekunden am anderen Ende des Erdballs stattfand. Bilder aus der Tiefsee und von fernen Planeten, von Räumen also, die nie ein Mensch betreten hat. Bilder aus der Kammer des menschlichen Herzens. Bilder aus dem Inneren einer Zelle und Bilder aus dem Inneren des Weltalls. Wir schauen Bilder längst versunkener Welten und auch Bilder einer noch nicht gesehenen Zukunft. Und wir sehen Bilder, fiktive Bilder von «dem Tag danach».

Der Umgang mit diesen Bildern ist uns selbstverständlich, wir stellen ihn nicht in Frage. Wo ein Bild ist, muss auch Realität gewesen sein, so glauben wir. Aber der rasende Strom der entfesselten Bilder entwickelt einen Sog. Uns beginnt bereits schwindlig zu werden. Und immer schneller zirkulieren die Bilder, lösen sich von der Erde, umkreisen sie auf den Orbitalbahnen der Satelliten und senken sich wie ein radioaktiver Fallout gleichmässig über die ganze Erde. Die Bilder durchdringen die Wirklichkeit und beginnen sie aufzulösen. Uns schwinden die Sinne. Wir taumeln. Unter dem beständigen Ansturm drohen wir, die Fähigkeit zu verlieren, zwischen Bild und Wirklichkeit zu unterscheiden. Die Allgegenwart der Bilder verdeckt unseren Blick auf die Wirklichkeit und fängt uns ein in einem Raum der Simulation. Die Dinge und Erscheinungen um uns herum, die Ereignisse, sie haben keine Zeit mehr, etwas zu bedeuten; bevor sie noch einen Sinn annehmen können,

haben die Medien ihr Abbild bereits übertragen, ausgestrahlt, verteilt bis in den letzten Winkel der Welt. Die von uns selbst entfesselte Flut der Bilder stellt sich zwischen uns und die Wirklichkeit, sie hüllt uns ein wie ein Kokon, aus dem wir uns vielleicht nie wieder werden entpuppen können.

Das Sehen ist unsere wichtigste und auch die komplizierteste Sinneswahrnehmung. «Das Gesicht», sagt Herder, «wirft uns weite Strecken aus uns heraus.» Was nichts anderes heisst, als dass wir mit Hilfe unserer Augen die Grenzen unseres Körpers erweitern. Wir verschieben sie bis zum Ende des Gesichtskreises. Indem wir sie anschauen, greifen wir nach den Objekten wie mit unsichtbaren Fingern; wir ertasten ihre Oberfläche, umfahren ihre Umrisse, erforschen ihre Struktur. Die Augen ruhen auf den Gegenständen und belassen sie doch an dem Ort, an dem sie erblickt werden. Aber das Auge, das auf die Gegenstände gerichtet ist, wird auch von ihnen eingenommen. Das Sehen scheint also zum einen unsere eigene Aktivität über die Körpergrenzen hinweg zu erweitern, zum anderen scheint es, auch eine Aktivität des Gesehenen zu suggerieren. Auf welche Weise wir uns den Sehvorgang vorstellen, prägt ganz unmittelbar unser Weltbild. Unsere Wahrnehmung ist Voraussetzung für unser Denken. Daher war das Sehen auch bereits ein zentraler Punkt in den Mythen und Sagen und in den Überlegungen der ersten Philosophen. Aus Erde, Wasser, Luft und Feuer schuf Aphrodite, die Königin der Liebe, unsere Augen, lehrte Empedokles. Er glaubte, im Inneren des Auges sei Feuer, umgeben von den anderen Elementen. Aus dem Auge wird das Feuer als Sehstrahl auf die Dinge entsandt, und so entsteht das Sehen. Umgekehrt fließen von den Dingen feine Abdrücke ab, und wenn sie auf die Poren der Sinnesorgane passen, so werden sie wahrgenommen. Passen sie nicht, so wird auch nicht wahr-

genommen. So fließt zwischen Leib und Dingen entsprechend der Passung der Poren ein ständiger Strom des Gleichen zum Gleichen. Nur mit der Erde in uns, so behauptet Empedokles, sehen wir die Erde. Mit dem Wasser in uns das Wasser, und mit der Liebe in uns die Liebe. In diesem Denken besteht noch kein Bruch zwischen Natur und Mensch, es gibt nur ein Strömen des Gleichen und Verwandten. In dieser Vorstellung ist nicht nur das leibliche und das sinnliche Dasein, sondern auch das Sehen selbst noch gedacht als ergreifender Kontakt, eine Vermischung und Durchdringung der Elemente. Diese archaisch-religiöse Auffassung ist weit entfernt von den ausdifferenzierten Systemen der Grenzziehungen, die heute unser Denken bestimmen, und deren Ursprung mit der griechischen Aufklärung beginnt. Bereits Demokrit weist auf die Relativität der Sineseindrücke hin, und damit beginnt die Trennung zwischen den Religionen des Daseins und den Dimensionen des Subjekts. Diese Trennung ist die erste Stufe für die Entfesselung der Bilder. Zwar stellt man sich noch immer vor, die Wahrnehmung beruhe auf Berührung, aber die Bilder machen sich nun zum erstenmal selbst, dringen in das Auge ein. Die Bilder lösen sich von den Dingen, lösen sich auch von den seelischen Bewegungen ab und erfüllen den Menschen im Wachen wie im Schlafen. Weder Wahrnehmung noch das Bildvermögen oder die Einbildungskraft sind in dieser Vorstellung als unmittelbare Tätigkeiten in ein Subjekt integriert, sondern werden vom Menschen als Mächte erlitten. Etwas später differenziert dann Aristoteles die Trennung zwischen Subjekt und Aussenwelt noch weiter aus.

Wie die Wahrnehmung verstanden wurde, bestimmte nicht nur das Welt-

bild einer Zeit, sondern entsprechend den historisch verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen formte sich auch das Sehen unterschiedlich aus. Jede geschichtliche Epoche entwickelte ein für sie spezifisches Verhältnis zum Gesichtssinn. Man könnte das auch eine «Politik des Sehens» nennen. In der Renaissance führte beispielsweise der Kampf um die Durchsetzung der Zentralperspektive in der Malerei zu einer Veränderung des Blicks. Es begann sich ein mathematisch-logisches Sehen zu entfalten, das die Welt des Sichtbaren immer mehr in bezug auf die Stellung des Sehenden gliederte. In dieser Zeit wird der Standpunkt des Sehenden zum Mittelpunkt der visuellen Ordnung. Diese neue Sichtweise bleibt nicht auf die Malerei beschränkt, sondern der veränderte Blick auf die Dinge und die sozialen Verhältnisse findet auch in die Wissenschaft Eingang und führt zu neuen physikalischen und mathematischen Erkenntnissen. Etwa drei Jahrhunderte später wird das Sehen noch weiter instrumentalisiert und funktionalisiert. Es entsteht ein distanzierter und überwachender Blick, der von bestimmten Zielsetzungen geleitet ist und sich bemüht, alle irritierenden Wahrnehmungselemente auszugrenzen. Dieser Blick ohne Subjektivität und emotionale Wärme ordnet die Welt, schätzt die Zusammenhänge ab, vermisst sie kühl und unbeteiligt. In diesem Blick setzt sich der Anspruch des Menschen auf Herrschaft über die Natur und auch über andere Menschen durch. Die Welt des Sichtbaren wird vergegenständlicht und zum Objekt gemacht. Man wählt Ausschnitte, man verkleinert oder vergrößert sie. Und man fügt die Ergebnisse der Untersuchung in ein System der Deutungen ein. In diesem System kommen die Phänomene nur noch in dem Masse zum Ausdruck, in dem sie befragt werden. Geopfert wird die Mannigfaltigkeit der Welt und ihrer Erscheinungen; und geopfert wird die Sinn-

lichkeit des Auges. Der dadurch ermöglichte wissenschaftliche und technische Fortschritt führt zu der jetzt aufkommenden Industrialisierung, die das Verhältnis der Menschen zu den sie umgebenden Dingen und Erscheinungen immer nachhaltiger verändern wird.

Paris, den 5. Mai 1843. Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen, wovon die eine nach Orléans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem sozialen Isolierschemel steht. Die gesamte Bevölkerung von Paris bildet in diesem Augenblick gleichsam eine Kette, wo einer dem anderen den elektrischen Schlag mittelt. Während aber die grosse Menge verdutzt und betäubt die äussere Erscheinung der grossen Bewegungsmächte anstarrt, erfasst den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind... Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unserer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu töten! In viereinhalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angepöckelt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee.

In Heinrich Heines Bericht aus dem französischen Exil wird die grosse Bedeutung der Eisenbahnen für die zeitgenössische Wahrnehmung deutlich. Das neue Raum-Zeit-Verhältnis, das die Eisenbahn schafft, wirkte zu-

nächst desorientierend, war von einem «unheimlichen Grauen» begleitet, weil es im Gegensatz zu den arbeitsintensiven vortechnischen Formen des Reisens völlig abstrakt war. Wolfgang Schivelbusch hat in seinem Buch «Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Zeit und Raum im 19. Jahrhundert» die durch die Eisenbahn hervorgerufenen Veränderungen in der Wahrnehmung untersucht. Er analysiert, wie es durch die Mechanisierung der Triebkräfte, die erhöhte Reisegeschwindigkeit zu einer Auffaltung von Raum und Zeit kam. Die Eisenbahn als völlig neues Verkehrsmittel führte zu einer neuen Form des Sehens. Man ist als Reisender in der Eisenbahn nicht mehr durch Strasse und Kutsche in den Landschaftsraum eingebunden. Man kann die Bewegung nicht mehr am eigenen Leibe wahrnehmen. Unberührt von dem durchquerten Raum erreicht man seinen Ziort. Die Eisenbahn kennt nur Start und Ziel. Die Zeit zwischen Abfahrt und Ankunft ist nur eine Last. Mit den durchquerten Räumen verbindet die Eisenbahn nichts. Und indem der Raum zwischen den Zielorten, der traditionelle Reiseraum, vernichtet wird, rücken die Zielorte unmittelbar aneinander. Sie verlieren ihr altes Hier und Jetzt, das gerade durch die Zwischenräume bestimmt wurde, und sie prälen geradezu aufeinander. So konnte es Heinrich Heine erscheinen, als rückten die Bäume und die Wälder aller Länder auf Paris zu. Während der Fahrt sitzt der Reisende in seinem Abteil wie in einer Art Kasten. Eingeschlossen betrachtet er in Ruhe durch das Fenster eine Landschaft, die mit ihm als Körper nichts zu tun hat. Er ist nicht nur durch die Scheibe, sondern durch das ganze mechanische Ensemble Eisenbahn: durch Schienen und Lokomotive, durch Waggon und Geschwindigkeit von ihr getrennt. Er selbst glaubt sich bewegungslos und bezieht die Geschwindigkeit, der er ausgesetzt ist, auf die äussere Welt. Von dieser Bewegung erfährt er pri-



mär durch einen visuellen Eindruck. Er sieht ein bewegtes Bild im Rahmen des Abteifensters. Dieses Bild ist aber nicht einfach zu entziffern. Zuerst glaubten die Reisenden, bei dem Blick aus dem Abteifenster gar nichts sehen zu können. Die Eisenbahn wurde mit einem Projektil verglichen, und das Reisen mit ihr empfand man als ein Geschossenwerden durch die Landschaft, bei dem einem Hören und Sehen vergeht. Bahnkörper und Schienenstrang, Einschnitte und Tunnel wurden als ein mechanischer Lauf betrachtet, durch den sich die Eisenbahn bewegt. Von der Landschaft, die man durchquert, konnte man höchstens etwas über ihre allgemeine Oberfläche erfahren. Schivelbusch schreibt:

So wie die Eisenbahn die Newtonsche Mechanik im Verkehrswesen realisiert, schafft sie die Bedingungen dafür, dass die Wahrnehmung der in ihr Reisenden sich «mechanisiert». Grösse, Form, Menge und Bewegung sind nach Newton die einzigen Eigenschaften, die objektiv an Gegenständen auszumachen sind. Sie werden nun für die Eisenbahnreisenden in der Tat die einzigen Eigenschaften, die sie an einer durchreisten Landschaft festzustellen in der Lage sind.

Der Anblick der Natur, der durchreisten Landschaft verzerrte sich unter dem Einfluss der Bewegung auf eine ungewohnte Art und Weise. Details verschwanden oder anderes bekam durch seine Stellung gegen den Horizont eine neue Bedeutung.

Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken, oder vielmehr rote oder weisse Streifen; es gibt keinen Punkt mehr, alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strähnen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont; ab und zu taucht eine Figur, ein Gespenst an der Tür auf und verschwindet wie der Blitz, das ist der Zugschaffner.

Noch 1837 hat Victor Hugo auf diese Weise seine Erfahrungen mit dem Eisenbahnfahren in einem Brief beschrieben. Aber langsam veränderte sich die Wahrnehmung, lernten die Reisenden, den in der Bewegungsunschärfe verschwimmenden Vordergrund vom Hintergrund zu trennen. Es entstand das, was Schivelbusch in Anlehnung an Dolf Sternberger den panoramatischen Blick nennt. In ihm stellt sich die von der Eisenbahn aus gesehene Landschaft als eine durch Bewegung konstituierte Szenerie dar, deren Flüchtigkeit die Erfassung des Ganzen ermöglicht und so einen Überblick liefert. Ganz entscheidend für diesen Blick ist die Fähigkeit, das Unterschiedene, das auf der anderen Seite des Abteifensters abrollt, ganz unterschiedslos aufzunehmen. Die Vielfältigkeit der Erscheinungen auf der anderen Seite der Scheibe wird so zu einem um die Tiefendimension und um die Details beraubten Bild, einem von dem konkreten Raum abgelösten Überblicksgemälde.

Gleichzeitig mit dem vorhin beschriebenen Entstehen des distanzierenden, ordnenden Blicks, der die technischen Fortschritte möglich machte, bildet sich auch eine Gegenbewegung. Diese Gegenbewegung repräsentiert die andere, die vorher abgespaltene Seite des Sehens. In diesem neuen Bereich verzichtet der Blick nun auf Überwachen und Kontrolle. Das Sehen ist hier nicht mehr kühl und zielorientiert von Subjektivität gereinigt, sondern es überlässt sich völlig dem Appetit des Auges. Eines Auges, das ständig nach bisher nicht geschauten Bildern sucht, das alles gierig in sich aufnimmt und die Welt verschlingt. Je zahlreicher und je wilder die Bilder sind, desto mehr Genuss und Lust bereitet es, sie ins Innere hereinzuziehen. Dieser neu entstehenden Schaulust werden nun im 19. Jahrhundert immer neue Attraktionen geboten. Die Menschen strömen aus ökonomischen Gründen in die grossen Städte, aber

die Städte sind auch die Schauplätze der grossen visuellen Spektakel. Bereits bevor die Eisenbahn den panoramatischen Blick ermöglichte, entstand eine völlig neue Form der Gemälde. J.A. Eberhard lieferte 1807 in seinem Handbuch der Ästhetik eine der ersten Beschreibungen.

Ich habe heute gerade so viel Zeit, dir etwas von der Kunstneugigkeit des Tages zu schreiben. Das ist das berühmte Panorama, das nun auch von dem erfinderischen Grossbritannien den Weg über das Meer gemacht hat, zuerst auf die Leipziger Messe, und dann in mehreren grossen Städten von Deutschland erschienen ist. Ich habe noch nicht die Zeit gehabt, es selbst zu sehen, und kann dir daher nur eine Beschreibung davon aus dem Munde einiger Freunde geben. Es ist ein Gemälde, das eine der grossen Brücken von London, mit den daran anstossenden Plätzen, Strassen, Häusern vorstellt; mit Menschen, die darauf gehen, und anderen, die aus den Fenstern sehen. Unter der Brücke fliesst die Themse mit Fahrzeugen, die darauf auf und nieder fahren. Der Zweck dieser neuen Art der Malerei soll sein, zu zeigen, wie weit die Kunst die Blendwerke der Täuschung treiben kann. Und in der Tat versichern alle, die es gesehen haben, dass die Ähnlichkeit einer Nachbildung mit der Naturwahrheit nicht weiter gehen könnte. Um diesen Zweck zu erreichen, hat der Maler nicht allein alle Hilfsmittel der Linien- und Luftperspektive erschöpft, er hat auch alle körperliche Umgebung entfernt, um die Täuschung nicht durch die Vergleichung mit der Naturwahrheit zu zerstören. Denn das Gemälde umgibt alle Wände des leeren runden Raums und wird nur von oben her sehr schwach beleuchtet, von unten aber so bedeckt, dass man den Boden des Zimmers nicht sehen kann. So bringt es, wie meine Freunde versichern, die täuschendste Wirkung hervor.

Die Konstruktion des Panoramas war in allen Teilen darauf angelegt, beim

Das Sehen überlässt sich dem Appetit des Auges, das ständig nach bisher nicht geschauten Bildern sucht.

Betrachter eine möglichst totale Illusion der Wirklichkeit zu erzielen. Werden bei einem normalen Bild die gemalten Objekte durch den Rahmen von den realen Objekten getrennt, so ist der Betrachter beim Panorama von dem Bild vollständig umgeben, es geht um den ganzen Horizont. Die Plattform des Betrachters befindet sich etwa in halber Höhe des Bildes, und durch die Lichtwirkungen oder die Stoffbespannungen gehen die Ränder des Gemäldes oben und unten sanft in Dunkelheit über. Der Betrachter wählt selbst den Bildausschnitt, den er anschaut, und immer geht das Bild über die Grösse seines Sehfeldes hinaus. Durch die genaue perspektivische Rekonstruktion wird der Eindruck, äussere Wirklichkeit zu sehen, ziemlich zwingend, solange das Bild unbewegte Landschaften und Stadtansichten zeigt und der Betrachter deshalb die Bewegung nicht vermisst. Eigentlich könnte das Panorama auf diese Weise die phantastischsten Landschaften vergegenwärtigen, aber es ist für diese Art der Malerei typisch, dass sie immer nur nach einer möglichst vollkommenen Illusion der Wirklichkeit strebte, dass alle Panoramen auf der grösstmöglichen Exaktheit in der Abbildung tatsächlicher oder historisch verbürgter Landschaften oder Ereignisse basieren. Bereits durch den Einsatz der Camera obscura war es zu einer gewissen Mechanisierung der Malerei gekommen. Viele Maler bedienten sich der Abbildwirkung der Lochkamera, um schwierige perspektivische Probleme zu lösen. Sie malten einfach die spiegelverkehrte Abbildung des durch die lichtführende Öffnung der Camera obscura projizierten Gegenstandes nach. Auf diese Weise erhielten sie perspektivisch genaue Zeichnungen. Viele Panoramen wurden auch derartig aus einer Reihe von aufeinanderfolgenden Camera-obscura-Skizzen zusammengesetzt. Der Maler eines herkömmlichen Bildes legt die Anordnung der Objekte auf seinem Bild

selbst fest, bestimmt selbst die räumlichen Verhältnisse, die Lichtwirkungen. Bei der Herstellung der Panoramen sollte dagegen allein durch die Wahl eines bestimmten Blickwinkels eine Wirkung erzielt werden, ansonsten kopierte man genau die Realität. Ein Panorama sollte einer Stadt oder einer Schlacht einen pittoresken Aspekt abgewinnen und doch gleichzeitig deren wahre Gesichter zeigen, es sollte alles das zusammenfassen, was charakteristisch für diese spezielle Stadt, diese spezielle Schlacht war. Diese Forderung an das Panorama gleicht etwa dem Anspruch, den wir heute als Touristen an eine kurze Rundreise durch ein Land knüpfen. Seine Gestaltungsgesetze rücken das Panorama auch aus dem Bereich der traditionellen Kunst heraus und stellen es in einen Zwischenbereich zwischen Malerei und Technik.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Panorama immer beliebter, einige bekannte Bilder gingen auf Tournee durch ganz Europa, und es gründeten sich Kapitalgesellschaften zur ökonomischen Nutzung dieser Attraktionen, die viele Zuschauer anzogen. Das Panorama hatte aber einen entscheidenden Mangel, es konnte keine Bewegung darstellen. Man versuchte, dem Abhilfe zu schaffen, indem man Panoramabilder auf eine in einer grossen endlosen Schleife vor den Zuschauern rotierenden Leinwand malte. So bewegte sich das Bild als Ganzes und zog am Zuschauer vorüber, zu einer Bewegung innerhalb des Dargestellten kam es aber nicht. Dies wurde erstmals durch eine andere Erfindung möglich, das Daguerresche Diorama. *Der Zuschauer sitzt in einem kleinen Amphitheater; die Szene scheint ihm mit einem noch in Dunkel gehüllten Vorhang bedeckt. Nach und nach aber weicht dieses Dunkel einem Dämmerlichte und die Szene beginnt auf dem Vorhang selbst: eine Landschaft oder ein Prospekt tritt immer deutlicher auf demselben hervor, der Morgen dämert, die Szene belebt sich, Bäume*

treten aus dem Schatten heraus, die Konturen der Berge, der Häuser werden sichtbar, menschliche und Tierfiguren erscheinen auf dem immer mehr von der aufgehenden Sonne beleuchteten Vordergrunde; der Tag ist angebrochen. Die Sonne steigt immer höher; in einem Hause sieht man durch ein offenes Fenster ein Küchenfeuer allmählich emporlodern; in einem Winkel der Landschaft sitzt eine Gruppe Biwakierender um einen Feldkessel herum, unter welchem sich das Feuer nach und nach steigert; eine Schmiedeesse wird sichtbar, und das Glühfeuer derselben scheint durch einen unsichtbaren Blasebalg immer mehr angefacht zu werden. Nach einiger Zeit, und das Interesse des Beschauers hat keinen Massstab für die Kürze derselben, nimmt die Tageshelle ab, während der rote Schein des künstlichen Feuers an Stärke gewinnt; es folgt wieder die anfängliche Dämmerung, und endlich die Nacht. Bald aber tritt das Mondenlicht in seine Rechte ein, die Gegend wird aufs neue sichtbar in den sanften Tinten der erhellten Nacht.

So beschrieb einer der Übersetzer der deutschen Ausgabe von Daguerres Schriften, die 1839 erschienen, seine Eindrücke vom Diorama. Im Gegensatz zum Panorama beruhen die Effekte des Dioramas auf weit schwierigeren technischen Verfahren. Die Dioramabilder hatten eine Höhe von 22 Metern und eine Breite von 14 Metern. Als Farbträger diente eine transparente Leinwand, auf der die Farben entsprechend den gewünschten Effekten entweder deckend oder durchscheinend aufgetragen wurden. Das Bild wurde von zwei Seiten beleuchtet und die Lichtmenge durch mehrere auch farbige Blenden reguliert. Wegen dieser komplizierten Beleuchtungseinrichtungen waren die Dioramen fest installiert. Der Zuschauer befand sich in einem theaterähnlichen Raum mit ansteigenden Rängen, die Distanz zum Bild war durch einen schwarz drapierten Tunnel überbrückt, so dass

Das Auge hält uns normalerweise die Dinge vom Leib. Dieser Abstand macht sie zu Gegenständen, zu Objekten.

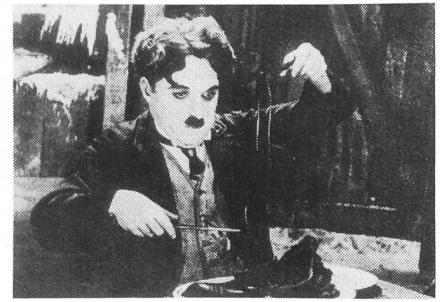
ein Guckkasteneffekt entstand. In diesem ganzen Aufbau zeigt sich das Diorama als ein Vorläufer des Kinetographen. Im Panorama stand der Zuschauer auf einer Plattform, die dem Dach eines Hauses, einer Turmspitze oder der Brücke eines Schlachtschiffes nachgebaut war. Im Diorama nahm er in einem bequemen Sessel in einem Saal Platz. Das Panorama sollte eine totale Täuschung hervorrufen, Ventilatoren bliesen dem Betrachter sogar den Wind, der auf der Brücke eines Schlachtschiffes weht, um die Nase. Das Diorama grenzte dagegen den bildlichen Rahmen wieder ein, um in ihm dafür Bewegung, zeitliche Abläufe darstellen zu können. Beide Bildarten perfektionierten auf ihre Weise den Schein des Als-Ob. Beide Techniken konstituierten einen Wirklichkeitsersatz, der sich zwischen die beiden unterschiedlichen Pole Kunst und Erfahrungswirklichkeit hineindrängte. Sie sollten die Kunst durch Illusionismus übertrumpfen und die Wirklichkeit durch ihre Verdoppelung ausstechen. Ging es beim Kunstwerk bisher darum, der Erfahrung eine andere, höhere Wirklichkeit entgegenzustellen, so hoben Panorama und Diorama die Spannung zwischen Bild und Vorbild auf. Sie wollten Wirklichkeit nicht bloss nachahmen, sondern sie ersetzen.

Das grosse Publikum entwickelte im 19. Jahrhundert nach diesem Ersatz einen wahren Hunger. Diorama und Panorama überschritten auch hier den Rahmen der traditionellen Kunst. Sie zogen die Massen an und waren für die Massen gemacht. Das war möglich, weil sich jeder Betrachter kompetent fühlen konnte, diese Bilder zu beurteilen. Nicht mehr ein komplizierter Kunstkanon oder eine bestimmte Ästhetik waren Grundlage der Beurteilung dieser Bilder, sondern ausschliesslich ihre Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit. Eine besondere Kennerenschaft war nicht mehr vonnöten, die Qualität der Illusion konnte jeder mit seiner eigenen Wirklichkeitserfahrung

vergleichen. Panorama und Diorama boten dem Zuschauer einen privilegierten Standort in Raum und Zeit, von dem aus sie einen Blick auf die Realität zu geben schienen, ohne dass der Zuschauer sich der dargestellten Wirklichkeit tatsächlich aussetzen musste. Dieses Charakteristikum verbindet diese Unterhaltungsformen des 19. Jahrhunderts auch mit den durch das Eisenbahnreisen hervorgerufenen Wahrnehmungsänderungen. Eine Installation auf der Pariser Weltausstellung von 1900 demonstrierte diese Beziehung sehr deutlich. Die Internationale Schlafwagengesellschaft hatte ein Panorama mit dem Titel «Transsibirische Bahn» aufgebaut. *Die Besucher können in drei echten Waggons der Schlafwagengesellschaft sitzen, die jeder 20 Meter lang sind und luxuriöse Abteile, Toiletten, Bars, einen Frisiersalon, Badezimmer und ein Restaurant für höchste Ansprüche bieten. Vor dem Waggon ist noch Platz für weitere Zuschauer, die alles Sehenswerte auf der 10 000 Kilometer langen Reise von Moskau nach Peking betrachten wollen. Die Reise mit stehendem Zug und fahrender Landschaft ist eine technische Meisterleistung: Vorne läuft ein endloses Band, auf das Sand und Kieselsteine geschüttet wurden, mit einer Geschwindigkeit von 300 Metern pro Minute. Dahinter eine etwas höhere Kulisse mit aufgemaltem Gebüsch und kleinen Bäumen mit 120 Metern pro Minute. Dahinter, wieder etwas langsamer, die schön gemalte Landschaft. Und dahinter schliesslich die noch weiter entfernten Berge, Städte, Wälder, Dörfer auf einer 7½ Meter hohen Kulisse, die sich mit einer Geschwindigkeit von nur 5 Metern pro Minute bewegt. Auf die Kulisse hat der französische Dekorationsmaler Jambon die Städte Moskau, Omsk, Irkutsk, die chinesische Mauer und die chinesische Hauptstadt Peking nach der Natur gemalt. Die ganze Reise von Moskau nach Peking dauert 45 Minuten, allerdings nur in der 60 Meter langen Aus-*

stellungshalle der Internationalen Schlafwagengesellschaft.

Weltausstellungen waren ein Anziehungspunkt der Massen im 19. Jahrhundert. Auf weitläufigen Geländen wurden nicht nur die technischen Neuerungen ausgestellt, sondern vor allem architektonische Rekonstruktionen von fernen Schauplätzen und Sehenswürdigkeiten. Auf der Weltausstellung in Paris gab es zum Beispiel auch eine Nachbildung des «historischen Paris». Neben Bauwerken, die längst der Spitzhacke zum Opfer gefallen waren, standen andere, die der Besucher genausogut nur wenige Kilometer entfernt im Original hätte besichtigen könne. Aber wie blass und banal, wie chaotisch und alltäglich wirkte das wirkliche Paris neben dem künstlichen. In einer bequemen raumzeitlichen Synopsis bekam der Zuschauer alles Sehenswerte vorgeführt, ohne sich bei Nebensächlichem und Alltäglichem aufhalten zu müssen. In einer anderen Installation, dem «Turm der Welt», wurden die Einheimischen oder Eingeborenen aller teilnehmenden Länder ausgestellt. In einer für das Land typischen Dekoration demonstrierten Bewohner der Länder, gekleidet in den entsprechenden Trachten, das Leben in ihrer Heimat. Nicht nur tote Gegenstände, sondern sogar die Menschen selbst wurden hier in das Schaufenster gerückt. Für alles galt das Prinzip der für das 19. Jahrhundert so typischen Weltausstellungen: Die Wirklichkeit durch ihre bildhaften ausstellbaren Erscheinungen zu ersetzen. In den Weltausstellungen trat an die Stelle der Realität die Illusion von Realität. Und in diesem Prinzip verwirklichte sich der Wunsch, die Beherrschbarkeit der Natur, ihre Gestaltung durch den Menschen, zu dokumentieren, indem man scheinbar beliebig über sie oder doch zumindest über ihr Abbild verfügte. Die Wirkung der Eisenbahn und des Panoramas auf die Weltsicht des 19. Jahrhunderts fasst Dolf Sternberger zusammen:



Indem nun alles, was im Bereich solchen Verkehrs lag oder nach und nach in ihn hineingezogen wurde, auch alsbald mühelos in diesen Zug und Kreis der Bilder sich fügte, entfärbte sich doch auch die derart bekannte – und dabei übrigens unvertraute – Welt, die Reize der Fremde wurden vertauschbar... Die Ausblicke aus den europäischen Fenstern haben nun ihre Tiefenschärfe vollends verloren, sind nur Teile einer und derselben Panoramawelt geworden, die sich rings umher zieht und überall nur bemalte Fläche ist.

In seinem Buch «Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert» untersucht Sternberger anhand von vielen Beispielen aus dem kulturellen Leben die Auswirkungen der neuen Techniken auf die damalige Weltsicht. Im Blick des Zeitgenossen verlor damals die Wirklichkeit an Farbe, sie verlor ihre Tiefenschärfe und wurde ihm zum Bild. Der Anfang ist gemacht. Mit einem ersten Schritt in Richtung auf die völlige Entfesselung der Bilder verändern die Bilder die direkte Wahrnehmung der Wirklichkeit. Es ist bereits ein weiter Weg von der archaischen Vorstellung des Sehens als einer Form des Kontakts bis zu diesen Vorgängen, bis zu der beginnenden Substituierung der Wirklichkeit durch Bilder im 19. Jahrhundert. Und trotz seiner Länge ist es ein Weg, der nicht absolut sicher ist. Man kann die gesamte Strecke der Entwicklung in einem Moment zurückstürzen. Die optische Ordnung der Welt kann täuschen. Welche Sehgewohnheiten wir auch entwickelt haben mögen, es kann geschehen, dass die Dinge zurückblicken. Der sichere Zusammenhang von Bedeutungen kann zerreißen, und die alte, schon vergessen geglaubte Dämonie der Dinge kann wieder hervortreten. Das Auge hält uns normalerweise die Dinge vom Leib. Dieser Abstand macht sie zu Gegenständen, zu Objekten. Und er gibt uns die Gewissheit einer Grenze zwischen den Din-

gen und uns. Aber ein geringer Anlass genügt, und der Blick irrt ab, verliert seinen Halt, und die Dinge starren in entsetzlicher Fremdheit zurück. Wir fühlen uns in die früheste Kindheit versetzt und erstarren. Unter der dämonischen Macht der Dinge, die uns mit fremdartigen Augen anschauen, haben wir Angst, eine masslose, alles in Zweifel ziehende Angst. Für einen Moment versagen die Mechanismen, mit denen wir die Mächte, die durch unsere Sinne in uns einfallen, gezähmt und unterworfen haben. Eine der vielen Sagen aus der Mythengeschichte der Zivilisation, die sich mit dem Sehen befassen, erzählt von diesem Prozess der Unterwerfung. Es ist die Sage von Medusa und ihrer Überwindung durch Perseus. Der Blick der Gorgone Medusa wirkte versteinern auf jeden, der sie anschaute. Für diesen Zusammenhang ist es unwichtig, was den Beschauer versteinern liess, die unfassbare Schönheit dieses Wesens, die abgrundtiefe Hässlichkeit oder die Verführung, die von ihm ausging. Perseus gelang es jedenfalls, die schlafende Medusa zu enthaupen. Um sie nicht anschauen zu müssen, blickte er in seinen Schild als einen Spiegel. Er entmachtete den Anblick der Medusa, indem er sie nur als Bild betrachtete. Auf seiner Suche nach Medusa hatte sich Perseus eine ganze Reihe mythischer Fähigkeiten angeeignet, aber keine dieser Fähigkeiten hätte es vermocht, ihn vor dem tödenden Blick der dämonisierten Frau zu bewahren. Nur indem er sein Gegenüber in ein Bild verwandelt und so der überwältigenden Betroffenheit durch den Blick des anderen ausweicht, kann er überleben. Dieser Teil der Sage ist als die dramatische Urszene des mittels eines souveränen Auges Identität erringenden Subjekts interpretiert worden. Später in der Erzählung versteinert Perseus mit dem in einem Sack verhüllten Gorgonenhaupt mehrere seiner Feinde. In einer anderen Version allerdings opfert Perseus das Haupt, und zwar seiner Gönnerin,

Athene, der Göttin der Vernunft. Diese liess es als Schildzeichen in ihren Schild setzen. Der mythische Bann geht also an die Vernunft weiter. Das Gorgonenhaupt wird als Bild zum Schutz vor den Feinden der Zivilisation, denen man den Schild Athenes vorhält. So erzählt dieser Teil des Mythos, wie die Macht der Dinge auf die Bilder von ihnen übergeht, wie die Dinge und die Erscheinungen nun ersetzt werden können durch ihr Abbild. Wenn das Subjekt sich im befreiten Blick von den Objekten emanzipiert, dann schafft es damit also auch bereits die Voraussetzungen dafür, dass die Objekte durch ihre Bilder ersetzt werden, dass die Wirklichkeit durch ihre bildliche Wiedergabe verdrängt wird. Der zweite Teil der Sage von Perseus, dem Bezwiner der Medusa, spricht auf mytho-poetische Weise von dieser Möglichkeit. Die faktische Realisierung dieser Entwicklung nimmt im 19. Jahrhundert ihren Ausgang durch die Entwicklungen von Wissenschaft und Technik und die beginnende Industrialisierung. Eisenbahn, Panorama und Weltausstellungen sind die ersten wichtigen Stufen auf einem Weg der Entfesselung der Bilder. Dieser Weg hat direkt in die uns heute umgebende Bilderflut geführt. Aber die Eisenbahn als fortschrittlichstes Verkehrsmittel ist längst von der Concorde abgelöst, mit der wir schneller als der Schall über Zeitzone hinweg von Kontinent zu Kontinent rasen. Und Panorama und Diorama verstauben längst in den Kellern der Museen. Heute funken wir Bilder in wenigen Sekunden rund um den Erdball. Für unsere heutige Sehweise, unseren heutigen Umgang mit Bildern sind also längst andere Techniken bestimmend. Aber es ist auch noch eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, die diese Weiterentwicklung vorbereitet, die das Verhältnis zwischen Objekt und Abbild revolutioniert und dadurch der Entfesselungsbewegung der Bilder eine ungeheure Beschleunigung verleiht: die Photographie. ■