

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 73 (1986)

Heft: 4: Alltägliches : Schlafen = Quotidien : dormir = Everyday activities : sleeping

Artikel: Montgolfiere, Seh-Sucht : Panorama : Marginalien zum Ideenwettbewerb Löwenplatz Luzern

Autor: Jauch, Martin / Garlinski, Bojarek

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-55456>

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: 16.01.2026

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

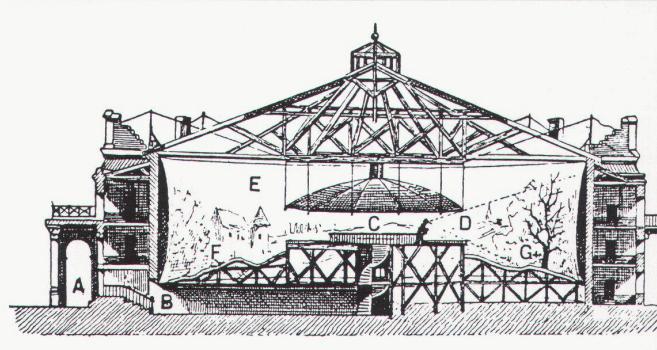
Montgolfiere, Seh-Sucht: Panorama

Marginalien zum Ideenwettbewerb Löwenplatz Luzern

Der gesamtschweizerische Ideenwettbewerb hat mit einer Prämierung von unterschiedlichsten Konzepten seinen Abschluss gefunden. Die Nutzfläche auf dem Areal des Panoramas soll, so scheint es, massiv erhöht, diejenige der Suva-Parzelle beinahe so tief gehalten werden, wie sie heute schon ist; ein Parking-Platz an einer der lärmigsten Strassen Luzerns, gerahmt von Fassaden «eher untergeordneter (...) Qualität». Man mag getrost finden, ein Preisgerichtentscheid nach dem Giesskannen-Prinzip entspreche der «Vielzahl von städtebaulichen Lösungsvorschlägen»² – was Wunder bei über 100 eingereichten Projekten –, man könnte auch auf eine begreifliche und im übrigen überhaupt nicht negative Uneinigkeit der Juroren schliessen. Vielleicht aber konnte oder wollte das Gremium – und auch die Mehrzahl der Bewerber – einige Kriterien nicht würdigen, die im Panorama (sic!) der Ideen eine Grundlage für einen klaren Entwurfsansatz geliefert hätten.

Eine der Fragen, die der Wettbewerb aufwirft, betrifft den grossen Brocken des Raumprogramms, das Bourbaki-Panorama; immerhin 20000 Kubikmeter und das an einem Stück und erst noch rund. Die vordergründige, pragmatische Lösung, um die geforderte Zusatznutzung unterbringen zu können: ein Abbruch der Rotunde und, um ein paar bis ein paar hundert Meter verschoben, ein Neuaufbau. Und tatsächlich, unter den Preisen und Ankäufen findet sich kein einziger Vorschlag, der das eine (Abbruch) und andere (Verschiebung) nicht lassen könnte.

Zum Thema der Transplantation von Gebäuden zunächst nur soviel: Es ist hier wie anderswo nicht sinnvoll, Bauten wie Einrichtungsgegenstände im Stadtraum umherzuschieben, obwohl dies zum allgemein akzeptierten Massnahmenkatalog heutiger Denkmalpflege gehört. Derlei Bau-Geschichtsklitterungen finden sich auch in Luzern. Das Waisenhaus am Kasernenplatz beispielsweise wurde an die Reuss umgetopft, oder: vor der Jesuitenkirche wurde die Allee als eines der konstituieren-



①

den Elemente der neueren Stadtgeschichte vom historisierenden Zeitgeschmack höchst unfein unterbrochen. Der (Stand-)Ort eines Baus ist in seiner Bedeutung mit keinem wissenschaftlichen Begriff festlegbar, deshalb wird er gemeinhin metaphorisch mit *Genius loci* umschrieben.³ Dieser Topos kann mit «Aura» bezeichnet werden, «einem sonderbaren Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag»⁴. Jede Verschiebung eines Baus, der nicht etwa ein Mobile-Home wäre, zerstört oder verzerrt diese mythische Dimension.

Das Panorama: Komplex Rundbild/Rotunde

Noch schwerer liegt aber die Leichtigkeit auf, mit der über die Rotunde des Panoramas verfügt wird. Das Gebäude ist mitnichten nur «Bildträger»⁵. Die vollkommene Nachahmung der Natur im Panorama war nur mit Hilfe technischer Kunstgriffe zu erwirken: die Illusion, mittendrin in der Landschaft zu sein, nicht ohne ein eigens dafür konstruiertes Gebäude: «In der Kunstform des Panoramas sind Bild und Ausstellungsraum untrennbar miteinander verschränkt.»⁶ Das Panorama ist ein Komplex, bestehend aus Rundbild und Rotunde.

Die Besucher durchschreiten zunächst einen verdunkelten Gang: sie sollen die Melange des Alltags vergessen und sich auf den «Betrug»⁷, auf die optische Reise einstimmen. Über eine Treppe steigen sie nun zur Plattform hoch, sie erwachen jäh angesichts des rundum einströmenden Lichts, was den Effekt steigert: die Landschaft liegt ihnen zu Füßen.

Oben wird das Vollrundbild vom Velum begrenzt, von einem schirmartigen Dach, das die Dachkonstruktion und die Lichtführung verdeckt. Das Tageslicht, das die

Landschaft auf der Leinwand erleuchtet, ist als Lichtquelle nicht auszumachen. So wurde empfohlen, den Panorama-Besuch zu der Tageszeit anzutreten, die auch auf dem Bild obwaltet. Ansonsten aber konnten die Besucher den Wechsel des wirklichen Tageslichts in der künstlichen Landschaft begutachten.

Unten schliesst sich das «faux terrain» ans Bild, um über den Dimensionswechsel hinwegzutäuschen: im Vordergrund machen sich plastische Attrappen und Wachsfiguren («die Mannequins der Geschichte»)⁸ breit. Im Bourbaki-Panorama steht ein originaler Eisenbahnwagen im «faux terrain»; die Schienen werden im Bild weitergeführt. An den Wachsfiguren bemerkte Charles Dickens «die unbewegliche Miene von Kaltblütigkeit und Anstand»⁹ und erriet die Doppelbödigkeit dieses Illusions-Kabinett: die Mischung aus Kunst und Kommerz. Daguerre indessen genügten Attrappen nicht: in seinem Diorama liess er eine veritable Ziege weiden. Auch sonst war die Illusion umwerfend. Als die englische Königin Charlotte das erste Panorama aufsuchte, wo Barker 1794 eine russische Flotte vor Spithead hatte auffahren lassen, soll sie seekrank (oder eben: seh-krank) geworden sein. Aber nicht genug: noch war die Plattform nicht in die Illusion integriert; also kaufte Colonel Langlois 1830, um mit den Dioramen Daguerres konkurrieren zu können, die Decksaufbauten der echten «Scipio», eines Schlachtschiffs, und installierte diese als Plattform. Die Zuschauer standen an der Reling und wähnten sich mitten in der Schlacht von Navarin. Einige unverwüstliche Offiziere zückten angesichts des Feindes gleich reihenweise den Degen. So bot das Panorama nicht nur die totale Illusion, sondern auch Identifikation: es war auch als Propagandamittel einzusetzen.

Besonders die 1870/71 siegreichen Deutschen ergötzen sich an Gemetzel in originaler Grösse.

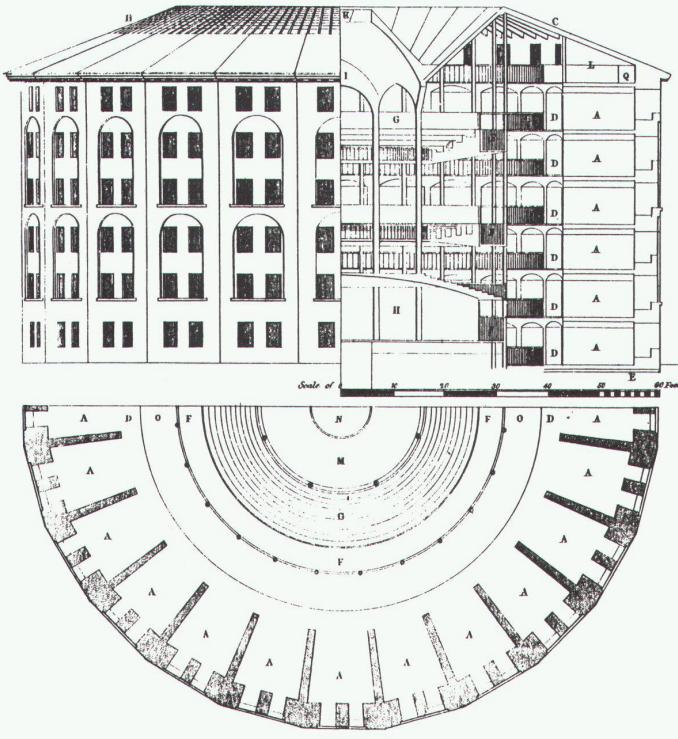
Das Bild selbst wurde meist direkt auf die Leinwand gemalt, die wie in einen Reifen eingespannt war. Bei standardisierten Panoramen wog es rund 8 Tonnen: 4 Tonnen Leinwand, 4 Tonnen Farbe.¹⁰ Wegen dieses Gewichts wölbt es sich konkav (es «krumpft»), so dass nicht nur die Rundung, sondern zusätzlich die Wölbung die Perspektive verzerrt; Teamwork war unerlässlich. Dargestellt wurden Landschaften und Stadtansichten, Schlachten, aber auch Passionen. Für die Pariser Weltausstellung von 1889, auf dem Höhepunkt des Panorama-Fiebers, erstellten Gervex und Stevens das «Panorama de l'Histoire du Siècle»: es war das Jahrhundert des Panoramas, welches zum Abbild kam. Rund 1000 historische Figuren gaben sich darauf ein Stelldeichein. Der volumängliche Historismus hielt Einzug ins Panorama. An der Kasse wurden Steckbriefe abgegeben, um die weniger bekannten Figuren identifizieren zu können. Sein besonderes Pathos bezog das Panorama aus dem Verhältnis zu Natur und Geschichte¹¹: es war nicht nur eine Reise in die Natur; es war auch eine Reise in die Zeit. Natur und Geschichte verschmolzen im Bild der Ruine. Das Panorama war ein «Traumhaus des Kollektivs»¹².

Wortbedeutungen

Nach landläufiger Ansicht ist Panorama ein uraltes griechisches Wort; das ist es keineswegs, sondern eine moderne Neuschöpfung, ein Terminus technicus wie Telefon, Automobil oder Mikroskop. Gedruckt erscheint es erstmals in der Londoner «Times» vom 10. Januar 1792; im deutschen Sprachraum 1795 im «Journal des Luxus und der Moden». 1801 wird es in die «Encyclopédia Britannica» aufgenommen.¹³

Der erste Erbauer eines Panoramas, der Ire Robert Barker, liess seine Erfindung am 17. Juni 1787 noch unter dem Namen «la Nature à Coup d'Œil» patentieren; nicht nur das Riesenrundbild, sondern auch die Rotunde.¹⁴ Damit verwies er die Kunstform in den technisch-wissenschaftlichen Bereich; das Panorama

② Schnitt durch ein Panorama: Eingang (A), verdunkelter Gang (B), Betrachterplattform (C), Schwinkel (D), Rundleinwand (E), Plastisch geformter Vordergrund «Faux terrain» (F), in Trompe-l'œil gemalte Gegenstände auf der Leinwand (G)



2

war also von Anfang an ein Zwitterding. So auch das Wort. Heute nennt sich ein Geschäft für Freizeit-Elektronik Telerama, um seinen professionellen Überblick anzupreisen; es gibt Cityrama, Cinerama, Seineorama. Hatte aber Balzac die Wortspiele mit -rama noch ironisch gemeint¹⁵, um die Panorama-Mode zu verulken, meinen die Geschäftemacher es ganz ernst.

In der eigentlichen Bedeutung für Rundbild und Rotunde setzt sich das Wort Panorama im Deutschen erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durch¹⁶, als die Kunstform selbst schon am Verschwinden ist, nach dem Deutsch-Französischen Krieg aber nochmals einen Höhepunkt erlebt. Die heute allgemein gebräuchliche Wendung des Wortes Panorama, nämlich für eine *natürlich sich bietende Rundsicht von einem erhöhten Standpunkt aus*, ist eben nicht die ursprüngliche: dieser *freie Blick* musste im Panorama erst erlernt werden.

Horizont

Die kulturhistorische Bedeutung des Panoramas ist lange Zeit unterschätzt worden. Erst Stephan Oettermann erfüllt mit seinem Monumentalwerk *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums* die Forderung Arno Schmidts, die Bedeutung des Panoramats für die *Sehgewohnheiten* einmal zu berechnen.¹⁷

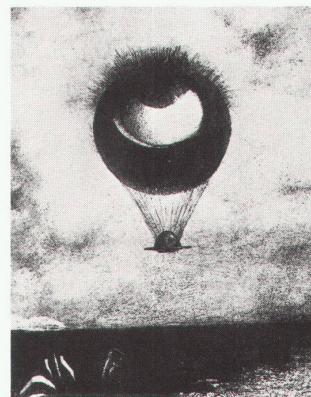
«Das Panorama», so Oettermann, «ist die Reaktion der Kunst auf die Entdeckung des Horizonts».¹⁸ Gewiss: das «Augen-Ende» diente den Schiffern zur Orientierung¹⁹, den

Malern der Renaissance zur Erforschung der Perspektive – als reales Faktum aber, als optisches oder gar ästhetisches Phänomen kannten sie den Horizont nicht. Selbigen entdeckte Goethe auf der Überfahrt von Neapel nach Palermo 1787²⁰ quasi stellvertretend fürs andersbeschäftigte Kollektiv. «Diese grosse simple Linie»²¹ hätte ihm ganz neue Gedanken eingegeben: es sollte das Schlüsselerlebnis einer ganzen Epoche sein.²²

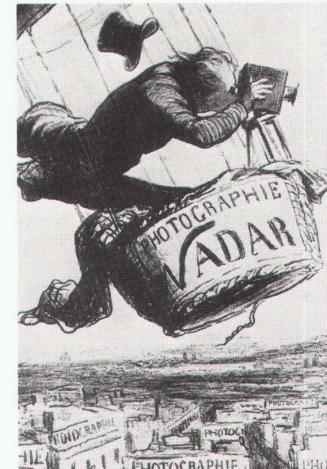
Aber schon mit dem ersten Aufstieg einer Montgolfiere, am 5. Juni 1783, einem Ereignis, das wie keines zuvor noch danach Begeisterung auslöste, begann sich der Horizont zu verschieben. Nach Bloch²³ wurde er zum philosophischen Begriff, um Hoffnung zu explizieren: Hoffnung auf bürgerliche Freiheit, auf Überschreitung der Klassen- und Herrschaftsschranken. Denn der Kerker war damals das Symbol der Welt.²⁴ Es ist daher kein Zufall, dass die Arbeiter der Firma Reveillon, von deren Gelände aus die erste Montgolfiere in die freien Lüfte abgehoben hatte, die ersten waren, welche zum Sturm auf die Bastille aufriefen²⁵; es war ein symbolischer Befreiungsakt, denn in der Bastille fanden sich nur einige Irre.

Mit dem Verlust der göttlichen Gnade aus dem Geiste der Vernunft ist der Mensch vollumfänglich verantwortlich geworden: absoluter Ankläger und absolut Angeklagter in einem.²⁶ Gott erwies er fortan die Ehre der Nicht-Existenz, die in Nietzsches Ausruf «Gott ist tot» gipfelte.

Aus der göttlichen Gnade, aber noch nicht in die Freiheit entlassen, er-



3



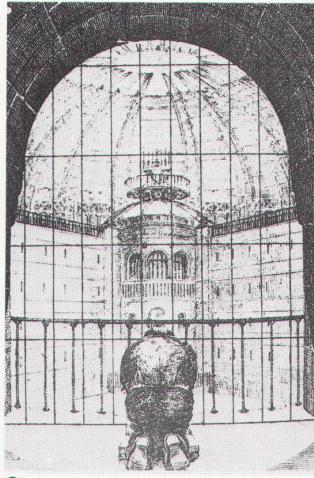
4

schienen die Ideen der Aufklärung durchaus einlösbar: der Ballon gab der Hoffnung Auftrieb, sogar den Himmel erobern zu können. Nicht mehr jenseits des Todes war das Paradies; der Allmachtstraum des Bürgertums verlegte es in die Zukunft: es sollte auf Erden machbar sein. Freilich ist's nur ein Konsumparadies geworden. Dafür handelte sich der Bürger einen Rechtfertigungsdruck ein, den er nicht aushält. Ankläger und Angeklagter zugleich: die «Übertribunalisierung»²⁷ (wie sie sich in der Tribunalsucht der Französischen Revolution ausgetobt hatte) lastet so schwer, dass *Flucht* zum zentralen Motiv wird und der Aufbruch in die gehahnte Höhen zum Ausbruch: in die «Unbelangbarkeit»²⁸. Reisen wird zur kollektiven Flucht aus der Verantwortung (das Panorama war eine «Reise»); die notorisch Daheimgebliebenen flüchten sich in die Krankheit. Für diese erfindet sich das Bürgertum die *Klinik*²⁹ in diversen Spielarten (die «Schwarzwaldklinik» ist nur die vorläufig letzte auf dieser Flucht vor sich selbst). Auch die «Irrenanstalten»³⁰ ist eine Erfindung des bürgerlich gesunden Menschenverstandes. Der Wahnsinn hat eben Methode, er ist ein Herausspringen aus der «instrumentellen Vernunft»³¹. Zwar ward Gott umgebracht, die Erbsünde aber vermochten wir nicht abzuschütteln; kein Gott kann sie uns nun vergeben. Fortan ist der Mensch «ins Sein geworfen» (Heidegger), alleingelassen mit seiner Schuld.

Wenn es Gott schon nicht mehr gab, wollte der Bürger wenigstens *sehen* wie Gott. Im barocken

Theater nämlich sass einziger der Fürst richtig, so dass er das Bühnenbild perspektivisch unverzerrt sah. Im Panorama hingegen konnte ein jeder von der Plattform aus das Riesengemälde perspektivisch unverzerrt betrachten; unendlich viele Fluchtpunkte erstrecken sich zum rundumlaufenden Horizont. Dieser demokratische Blick ist die säkularisierte Form des göttlichen Blicks, der göttlichen Allschau.

War die Montgolfiere das Bild ohne Grenzen, so das Panorama das Gemälde ohne Grenzen (ohne Rahmen).³² Das Auge selbst wird zum Ballon.³³ Just dieser befreite Blick diente (wie der göttliche) auch zur Überwachung. So erfand sich das Bürgertum in der Vertretung von Herrn Jeremy Bentham, «einem Genie in der bürgerlichen Dummheit»³⁴, das perfekt kontrollierbare Gefängnis oder Erziehungsanstalt, das *Panoptikum*.³⁵ Es war das dialektische Pendant zum Panorama. Im Panoptikum konnten die Insassen rund um die Uhr individuell bewacht werden, ohne dass sie den Wachhaber sehen konnten, der auf der dunklen Plattform stand und rundweg die panoramatisch angeordneten Einzelzellen observierte. Der Individualität wurde mit der Isolationshaft gekontert: das war die Dialektik der Aufklärung. Der Anspruch der bürgerlichen Freiheit verkehrt sich ins Gegenteil, falls jemand es wagt, diese tatsächlich in Anspruch zu nehmen, den bürgerlichen Konsens (die «Doxa», das «gesunde Volksempfinden», die «Gewalt des Vorurteils»³⁶, aufzukündigen. Die instrumentelle Vernunft war schon



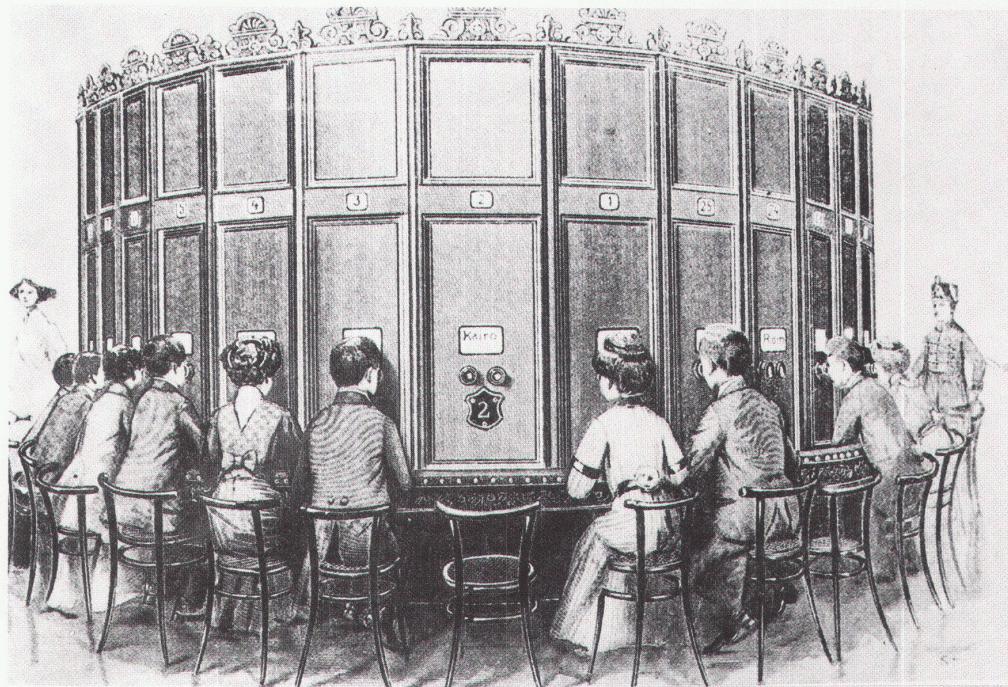
5

damals ein Wahn(sinn). Der Horizont, der die Hoffnung symbolisierte, erwies sich auch als ihre Grenze.

Seh-Schule und Denkform

Die Erfahrung des Horizonts und das Einüben des panoramatischen Blicks sind Voraussetzungen für den Glauben, dass es nur eine einzige Auffassung der Realität gibt. Das Panorama war eine Seh-Schule. War in der Veduten-Malerei die Wirklichkeit noch künstlerisch umgesetzt worden, wurde sie im Panorama abgepaust. Es ging einzig darum, die Illusion des Wirklichen zu vermitteln. Die Differenz zwischen Wirklichkeit und ihrer Darstellung wurde eingebettet. Fehlt nämlich der Bildrahmen als Abgrenzungsmöglichkeit, wird jeder zum Experten, weil nur die Wirklichkeit als Vorbild dient. Der demokratische Blick, der alles «vorurteilslos» sieht, sieht auch alles gleich; der göttliche Allblick führt zu einer einzigen Auffassung der Realität, nach dem monotheistischen Credo: wahr ist, was ich sehe, denn alle sehen es so. Damit wird der Glaube ans Faktische fundiert. Die Information selbst wird zur Wirklichkeit. Wie beim Hörspiel von Orson Welles brach am 27. Dezember 1985 in Helsinki Panik aus: das Radio sendete ein Hörspiel, das den möglichen Beginn eines Atomkriegs zwischen den Supermächten simulierte. Die Zuhörer vermochten zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht zu differenzieren: das Medium ist die Wirklichkeit.³⁷

Ist erst die Sicht gleichgeschaltet, wird die Wirklichkeit jedem verfügbar. Der vermeintlich vorur-



6

teilslose Blick des Bürgers ist schon ein ökonomischer: zum Behufe der Aneignung und Ausbeutung der Natur. Das Panoramagemälde beurteilte er nicht nach ästhetischen Kriterien, sondern nach der Neuigkeit³⁸ und Detailgenauigkeit: ob die Kopie der Realität aufs genaueste gelungen sei. Jeder Uniformknopf musste stimmen. Ferne Gegenstände waren sogar genauer gemalt, als das Auge sie zu sehen vermag. Auch die Auflösung der Zentralperspektive schien sich abzusezchnnen, wie sie der Impressionismus begann und der Kubismus vollstreckte, um der Einordnung unter die Zwecke («Kunst als Zweckmässigkeit ohne Zweck»³⁹) zu entschlüpfen, der panoramatischen und fotografischen Gleichschau. Der nüchtern-wissenschaftliche, rational-utilitaristische Blick, der die Entfernung aufhebt, ist der des Grundstückmaklers.⁴⁰ Die Erweiterung des Horizonts fällt zusammen mit der Erweiterung des Besitzes.

Die All-Sicht wurde zur Denkform: die Totalisierung im Panorama zum «Katalog alles Sichtbaren»⁴¹ war die «Überrealität des Warenhauskataloges»⁴². Grandville verwandelte die Natur in «Spezialitäten» und verwies auf die Reklame, die gleichzeitig mit dem Panorama aufkam.⁴³ In der Reklame preist sich die Ware selbst an, eben als «Spezialität». Die Rundsicht, welche die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung umfasst, stand zwar als Erfahrung diametral zur Wirklichkeit der Moderne, offenbarte aber die Sehnsucht nach Erlösung von der «Urlandschaft der Konsumption»⁴⁴.

Dem Verzeichnis alles Sichtbaren im Panorama entsprach das Verzeichnis alles Wissbaren, wie es in der Idee der Enzyklopädie zu verwirklichen möglich schien. Der Zugriff ging aufs Ganze. Wer eine totale Auflistung verlangt, verlangt auch eine saubere Aufteilung; so wie diese sich in der fortschreitenden Spezialisierung der wissenschaftlichen Disziplinen vollzog, so wurde auch der Alltag fein säuberlich in Arbeits- und Freizeitzerschnitten: für die Freizeit das Panorama, für die Arbeitszeit das Panoptikum. Letzteres war eine Art Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts⁴⁵, ein Ahne der Arbeits- und Konzentrationslager, wie es totalitäre Systeme benötigen, weil sie die totale Illusion ihres Systems nur mit Gewalt aufrechterhalten können. Im Panoptikum wurde gelernt, die Tyrannie der Uhr zu ertragen, «das akzentlose, wie seit Ewigkeit vorhandene nagende Ticken des Uhrwerks»⁴⁶.

Der alles umfassende gleichgeschaltete Blick ist Ausdruck des modernen Selbstverständnisses: die Vergötzung des Neuen ist zugleich ein Protest dagegen, dass es nichts Neues mehr gibt.⁴⁷ Ist die Mode die ewige Wiederkehr des Neuen⁴⁸, so «gibt es für Menschen, wie sie heute sind, nur eine radikale Neuigkeit – und das ist immer die gleiche: der Tod»⁴⁹.

Ästhetisierung der Landschaft

Bauern war die Landschaft nichts als Mühsal; Bergbewohnern waren die Berge nichts als Ungeheuer mit der Macht eines unabwendba-

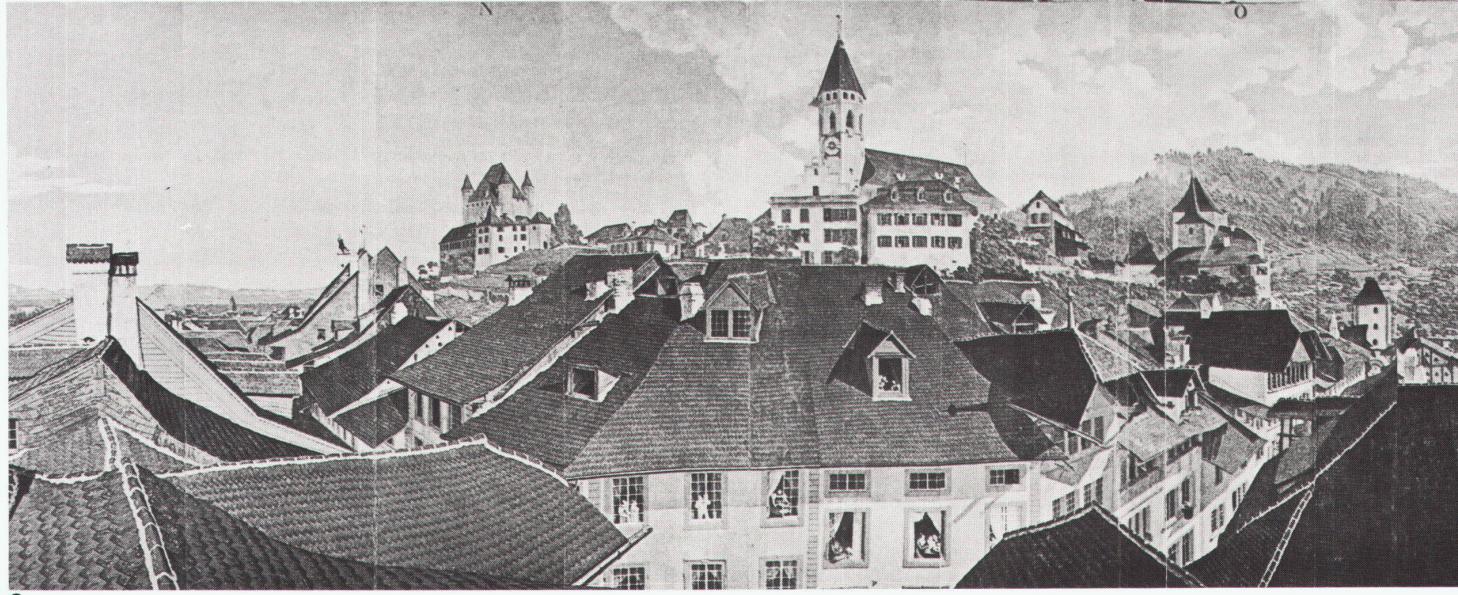
2 Bentham's Panopticon, 1791, Schnitt und Grundriss

3 «Das Auge wie ein seltsamer Ballon», 1882, Odilon Redon (Illustrationen zu E.A. Poe)

4 «Nadar erlebt die Photographie zur Höhe der Kunst», 1862, Honoré Daumier

5 Gefangener im Gebet vor dem Zentral-turm (dem beobachtenden Auge), aus: Foucault, Bewachen und Strafen

6 Das Kaiserpanorama (Landesbildstelle Berlin)



7

ren Schicksals. Weder die Landschaft noch die Berge betrachteten sie als ästhetisches Phänomen. Erst mit dem Panorama vollendete sich die Ästhetisierung der Landschaft.⁵⁰ Den Kulminationspunkt beschrieb der Dichter des «Taugenichts»: «Von jedem Punkt des Gartens aus hatte man die erheiternde Aussicht in das Land, das wie in einem Panorama ausgebreitet lag.»⁵¹ Um 1811 schlug Landschaft endgültig ins Panorama um. Nach diesem neuen Muster wurden fortan die Seherfahrungen organisiert, die sich erst in der freiluftigen Landschaft verwirklichten. Zwar ist das Bemühen, die Landschaft ins Innere zu sperren, um so das Innere auszudehnen, älter als das Panorama;⁵² aber dies geschah ohne die spezifisch panoramatische Sichtweise. Im Panorama fand sich nicht nur die «wahre Stadt»⁵³, sondern auch die wahre Landschaft, die damit zur Ware Landschaft wurde. Die Überlegenheit der Stadt über das Land wurde

grenzenlos: die Stadtbewohner konnten in der Landschaft (Panorama, Passagen, Wintergärten) flanieren, ohne meteorologischen Launen ausgesetzt zu sein, ohne auf «Fagilitäten» der Stadt verzichten zu müssen. Nur die künstliche Natur erschien natürlich. So empfahl der berühmte Maler Jacques-Louis David seinen Schülern: «Man muss ins Panorama gehen, wenn man die Natur studieren will.»⁵⁴ Das Panorama war eine Lernmaschine des Sehens und ein Surrogat der Natur⁵⁵ – die Landschaft verklärte sich zur Idylle, zur Staffage ihrer selbst.

Just mit dem Panorama kam der Tourismus auf; aber vorerst war Reisen beschwerlich, kostete viel Zeit und Geld. Also verfügten sich die Stadtbewohner ins Panorama. Halbjährlich wurde das Rundgemälde ausgetauscht. Von Rom nach Konstantinopel, von dort nach London oder Athen: im Panorama wählten sich die Besucher dorthin selbst.

Kurzum: das Panorama war das billigste und bequemste Reiseunternehmen des 19. Jahrhunderts. Um panoramatische Ausschau zu halten, bestiegen Goethe und seine Zeitgenossen eifrig Türme, die Vorläufer der Alpen.⁵⁶ Aber die Alpen waren mehr als extrem hohe Türme: es waren Mythen. Als bald kraxelten verwegene Aufsteiger verbissen an Alpenwänden hoch. Auf dem Gipfel fanden sie ihre Mentalität bestätigt: «Arbeit kommt vor dem Vergnügen» (auch wenn's zum Vergnügen ist) und «Ohne Fleiss kein Preis». Der Preis war eine atemberaubende Aussicht auf die «unberührte Natur». Einige Gipfelerlebnisse wurden im Panorama konserviert. Die Alpen dienten den Aufsteigern als moralische Rechtfertigung für ihr Aufstiegsstreben. Auch stellten sie («Über allen Gipfeln ist Ruh») gleich ihre verständliche Sehnsucht nach moralischer Unverdorbenheit. Sie projizierten den Mythos von der «unberührten

(moralisch: unbefleckten) Natur» so lange auf die Alpen, bis auch der hinterste Bergler das Geschäft roch. Danach freilich blieb der Mythos selbst das einzige unberührte am Mythos der «unberührten Natur».

Die rasante Entwicklung der Eisenbahn machte das Reisen bequemer; die Perfektionierung der Fotografie sowie das Erscheinen der illustrierten Zeitungen setzten dem Panorama ein Ende.

Massenmedium

Das Panorama war ein Zwitter: eine Mischung aus Kunst, Wissenschaft (technischer Innovation) und Kommerz; ein komplexes System, das Seh-Gewohnheiten und Denkformen veränderte und als Illusions-Kabinett Informationen übermittelte: «So erscheint das Panorama in einer Hinsicht als Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird, als Instrument zur Befrei-



8



ung und erneuten Einkerkerung des Blicks, als erstes optisches Massenmedium im strengen Sinn.»⁵⁷

Auch war es als Diorama und Cineorama das Kino des 19.Jahrhunderts.⁵⁸ Und es verwischte, wie die Massenmedien des 20. Jahrhunderts, die Differenz zwischen Wirklichkeit und Medium, so dass es Adornos Satz rundweg bestätigt, die Realität sei nicht mehr anschaulich gegeben, sondern immer schon durch das Medium vermittelt. Noch im Worte Fernsehen leuchtet von fern die Verfügbarkeit der Allschau auf. Durch die erwähnte totale Fundierung des Faktischen als einziger Vorstellung der Wirklichkeit wird der Manipulation mit Fakten Vorschub geleistet. «Unsere Wahrheiten sind nichts als erstarrte Vorurteile» (Nietzsche).

Rotunde

Zurück zum Anfang, zur Rotunde. Barker, der erste Erbauer eines Panoramas, liess auch die Rotun-

de patentieren, eingedenk des komplexen Illusionssystems. Dieser umfassende Patentanspruch unterstreicht den kommerziellen Charakter des Panoramas – wer wäre je auf die Idee gekommen, eine neue *Kunstform* patentieren zu lassen? Deshalb ist die Lage des Bourbaki-Panoramas, in die äusserste Ecke der Parzelle gedrückt, nicht zufällig und weist dem Bau einen präzisen Stellenwert zu. Dadurch blieb ein möglichst grosser Rest des Blocks für eine weitere Nutzung frei. Eben das geschah in den 50er Jahren mit dem Anbau eines Geschäftshauses.

Von Barkers erster Holzrotunde führte die Entwicklung zu Eisen-/Glas-Bauten, die vornehmlich «transitorischen Zwecken»⁵⁹ dienten: es waren Bahnhöfe, Markthallen, Passagen, Museen, Panoramen; Bauarten des 19. Jahrhunderts.⁶⁰

Auf der Welt gibt es nur noch wenige Panoramabauten aus dieser Zeit, in der Schweiz ist das Bourbaki-

Panorama die letzte. Eine derart hochspezialisierte Architektur wie die der Rotunden wurde, da sie kaum zu etwas anderem zu gebrauchen waren, abgerissen, falls sie nicht, was häufig vorkam, abbrannten. Gewiss: die Bedeutung des Panoramas ist historisch-dokumentarischer Art, aber in seinem früh-touristischen Kontext von Löwendenkmal und Alpineum ein Unikat. Soll nun diese Konstellation durch Abbruch und Verschiebung im Vollzug des Post-Modernismus, einer Art «neuer Unübersichtlichkeit»⁶¹, zerstört werden? Schon verschoben wäre aufgehoben.

Martin Jauch und Bojarek Garlinski

7
Panorama von Thun, 1814, Marquard Wocher

8
Panorama von Rom, Triumphzug Kaiser Constantins, 1888, J. Bühlmann und A. Wagner

Illustrationen aus: Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main, Syndikat, 1980

Anmerkungen: Siehe Chronik Seite 62



Anmerkungen

Siehe Seite 25

Anmerkungen

- 1 Ideenwettbewerb Löwenplatz Luzern, Bericht des Preisgerichts, Baudirektion der Stadt Luzern, Luzern 1985, p. 12
- 2 Ebd., p. 19
- 3 Sylvain Malfroy. Von Ort zu Ort, in: «architheses» 3/84, p. 8
- 4 Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980, Bd. I, 2, p. 440
- 5 Ideenwettbewerb, ebd., p.21
- 6 Stephan Oettermann. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M. 1980, p.42
- 7 «Denn da es nun doch einmal darauf ankommt, den Zuschauer ganz in den Wahn zu setzen, er sei in der offnen Natur, so dass er durch nichts an den Betrug erinnert wird, so müssten ganz andere Anstalten getroffen werden.» Heinrich von Kleist. Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. August 1800, in: H.v.K. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Helmut Sembdner, München/Wien 1982, Bd. IV, p.518
- 8 Benjamin, op.cit., Bd. V, 2, p. 662 (Q 3,3)
- 9 Zitiert nach Benjamin, ebd., p. 660
- 10 Als Vorbild galt allgemein die von Hittendorf 1842 erbaute Grossrotunde an den Champs-Elysées (40 m Durchmesser, 15 m Höhe), Oettermann, p. 45 und 49
- 11 Benjamin, op.cit., Bd. V, 2, p. 657 (Q1a,5)
- 12 Ders., Bd. V, 1, p. 511 (L1, 3)
- 13 Oettermann, p. 7: aus griech. pan (alles) und horama (sehen)
- 14 Darauf weist Brigit Kämpfen-Klapproth ausdrücklich hin: B. K.-K. Das Bourbaki-Panorama von Edouard Castres, in: Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, Bd. 5, Luzern 1980, p.11
- 15 Honoré de Balzac. Père Goriot (1834): «(...) comment va cette petite *santérama*? (...) «Il fait un fameux *froiteorama*, dit Vautrin.» (...) «Ah! ah! voici une rameuse *soupearama*, etc. Nouveaux Classiques Larousse, Paris 1973, tome I, p. 71/72
- 16 Oettermann, Anm. 11 zur Einleitung, p. 277
- 17 Arno Schmidt. Zettels Traum, Stuttgart 1970, p. 150
- 18 Oettermann, p. 12
- 19 Die Ptolemäer fürchteten gar, hinter dem Horizont von der Scholle zu fallen. Terminus technicus für Horizont: Kimme (Kimmung = Fassrand), Oettermann, p. 9
- 20 Goethe bezeichnet den Horizont auch als «Wasserkreis». Italienische Reise, 30. März 1787
- 21 Ebd. Eintragung vom 3. April 1787
- 22 Oettermann, p. 10
- 23 Ernst Bloch. Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M. 1959, passim
- 24 Oettermann, p. 17
- 25 Ebd., p. 15
- 26 Odo Marquard. Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts, in O.M., Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981, p. 47. Wir beziehen uns in diesem Abschnitt weitgehend auf den angeführten Aufsatz
- 27 Ebd.

- 28 Ebd., p. 51f: Die Unbelangbarkeit ist ein «Enthusiasmus der Abwesenheit»
- 29 C.f. Michel Foucault. Die Geburt der Klinik, München 1973
- 30 C.f. ders. Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a. M.1971
- 31 C.f. Max Horkheimer. Kritik der instrumentellen Vernunft (1947), Frankfurt a. M. 1985
- 32 Oettermann, p. 14: Die Montgolfiere war das Gegenteil des Kerkers; die Legende will, dass sowohl Barker als auch Fulton die Erfindung des Panoramas im Gefängnis gemacht haben
- 33 So E.A. Poe, zit. nach Oettermann, p. 17
- 34 «Wenn ich die Courage meines Freunden H. Heine hätte, würde ich Herr Jeremias ein Genie in der bürgerlichen Dummheit nennen.» (Karl Marx, Das Kapital, MEW 23, p. 637); «Der utilitaristische Utophilister Jeremias Bentham, dies nüchtern pedantisch, schwatzlederne Orakel des gemeinen Bürgerverständes des 19. Jahrhunderts» (ebd., p. 636)
- 35 Oettermann, p. 33-39; c.f. Michel Foucault. Überwachen und Strafen, Frankfurt a. M. 1977 (= stw 187), bes. p. 251-292 (Der Panoptismus). Neben Foucault haben Nietzsche, Kafka, Horkheimer und Adorno den Wahn der Vernunft untersucht.
- 36 Roland Barthes. Über mich selbst, München 1978, p. 78
- 37 C.f. Neil Postman. Wir amüsieren uns zu Tode, Frankfurt a. M. 1985. Postman zeigt, dass jede Information zunehmend zur Unterhaltung verdammt wird, somit eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verunmöglich
- 38 Oettermann, p. 97. Dazu Kleist: «Es (das Panorama von Rom) hat indessen, wie es scheint, seinen Ruhm niemandem zu danken ab seiner Neuheit.» (op. cit., p. 518)
- 39 Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft, Hg. Wilhelm Weischedel, Werke in 12 Bänden, Frankfurt a. M. 1979, Bd. X, p. 155 (§ 17)
- 40 Oettermann, p. 109
- 41 Oettermann, p. 105
- 42 Oettermann, p. 109
- 43 Benjamin, op. cit., V, 1, p.51
- 44 Ebd.
- 45 Benjamin, op. cit., V, 2, p.660
- 46 Max Brod. Panorama, in: M.B. über die Schönheit hässlicher Bilder, Leipzig 1913, p. 60
- 47 Benjamin, op. cit., V, 1, p. 169; V, 2, p. 676, p. 679, p. 1011
- 48 Benjamin, op. cit., I, 2, p. 677
- 49 Ebd., p. 668
- 50 C.f. Joachim Ritter. Landschaft, in: J.R. Subjektivität, Frankfurt a. M. 1974 (p. 141-163)
- 51 Joseph Freiherr von Eichendorff. Ahnung und Gegenwart, Nürnberg 1850 (1. Buch, 7. Kapitel), zit. nach Oettermann, p. 8
- 52 Darauf weist Marcel Roethlisberger hin: M.R. Räume mit durchgehenden Landschaftsdarstellungen, in: «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», hg. von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, 1985, Bd. 42, Heft 5, p. 243
- 53 Benjamin, op. cit. V, 2, p. 661
- 54 Zit. nach Oettermann, p. 121
- 55 Oettermann, p. 12
- 56 Oettermann, p. 11
- 57 Oettermann, p. 9
- 58 Benjamin, op. cit., V, 21, p. 48
- 59 Benjamin, op. cit., V, 1, p. 46
- 60 André Meyer. Das Panoramagebäude: Zweckbau und Monument, in: ZAK, a.a.O., p. 280
C.f. Ideenwettbewerb, a.a.O., p. 21: «(...) darf nach Ansicht des Preisgerichtes das Panoramagebäude als Bildträger des Rundbildes nicht zu einem Baudenkmal des 19. Jahrhunderts emporstilisiert werden.» 1. Wie dargelegt, ist die Panoramarounde nicht nur Bildträger. 2. Braucht es nicht emporstilisiert zu werden. *Es ist* schon eines.
- 61 C.f. Jürgen Habermas. Die neue Übersichtlichkeit, Frankfurt a. M. 1985

Nachruf

Der holländische Architekt Mart Stam gestorben

Der in den zwanziger und dreißiger Jahren zur Elite der fortschrittlichen Architekten Hollands gehörende Mart Stam ist am 23. Februar in einem Pflegeheim in Goldach SG im Alter von 87 Jahren gestorben. Er wurde am 28. Februar auf dem Zürcher Friedhof Enzenbühl in aller Stille beigesetzt. Sein Lebenswerk umfasst eine eindrückliche Zahl von Bauten, Projekten, Schriften, aus denen ein sehr klarer, radikal denkender Geist hervorgeht. Er gehörte zum Kreise der Architekten Oud, Rietveld, Duiker und der Maler van Doesburg und Mondrian. An Bauten seien lediglich erwähnt die drei Siedlungshäuser «am Weissenhof» in Stuttgart 1927, in denen der damals völlig neuartige hinterbeinlose Stuhltyp zu sehen war, Siedlungsbauten und ein Altersheim (mit W.M. Moser und F. Kramer) in Frankfurt a. M. und der formvollen Fabrikbau «van Nelle» in Rotterdam (mit Brinkmann & van der Vlugt) 1925-1928. Er wirkte ferner für kurze Zeit als Lehrer am Bauhaus in Dessau und begab sich 1930 zusammen mit H. Meyer, H. Schmidt (beide aus Basel) und Ernst May (Frankfurt a. M.) und anderen deutschen Kollegen nach Moskau, um grosse Stadtplanungsaufgaben zu bearbeiten. 1934 kehrte er nach Amsterdam zurück, eröffnete ein eigenes Büro und arbeitete auch mit verschiedenen Kollegen zusammen. Es entstanden Wohn- und Siedlungsbauten, Geschäftshäuser.

Zur Schweiz hatte Mart Stam schon früh enge Beziehungen. Bereits 1920 weilte er für kurze Zeit in Zürich, um dann von 1924 bis 1926 in den Büros von Prof. Karl Moser und A. Itten in Thun zu arbeiten. In jenen Jahren gründete er zusammen mit H. Schmidt, El Lissitzky, E. Roth die revolutionäre Zeitschrift «ABC». 1928 nahm er teil an der Gründungs-

versammlung der «CIAM – Internationale Kongresse für Neues Bauen» in La Sarraz. Er beteiligte sich am Wettbewerb für einen neuen Bahnhof in Genf mit einem sehr interessanten Projekt.

1948 begab sich Stam nach der DDR, wirkte als Direktor der «Akademie für Bildende Künste» in Dresden und 1950-1952 an der Kunsthochschule in Ost-Berlin. Darauf folgte eine weitere Tätigkeit als Architekt in Amsterdam.

1966 verließ Mart Stam endgültig Holland und lebte mit seiner Gattin wiederum in der Schweiz in völliger Zurückgezogenheit an verschiedenen Orten bis zu seinem Hinschied.

Es ist eine architekturengeschichtliche Tatsache, dass Mart Stam auf die Entwicklung der neuen holländischen, deutschen und auch schweizerischen Architektur einen starken Einfluss ausgeübt hat.

Alfred Roth

Neuerscheinungen

Edouard et Jean Niermans, du Trocadéro à la Maison de la Radio Jean-François Pinchon 212 pages, plusieurs fotos, 244 FF Pierre Margada éditeur Liège

V^e congrès international sur l'altération et la conservation de la pierre 1985 / VIIth International Congress on Deterioration and Conservation of Stone
Lausanne, 25.-27.9.1985
1276 pages (2 vol.), 15×21 cm,
Fr. 155.-
Presses polytechniques romandes
EPFL, 1015 Lausanne

Lucy Hillebrand – Wege zum Raum
Buch zur Ausstellung Lucy Hillerbrand im Kunstverein Wolfsburg 1985
DM 29,50
Werkbund-Vertrieb Darmstadt

Ponts haubanés
René Walther 1985
208 pages, format 23×30 cm, plus de 500 illustrations, Fr. 138.-
Presses polytechniques romandes
EPFL, Lausanne