MICHAEL MEYER

Wirklichkeitstreue als Konstrukt: Illusion und Illusionsdurchbrechung beim Rundpanorama und Leporello des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Bildliche Darstellungen von Städten oder Landschaften in Form eines weiten, horizontalen Überblicks nahmen im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer säkularen und geradezu enzyklopädischen Aneignung von Wirklichkeit quantitativ wie qualitativ immer stärker zu (vgl. OETTERMANN 1980: 9; ROSTON 1990: 101). Im Wechselbezug zur Kunst entwickelten sich Rundblicke von Türmen, Bergen oder gar von Fesselballons zu beliebten Attraktionen (vgl. OETTERMANN 1980: 13). Panoramaartige Repräsentationen traten in Form einer idealisierenden Gesamtschau der Welt auf, in der die gezeigten Teile als Ausschnitt das Ganze repräsentierten, oder in Form einer topographischen Wiedergabe von Wirklichkeit, in der die Summe aller Teile ›das Ganze‹ (eines Ausschnittes der Welt) in seiner Fülle abbildeten (OETTERMANN 1980: 22ff.; GIERSCH 1993: 94f.). Topographische Panoramen stellten den Anspruch, die sichtbare Wirklichkeit detailgetreu zu imitieren. Insofern können ihre Produzenten intentional nur täuschen, wenn sie bewusst

die Abbildung fälschen, was nicht ausschließt, dass sich Rezipienten täuschen können oder sogar gerne täuschen lassen, indem sie (kurzfristig) die Panoramen für die Wirklichkeit halten und ihren artifiziellen Charakter vergessen (s. VON PLESSEN 1993: 12f.). Hier geht es aber noch um mehr, nämlich um das Problem, aus technischen oder prinzipiellen Gründen die Wirklichkeit täuschend ähnlich im Bild erfassen zu können. Anhand der Produktion und Rezeption von zwei sehr unterschiedlichen Beispielen von topographischen Panoramen, Thomas Hornors Rundpanorama von London (1823-29) und Friedrich Wilhelm Delkeskamps Souvenirpanoramen (1825 und 1837) des Rheins von Mainz bis Koblenz, lässt sich mit Hilfe der Variablen ›Perspektive‹ und ›Zeit‹ demonstrieren, vor welche systematischen Probleme Wirklichkeitstreue bzw. ihre Illusion die Maler wie die Betrachter stellten, die zum Teil bis heute für Besucher von IMAX-Kinos oder Touristen mit ihren Reiseführern kaum etwas von ihrer Aktualität eingebüßt haben.

Hornors Panorama von London: Kunst im Bau

Im Jahre 1787 meldete Robert Barker unter dem Namen »la nature à coup d'oeil« ein Patent für ein Malweise an, die es ermöglichte, ein Sujet wie eine Landschaft oder eine Stadt realistisch auf eine Leinwand von 360 Grad zu bringen, die in einem eigens dafür errichteten Rundbau ausgestellt wurde (ALTICK 1987: 129; OETTERMANN 1980: 7). Das Produkt dieser Technik wurde als ›Panorama‹ (das allumfassende Sehen) bekannt und simulierte den Rundblick von einem erhöhten Standpunkt, indem es die Betrachter auf eine abgedunkelte Plattform leitete, von der sie das monumentale Gemälde erblickten. Dieses konnte den Eindruck von Wirklichkeit erwecken, da auch Details genau wiedergegeben waren und die Betrachter sich wegen der Distanz zur Leinwand der Malweise und wegen der abgeschirmten Plattform eines Rahmens nicht bewusst waren. Da sich das hyperrealistische Abbild ohne sichtbaren Rahmen nicht auf eine (Zentral-)Perspektive beschränkte, son-

dern viele anbot, wurde eine beinahe perfekte Illusion von Wirklichkeit erzielt (KING 1993: 61).

Im Falle von Großstadtansichten täuschte das Panorama vor, eine imaginäre Ordnung im erlebten Chaos zu schaffen, weil das Bild die Zeit anzuhalten schien und eine Form der Kontrolle suggerierte, über die der Bürger oder Besucher kaum verfügte, der sich durch das Gewühl der Menschen drängen musste und sich im Gewirr der Straßen und Gassen zu verlieren drohte (GIERSCH 1993: 96). Kaum jemand hat das Erlebnis der Desorientierung, des Chaos, der Geschwindigkeit, des Lärms, der überwältigenden Flut an Sinneseindrücken und der Entfremdung in der Masse der Großstadt London so früh und in so konzentrierter Form wie William Wordsworth in der *Prelude* (1805) beschrieben:

The broad highway appearance, as it strikes
On strangers of all ages; the quick dance
Of colours, lights, and forms; the Babel din;
The endless stream of men and moving things;
From hour to hour the illimitable walk
Still among streets with clouds and sky above;
The wealth, the bustle and the eagerness,
The glittering chariots with their pampered steeds,
Stalls, barrows, porters; midway in the street
The scavenger that begs with hat in hand;
The labouring hackney-coaches, the rash speed
Of coaches travelling far whirled on with horn
Loud blowing, and the sturdy drayman's team
Ascending from some alley of the Thames
And striking right across the crowded Strand
Till the fore-horse veer round with punctual skill;
Here, there and everywhere a weary throng,
The comers and the goers face to face,
Face after face; the string of dazzling wares,
Shop after shop [...]
(Buch VII, Zeilen 151-174).

In Wordsworths Reihung von Impressionen der Straßen erscheinen Wolken und Himmel beinahe wie Fremdkörper, die jedoch den größten Raum von Panoramagemälden der Stadt einnehmen und so Distanz und Überlegenheit suggerieren (vgl. GIERSCH 1993: 96). Der Kontrast zwischen der Erfahrung in den Straßen der Großstadt und ihrer Betrachtung im Panorama legt ein Problem des Gemäldes offen. Es ist etwas paradox, dass die Kunst des Rundpanoramas ein Patent unter der Bezeichnung ›Momentaufnahme der Natur‹ erhielt, der Prozess seiner Herstellung aber Monate in Anspruch nahm und es nicht möglich war, mit der Dynamik der Massenbewegungen, den Szenen des regen Schifffahrtsbetriebes auf der Themse oder der Bautätigkeiten der Großstadt Schritt zu halten. Trotzdem war der Anblick von Rundpanoramen für etliche Betrachter wohl ähnlich überwältigend wie die Stadt selbst, doch aus anderen Gründen: Der Schwindel, der sie teilweise ergriff (OETTERMANN 1980: 13), wurde nicht durch die Geschwindigkeit des Verkehrs und das Gedränge der Menge bewirkt, sondern durch die optische Täuschung, sie selbst stünden hoch über der Stadt.

Prinzipiell gibt das Rundpanorama Anlass für zwei gegenläufige Reflexionen: (1) Die perfektionierte Illusion droht den Unterschied zwischen der Wirklichkeit und ihrer Mimesis zu verwischen und damit die Basis ihrer Kunst, die Differenz zwischen Original und Kopie; (2) Die perfekte Illusion kann die Neugier wecken, zu erforschen, wie sie geschaffen wurde. Mit anderen Worten: Die perfekte Illusion kann manche Rezipienten dazu verführen, die Illusion (zumindest kurzfristig) für die Wirklichkeit zu halten, andere dazu, sich gerade über die Konstruktion der Illusion zu wundern.

Thomas Hornors *View of London, and the surrounding Country, taken with Mathematical Accuracy from an Observatory Purposely Erected over the Cross of St. Paul's Cathedral* bot einen außerordentlichen Blick auf London. Thomas Hornor machte es sich zunutze, dass die St. Paul's Cathedral 1823-24 wegen Renovierungsarbeiten eingerüstet war, um noch einen Aufbau auf das Gerüst der Kuppel zu setzen, von dem aus er viele Zeichnungen der Umgebung anfertigte (die folgenden Sachinforma-

tionen stützen sich auf OETTERMANN 1980: 103-109). Er zeichnete von der Morgendämmerung an, um eine klare Sicht vor dem Aufstieg von Rauchschwaden zu erhalten und möglichst jedes Detail zu erfassen, wobei er sich auch des Fernrohrs bediente: »Es steckt das Bestreben dahinter, auf dem Bild mehr sichtbar werden zu lassen, als unter normalen Umständen zu sehen war: Hornors Darstellung von London im Panorama war genauer und vollständiger als das reale London selbst. [... Es] war kein Bild mehr, es war ein Überbild; die optische Auflistung eines Inventars, ein Katalog von Quantitäten« (OETTERMANN 1980: 109). Die Skizzen wurden in mühseliger Arbeit auf riesige Leinwände von zusammen nicht weniger als 3716 Quadratmetern übertragen, die zu einem Ring zusammengenäht und im Rundbau mit dem treffenden Namen ›Colosseum‹ aufgehängt wurden (OETTERMANN 1980: 108). Dieses leitete den Besucher auf eine Aussichtsplattform, die der Kuppel von St. Paul's ähnelte, was die Illusion verstärkte, den Blick tatsächlich vom Kirchturm aus auf die Stadt und ihre Umgebung zu werfen. Die Tatsache, dass man zu Beginn der Ausstellung noch über die Aussichtsplattform auf die reale alte Kuppel von St. Paul's und darüber auf Hornors Malplattform steigen konnte, hätte den Realitätseffekt stärken können, unterminierte ihn aber, weil von ganz oben die Perspektive des Bildes eigenartig erschien (HYDE 1993: 142f.): Sprich, der überlegene Wirklichkeitseffekt der Simulation benötigt keine Realia. Mit seiner zur Hyperrealität perfektionierten Mimesis ersetzt und übertrifft Hornor quasi die an einem beliebigen Tag mögliche Wahrnehmung Londons von der wirklichen Kuppel von St. Paul's. Mit dieser Leistung erreicht er eine Qualität der medialen Simulation der Wirklichkeit, die diese selbst zu verdrängen droht. So nimmt das Rundpanorama einen Prozess vorweg, den Jean Baudrillard erst im 20. Jahrhundert ansiedelt (BAUDRILLARD 1995: 19ff.).

Zwar musste Hornor sein Colosseum 1829 aus Geldmangel bereits eröffnen, obwohl noch einige Zusatzausstellungen vollendet werden mussten, doch das Panoramagemälde war fertig (OETTERMANN 1980: 108). Es blieb einem Abbild von 1829 (Barker und Jackson in OETTER-

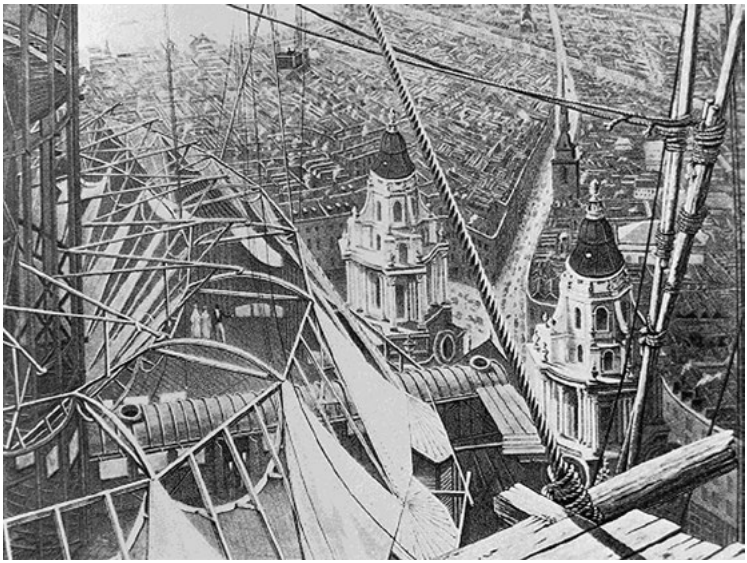

Abb. 1: Ausschnitt aus Thomas Hornors: *View of London, and the surrounding Country, taken with Mathematical Accuracy from an Observatory Purposely Erected over the Cross of St. Paul's Cathedral* (Oettermann, S.: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M. 1980: 107)

MANN 1980: 106f.) überlassen, die Illusionsbildung des Panoramas und ihre Durchbrechung zu zeigen, da das Bild das Kolossalgemälde im Prozess seiner Vollendung darstellt. Die selbstreflexive Abbildung von Hornors Colosseum zeigt das Angebot widersprüchlicher Perspektiven, denn sie gibt gleichermaßen den Blick auf das Produkt der Repräsentation und den künstlerischen (oder kunsthandwerklichen) Prozess frei.

Das Bild rückt die Seile und Bretter einer hängenden Plattform in den Vordergrund, der den Standpunkt des Malers im Bild (bzw. das Konstrukt der Perspektive) und den Standpunkt des Betrachters des Bildes markiert. Auf der gegenüberliegenden Wand des Rundbaus befindet sich inmitten des weitgehend ausgeführten Panoramagemäldes ein kleiner weißer Fleck, den gerade einige Maler des Panoramas auf

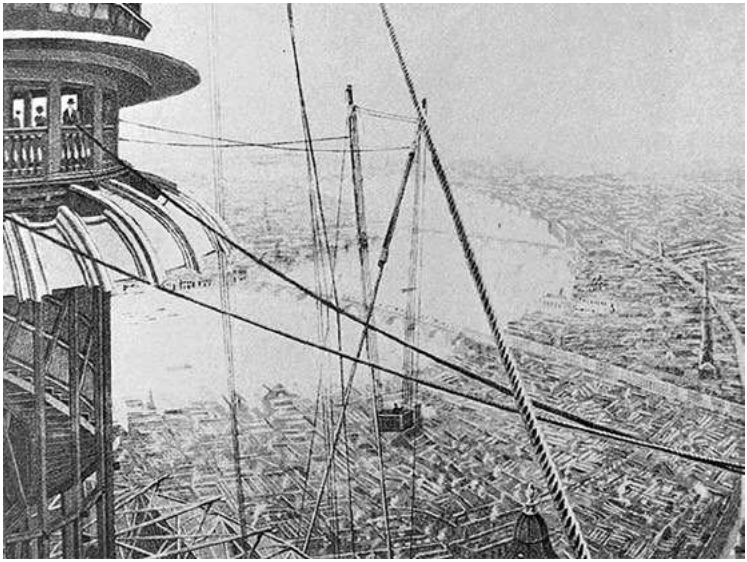

Abb. 2: Quelle wie in Abb. 1

einer ähnlichen Plattform ausfüllen. Außerdem macht das Bild die Beobachtungsplattform für die Zuschauer auf dem Turm in der Mitte des Gebäudes sichtbar und legt damit einen wesentlichen Aspekt der Illusionsbildung bloß, nämlich die tatsächliche und metaphorische Verdunkelung der Position des Zuschauers, vor dem sich die Technik des Panoramas verbirgt. Man kann einige Besucher erkennen, von denen einer in die Richtung der Plattform blicken könnte, von der die Perspektive des Bildes gewählt wurde. Hier wird die Beobachtungsperspektive und damit die Reflexion auf die Illusion und ihre Durchbrechung multipliziert: Das Bild zeigt realistisch die Illusionsbildung als Produkt, nämlich große Teile der fertig gestellten Panoramaleinwand und Maler beim Vollenden des Monumentalgemäldes, das typischerweise an den Nahtstellen der einzelnen Leinwände nachgemalt werden musste, um die perfekte Illusion eines Rundblicks zu erzielen. Gleichzeitig vervielfältigt das Bild den Betrachter des Panoramas: (1) den Besucher,

der den Maler beobachtet, der das Bild vom Innenraum des Panoramas herstellt; (2) den Blick des Malers auf das Panorama, angedeutet über die Bretter und Seile der Plattform im Vordergrund, die (3) quasi den realen Betrachter des Bildes auf den Rand und über den Rand des Panoramas hinausblicken lassen, der wiederum für reguläre Besucher eines fertigen Panoramas nicht sichtbar wäre. Ironischerweise verkörpert damit die realistische Aquatinta gleichermaßen die künstlerische Illusion und durchbricht sie über die Darstellung der Maler und Betrachter im Bilde selbst, ohne jedoch direkt die eigene Illusionsbildung in Frage zu stellen.

Friedrich Wilhelm Delkeskamps Panorama des Rheins: bessere Technik, andere Wahrheit?

Das erste Rheinpanorama mit einer gleitenden schrägen Aufsicht von 45 Grad auf den Flusslauf fertigte eine Amateurkünstlerin mit dem treffenden Namen Elisabeth von Adlerflycht, geborene von Riese, im Jahre 1811 an. Die neue Illusion einer Vogel- oder Ballonflugsicht entstand aus der Montage, oder besser Konstruktion des Flusspanoramas nach Skizzen ihrer Reise von Mainz nach Koblenz (HOLZHÄUSER 2002: 35f.). Das Aquarell wurde 1822 gedruckt und wegen seiner Naturtreue, Lebendigkeit der Darstellung des Flusses und seiner Qualität als Bildführer bewundert, verwirrte jedoch auch, weil die gewählte Perspektive zwar von oben aufgenommen, aber auch fließend war, als ob man den Fluss hinunter treibe (HOLZHÄUSER 2002: 37). Allerdings wurde die Darstellung vor dem Druck nicht mehr aktualisiert, weshalb beispielsweise die Rheinbrücke bei Koblenz fehlte oder anderes nicht mehr vorhanden war und daher ein informierter Betrachter die Lücken der Darstellung erkennen konnte (HOLZHÄUSER 2002: 39). Namen spezifizieren auf der Karte die Orte, die wohl gerade wegen der gewählten Perspektive trotz ihrer Detailtreue für den gewöhnlich auf dem Fluss reisenden Touristen aus der Unter- oder Normalsicht nicht unbedingt

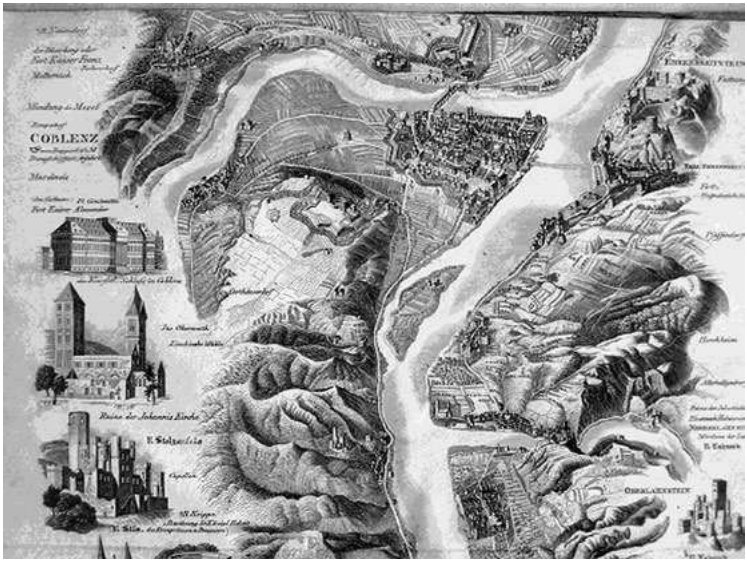

Abb. 3: Ausschnitt aus Friedrich Wilhelm Delkeskamps *Neuem Panorama des Rheins* (Selbstverlag des Verf. 1837)

immer visuell zu identifizieren waren. Entscheidend ist, dass die innovative, ungewöhnliche Sichtweise gleichermaßen die Mimesis erhöhte wie auf die Konstruktion der Illusion aufmerksam machte und daher eine naive Identifikation mit der Wirklichkeit verhinderte.

Die Gewöhnung an diese neue Sichtweise hätte dazu führen können, dass ihr Konstruktcharakter nicht mehr irritierte und daher ignoriert wurde. Doch lädt die Existenz mehrerer Versionen der gleichen Perspektive auf den gleichen Ausschnitt der Wirklichkeit doch zu Fragen nach der mimetischen Qualität ein. Im Vorwort seines *Neuen Panoramas des Rheins und seiner nächsten Umgebungen von Mainz bis Cöln* von 1837 dokumentiert Delkeskamp, warum sein erstes international bekanntes und nachgedrucktes Panorama des Rheins von 1825 nach seiner Arbeit an einem malerischen Relief »des klassischen Bodens der Schweiz« von 1830 überarbeitet werden musste. Neben dem offenen Eingeständnis

der Vortäuschung von exakter Wirklichkeitstreue in der ersten Version des Rheinpanoramas liefert Delkeskamp jedoch zahlreiche Argumente, die auch an der Herstellung wie Nachprüfbarkeit der absoluten Wirklichkeitstreue des neuen Panoramas Zweifel wecken können.

Ironischerweise dient ein Anhang im Anhang dazu, gleichermaßen Werbung für das Werk über die Schweiz zu machen und die Autorität Delkeskamps zu bestätigen, wobei sich eine subversive Schleife ergibt. Ein gewisser Dr. Ebel, Verfasser eines Schweizer Reiseführers, bestätigt nämlich nicht nur »die gewissenhafte Treue in der Aufnahme [...] bis auf alle Einzelheiten« (o. S.) der Darstellung der Schweiz, die aus einer gewissen Entfernung »den Eindruck eines *wahren* Reliefs« (o. S.) vermittle, sondern auch »die Darstellungsart, welche er in seinem Panorama des Rheins so vortrefflich ausgeführt hatte« (o. S.). Dieses jedoch erklärt Delkeskamp in seinem Vorwort als verbesserungsbedürftig. Selbst der Experte (Dr. Ebel) also verfällt der Illusion der absoluten Wirklichkeitstreue, wenn er selbst nicht Kenntnis von jeder Einzelheit der Abbildung hat und diese im Detail anhand der Wirklichkeit überprüfen kann. Hier jedoch besteht das Problem, dass Jahre nach der Herstellung des Panoramas dessen Wirklichkeitstreue im Detail überhaupt nicht mehr festgestellt werden kann, da die Wirklichkeit sich, was etwa Vegetation, Wasserstand und die Bausubstanz von Orten betrifft, schon längst geändert haben kann. Im Nachhinein ließe sich also, wenn überhaupt, eine Panoramaansicht ganz genau genommen paradoxerweise nur über ein weiteres Medium als zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit wirklichkeitsgetreu ›beweisen‹. Der gewisse Zeitpunkt ist jedoch auch schon ein Problem, da die Panoramazeichnung, anders als etwa ein Foto, gar keine Momentaufnahme bieten kann, da ihre Herstellung sehr aufwendig ist und viel Zeit benötigt.

Im Vorwort führt Delkeskamp die Gründe an, warum sein früheres Panorama des Rheins gar nicht wirklichkeitsgetreu werden konnte: Er erhielt Ende September 1823 den kurzfristigen Auftrag, schnell topographische Zeichnungen des Rheins von Mainz bis Köln anzufertigen, für die er sich gerade einmal achtzehn Herbsttage Zeit nehmen konnte:

»Daß ich in diesen wenigen kurzen Tagen, oft von Nebel unterbrochen, diese weite Stromstrecke nicht in allen Theilen naturgetreu zeichnen konnte, wird jedem Sachkundigen einleuchten; alles vom Rhein entfernte mußte, um den bestimmten Raum auszufüllen, hinzu erfunden werden, so konnte natürlich auch kein treues Bild der Gebirgsformationen entstehen; und wurde auch der Hauptcharakter der Gegend [als Hochebene …] ganz verfehlt« (Vorwort; H 48)!

Hier wird klar erkennbar, dass das Panorama eine Montage oder Synthese aus vielen Einzelsichten ist, Zeit und Umstände entscheidende Faktoren sind und nicht nur ein idealisierendes, sondern auch noch ein fiktives Bild hergestellt wurde. Man kann jedoch davon ausgehen, dass, ebenso wenig wie Dr. Ebel, wohl faktisch keinem gewöhnlichen Rheinreisenden, allein aus zeitlichen Gründen sowie mangelnder Kenntnis der Lokalität, dieser Missstand aufgefallen ist, weil allein die Vielzahl der (auch erfundenen) Details ihre Überprüfung kaum erlaubt. So scheint paradoxerweise die schiere Menge an visuellen Informationen zwar die Wirklichkeitstreue zu garantieren, aber erschwert gleichzeitig ihre Verifikation. Delkeskamp entlarvt das frühere Panorama als (Teil-)Fälschung, um die Illusion der Wirklichkeitstreue in der aktualisierten Version zu verstärken.

Er betont, dass er sich mehrere Sommer lang (!) »mit der in allen Theilen neuen und naturgetreuen Aufnahme beschäftigt« (Vorwort, o.S.) habe, und die neue Ansicht noch stärker der Vogelperspektive angenähert habe, um die Darstellung auch für stromaufwärts Reisende anschaulich zu machen. Deutlich wird in dieser Veränderung, dass das Versprechen der allumfassenden Panoramasicht relativiert werden muss. Dieses neue Flusspanorama bietet also mehr, doch auch wieder nicht alle Informationen im Vergleich zur schrägeren Aufsicht des früheren Panoramas, da die perspektivische Verdeckung hintereinander liegender Gegenstände jetzt immer noch, wenn auch in geringerem Maße, die vermeintlich allumfassende Sicht des früheren Panoramas einschränkt. Delkeskamp lässt freie Flächen in der Landschaftsdarstellung für Randbilder von architektonischen Se-

henswürdigkeiten, beispielsweise Kirchen meist in Normalperspektive und Burgen in leichter Untersicht. Diese offerieren Blickpunkte mit Details, die in der Vogelperspektive gar nicht sichtbar sind: Das Mehr an Informationen über die Randbilder macht zugleich das Weniger des Panoramas sichtbar, das den Betrachtern des früheren Leporellos vom Rhein wohl gar nicht aufgefallen wäre, da dieses keine Randbilder zeigte.

Paradoxerweise bringt der Begleittext im Anhang über die Rheinstrecke von Mainz bis Koblenz einerseits die Vorstellung des Paradieses ins Spiel, das beständiges Glück ohne Änderung oder Kontingenz verheißt, rückt aber andererseits auch die Geschichte in den Blick: »Hier wurde der erste heiße Kampf für deutsche Freiheit gekämpft, hier gingen die Römer über den Rhein [...] Hier drängt sich die reiche Geschichte des Mittelalters, wie die der neueren Zeit, im schnellsten Wechsel vorüber« (Anhang 5). So ergänzen die Beschreibungen der Orte im Anhang die gegenwärtige Abbildung, zeigen aber auch ihr Defizit auf, nämlich das Fehlen der historischen Ereignisse und die langfristigen Entwicklungen eines Ortes oder einer Landschaft.

Während begeisterte Betrachter lobten, dass diese Rheinpanoramen ein volles Nacherleben der Reise erlaubten, betonten kritischere Teilnehmer, dass andere Reisende damit beschäftigt gewesen seien, auf den Leporellos zu finden, welchen Ort sie gerade passierten oder, besser noch, gerade verpasst hatten (HOLZHÄUSER 2002: 74). Dies ist natürlich nicht allein der Fehler des Panoramas selbst, deutet aber das Problem an, dass mit der zunehmenden Detailmenge und Wirklichkeitstreue die Repräsentation mehr Aufmerksamkeit fordert und dazu tendiert, den Blick auf die Wirklichkeit zu prägen. Das Panorama zeigt also die Wirklichkeit auf eine neue Weise und damit eine neue Wirklichkeit im Sinne einer wirkmächtigen Konvention, eröffnet neue Blickwinkel und gewinnt an Eigenmächtigkeit. Es ist wahrscheinlich, dass viele Betrachter von Panoramen exotischer Landschaften oder Leporellos des Rheins die Originalschauplätze selbst nie gesehen haben, sondern die Repräsentation als Ersatz der Wirklichkeit konsumierten.

Das monumentale Rundpanorama und das panoramatische Leporello, welches ziehharmonikaartig gefaltet ist, sprengen die Maße und Formen herkömmlicher Städte- und Landschaftsdarstellung in ihrer topographischen Zielrichtung und detailversessenen Genauigkeit. Ihre hochmimetische Qualität schafft eine Illusion der Wirklichkeit, die quasi hyperrealistisch ist, weil sie einen Blick präsentiert, der von realen Sichtverhältnissen abstrahiert und damit eine Klarheit, Übersichtlichkeit und metaphorische Kontrolle suggeriert, welche die gewöhnliche Erfahrung weit übersteigt. Die ausgeklügelte Technik des kolossalen Rundpanoramas geht dabei so weit, den Rahmen der Repräsentation zu eliminieren und damit die Grenzenlosigkeit der (phänomenologisch verstandenen) Wirklichkeit vorzutäuschen. Diese Täuschungsabsicht hat aber ihren Zweck in sich selbst: Der täuschende Effekt von Wirklichkeit dient hier nicht dem Betrug, sondern wird selbst zum besten Verkaufsargument. Ein solcher Irrtum des Betrachters, das Gemälde für die Wirklichkeit zu halten, spricht sozusagen für den Erfolg des Panoramas und kann als ›phänomenaler‹ Eindruck genossen werden, der beim Verlassen des Ausstellungsgebäudes als kunstvolle Simulation bewusst werden müsste. Spätestens die Weiterentwicklung der Technik zur Darstellung von Bewegung und Belichtung im Diorama zeigt die Leistung und das Defizit des Panoramas auf, sein Einfrieren des vermeintlichen genau registrierten Augenblicks, der jedoch Leben und Veränderungen ignoriert. Auch das Leporello zog anfangs neben seiner beeindruckenden Wirklichkeitstreue Aufmerksamkeit auf seine befremdliche Perspektive. Nicht nur wegen des Formates, sondern auch wegen seiner Beschriftung, der sichtbaren Ränder und der Randbilder bleibt der Charakter des Leporellos als Repräsentation deutlich. Delkeskamps visuelle Mimesis einer Vogelperspektive auf den Rhein mag zwar sehr beeindruckend sein, wird aber durch Schrift und andere Perspektiven ergänzt, welche die Referenz auf die Wirklichkeit bestätigen sollen, aber die Macht des Panoramablicks unterminieren, da es seine Grenzen aufzeigt. Das topographisch genaue Panorama lädt zur Identifi-

kation (mit) der Wirklichkeit ein, erschwert aber durch Detailtreue die umfassende Verifikation.

Auch wenn eine täuschend echte Illusion der Wirklichkeit erzeugt werden soll, kann das Verbergen der Technik der Illusionsbildung nicht per se als Wille zur Täuschung ausgelegt werden. Hornors Panorama stellt den Anspruch auf exakte (visuelle) Wirklichkeitstreue und bemüht sich nach Kräften darum, auch wenn, wie gezeigt, zeitliche Veränderungen nicht mehr berücksichtigt werden können. Bei Delkeskamps erstem Rheinpanorama trifft Täuschungsabsicht durchaus zu, auch wenn er sich durch die Umstände dazu gezwungen sah, Teilansichten zu erfinden. Die Technik des Panoramas kann beim kritischen Betrachter die Frage motivieren, wie diese genaue topographische Mimesis erzeugt wird. In den beiden gezeigten Fällen dient die künstlerische Illusionsdurchbrechung in dem selbstreflexiven Metabild bzw. in der expliziten Reflexion auf die Machart jedoch dazu, die Macht der realistischen Mimesis wiederum zu bestärken.

Literatur

ALTICK, R. D.: *The Shows of London*. Cambridge 1978

BAUDRILLARD, J.: The Precession of Simulacra. Simulacra and Simulation. Jean Baudrillard. Übers. v. Sheila Faria Glaser. In: ARBOR, ANN: *The U of Michigan*. P 1995, S. 1-42

DELKESKAMP, F. W.: *Neues Panorama des Rheins und seiner nächsten Umgebungen von Mainz bis Cöln*. 2. Anhang. Notizen für Rhein-Reisende. - Durchaus umgearbeitete u. mit 60 Randbildern vermehrte Orig.-Ausg. 1837

GIERSCH, U.: Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat. Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. In: KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND GMBH (Hrsg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt/Basel 1993, S. 94-105

HOLZHÄUSER, H.: *Der Rhein im Panorama 1825 bis heute*. Karlsruhe 2002

HYDE, R.: Excursions. Das Moving Panorama zwischen Kunst und Schaustellung. In: KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND GMBH (Hrsg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt/Basel 1993, S. 84-93

KING, R.: Wordsworth, Panoramas, and the Prospect of London. In: *Studies in Romanticism,* 32, 1993, S. 57-73

OETTERMANN, S.: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt 1980

VON PLESSEN, M.-L.: Der gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts. In: KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND GMBH (Hrsg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt/Basel 1993 S. 12-19

ROSTON, M.: *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts, 1650-1820*. Princeton 1990

WORDSWORTH, W.: *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850).* Hrsg. v. Jonathan Wordsworth. Harmondsworth 1995

Abbildungen

(1), (2) Ausschnitte aus Thomas Hornors: *View of London, and the surrounding Country, taken with Mathematical Accuracy from an Observatory Purposely Erected over the Cross of St. Paul's Cathedral* (Quelle: OETTERMANN, S.: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M. 1980: 107)

(4) Ausschnitt aus Friedrich Wilhelm Delkeskamps *Neuem Panorama des Rheins* (Selbstverlag des Verf. 1837)