

Das Zeitalter der Bilderpanoramen

Autor(en): **Ganz, Paul Leonhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 12: **Vor der Wende**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87143>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1

Als im Sommer vor zwei Jahren in Thun Marquard Wochers 1814 vollendetes Rundbild der Stadt und ihrer Umgebung eröffnet wurde, da hörte man nicht selten die Frage, was denn das für ein Panorama sei; die meisten Fragenden kannten den Ausdruck nur für Rundblicke von Berggipfeln. Vor und nach der Jahrhundertwende wäre dies kaum so gewesen. Damals besaß ein gutes halbes Dutzend von Schweizer Städten besondere Gebäulichkeiten für dauernd ausgestellte oder wechselnde Malereien dieser Art, und die gebildeten Bewohner von Orten, denen eine solche neuzeitliche Kunststätte fehlte, befließigten sich, den Mangel auf Reisen auszugleichen.

Das gemalte Panorama ist eine typische Erscheinung des 19. Jahrhunderts. Hinter ihr stehen die Absicht und das Bedürfnis, mit Mitteln der Kunst die Illusionen von konkreten Eindrücken oder aktuellen Ereignissen zu vermitteln. Dazu waren vor allem zwei Dinge notwendig: erstens einmal eine Malweise, die auf das Empfinden des naiven Betrachters möglichst gleichartig wie die Natur selber wirkte, dieselbe also erfolgreich nachahmte, sodann eine Gestaltungsweise, die ihm nicht mehr bloß – als endlicher Ausschnitt – gegenübertrat, sondern die sein seelisches Distanzgefühl aufzuheben trachtete, indem sie ihn suggestiv umringte; nicht unwichtig für die Täuschung war ferner die Lebensgröße des Vordergrunds. Solche Bemühungen sind ebenso alt wie der Naturalismus. Sie setzten ein etwa mit den Vexierbildern von Fliegen auf Gemälden des ausgehenden Mittelalters, erweiterten ihr Feld seit der Renaissance mit den Architekturkulissen fürstlicher Feste und eroberten im Barock mit illusionistischen Raumdekorationen – «wanddurchbrechenden» Fresken, gestaffelten Bühnengründen und anderem mehr – allmählich wesentliche Funktionen auf sehr verschiedenen Gebieten. Zum Selbstzweck wurden

sie aber erst im Panorama. Der Gedanke tauchte gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf, zu einer Zeit, da die beiden ambivalenten Strömungen des Klassizismus und der Romantik bereits deutlich von frührealistischen Elementen unterwandert wurden, erstarkte und reifte mit diesen und endete schließlich – während die Bahnbrecher kommender Entwicklungen schon völlig anderen Zielen zueilten – auf dem Nebengeleise eines akademischen Verismus und seiner darstellerischen Spezialgebiete.

Die Erfindung des Panoramengemäldes soll, wie dies ja nicht selten der Fall ist, doppelt gemacht worden sein. Der Ire Robert Barker, der sie zuerst im großen ausführte, gelangte über die Zwischenlösung eines halbkreisförmigen Bildstreifens – mit einer Vedute von Edinburg (1788) – zum vollen Rundbild einer britischen Flottenparade, die 1792 (nach anderen 1793/94) in einem eigens errichteten Pavillon in London gezeigt wurde. Der Rheinländer Adam Breisig dagegen, der später als Professor in Königsberg wirkte, kam erst – wie es heißt aus Geldmangel – anno 1800 dazu, den 1792 entstandenen großen zeichnerischen Entwurf eines Rundblicks vom Palatin auf Rom, zusammen mit zwei Kollegen, Karl Ludwig Kaaz und Karl Friedrich Thielker, für das Berliner Publikum in «Naturgröße» zu übersetzen. Inzwischen war jedoch das Londoner Unternehmen mit Hilfe eines ganzen Stabes von Mitarbeitern zu einem eigentlichen Unterhaltungsbetrieb geworden; die Bilder – Schlachten aus dem Seekrieg gegen die Jakobiner, Landschaften und anderes – lösten sich bald halbjährlich ab, wurden seit 1798 nach der Aufstockung eines zweiten Rundsaales zu je zweien vorgeführt und von etwa 1800 an auf den Kontinent oder in die Kolonien versandt, wenn ihre Anziehungskraft nachließ. Ende 1799 brachte der Amerikaner Robert Fulton,



2

damals Maler, der Nachwelt aber ausschließlich als Erbauer des ersten Dampfschiffes bekannt, die Anregung nach Paris, wo sogleich zwei Rundgebäude und wenig später noch ein drittes entstanden, die die Brüder Pierre und Jean Prévost, Constant Bourgeois und andere mit Gemälden belieferten. Eine Darstellung der historischen Begegnung von Napoleon mit Friedrich Wilhelm III. von Preußen und dem Zaren Alexander I. auf der Memel bei Tilsit (1807) begeisterte nicht nur den auf dem Gipfel seiner Macht stehenden Kaiser der Franzosen, sondern auch seinen Hofmaler Jacques-Louis David, der das Werk allen jungen Künstlern empfahl. – Wien, Riga, St. Petersburg und Amsterdam erhielten zwischen 1800 und 1806 eigene Panoramen. In deren Anfangsphase, die ungefähr bis 1830 reicht, beschränkte sich die Wiedergabe der Themen ganz auf die Malerei, und die Formate bewegten sich im allgemeinen, bei einer mittleren Höhe von 5 m, zwischen 200 und 400 m², bevor im dritten Pariser Bau plötzlich 1500 m² zur Verfügung standen.

Das erste schweizerische Rundgemälde, die eingangs erwähnte Ansicht von Thun, ist durch glückliche Umstände erhalten geblieben und heute das älteste bekannte Beispiel überhaupt. Sein Schöpfer, der bei Aberli in Bern geschulte und in Basel niedergelassene Südschwabe Marquard Woher, empfing die Idee dazu ganz zweifellos in Paris, wenn auch ein Aufenthalt daselbst nur indirekt – durch zwei ihm zuzuweisende

1, 2

Marquard Woher (1760–1830), Panorama der Stadt Thun, 1809–1814. Ausschnitte: Norden und Süden
Marquard Woher, panorama de la ville de Thoune. Secteurs nord et sud
Marquard Woher, Panorama of the city of Thun. Partial views north and south

Pariser Vedutenzeichnungen – überliefert ist. Das Motiv ergab sich einerseits aus dem besonderen Ruf, den das Berner Oberland – darin bahnbrechend für die Naturschönheiten der übrigen Schweiz – seit Hallers «Alpen» genoß, andererseits aus der bis in seine Lehrjahre zurückreichenden Vorliebe des Künstlers für dieses Gebiet. In den Sommermonaten 1808 und 1809 schuf er an Ort und Stelle den dreiteiligen, jetzt Herrn A. Steiger in Basel gehörenden Aquarellentwurf; unmittelbar anschließend folgten der Rundbau am Sternengäßchen in der Aeschenvorstadt sowie die fünf Jahre währende, weil ohne jede Hilfe durchgeführte Übertragung ins Große. Als Malgrund für die Öltechnik dienten, wie bei den Vorbildern von Paris, auf Leinwand aufgezogene Papierbogen. Der Blickpunkt ist in der Art aller früheren Panoramen hoch gewählt: Man sieht (von einem – natürlich nicht dargestellten – Kamin aus) auf und an die steilen Dächer der idyllischen Kleinstadt und in ihre vielfältig belebten Straßenschluchten zu seiten der Aare; nur der Schloßberg mit seinen baulichen Wahrzeichen steht über dem Betrachter. Die künstlerische Leistung des sonst vorwiegend als Aquarellist tätigen Malers verdient in jeder Hinsicht größte Anerkennung; der materielle Erfolg aber, der von dem ungewöhnlich wagemutigen Wurf erhofft wurde, konnte sich in der pfahlbürgerlichen Enge einer damaligen Schweizer Stadt nicht erfüllen: Woher war während seiner letzten Jahre stets vom Konkurs bedroht. Nach seinem Tode (1830) blieb das Gemälde unter anderen Besitzern bis 1887 öffentlich zugänglich; 1899 gelangte es als Geschenk nach Thun. Zeitlich am nächsten stehen ihm eine 1819 datierte Ansicht von Versailles des Amerikaners John Vanderleyn im Metropolitan Museum in New York und das 1828 unter der Leitung von Johann Michael Sattler vollendete Rundbild von Salzburg, das aufgerollt im Museum Carolino-Augustaeum aufbewahrt wird.

Soweit aus den spärlichen und zerstreuten Schriften über diese Sondergattung der Malerei zu entnehmen ist, scheint sie in deutschen Landen im mittleren Drittel des Jahrhunderts nicht mehr im großen, wirklich illusionistischen Rahmen, sondern nur mehr in einem kleinen, der anschaulichen Bildung verpflichteten Format gepflegt worden zu sein. In der Schweiz waren zum Beispiel die Brüder David Alois und Franz Schmid von Schwyz weitgehend in dieser Richtung spezialisiert; von ihnen stammt eine Menge von Stadtbildern und Berggrundsichten in zum Teil beträchtlicher Ausdehnung, die meist lithographiert und an das reisende Publikum verkauft wurden. Doch gibt es auch Originale dieser Art, die nicht für kommerzielle Vervielfältigungen geschaffen waren. Die Krone unter ihnen gebührt wohl Eduard Gärtners (auf sechs Tafeln gemaltem) «Winkelpanorama» von Berlin (1834; 5,5 m²) im Schloß Charlottenburg (nur halbkreisförmig).

Die Weiterentwicklung der Hauptlinie fand in den großen und turbulenten Metropolen des Westens statt. Sie mündete vorerst in den Seitenweg der «Dioramen» ein, ausschnittmäßig begrenzter, dafür aber mit den Effekten durch- oder auffallenden Lichts intensiver Illusionsbilder. Im kleinen hatten es schon Woher und Franz Niklaus König mit derartigen Transparenten versucht, bevor der als Operndekorateur beginnende Vater des Lichtbildes, Jacques-Louis Daguerre (ein Schüler von Prévost), sie auf einer eigens konstruierten Drehbühne zu Großdemonstrationen erweiterte sowie durch doppelseitige Bemalung und plastische Attrappen zu raffinierten Möglichkeiten steigerte (1823 ff.). Auch das eigentliche Rundbild stieß damals mit solchen Hilfsmitteln in die dritte Dimension vor, was allerdings in den Augen der unbestechlichen Kritik eine nicht mehr zu übersehende Kluft zwischen den immanenten Zielen illusionärer Nachahmung und frei schöpferischer Gestaltung aufriß; denn die nunmehr aufkommende Verwendung von möglichst echten «Versatzstücken» hatte nichts mehr mit noch so naturalistischer barocker Illusionsplastik zu tun. Nachdem der Engländer Bullock schon 1822 in einem Pano-



3

rama des Nordkaps diesen Versuch aufgenommen hatte, baute ihn in Paris ein ehemaliger Marineoffizier, der später bei Girodet-Trioson und Horace Vernet studiert hatte – Jean-Charles Langlois – folgerichtig aus. Halbe Fregatten, Kanonen und andere Dinge mehr wurden neu aufgebaut oder aufgestellt, um die vielen, seit dem Krimkrieg von photographischen Unterlagen unterstützten Schlachtendarstellungen im Sinne der Realität zusätzlich zu beglaubigen. Kein Konkurrent konnte hinter einer so attraktiven Neuerung zurückstehen. – An den zeitweise sechs bis sieben Schaustätten von Paris kamen zuweilen auch schweizerische Motive an die Reihe, bei Daguerre zum Beispiel das Tal von Unterwalden, das in Frankreich durch den Widerstand seiner Bevölkerung gegen die Revolutionsarmeen bekannt geworden war, ferner das Drama des Bergsturzes von Goldau, bei Bouton, Daguerres früherem Teilhaber, ein Rundbild des alten Freiburg im Üchtland. In der Schweiz scheint erst die Ära des sprunghaft einsetzenden Städtewachstums und internationalen Reiseverkehrs wieder einen Maler dazu angespornt zu haben, einen größeren Einsatz zu wagen. Es war dies Georg Meyer (Meier) von Flach, der sich im Bleulerschen Institut zu Feuerthalen seine Spuren verdient und bei Lindenschmidt in Mainz weitergebildet hatte. Sein aus siebenjähriger Arbeit hervorgegangener, 1868 oder 1869 in Zürich ausgestellter Blick vom Rigi-Kulm gehörte noch zum älteren, nur gemalten Typus und war mit seinen 245 m² Fläche sogar ein Sechstel kleiner als Wochers Werk. Dabei ging diesem Bild die – nicht mit dem Namen ihres Urhebers verbundene – gleiche Darstellung eines halbplastischen Dioramas voran, welches schon 1860 an der Löwengasse in Zürich stand. Doch auch dieses war wahrscheinlich nicht die erste Fassung der berühmten Aussicht; denn eine Generation zuvor soll bereits eine solche – von Rudolf Huber Basel (?) – in dem

noch vorhandenen klassizistischen Panoramengebäude beim Bahnhof in Thun zu sehen gewesen sein, die somit zeitlich an zweiter Stelle der schweizerischen Rundgemälde gestanden hätte. Das Meyersche Bild, das 1886 geschenkt nach Winterthur kam, erregte mit seinen bis ins Kleinste gewissenhaft festgehaltenen Einzelheiten das Entzücken des Geologen Albert Heim. Die von ihm hervorgerufene Täuschung sei so vollkommen, schrieb er in einem Gutachten, daß man sich nur mit Mühe daran erinnere, nicht die Natur vor sich zu haben; das Ganze sei viel mehr als ein bloßes Kunstwerk, es sei ein Werk der Wissenschaft.

Nach dem Siebziger Krieg hielt das Schlachtenpanorama, das bisher lange eine französische Spezialität gebildet hatte, auch im neuen Deutschen Reich und in der Schweiz seinen Einzug, und zwar gleichzeitig in historischer und in aktueller Form. Das Primat fiel dem Münchner Ludwig Braun zu, der unter anderem 1879 – eine Weile vor Anton von Werner – im Auftrag eines reichen Holländers mit Karl Frosch eine Schlacht von Sedan malte; anschließend führte er für den Thurgauer Schuhwischfabrikanten Suter eine Schlacht von Murten aus (etwa 1000 m²), die während vieler Jahre am Bellevueplatz in Zürich zur Schau gestellt war und um 1930 der Stadt Murten übergeben wurde, wo sie bei Gelegenheit verschiedener Aufrollungen «durch ihre Qualitäten überraschte». – Heute noch öffentlich zugänglich und viel besucht ist der denkwürdige Grenzübertritt der Bourbaki-Armee bei Verrières, in Luzern, der ungefähr von 1878 bis 1881 für den Genfer Unternehmer Henneberg entstand und erstmals in Genf gezeigt wurde. Der Schöpfer der ungemein sorgfältigen und stellenweise malerisch sehr reizvollen Komposition war der durch vorangehende Darstellungen zahlreicher Episoden aus der damaligen Grenzbesetzung ausgewiesene Militärmaler Edouard Castres; unter seinen



4



5

Mitarbeitern figurieren der Neuenburger Auguste Bachelin sowie – gegen Ende – auch der junge Hodler. Räumliche Requisiten – ein halber Eisenbahnwagen mit gemalter Fortsetzung, Waffen und anderes – bilden den Vordergrund des in einem unbelichteten Saal künstlich beleuchteten Bildstreifens von 1100 m².

Fast aufs Doppelte dieser Fläche ging man ein Jahrzehnt später und erreichte damit das «Normalformat» der Weltstädte. Eine Unternehmung ging auf die Initiative des im Berner Oberland lebenden Genfers Auguste Baud-Bovy zurück, der für die Finanzierung wiederum Henneberg gewann. Als Blickpunkt für ein repräsentatives Alpenpanorama wurde nach reiflicher Überlegung der Männlichen ob Wengen gewählt, die umfangreiche Aufgabe von Anfang an mit Eugène Burnand und Francis Furet in Drittel aufgeteilt und zudem eine Schar von weiteren Helfern herbeigezogen (L. Aubry, J. Martin, H. van Muyden, P. Virchaux). Die zeichnerische «Aufnahme» und die farbige Übertragung auf sechs große Panneaux erfolgte 1891, die Ausführung in der wie üblich zehnfachen Größe 1892. In dem leerstehenden Pariser Panoramengebäude, das zu diesem Zweck gemietet wurde, errichtete man ein fahrbares Turmgestell, von dem aus die Vorlagen quadratweise auf die Leinwand projiziert und dort summarisch fixiert wurden. Nur die beiden im Schloß Greyerz aufbewahrten «Kartons» von Baud-Bovy sind noch Zeugen dieses mit kollegialem Geist und freudiger Zuversicht in Szene gesetzten Monumentalwerkes, das

3-5

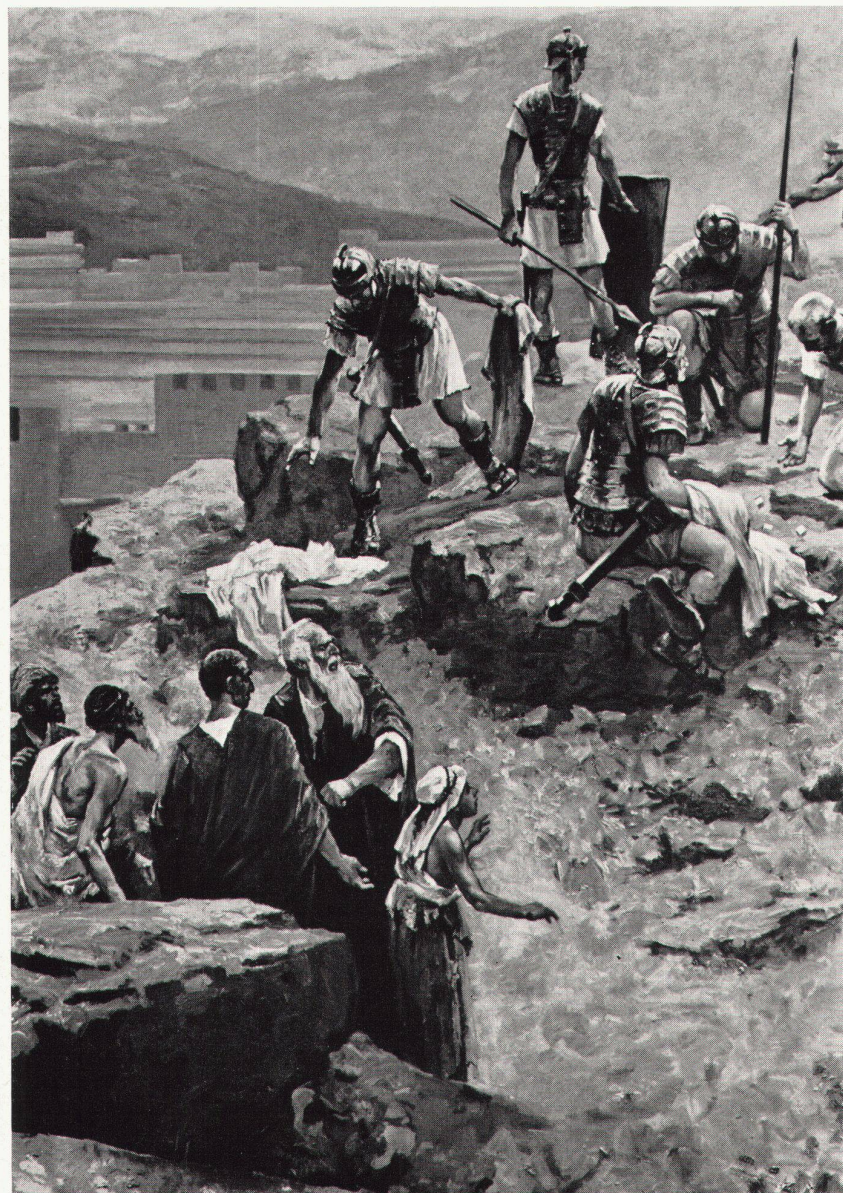
Edouard Castres (1838–1902) und Mitarbeiter, Panorama in Luzern, 1878–1881: Übertritt der Bourbaki-Armee über die Schweizer Grenze, Ausschnitte

Edouard Castres et ses collaborateurs. Panorama de Lucerne: entrée de l'armée de Bourbaki en Suisse. Détails

Edouard Castres and associates, Panorama in Lucerne: The Bourbaki Army Crossing the Swiss Frontier. Partial views



6



7

nach kurzen Erfolgen in Europa 1893 auf der Weltausstellung von Chicago verbrannte.

Im selben Jahr wurde in Einsiedeln ein anderes Rundbild eingeweiht, welches 1960 das gleiche Schicksal ereilt hat, eine Kreuzigung Christi vor dem Hintergrund der Heiligen Stadt. Eine Ansicht von Jerusalem war – wohl erstmals – schon 1819 von Pierre Prévost in Paris gemalt worden, nachdem er auf einer Orientreise die dokumentarischen Grundlagen hierfür sowie auch für nachfolgende Veduten von Athen und Konstantinopel gesammelt hatte; in der zweiten Jahrhunderthälfte gestalteten der Belgier J. de Vriendt sowie Themistokles von Eckenbrecher (1882), ein Schüler Oswald Achenbachs, dieses Motiv, und schließlich verband es Bruno Piglheim, München, auf Bestellung eines amerikanischen Industriellen, 1885/86, mit einer Darstellung von Golgatha, die 1892 einem Brand zum Opfer fiel. Seine beiden Mitarbeiter, der Architekturmalers Karl Frosch und der Landschaftler Joseph Krieger, die sich ebenfalls persönlich in Palästina orientiert und darüber hinaus eine Menge von archäologischen Fragen studiert hatten, zeichneten in Einsiedeln an erster Stelle; die Figuren gingen auf William Leigh aus Baltimore zurück. Später hat Frosch unter der Leitung von Gebhard Fugel noch an einem dritten Passionspanorama mitgewirkt, das sich im oberbayrischen Wallfahrtsort Altötting befindet. Das Einsiedler Bild entbehrte keineswegs malerischer Vorzüge und einer gewissen Stimmung, die – im Dämmerlicht – durch manche Attrappen erhöht wurde; doch wirkte die große Vielfalt genrehafter Volksszenen und die eigentümliche Dissonanz zwischen der Welttragödie des Hauptgeschehens und der phantastisch-gigantischen Stadtkulisse problematisch, ungeachtet der Tatsache, daß man ähnliche Begleitumstände schon in neapolitanischen Weihnachtskrippen finden kann. – Als nach der Vernichtung die Anfertigung einer freien Wiederholung beschlossen wurde, konnte man in der Schweiz keine geeigneten Kräfte finden; die von Prof. M. Huggler präsierte Jury übertrug deshalb die Aufgabe dem Maler Hans Wulz sowie dem als Restaurator und Bühnenbildner tätigen Josef Fastl von Wien.

So besitzt die Schweiz seltsamerweise sowohl das älteste noch erhaltene wie auch das neueste Panorama; denn das vorletzte, eine am Orte befindliche Darstellung der Schlacht von Stalingrad, wurde 1960 eröffnet. Auch die Zahl der bei uns vorhandenen Werke – vier – ist ansehnlich, obwohl die schweizerische Produktion auf diesem Gebiet sicher unendlich viel kleiner als in England, Frankreich, Deutschland und auch in den Vereinigten Staaten war. Außerhalb unserer Grenzen dürften gegenwärtig etwa zwölf Rundbilder aufgestellt sein (neben den genannten noch in Gettysburg Penns., Den Haag, Innsbruck, New Bedford Mass., Philadelphia, Portsmouth, und Waterloo).

Nachdem hauptsächlich der Film seit dem Beginn unseres Jahrhunderts die Anteilnahme eines breiteren Publikums von gemalten Schausstellungen auf seine bewegten Vorgänge ablenkte, darf heute das noch Verbliebene mit einem aufkeimenden historischen Interesse rechnen, das voraussichtlich eher zu- als abnehmen wird. Wir stehen damit vor den selben, ebenso grundsätzlichen wie autonomen Gesetzen, die auch in allen anderen Bereichen urplötzlich Dingen, denen noch vor kurzem der Ruf überwundener Lächerlichkeit anhaftete, wieder eine feste Stelle im großen Museum der Geschichte einräumt.

6, 7

Hans Wulz und Josef Fastl, Panorama in Einsiedeln, 1961/62: Kreuzigung Christi. Ausschnitte

Hans Wulz et Joseph Fastl, panorama à Einsiedeln: Chemin de Croix. Détails

Hans Wulz and Joseph Fastl, Panorama in Einsiedeln: Crucifixion. Partial views

Photos: 1, 2 H. Meier, Thun; 3-5 Peter Ammon, Luzern; 6 O. Baur, Einsiedeln