Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 4: Das Panorama

Artikel: Formen und Funktionen älterer Panoramen : eine Übersicht

Autor: Weber, Bruno

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168632

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: 09.12.2025

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

Formen und Funktion älterer Panoramen

Eine Übersicht

von Bruno Weber

Festgestellt sei zunächst dies[1]: das Panorama ist als weitwinkliger Darstellungstyp von Landschaftsporträt ursprünglich nicht eine künstlerische Aufgabe, sondern ein topographisches Darstellungsproblem, das mit künstlerischen Mitteln gelöst wird, nämlich die Veranschaulichung einer partiellen oder totalen Rundsicht im Gelände, welche grundsätzlich keinen Anfang und kein Ende hat. Der Begriff Rundsicht meint eine horizontal gerichtete Bewegung, die zu ihrem Ausgangspunkt zurückfindet. Das Panorama formuliert, so verstanden, das Paradox eines geschlossenen, aber unendlich erweiterbaren Weltbilds. Zu Panoramen in diesem Sinn können zwei künstlerische Entwürfe erklärt werden, welche zu den wesentlichen des 20. Jahrhunderts gehören: die in ihrer letzten Fassung monumentalisierte *Metamorphose* von Maurits Cornelis Escher 1967, eine 42 m lange Wanddekoration in der Schalterhalle des Hauptpostamts von Den Haag, und das 1982 von Richard Paul Lohse realisierte Kreislaufsystem der farbkomplementären, farbmengengleichen seriellen Horizontalreihen, dessen Gestaltung als über 18 m langes Wandbild dem Lesesaal im Staatsarchiv des Kantons Zürich eine geistige Dimension zufügt. Dagegen bildet das von Hans Erni 1978/79 für das Auditorium im Verkehrshaus Luzern ausgeführte zweiteilige Wandgemälde *Panta rhei,* die zweimal 18 m lange Veranschaulichung von 16 parallelperspektivisch aneinandergereihten Würdenträgern des geistigen Abendlands, kein Panorama, weil diese personalisierte Gesamtübersicht des Prinzips Hoffnung als zielgerichteter Fries kompositionell nicht in sich selbst zurückfliesst, also im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts ein «Cyklorama» darstellt (vgl. unten Anm. 20).

In der gebräuchlichen Bedeutung des in England um 1790 gebildeten griechischen Kunstworts «Panorama» (aus πᾶν «ganz» und ὅραμα «Anblick»), welches deutsch bereits 1795 treffend mit «Allgesicht» übersetzt wurde, ist dessen Darstellungsinhalt ein topographischer, auf eine benennbare Örtlichkeit bezogener, oder ein solcher von nichtlandschaftlichen Bildgegenständen, welche in einer geographischen Landschaft situiert und überschaulich zusammengestellt sind. Von der Sehweise her sind zwei Klassen zu unterscheiden: zentralperspektivische und parallelperspektivische Projektionen. Unter diese fallen die Panorama-Ansicht, die panoramatische Seitenansicht und die panoramatische Vogelschauansicht mit ihren Weiterentwicklungen zum Grundrissbild: Vogelschauplan (Planvedute), Vogelschaukarte, Stadtplan und Landkarte. Zu jenen, im engeren Sinn panoramatisch begriffenen Projektionen gehören die panoramatische Fernsicht (der weitwinklige Ausblick), das Horizontalpanorama (zirkumpolare Rundkarte) und das streifenförmige Rund- oder Vertikalpanorama. Diesem letzteren, dem Panorama eo ipso, gilt die formale Begriffsbestimmung, wie sie aus den vermessungstechnischen Erläuterungen von Eduard Imhof 1963 hervorgeht: Panorama ist die zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders; der Horizontalwinkel des Bildfelds beträgt im Halbrundpanorama 180°, im Vollrundpanorama 360°.

Diese Sonderform der topographischen Landschaftsdarstellung belegt in der Stufenfolge von der Ansicht zur Landkarte, zwischen Veranschaulichung und Vergegenwärtigung von Gelände, gleichsam janusgesichtig ein eigenes Feld, in dem Kunst und Wissenschaft ineinander übergehen. Das Panorama bildet gewissermassen die Schwelle zur kartographisch fortschreitenden Geometrisierung des Landschaftsbilds, denn es formuliert das Vergnügen am weiten Ausblick im Gelände, eine Grunderfahrung von Umwelt aus der Übersicht, als zweidimensionale Abbildung, welche sowohl anschaulich als auch nachprüfbar sein soll. Dass diese Doppelfunktion der weitwinkligen topographischen Abbildung die darstellerischen Möglichkeiten der traditionellen, in der Tafelmalerei begründeten Landschaftskunst, welche primär nicht Richtigkeit, sondern Wesensausdruck anstrebt, tatsächlich übersteigt, gibt das Beispiel des Panoramas von Aubonne zu bedenken. Im September 1782 bestellte Grossfürst Paul Petrowitsch, der nachmalige Zar Paul I., auf der Durchreise in Bern bei Johann Ludwig Aberli ein Gemälde von diesem berühmten Ausblick. Aberli reiste zum vorgesehenen Standort, um das Panorama über dem Genfersee aufzunehmen, «fand aber», wie Heinrich Rieter 1804 überliefert, «die Aussicht von der Höhe über Aubonne ihrer Landkarten-ähnlichen Ausgedehntheit wegen für den Mahler unausführbar».[2] Erst 1824/25 verwirklichte Jakob Samuel Weibel vom Aussichtspunkt Signal de Bougy als Auftragsarbeit für dessen Eigentümer ein Halbrundpanorama über den westlichen Teil des Genfersees.[3] Dieses bestätigt durch die rein topographische Auffassung einer unübersehbar weiträumigen, das Bildschöne sprengenden Landschaft Aberlis Befürchtung: der Streifen ist von links bis rechts einförmig, ohne Gliederung und rhythmische Spannung.

Das Panorama erfüllt als Landschaftsporträt die Forderung, einen Ausschnitt der sichtbaren Wirklichkeit je nach Aufnahmestandort und Erwartung des kontrollierenden Betrachters anschaulich zu repräsentieren. Der geforderte Darstellungsinhalt bestimmt in diesem wie in jedem anderen Fall von Landschaftsporträt die äussere Ausdehnung und innere Organisation der Abbildung. Diese Erkenntnis führt, von der geometrischen Definition des Darstellungstyps abzweigend, zu einer anderen Betrachtungsweise, welche die Funktion anvisiert. Ich unterscheide im folgenden die Funktionsweisen des Panoramas, dessen Formulierungen sowohl parallel- als auch zentralperspektivisch sein können, in vier Kategorien des Darstellungsinhalts und stelle dazu je zwei typische Beispiele vor.

Ortspanorama

Das Ortspanorama veranschaulicht die Ganzheit einer Örtlichkeit in der Ausbreitung ihrer Schauseite. Zugleich bringt es die Siedlungs- oder Geländeform in der Tiefendimension so nahe, dass auch winzige Einzelheiten klar erkennbar werden. So kombiniert es Weitblick und Nahsicht.

Das Ortspanorama von Köln von Anton Woensam 1530, die denkwürdigste aller deutschen Stadtdarstellungen des 16. Jahrhunderts, ist als panoramatische Seitenansicht eine parallelperspektivisch komponierte weitwinklige Horizontalprojektion zentralperspektivischer Teilaufnahmen von mehreren Standorten.[4] Ein überlegener Kunstverstand, der akribische Durchführung mit repräsentativem Charakter zu vereinen weiss, formt von der bedeutendsten Stadt des Reichs ein monumentales Fassadenporträt, worin die Sakralbauten als das Wesentliche herausgestellt und benannt sind. Der Holzschnitt wurde Kaiser Karl V. und seinem Bruder Ferdinand nach dessen Wahl zum römischen König, am 5. Januar 1531 in Köln, als Huldigung der Sancta Metropolis überreicht.[5]

Das Ortspanorama von Glarus von Jan Hackaert 1655, die grösste Zeichnung unter seinen Schweizer Ansichten, gilt nicht dem Ort an der Linth unten, vielmehr dem imposanten Kegel des Vorder Glärnisch darüber.[6] Der holländische Landschaftskünstler leistet sich diese zentralperspektivische Panorama-Ansicht als eine artistische Einübung in die Gebirgstopographie, die er mit grossformatigen Aufnahmen des Bündner Handelswegs zum Splügenpass im Auftrag der Ostindischen Kompanie nachprüfbar veranschaulichen soll. Vor allem die perspektivischen Schwierigkeiten des Bergporträts, welche in einer Höhendimension von 1800 m über seinem Standort zu meistern sind, verfolgt Hackaert bis in die obersten Falten der unzugänglichen Wildnis.

Regionalpanorama

Das Regionalpanorama kennzeichnet den Charakter eines bestimmten Landstrichs. Die in den topographischen Schwerpunkt gerückte Örtlichkeit seines Mittelgrunds erscheint im weithingedehnten Umfeld wie der Kratersee im Rund seines Uferbeckens eingefasst. Der innere Kern und die äusserste Ferne gehören zusammen; diese bildet den Rahmen, der jenen erst porträthaft zur Anschauung bringt, in seiner geographischen Physiognomie erkennbar macht.

Die um 1540 entstandene älteste Gesamtansicht von Zürich bietet eine breitformatige Contrafactur der Limmatstadt in ihrer Gelegenheit, wie die Sprache des 16. Jahrhunderts formuliert, also das Ortsbild einer Siedlung in ihrem Weichbild, jenem Bezirk, über den sich ihre Gerichtsbarkeit erstreckt.[7] Das Regionalpanorama ist als panoramatische Vogelschauansicht von fiktivem Standort ein parallelperspektivisch komponierter Ausblick über den Seeausfluss, von der Kapelle St. Leonhard im Norden zur Kirche von Zollikon im Süden. Der Bildstreifen demonstriert den fundamentalen Gegensatz zwischen Stadt und Land, zugleich deren gegenseitige Abhängigkeit: übergewichtig die introvertierte, turmbewehrte, mauer- und palisadenumgürtete Brückensiedlung, welcher links- und rechtsufrig das fruchtbare, von Untertanen bebaute Gelände zugeordnet ist.

Das Regionalpanorama *Chaîne d'Alpes vue depuis les environs de Zurich* von Heinrich Keller 1805 bietet das Bild einer weitwinkligen zentralperspektivischen Fernsicht von der Waid über das obere Limmattal gegen Zürich und den Alpenkranz.[8] Sein im Titel deutlich angesprochenes Vorbild ist die von den Zeitgenossen gerühmte *Chaîne d'Alpes vue depuis les environs de Berne* von Sigmund Gottlieb Studer 1788, die erste genaue zentralperspektivische Fernsicht auf eine alpine Gebirgskette.[9] Kellers eigentlicher Bildgegenstand bildet nicht der Hauptort selbst, vielmehr die von Zürich aus zu bewundernde Gipfelflur der Schneehäupter, welche der Limmatstadt einen eigentümlichen Glanz verleiht. Diese Naturschönheit verstand eben damals Johann Gottfried Ebel, Förderer und Freund des Künstlers, den Fremden in seinem 1793 erstmals publizierten Reisehandbuch mit Begeisterung nahezubringen.[10]

Reisepanorama

Das Reisepanorama stellt das Gebiet eines Reisewegs im Grund- und Aufriss vor. Ein Reiseweg ist nur kartographisch, also grundrisslich nachprüfbar darzustellen, der Erlebnisgehalt aber nur in einer Projektion, die an den gewohnten Anblick eines Gegenstands in mehr oder weniger horizontaler Blickachse erinnert, anschaulich wiederzugeben.

Als besonders ansprechendes Produkt dieser in kartographischen Reiseprospekten gelegentlich noch anzutreffenden «malerischen» Darstellungsweise verdient das Reisepanorama der ersten schweizerischen Eisenbahnstrecke Beachtung, eine beschriftete Vogelschaukarte des Limmattals zwischen Zürich und Baden (Abb. 1), welche zur Betriebsaufnahme der Eisenbahn am 9. August 1847 erschienen ist.[11] Das Auge wandert mit Vergnügen über den vertikal entfalteten illusionistischen Plan, der wie die Abbildung eines Geländereliefs gestaltet ist und mit seinen darüberziehenden Wolkenschatten an eine Ballonfahrt erinnert.[12] Historisch bedeutsam erscheint die Wiedergabe des natürlichen Flusslaufs vor der Limmatkorrektion, die nach den grossen Überschwemmungen von 1876 seit 1880 in Angriff genommen worden ist.

Ein merkwürdiger Vorgänger solcher Abbildungen ist das 1705 entstandene stratigraphische Panorama des Urnersees[13], die Kombination von Vertikal- und Horizontalprojektion in einer parallelperspektivischen Zusammenstellung von Seitenansichten der Ufergebirge zur kartographischen Überschau, deren Grundriss der 1645 gezeichneten, 1653 erstmals publizierten Karte des Vierwaldstättersees von Johann Leopold Cysat entnommen ist.[14] Der Entstehungsprozess dieses wissenschaftlichen Bilddokuments ist in seinem Kausalzusammenhang noch nicht ergründet. Den ursprünglichen Kern bilden Geländeskizzen des Bologneser Naturforschers Luigi Ferdinando Marsigli, der den Winterthurer Landschaftsmaler Felix Meyer mit sorgfältigeren Einzelaufnahmen beauftragte, welche Marsiglis zeitweiliger Sekretär Johannes Scheuchzer 1707 für seine unveröffentlichte Abhandlung *De structura montium* zu einem Ganzen fügte; Johann Melchior Füssli übertrug dieses für den 1716 publizierten ersten Band von Johann Jacob Scheuchzers Naturgeschichte der Schweiz auf die Kupferplatte. Der Zürcher Gelehrte bezweckte mit seiner Illustration, die

geologisch bahnbrechende Entdeckung jener Gesteinsformationen hervorzuheben, welche noch immer jeden Naturbeobachter beeindrucken, der zum erstenmal den Urnersee befährt.

Top-Panorama

Das Top-Panorama erweist im Rundblick die Kenntnis der Erdoberfläche von einem bestimmten erhöhten Standort aus. Die zweidimensional visualisierte Rundsicht von 360° wird als Panorama schlechthin begriffen, von Hans Conrad Escher, dem Schöpfer des ersten Vollrundpanoramas im Gebirge (1792), «Zirkularaussicht» genannt[15], im Schweizer-Boten 1818 allgemeinverständlich definiert: «Wenn man von einem hohen Thurm oder einem Berge die ganze Gegend, die man ringsum übersieht, abmalet, so heisst solch ein Rundbild der Umgebung Panorama».[16] Ein solches «vollständiges Panorama der unendlichen Aussicht» vom Niesen plante Sigmund Gottlieb Studer schon in den 1780er Jahren, wie Sigmund Wagner 1816 überliefert, scheiterte jedoch an seinem hohen Anspruch, weil er den Horizont vom Gipfel, den er «vielleicht dreyssigmal» bestieg, nie ganz unbewölkt beobachten konnte.[17] Die institutionalisierte Publikationsform der vollständigen Rund-Schau, das in einer Rotunde als illusionistisches Schaubild eingerichtete komponierte Panoramagemälde grössten Formats, entwickelte sich zum Vorgänger des Filmtheaters in 360°-Rundumprojektion (Circarama-Verfahren, 1955 im Disneyland erstmals vorgeführt), wie es gegenwärtig mit der *Swissorama* genannten Touristenattraktion im Verkehrshaus Luzern täglich grössere Massen fasziniert. Das Top-Panorama kann, geometrisch gesprochen, als zirkumpolares Horizontalpanorama (zentralperspektivische Vertikalprojektion auf eine horizontale Kreisfläche) oder als streifenförmiges Panorama (zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders) formuliert sein. Funktionell ist aber zwischen der nahsichtigen Introspektion von oben herab und dem fernsichtigen Ausspähen zum natürlichen Horizont hin zu unterscheiden.

Was in der Nahsicht von oben ergreift, ist die unerwartete und nie ganz schwindelfreie Offenbarung der Höhendimension, zudem der heimliche Einblick in fremde Sphären des Daseins, die bei gewohnter Seitenansicht verschlossen bleiben. Der freilich menschenleere, von Conrad Morant 1548 publizierte zirkumpolare Rundplan von Strassburg erscheint originell durch die Darstellung der Münsterfassade als Standort des Zeichners in einem Holzschnitt für sich, der mit einem Fuss an der Unterkante am Standort des Zeichners ins Bild geklebt und lotrecht hochgeklappt werden kann.[18] Die Vogelschau, rund um den Münsterturm am steilsten, weist mit zunehmender Entfernung immer stärkere linearperspektivische Verzerrungen auf, zumal die in Wirklichkeit sehr engen Gassen der Übersicht wegen stark verbreitert sind. So konstituiert sich das Stadtbild als ein Konglomerat der nach vier Himmelsrichtungen orientierten Häuserblöcke; ausser dem Langhaus des Münsters führt der Künstler die Dominikanerkirche, die Pfalz, die Münze und den Pfennigturm in überdimensionierter Grösse vor Augen. Die umfassende Befestigungsmauer ist nach mittelalterlicher Darstellungsweise von aussen gesehen.

Monumentales Gegenbeispiel eines streifenförmigen Top-Panoramas vom Turm ist das nahsichtige Vollrundpanorama der Stadt

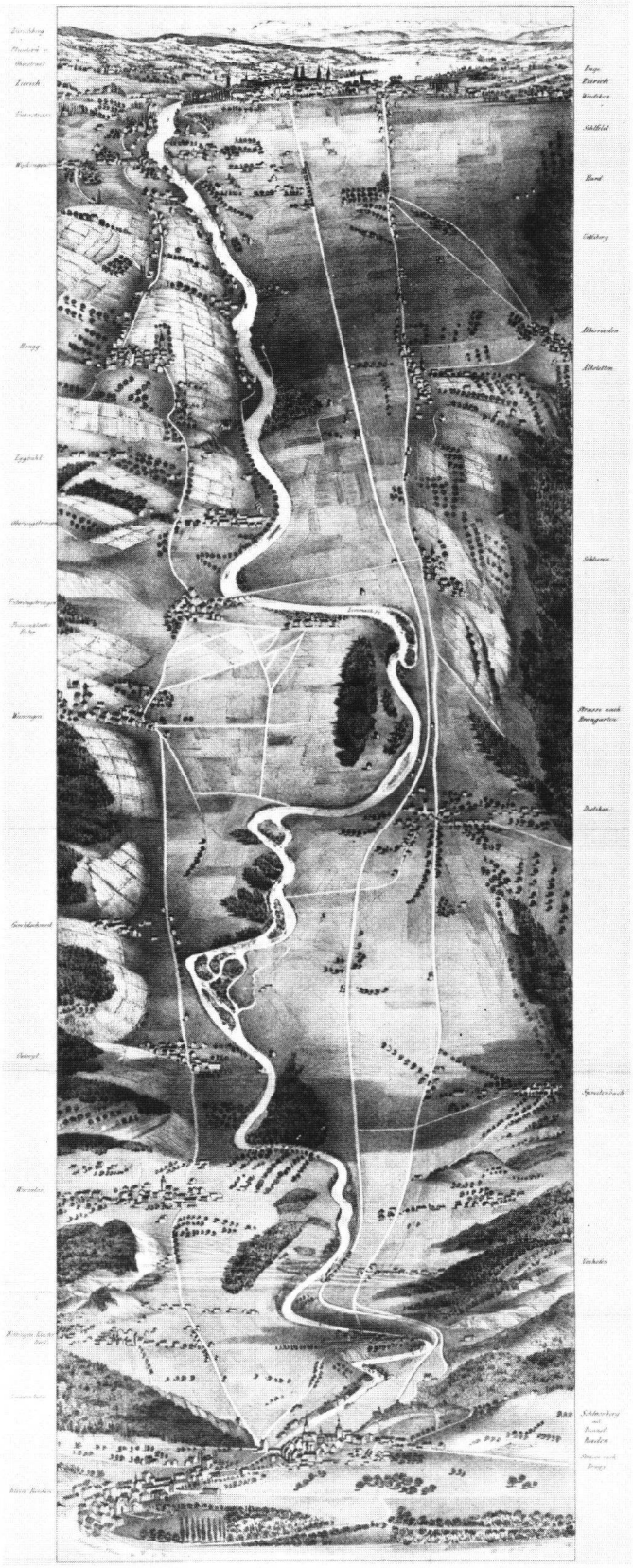

Abb. 1 Anonym, vermutlich *Friedrich Wilhelm Delkeskamp:* Regionalpanorama der Eisenbahnstrecke Zürich–Baden, Vogelschaukarte in Lithographie 1847 (siehe Anm. 11).

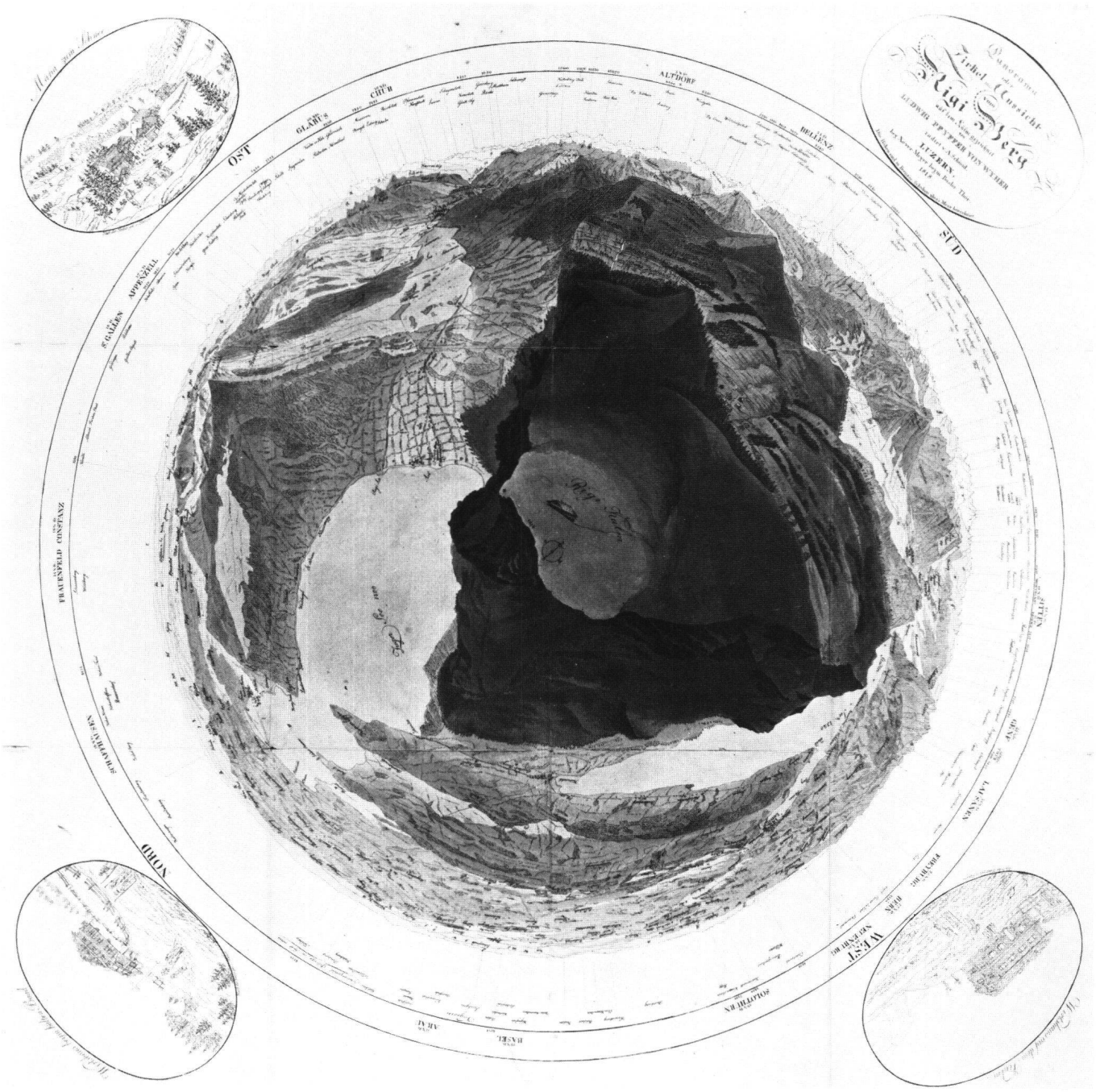

Abb. 2 *Ludwig Pfyffer von Wyher:* Zirkumpolare Rundkarte vom Rigi Kulm um 1815, erste Ausgabe in Umrissradierung mit Aquatinta, koloriert, wahrscheinlich von *Augustin Schmid* 1818 (siehe Anm. 20).

Zürich, welches Franz Schmid 1826 vom Südturm des Grossmünsters nach den vier Himmelsrichtungen aufgenommen hat.[19] Auf Blatt 1 flankieren die vordergründigen Baukörper vom Nordturm und Dachreiter des Grossmünsters als Zeugen des Standorts das Quartier um die Kirchgasse und Winkelwiese. Sie stehen nicht der Komposition wegen im Bild, sondern weil sie der Künstler so wiedergibt, wo und wie er sie jetzt erblickt; aus dem Schattenwurf vom Südhelm auf den Nordhelm ist der Sonnenstand bestimmbar. Auf Blatt 2 schweift der Blick nach Süden über den Seeausfluss zu den Gipfeln der Alpen; diese erscheinen gegenüber den Gegenständen des Nahblicks ferngerückt, nicht nur luftperspektivisch unbedeutend. Auf Blatt 3 sieht man in das fremdartig verwinkelte Kratzquartier hinein, welches in der Gründerzeit zwischen 1877 und 1900 bis auf den letzten Stein abgetragen und mitsamt seinem Namen verschwunden ist. Auf Blatt 4 entschwindet die Limmat beträchtlich unterhalb des natürlichen Horizonts ins Ungewisse. Die Topographie des Umfelds ist unklar, weil dieses mit zunehmender Entfernung vom Standort des Zeichners immer flacher wird. Nur im Nahbereich bewahrt der hemmungslose Rundblick von oben in der gerafften Tiefe die Faszination des Gegenständlichen.

In den Top-Panoramen aus dem Gebirge erkennt man zwei Wesensmerkmale der Fernsicht von oben: die Spannweite, ja schwerwiegende Bedeutung der Tiefendimension zwischen Standort und Horizont, damit auch die ungeheure Entfernung des herausgehobenen, über alles gewöhnliche Mass erhabenen Betrachters von allen übrigen Menschen, vom organisch Lebendigen überhaupt. Das Interesse richtet sich auf die messbaren Punkte des natürlichen Horizonts als einem äussersten Rand der sichtbaren Welt, und gilt zugleich dem unsichtbaren, abgründigen Nichts im unermesslichen Zwischenraum. 1818 erschien als eines der ersten touristischen Horizontalpanoramen die vom Luzerner Architekten Ludwig Pfyffer von Wyher entworfene *Zirkel-Aussicht vom Rigi Berg* (Abb. 2).[20] Die zirkumpolare Rundkarte registriert einen Radius, der in Südwest-Nordost-Richtung bis 340 km umgreift, dient daher nicht zuletzt durch die reiche Beschriftung als anschaulicher Weg- und Gipfelweiser in die Ferne der mannigfaltigen, aber «in einem Anblick»[21] zu erfassenden Aussicht. Der Fremdenführer dürfte jeweils nicht versäumt haben, mit gestrecktem Zeigefinger auf den wüsten Rutschhang des Rossbergs und die merkwürdige, an Stelle des plötzlich am 2. September 1806 verschütteten Dorfs Goldau befindliche Seenplatte hinzuweisen.

Anders ausgerichtet erscheint das streifenförmige Top-Panorama, welches Heinrich Zeller-Horner am 15. August 1832 beim Gipfel des Titlis auf 3000 m in gleissender Sonne und eisiger Kälte während eines Aufenthalts von drei Stunden aufnahm.[22] Ziel des Künstlers war allerdings, wie das extrapolierte Selbstporträt als Panoramenzeichner mit seinen Spuren im Schnee andeutet, über das Bestimmen der Ferne hinaus die Gestaltung des Erlebnisgehalts einer menschenfeindlichen Gebirgslandschaft zur ästhetisch anmutenden Ganzheit. Daher begründet die zwar nicht in situ durchgeführte, dennoch luftperspektivisch feingestufte Farbgebung die eigentliche künstlerische Wirkung des hochalpinen Streifens.

Das Panorama orientiert über den Schauplatz der Natur. Als Betrachter in beherrschender Kontrollposition erlebt man die umfassende Anschauung, «ein Lugaus ins Rings»[23], und erforscht zugleich die Vergegenwärtigung geographischer Wirklichkeit. So oszilliert das Panorama zwischen Landschaft und Gelände, Kunst und Kartographie, Wesensausdruck und Richtigkeit. Deutlich erweist sich diese Zwitterstellung im erhöhten Anspruch auf Erkenntnisfunktion, womit eine vorbestimmte Forderung des Auftraggebers erfüllt werden soll. 1567/68 erarbeitete der Flensburger Maler Melchior Lorichs ein Panorama vom Unterlauf der Elbe als Vogelschaukarte, welche die Stadt Hamburg dem Reichskammergericht in Speyer als Beweisdokument vorlegen liess.[24] Er fundierte diese «Mappa des Augenscheins» durch Vermessungen oder Distanzschätzungen und gestaltete sie mit einem differenzierten System kartographischer Signaturen so wirklichkeitstreu wie damals möglich. Nicht minder interessant ist die geometrisierte Darstellung der Schlacht bei Murten 1476 im Kupferstich von Martin Martini 1609.[25] Der flach projizierte zentralperspektivische Geländegrundriss eines zeitgenössischen Topographen ist einer Vogelschauansicht, deren steilperspektivische Komposition vermutlich vom 1480 gemalten Schlachtenbild übernommen wurde, unterlegt. Durch diese Aktualisierung auf den Stand der kartographischen Technik um 1600 gewann das Ereignisbild mit der Richtigkeit der Geländesituation auch an historischer Wahrscheinlichkeit.

Ein Dokument von eigenartiger Grösse, das 1903–1915 entworfene *Tödi-Panorama* des Winterthurer Malers und Alpinisten Albert Bosshard, ragt aus allen vergleichbaren Hochgebirgspanoramen durch seine auf Fernwirkung angelegte farbige Schönheit hervor.[26] Bosshard bestieg in offizieller Mission den Tödi mindestens fünfzigmal und erforschte dort oben, ganz der wissenschaftlich präzisen Panoramenkunst seines Meisters Albert Heim verpflichtet, in unzähligen Detailstudien ein künstlerisch-topographisches Gesamtbild von Gebirge hier und jetzt. Im letzten Teilstück des unvollendeten Alpenporträts verwirklichte er die Illusion der für solche Höhen bisher nicht dargestellten optischen Richtigkeit, wie sie der Geologe Heim in seinen atmosphärischen Beobachtungen 1912 allgemeingültig formuliert hatte: «Die Luft umwebt die Landschaft mit einem wunderbaren opalisierenden Farbenduft».[27] Im Rückblick ist das Unternehmen von Bosshard, eines Antipoden von Segantini im Wiedergeben der Gebirgswelt, als ein letzter, gescheiterter Aufschwung zu werten, in bezug auf die topographisch zu vergegenwärtigende Veranschaulichung der Erdoberfläche Kunst und Wissenschaft noch einmal zusammenzubringen, welche seit Ende des 17. Jahrhunderts allerdings nie mehr zwingend zu konvergieren waren.[28]

ANMERKUNGEN

1 Mein Vortrag in Luzern, dessen Ausführungen hier leicht überarbeitet und stark gekürzt wiedergegeben sind, beleuchtet gleichsam aus der Nahsicht eine Materie, die ich in einem Vortrag in Wolfenbüttel 1983 unter weitem Blickwinkel erörtert habe: Bruno Weber, *Entwicklungsformen des topographischen und kartographischen Landschaftsporträts vom Manierismus zum Barock.* In: *Schweizerisch-deutsche Beziehungen im konfessionellen Zeitalter. Beiträge zur Kulturgeschichte 1580–1650.* Wiesbaden 1984 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 12), S. 261–298; zitiert im folgenden Weber 1984. Man findet darin die tabellarische Zusammenstellung der Darstellungstypen von Landschaftsporträt (zehnteilige Stufenfolge von der Ansicht zur Landkarte) sowie eine Definition dieses Begriffs und alle weiteren Literaturnachweise, auf die im folgenden verzichtet wird. Zudem verweise ich auf zwei Publikationen, deren ausführliche Literaturangaben hier nicht zu wiederholen sind: *Die Alpen in der Malerei.* Rosenheim 1981, und Bruno Weber, *Graubünden in alten Ansichten.* Chur 1984 (Schriftenreihe des Rätischen Museums 29), im folgenden Weber GR 1984 zitiert.

Zu den Arbeiten, denen ich in erster Linie verpflichtet bin, gehören: Johann Heinrich Graf, *Litteratur der Landesvermessung, Kataloge der Kartensammlungen, Karten, Pläne, Reliefs, Panoramen.* Bern 1896 (Bibliographie der Schweizerischen Landeskunde 2). – Hans Schulz/Otto Basler, *Deutsches Fremdwörterbuch.* Bd. 2. Berlin 1942, S. 307–308 sub verbo Panorama. – Eduard Imhof, *Kartenverwandte Darstellungen der Erdoberfläche. Eine systematische Übersicht.* In: Internationales Jahrbuch für Kartographie 3, 1963, S. 54–95. – Hans Conrad Escher von der Linth, *Ansichten und Panoramen der Schweiz: Die Ansichten 1780–1822.* Hrsg. von Gustav Solar. Zürich 1974 (meine Rezension in ZAK 32, 1975, S. 305–308). – Hans Conrad Escher von der Linth, *Ansichten und Panoramen der Schweiz: Die Panoramen.* Hrsg. von Gustav Solar; Textband unter dem Titel *Die Panoramen und ihre Vorentwicklung.* Zürich 1976 (meine Rezension in ZAK 34, 1977, S. 153–153). Revidierte und ergänzte Neuausgabe des Textbands (ohne Eschers Panoramen) unter dem Titel Gustav Solar, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth.* Zürich

1979. - Ich habe die wissenschaftlichen Bemühungen von Gustav Solar während Jahren aus der Nähe mitverfolgt und ermesse, was seine Arbeiten für die Klärung des Begriffs Panorama und seiner Kunstgeschichte bedeuten. In den 1970er Jahren war er, von Brigit Kämpfen-Klapproths Einsatz für das Bourbaki-Panorama abgesehen, der einzige in der Schweiz, der sich mit diesem Phänomen befasste und über dessen geistigen Gehalt nachdachte. Dank und Anerkennung seien ihm an dieser Stelle dafür ausgesprochen.

Das an der Tagung in Luzern verschiedentlich zum Standardwerk erklärte Buch von STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums.* Frankfurt/M 1980, ist als überaus fleissig angehäufte Materialsammlung verdienstvoll; eine «möglichst umfassende Darstellung der Geschichte des Panoramas» (Umschlagklappe) ist es keineswegs. In der Darstellung der historischen Grundlagen hält Oettermann nicht, was die gründlichen Forschungen von Solar geleistet haben. Er beruft sich S. 279 Anm. 76-87 passim auch nur auf den Artikel von GUSTAV SOLAR, *Drei schweizerische Erstleistungen in der Frühgeschichte des Panoramas,* in: Geographica Helvetica 29, 1974, S. 109-115, den er bis zu wörtlichen, doch nicht als Zitat ausgewiesenen Wiederholungen (vgl. S. 28 über Besson mit Solar S. 110) ausgiebig verwertet. Daher seine Überbewertung der 1754/55 vom eingekerkerten Physiker Micheli du Crest in der «Feste Aarau» (sic S. 30) entworfenen, vorwiegend rechnerisch interessanten Gipfelfernsicht (hier Anm. 9), da diese seine soziologische These von der hoffnungsvollen «Erfahrung», ja «Entdeckung des Horizonts» (S. 10-16), welche zur «Demokratisierung der Perspektive» (S. 26) geführt haben soll, untermauern hilft. Wo er aber S. 28 Eschers *Vue du Fieudo* 1792 mit Horizontalwinkel von 360° (hier Anm. 15) gegen Studers *Chaîne d'Alpes* 1788 mit Horizontalwinkel von 60° (hier Anm. 9) ausspielt, erkennt man deutlich, dass er nicht weiss, wovon er spricht. S. 279 Anm. 76 versichert er, die «erschwingliche Sonderausgabe» von Solars 1976 publizierten Forschungen zum Panorama sei 1979 «erst nach Abschluss des Manuskripts erschienen», was ihn aber nicht hindert, seine Abb. 10-12 aus eben diesem Buch ohne Quellenangabe zu reproduzieren; vgl. SOLAR 1979, Abb. 10, 15, 16. Seine mit dem Wort schnell fertige Arbeitsweise belegt auch das Zitieren, S. 27 und 279 Anm. 73-75, von Carl Gotthard Grass und Conrad Gessner aus meiner Abhandlung *Die Figur des Zeichners in der Landschaft* (in: ZAK 34, 1977, S. 44-82), die er beharrlich verschweigt; vgl. dort S. 60 und Anm. 85, 88 (Schlüssel zu dem, was Oettermann S. 279 Anm. 74 als Werktitel anführt) und 206. So schmückt sich dieser Gelehrte mit fremden Federn, denn seine Forschungsmethode heisst Kompilation. Aber auch das Abschreiben will gelernt sein. Siehe Anm. 20.

2 HEINRICH RIETER (1751-1818), *Biographie des Mahlers Joh. Ludwig Aberli von Winterthur,* in: Helvetisches Journal für Litteratur und Kunst 3, 1804, S. 264. Datierung der Durchreise von Grossfürst Paul nach BEREND STRAHLMANN, *Johann Caspar Lavater und die «Nordischen Herrschaften».* in: Oldenburger Jahrbuch 58, 1959, S. 200. Zur Fama des Ausblicks von Aubonne = Signal de Bougy siehe WEBER 1977 (wie Anm. 3).

3 JAKOB SAMUEL WEIBEL (1771-1846): *Vue depuis le Signal de Bougi. audessus d'Aubonne peint par Sl. Weibel à Berne* 1824/25. Top-Panorama des Genfersees (westlicher Teil) als zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders, Horizontalwinkel nahezu 180° (Halbrundpanorama von Aubonne im Nordosten bis Tartegnin im Südwesten), mittlere Blickrichtung nach Südosten. Standort des Zeichners beim Signal de Bougy (707 m) oberhalb Rolle, Aufnahme vermutlich bei Abendbeleuchtung von Westen frühestens 1823, spätestens 1826.

Aquatinta in Blau- bis Schwarzdruck auf 3 Blättern, Platte/Bild zusammengesetzt 363/307:1677/1632 mm. Kolorierte Exemplare im 1. Plattenzustand nur mit Umrissradierung. Exemplar des 2. Zustands in der Zentralbibliothek Zürich. Im Handel sehr selten, in der wissenschaftlichen Literatur nicht reproduziert.

BRUNO WEBER, *Henry de Rohan und der Heinzenberg. Überlegungen zu einem nicht vorhandenen Gemälde (1632/35).* In: Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden 105 (1975), 1977, Beilage S. 126-127 Anm. 418.

Die Datierung ergibt sich aus der Darstellung des Raddampfers *Guillaume Tell* auf dem Genfersee, des ersten schweizerischen Dampfschiffs (Stapellauf 28. Mai und Jungfernfahrt 18. Juni 1823, in Betrieb bis 1835, abgebrochen 1836), und einer hölzernen Gloriette an Stelle des steinernen Rundtempels, den der französische Bankier, Naturforscher und Philanthrop Jules-Paul-Benjamin Delessert (1773-1847) als Aussichtspavillon 1826 errichten liess. Der Weiler Bougy-St-Martin befand sich seit 1755 im Besitz der Industriellenfamilie Delessert (de Lessert) von Cossonay, welche im 18. Jahrhundert erst in Lyon mit dem Seidenhandel, seit den 1770er Jahren in Paris im Bankgeschäft zu immensem Reichtum gelangte. Benjamin Delessert, Regent der Banque de France seit 1802, übernahm den Landsitz Bougy-St-Martin 1824 und schenkte ihn seinem Bruder François-Marie Delessert (1780-1868). Dieser (oder Benjamin) erwarb 1824 auch das darübergelegene Plateau mit dem Signal de Bougy und legte dort das noch bestehende Kiefernwäldchen an. 1826 erbaute Benjamin Delessert den zierlichen dorischen Monopteros, dessen Inschrift auf dem Architrav die grosse Rundsicht apostrophiert: «GRAND DIEU QUE TES ŒUVRES SONT BELLES.» Das 1935 und 1973 restaurierte Denkmal wird im heutigen Vergnügungspark auf dem Signal de Bougy «Temple de l'amour» genannt. Siehe EUGÈNE MOTTAZ, *Dictionnaire historique, géographique et statistique du Canton de Vaud.* Bd. 1. Lausanne 1914, S. 267-268. - *Dictionnaire de biographie française.* Bd. 10. Paris 1965, Sp. 804-807 sub verbo Delessert.

4 ANTON WOENSAM (vor 1500-vor 1541): Ortspanorama von Köln 1530. Panoramatische Seitenansicht: parallelperspektivisch komponierte weitwinklige Horizontalprojektion auf vertikale Bildebene, Horizontalwinkel ungefähr 140°, mittlere Blickrichtung nach Westen. Aufnahme von mehreren Standorten des Zeichners, teilweise in fiktiver Höhe, am rechten Rheinufer oberhalb Deutz.

Holzschnitt von 9 Stöcken mit Typendruck, zusammengesetzt 592:3526 mm. Bezeichnet oben in der Mitte *COLONIA,* unten ebenso *O FELIX AGRIPPINA NOBILIS ROMANORVM COLONIA,* daneben ligiertes Monogramm *AW;* im Kolophon datiert *M.D.XXXI. ad Caleñ. Februarias.* Exemplare im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin und in der Kungliga Biblioteket Stockholm (Samling de La Gardie).

EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ / HERMANN KEUSSEN (Hrsg.), *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler,* Düsseldorf 1895 (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde 9), Sp. 1084-1088 (mit Nachweis älterer Literatur). - HERMANN KEUSSEN, *Topographie der Stadt Köln im Mittelalter,* 2 Bde., Bonn 1910 (Preis-Schriften der Mevissen-Stiftung. 2), Anhang: *Karten und Beigaben,* Falttaf. 9 (Faksimile des Berliner Exemplars). - MAX GEISBERG, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts,* 43 Mappen, München 1923-1930, Taf. 1562-1570 (im zugehörigen *Bilder-Katalog* hrsg. von HUGO SCHMIDT, München 1930, Abb. S. 267). Neuausgabe: *The German single-leaf woodcut 1500-1550,* hrsg. von WALTER LEO STRAUSS, New York 1974, Bd. 3, Abb. S. 1515-1525. Sonderdruck des Panoramas unter dem Titel: ANTON WOENSAM, *Ansicht der Stadt Köln 1531,* Faksimile-Wiedergabe hrsg. von MAX GEISBERG, Ortsgeschichtliches von EGID BEITZ, München 1929. - WOLFGANG BRAUNFELS, *Anton Wonsams Kölnprospekt von 1531 in der Geschichte des Sehens,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22, 1966, S. 115-136. Wiederabdruck in: WOLFGANG BRAUNFELS, *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975,* Mittenwald 1979, S. 67-88, 134-138, Falttaf. - LUDWIG HEPDING, *Anton Woensam von Worms, Maler und Illustrator des frühen Kölner Buchdrucks,* in: Der Wormsgau 10, 1973, S. 24-28. - HORST APPUHN / CHRISTIAN VON HEUSINGER, *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance,* Unterschneidheim 1976, S. 50, Abb. 33, 34 (nach Geisberg). - WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 267-268, 270, 281 Anm. 13 (mit weiterer Literatur), Abb. 3 (Ausschnitt).

5 Dieser Zusammenhang wird in der Literatur (siehe Anm. 4) nicht geklärt. Das Ortspanorama von Köln ist in drei 1531 bzw. 1557 datierten Ausgaben überliefert (dazu ungenaue Angaben in FIRMENICH-RICHARTZ/KEUSSEN 1895), welche durch die Formulierung und den Bildschmuck der Dedikation sowie den Beginn des Lobgedichts von HERMANN VON DEM BUSCH (um 1468-1534) auf dem typographischen Sockel unter dem Holzschnitt voneinander abweichen. Die erste Variante der Erstausgabe (reproduziert in KEUSSEN und BRAUNFELS) ist Kaiser Karl V. (1500-1558) und dem römischen König Ferdinand (1503-1564), Karls jüngerem Bruder, sowie dem Kölner Erzbischof und Kurfürsten Hermann von Wied (1477-1552), den anderen sechs nicht

namentlich angeführten Kurfürsten und dem Senat der Stadt Köln gewidmet; die Wendung für den Erzbischof lautet «itemque & R. domino nostro, D. Hermanno à Weda, archiepiscopo Coloniensi &c.». Die Widmung enthält auch die Mitteilung «Petrus Quentell chalcographus Coloniensis hanc effigiem inclytae vrbis Coloniae Agrippinae amplissimae Vbiorum metropolis, maximis suis impensis primum excudit». Dem Widmungstext folgt ein 1531 datierter Holzschnitt mit den von ihren Wappen flankierten Halbfigurenporträts von Karl und Ferdinand über den Wappen der sieben Kurfürsten.

Die zweite Variante der Erstausgabe (reproduziert in GEISBERG und APPUHN/HEUSINGER) ist nur Karl und Ferdinand gewidmet. Der kürzere Widmungstext enthält u.a. die Formulierung «Haec effigies inclytae vrbis Coloniae Agrippinae, amplissimae Vbiorum metropolis, est primum excusa. Anno domini M.D.XXXI. mense Ianuario» (ohne den Namen des Verlegers Peter Quentel) und ist von zwei kleinen Holzschnitten mit den Ganzfiguren Karls und Ferdinands in halbrunder Nische flankiert. Das in beiden Varianten gleichlautende Kolophon des Verlegers ist auf den 1. Februar 1531 datiert («M.D.XXXI. ad Calendas Februarias»). Ob die zweite Variante damit ebenfalls 1531 anzusetzen ist, sei dahingestellt; sie erschien jedenfalls nach der ersten, kann mithin als zweite Ausgabe bezeichnet werden. Eine dritte wurde von Quentels Erben 1557 gedruckt; die Widmung wiederholt jene der ersten mit orthographischen Abweichungen, ohne den Namen des 1547 abgesetzten (und 1552 verstorbenen) Erzbischofs Hermann von Wied (laut FIRMENICH-RICHARTZ/KEUSSEN 1895).

Die Auffassung von BRAUNFELS (1966, S. 115), wonach die Konzeption und Ausarbeitung des Panoramas den Künstler «mehr als ein Jahr» beschäftigt haben muss, leuchtet ein. Mit dem Publikationsdatum 1531 zusammengenommen, bedeutet dies allerdings, dass Peter Quentel, Kölns erfolgreichster Druckerherr von 1520 bis zu seinem Tod 1546, den Maler und Holzschnittentwerfer Anton Woensam, einen seiner Hauptillustratoren (WEPDING 1973) seit 1524 (HANS KISKY in THIEME/BECKER Bd. 36, 1947, S. 166), auf eigenes Risiko bereits 1529, spätestens aber im Frühjahr 1530 mit den Aufnahmen zum Panorama beauftragt haben dürfte. Ob dessen tatsächliche Zweckbestimmung, nämlich dem neuen römischen König als Präsent der Stadt bzw. ihres Erzbischofs übergeben zu werden, schon im Vordergrund stand oder dem Unternehmen überhaupt zugrundeliegt, mag wohl sein. Damals zwar wusste Quentel vermutlich noch nicht, wann und wo die bevorstehende Königswahl stattfinden sollte. Nur die Krönung in Aachen stand fest, zumal für den günstigeren Fall, dass der Habsburger Ferdinand, Statthalter seines Bruders Karl in den Erblanden nach dessen Wahl zum Kaiser (1519) und seit 1521/22 Regent im Reich (später Nachfolger Karls als Ferdinand I. 1558), auf den Thron kommen würde.

Hermann von Wied, Erzbischof und Kurfürst von Köln 1515–1547, war dem Kaiser, den er am 23. Oktober 1520 in Aachen mitgekrönt hatte, und der katholischen Reichspolitik bis zu seiner innerkirchlichen Abkehr von der altgläubigen Konfession (1536) treu ergeben; sein Verhältnis zu Köln ist dagegen «stets gespannt geblieben» (FRANZEN 1971, S. 21). Quentel indessen besass wohl sein Vertrauen (WEPDING 1973) und dürfte spätestens im September 1530 über die positive Konstellation für sein Projekt informiert worden sein, denn Hermann von Wied war mit den anderen rheinischen Kurfürsten, nach geheimen Wahlverhandlungen mit dem Haus Habsburg während des Augsburger Reichstags, seit August 1530 für die Wahl Ferdinands gewonnen (KOHLER 1982). Die Wahlhandlung wurde am 29. Dezember 1530 in der Sakristei des Kölner Doms von den versammelten Kurfürsten inauguriert und am 5. Januar 1531 vollzogen, der Gewählte am 11. Januar in Aachen im Beisein der Kurfürsten gekrönt.

Wann dem Kaiser und dem König das ihnen gewidmete Bild der Sancta Metropolis übergeben worden ist, ob schon in Köln oder erst in Aachen (wo sich Karl und Ferdinand vom 11. bis 15. Januar 1531 aufhielten), meldet die Überlieferung nicht. Möglicherweise enthielt dieses fragliche Exemplar noch keinen oder einen von den bekannten Versionen abweichenden Typendruck, da diese wie erwähnt auf den 1. Februar 1531 datiert sind und ihre Dedikation die Tatsache der Krönung anzeigt. Bemerkenswert ist nämlich, dass der münsterländische Humanist Hermann von dem Busch, Verfasser des beigedruckten, dem reformfreudigen Rechtsgelehrten Adolf Eichholtz gewidmeten Lobgedichts auf die Stadt Köln, damals bereits dezidiert lutherisch gesinnt war. In den Jahren 1527–1533 dozierte er Geschichte an der Universität Marburg, welche Philipp I. Landgraf von Hessen (1504–1567) als erste evangelische Hochschule im Reich 1527 gegründet hatte. Philipp selbst hatte sich auf dem Augsburger Reichstag im Sommer 1530 unter den Evangelischen als politischer Hauptgegner des Kaisers profiliert. Man mag daraus schliessen, dass Quentel den beiden Potentaten im Januar 1531 vorsichtigerweise, vielleicht in Voraussicht der konfessionellen Spaltung Deutschlands, zunächst nur den Holzschnitt in einem breitrandigen, wahrscheinlich prächtig kolorierten Exemplar übergeben hat.

AUGUST FRANZEN, *Bischof und Reformation. Erzbischof Hermann von Wied in Köln vor der Entscheidung zwischen Reform und Reformation,* Münster 1971 (Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung 31), bes. S. 21, 32. – ALFRED KOHLER, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V. Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seines Königtums (1524–1534),* Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 19), bes. S. 116–120, 124–125, 141–142, 155, 158, 174–183, 197, 376–378.

6 JAN HACKAERT (1628–um 1685): Ortspanorama von Glarus 1655. Zentralperspektivische weitwinklige Panorama-Ansicht, Horizontalwinkel ungefähr 120°, mittlere Blickrichtung nach Südosten auf den Vorder Glärnisch (2327 m). Standort des Zeichners am rechten Linthufer oberhalb Ennetbühls auf ungefähr 520 m, Aufnahme im Juni 1655. Feder und Pinsel in Schwarz und Braun auf 12 zusammengesetzten Blättern, 538/689:1710 mm. Bezeichnet unten rechts *Das Hauptflecke Glarus 7 oort im Swietserlant.* Österreichische Nationalbibliothek Wien, Kartensammlung, Atlas Eugen/Laurens van der Hem Bd. 13, Bl. 40.

JAN HACKAERT, *Die Schweizer Ansichten 1653–1656. Zeichnungen eines niederländischen Malers als frühe Bilddokumente der Alpenlandschaft,* 42 Faksimilewiedergaben, bearbeitet und kommentiert von GUSTAV SOLAR, Dietikon-Zürich 1981, S. 38–39, Faksimile 10. – WEBER GR 1984 (wie Anm. 1), S. 62. – WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 276, 290 Anm. 47. – GUSTAV SOLAR, *Warum zeichnete Jan Hackaert die Panoramaansicht von Glarus?,* in: Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus 70, 1985, S. 11–15 .

7 Unbekannter Künstler, möglicherweise HANS ASPER (1499–1571): Gesamtansicht von Zürich um 1540. Regionalpanorama als panoramatische Vogelschauansicht: parallelperspektivisch komponierter weitwinkliger Ausblick von fiktivem Standort westlich über der Stadt, mittlere Blickrichtung nach Osten. Holzschnitt koloriert, 95:317 mm. Nicht bezeichnet. Erschienen im Erstdruck vermutlich als Einblattholzschnitt in den frühen 1540er Jahren, im Zweitdruck des rechts verkürzten Holzstocks (zweiter Zustand) vermutlich als Kopfstück eines Einblattkalenders bei Christoph Froschauer d.Ä. (um 1490–1564) in Zürich in den mittleren 1540er Jahren, mit Wappenholzschnitt rechts anschliessend sowie darüber Titelzeile in rotem Typendruck *Der vralten Statt Zürich eigentliche contrafactur mit irer landschafft waapen.* Exemplar des kolorierten Erstdrucks in der Zentralbibliothek Zürich.

JOSEF ZEMP, *Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen,* Zürich 1897, S. 273 Abb. 77, S. 274 Nr. 4a. – WALTER MATHIS, *Zürich – Stadt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Gedruckte Gesamtansichten und Pläne 1540–1875,* Zürich 1979, S. 133 Nr. 1, Taf. 3 (Abb. S. 53). – BRUNO WEBER, *Die Schweiz in ihren schönsten Ansichten, Graphik aus vier Jahrhunderten. Teil 1: Aargau, Schaffhausen, Zug, Zürich,* Zürich [1979], Nr. 1, Farbabb. (mit ausführlicheren Angaben und weiterer Literatur).

8 HEINRICH KELLER (1778–1862): *Chaîne d'Alpes vue depuis les environs de Zurich* 1805. Regionalpanorama als panoramatische, weitwinklige zentralperspektivische Fernsicht über das obere Limmattal gegen Zürich von einem Standort auf der Waid (ungefähr 550 m) am Käferberg oberhalb Wipkingen, eine Wegstunde ausserhalb der Stadt. Horizontalwinkel ungefähr 90°, mittlere Blickrichtung nach Südosten. Umrissradierung koloriert, Platte/Bild 242/151:543:472 mm. Bezeichnet unter dem Bild links. *H. Keller fecit.* Nach Kellers vorbereitender Tuschpinselzeichnung, weiss gehöht, 99:487 mm, unter dem Bild mit Bleistift datiert *25 u. 26 Sept. 1799* (Zentralbibliothek Zürich). Erschienen als Einzelblatt bei Füssli & Comp., im Verlag des Kunsthändlers Heinrich Füssli (1755–1829; Firma 1797–1868), in Zürich 1805, mit

Widmung des Verlegers an die Naturforschende Gesellschaft in Zürich. Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.
JOHANN GOTTFRIED EBEL, *Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen,* 4. Teil, Zürich 1805, S. 281 (Ankündigung). - [BERCHTOLD FRIEDRICH HALLER], *Kunstnachrichten aus der Schweiz, vom Jahre 1796 bis 1805,* in: Archiv für Künstler und Kunstfreunde, angelegt und besorgt von JOHANN GEORG MEUSEL, 2. Bd., 2. Heft. Dresden 1807, S. 111 *(Kunstnachrichten vom Jahr 1805).* - SOLAR 1976 (wie Anm. 1), S. 79 Abb. 117, 118, bzw. 1979, S. 112 Abb. 117, 118 (Zeichnung und Radierung). Kellers Vorzeichnung enthält zahlreiche stark verwischte Spuren von Rötel, welche auf die französischen und russischen Truppenstellungen während der zweiten Schlacht von Zürich am 25. und 26. September 1799 zu beziehen sind, zumal am Zürichberg links, in der Stadt selbst und im Sihlfeld in der Mitte, bei Wipkingen und Wollishofen rechts; im Vordergrund links auf der Waid sind zwei Kanonen mit Pulverrauch deutlicher zu erkennen. Indessen scheint es fraglich, ob die Aufnahme tatsächlich 1799, gar während der Kriegshandlungen, angefertigt worden ist; die militärischen Einträge können auch nachträglich, vielleicht von anderer Hand, in Kellers Zeichnung skizziert und entsprechend datiert worden sein. Zur danach ausgeführten Radierung vermerkt EBEL 1805, S. 281: «Ein junger Künstler, H. *Keller* von Zürich, arbeitet gegenwärtig an einem sehr schönen Blatte von diesem Standpunkte [auf der Waid] genommen, im Geschmacke desjenigen des H. *Studers* von der grossen Bergkette, die man aus den Gegenden um Bern erblickt.» Und weiter S. 284 zum Ausblick von der Hochwacht des Schnabelbergs auf dem Albisgrat: «Der schon benannte Zeichner, *Keller,* steht eben im Begriffe, auch einen Theil derjenigen Kette von Schweizergebirgen, die man von der dortigen Hochwache erblickt, in der Manier des vortreflichen Blatts von *Studer* zu geben.» Diese andere Radierung wurde 1807 ausgearbeitet und publiziert; siehe dazu WEBER 1979 (wie Anm. 7), Abb. Nr. 47.
Man möchte aus den angeführten Tatsachen schliessen, dass der Künstler erst von 1803 an, in Erwartung eines nach Einführung der Mediationsverfassung wieder ansteigenden Touristenstroms, mit Ebels Unterstützung die Darstellung solcher für den Fremdenverkehr bestimmten Fernsichten unternommen haben wird. In beiden Fällen dürfte die ausdrücklich als bekannt vorausgesetzte, topographisch ausgerichtete Alpenfernsicht von Sigmund Gottlieb Studer Vorbild und implizit Veranlassung gewesen sein (zu dieser siehe Anm. 9). Das topographische Muster lieferte aber die um 1795 entworfene und wohl kurz danach, jedenfalls vor 1799 in Bern als Einzelblatt publizierte kolorierte Umrissradierung *Vue de la Ville de Zurich et des Environs* von Johann Jakob Biedermann (1763-1830), eine Fernsicht vom gleichen Standort auf der Waid. Der von dieser Aufnahme herzuleitende Ausblick von Jean-François Gout (um 1748-1812) auf einer von Matthias Gottfried Eichler (1748-1821) in Bern radierten Zürcher Handwerkskundschaft, welche spätestens 1798 herausgegeben worden ist, dürfte zur allgemeinen Kenntnis des Aussichtspunkts beigetragen haben. Zu diesem Formular siehe KLAUS STOPP, *Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksgesellen (1731-1830), Bd. 9: Katalog Schweiz,* Stuttgart 1986, CH 123.

9 SIGMUND GOTTLIEB STUDER (1761-1808): *Chaîne d'Alpes, vue depuis les environs de Berne* 1788. Regionalpanoramatische zentralperspektivische Fernsicht vom Eichplatz in der Enge, westlich von Bern an der Strasse nach Neuchâtel vor dem Bremgartenwald, gegen das Berner Oberland vom Brienzer Rothorn links zum Stockhorn rechts, Horizontalwinkel maximal 60°, mittlere Blickrichtung nach Südosten. Umrissradierung, Bild 151:482 mm, von BALTHASAR ANTON DUNKER (1746-1807), koloriert von HEINRICH RIETER (1751-1818). Zugehörig ein typographisches Erklärungsblatt *Explication de la Planche intitulée: Chaîne d'Alpes vue depuis les environs de Berne* mit 124 geographischen Namen. Aufgenommen 1788, publiziert von Studer mit Widmung an Rudolf Gabriel Manuel (1749-1829), verlegt von Rieter in Bern spätestens 1789/90.
JOHANN GOTTFRIED EBEL (1764-1830), *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweitz zu reisen,* 1. Teil, Zürich 1793, S. 108. - SIGMUND WAGNER (1759-1835), *Andenken an Gottlieb Studer, den Verfasser der Chaîne d'Alpes, vue des environs de Berne,* in: Alpenrosen, ein Schweizer Almanach auf das Jahr 1816, S. 155-157. - GOTTLIEB SAMUEL STUDER (1804-1890), *Das Panorama von Bern. Schilderung der in Berns Umgebungen sichtbaren Gebirge,* Bern 1850 (kommentierte Neuausgabe). - ADOLF WÄBER, *Die Bergnamen des Berner Oberlandes vor dem XIX. Jahrhundert.* In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 28, 1893, S. 256-258. - GRAF 1896 (wie Anm. 1), S. 543, 708 (Nachweis von Studers Manuskriptpanoramen). - HANS HERZOG, *Balthasar Anton Dunker, ein schweizerischer Künstler des 18. Jahrhunderts, 1746-1807,* Bern 1899 (Neujahrs-Blatt der Litterarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1900), S. 27 Nr. 12, Frontispiz. - HEINRICH DÜBI, *Jakob Samuel Wyttenbach und seine Freunde. Beiträge zur Kulturgeschichte des alten Bern,* Bern 1910 (Neujahrs-Blatt der Litterarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1911), S. 20-23, 93, 96-97, mit anderen Beispielen von Studers Panoramenkunst (Frontispiz, Taf. nach S. 66 und 88). - Galerie Jürg Stuker Bern, Auktion 142, 25.11.1975, Kat. Nr. 2935, Taf. 74; Auktion 178, 5.12.1978, Kat. Nr. 6437, Taf. 123. - SOLAR 1979 (wie Anm. 1), S. 94, 125.
Studers *Chaîne d'Alpes* ist in der neueren Literatur nicht reproduziert, daher auch nahezu unbekannt: glänzende Bestätigung eines Niemandslands zwischen Kunstwissenschaft und Kartographiegeschichte, in dem es noch einiges zu erforschen gibt. Als Pionierleistung steht das fernsichtige Landschaftsporträt in der Geschichte der Gebirgsdarstellung ebenbürtig neben dem *Prospect Geometrique des Montagnes neigées* von Jacques-Barthélemy Micheli du Crest 1754/55, einer zentralperspektivischen Aufnahme des alpinen Horizonts von der Festung Aarburg aus, vom Urirotstock im Osten zum Rinderhorn im Westen (Horizontalwinkel 60°). Dieser topographisch-geodätisch beschriftete Gipfelweiser, das erste publizierte wissenschaftliche Alpenpanorama, muss vor allem in Kenntnis der unvorstellbaren Schwierigkeiten, unter denen er entstanden ist, gewürdigt werden (siehe Anm. 1). Studers künstlerisch ausgearbeiteter Streifen übertrifft diese dürre Horizontale durch seine Präzision und Anschaulichkeit. Zu Micheli siehe JOHANN HEINRICH GRAF, *Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften in bernischen Landen vom Wiederaufblühen der Wissenschaften bis in die neuere Zeit. Drittes Heft (2. Abtheilung): Die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts,* Bern 1890, S. 68-273 (zum *Prospect Geometrique* S. 160-172, mit Faksimile nach S. 164). Auch als Sonderdruck unter dem Titel: *Das Leben und Wirken des Physikers und Geodäten Jacques Barthélemy Micheli du Crest aus Genf, Staatsgefangener des alten Bern von 1746-1766, aktenmässig dargestellt,* Bern 1890. - Dazu die Ergänzung von JOHANN HEINRICH GRAF, *Das Originalpanorama eines Theils der Unterwaldner und Berner Alpen von J.B. Micheli du Crest,* in: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 27, 1892, S. 245-252. - SOLAR 1979 (wie Anm. 1), S. 23-25, Abb. 15.

10 JOHANN GOTTFRIED EBEL bescheinigte in der ersten Ausgabe seiner *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweitz zu reisen,* 1793, 2. Teil S. 190, dem Gasthof zum Schwert an der Rathausbrücke in Zürich «die schönste Lage unter allen Gasthäusern der Schweitz», selbstredend wegen des freien Ausblicks nach Süden auf die Schneegipfel der Glarner und Urner Alpen. Die beiden Frontispize dieser und der zweiten Ausgabe *Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen,* 4 Teile, Zürich 1804-1805, stellen die Alpenansicht von Zürich dar. Ebels Verherrlichung der Schweiz, ihrer Heilkraft auf Körper, Seele und Geist, weist missionarische Züge auf, zumal 1804, 1. Teil S. 15-17, zitiert in WEBER GR 1984 (wie Anm. 1), S. 14, 34 Anm. 24; doch schon 1793, 1. Teil S. 9-10 (idem leicht modifiziert 1804, 1. Teil S. 11), wo er im Erlebnisgehalt der Schweiz kühn das Abstraktum eines Panoramas entwirft: «Der Genuss der Natur wird nicht allein durch die Abwechslung und Mannigfaltigkeit im Allgemeinen, die in manchen Gegenden fast mit jedem Schritte stattfindet, erhöhet, sondern eben so sehr durch die Mannigfaltigkeit der Ansichten *einer* Landschaft von *einem einzigen* Punkte zu den verschiednen Tageszeiten, bey reinem, halbbewölktem und ganz überzognem Himmel betrachtet, wodurch Farben, Lichter, halbe und ganze Schatten auf die Seen und Wiesen, auf die Massen und Gruppen der Hügel, Berge, Alpen, und der kahlen und beschneyten Felsen geworfen und bisweilen in kurzer Zeit so verändert werden, dass eine und dieselbe Gegend die verschiedensten und frappantesten Schauspiele gewährt.»
Der körperbehinderte Panoramenzeichner Heinrich Keller war 1797-1815 Lehrling und Mitarbeiter in der Kunsthandlung des Landschaftsmalers Heinrich Füssli (siehe Anm. 8), danach selbständiger Kunstverleger, seit den 1820er Jahren auch kartographisch tätig (erste Schulkarte der Schweiz 1823, erste Schulwandkarte 1830, erster Schulatlas 1842). Vom landeskundigen Gelehrten und Panoramenzeich-

ner Ebel gefördert, kam er spätestens 1804 mit Hans Conrad Escher (siehe Anm. 15) in Verbindung, der ihn bald entscheidend beeinflusste. Durch die Verbreitung seiner topographisch verlässlichen druckgraphischen Panoramen erwarb sich der «Panorama-Keller» den Ruf eines Begründers und Hauptmeisters der schweizerischen Panoramenkunst. Die Vermutung, dass hinter dieser sympathischen Gestalt die geistige Potenz Escher steht, konnte von SOLAR 1976 (wie Anm. 1), S. 78–90, bzw. 1979, S. 111–127, im Indizienbeweis erhärtet werden.

11 Unbekannter Künstlertopograph in der Manier von FRIEDRICH WILHELM DELKESKAMP (1794–1872): *Die schweizerische Nordbahn. Erste Section Zürich-Baden in malerischer Darstellung des Limaththales.* Regionalpanorama, Reisepanorama der ersten schweizerischen Eisenbahnstrecke 1847, als Vogelschaukarte in waagrechter Leporellofaltung: Geländegrundriss des Limmattals zwischen Zürich und Baden (Luftlinie 21 km, Bahnlinie 23,3 km) in parallelperspektivischer Vertikalprojektion mit eingefügten Komponenten (Geländeformen, Siedlungsbilder, Gebäude) in Schrägprojektion; Regionalpanoramen von Zürich und Baden oben bzw. unten zentralperspektivisch hinzukomponiert. Kreidelithographie, Blatt 626:268 mm. Nicht bezeichnet. Erschienen mit Fahrten- und Tariftabelle bei Orell, Füssli & Comp. in Zürich zur Betriebsaufnahme der Eisenbahn am 9. August 1847 (Inserat im Tagblatt der Stadt Zürich Nr. 221, S. 1198). Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.

OSKAR WELTI, *Zürich-Baden, die Wiege der schweizerischen Eisenbahnen. Ein Tagebuch über die Entstehungsgeschichte der ersten Schweizerbahn 1836–1847,* Zürich 1946, Abb. 13 nach S. 112. Danach auch in *David Bürkli's Züricher Kalender für das Jahr 1947,* Abb. S. 35. Es scheint nicht abwegig, den Autor des Reisepanoramas in Delkeskamp selbst zu vermuten. Der gelernte Buchbinder aus Bielefeld verfertigte als Autodidakt, seit 1823 in Frankfurt/M tätig, vorwiegend Architektur- und topographische Zeichnungen. 1825–1829 durchstreifte er auf alljährlichen Sommerreisen die Innerschweiz, 1828–1830 lebte er als Hausgenosse des Panoramenzeichners und Kartographen Heinrich Keller in Zürich (danach wieder in Frankfurt). Hauptwerk dieser Schweizer Aufenthalte ist das mit Geleitwort von Johann Gottfried Ebel 1830–1834 in Zürich und Frankfurt herausgegebene *Malerische Relief des klassischen Bodens der Schweiz* in 9 Aquatintablättern, eine aus unzähligen Geländeansichten konstruierte kartographische Physiognomie der Urschweiz als südorientierte Vogelschauansicht (Parallelprojektion aus einem Höhenwinkel von ungefähr 33°).

Zudem entwarf Delkeskamp eine Anzahl von Flusspanoramen als Vogelschaukarten: *Panorama des Main's und seiner nächsten Umgebungen von Frankfurt am Main bis Mainz* (1825, 1828), *Panorama des Rheins und seiner nächsten Umgebungen von Mainz bis Coeln* (1829, 1837, 1844) und dessen Fortsetzung *[...] von Speyer bis Mainz* (1842), *Panorama der Mosel von Coblenz bis Wasserbillig* (1839). Ferner eine *Panoramische Ansicht von Baden-Baden* (1841), einen zusammenfassenden *Malerischen Reiseatlas des Rheins von Basel bis ans Meer* (1844) und einen grossformatigen *Malerischen Plan von Frankfurt am Main* in 7 Blättern (1859–1864). Diese im topographischen Feld bedeutenden Arbeiten vereinen in virtuoser Darstellungsweise terraingerechte Anschaulichkeit mit kartographischer Präzision.

Seit Mitte der 1840er Jahre bearbeitete Delkeskamp das *Malerische Relief der Schweizer und angränzenden Alpen,* sein mit nur 13 ausgeführten von 25 geplanten Blättern unvollendetes zweites Hauptwerk schweizerischer Topographie. Nach den Ermittlungen von SOLAR 1976 (wie Anm. 1), S. 80 bzw. 1979, S. 113 befand sich der Künstler im August 1847 in Zürich, gewiss als Gast von Heinrich Keller, der ihm den Zugang zu den Ansichten und Panoramen von Hans Conrad Escher (siehe Anm. 15) ermöglichte, von denen Delkeskamp einige, zweifellos beim Sohn Arnold Escher von der Linth (1807–1872), kopieren durfte. So erscheint es durchaus möglich, dass Delkeskamp selbst etwa im Frühsommer 1847 ein Reisepanorama der neuen Eisenbahnstrecke, nach dem Beispiel des in Leipzig am 1. Juni 1839 ebenso anonym publizierten *Panorama der Eisenbahn zwischen Leipzig und Dresden,* als Brotarbeit vermutlich im Auftrag von Orell Füssli ausgeführt hat. Eine Bestätigung dieser Hypothese könnte nur dessen geodätische Analyse im Vergleich mit dem damals in Arbeit befindlichen *Malerischen Relief* liefern. (Siehe auch Anm. 12.)

Über Delkeskamp siehe GEROLD MEYER VON KNONAU, *Der Kanton Schwyz, historisch, geographisch, statistisch geschildert,* St. Gallen/Bern 1835 (Historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz 5), S. 5–6. – HEINRICH ESCHER, *Johann Gottfried Ebel, nach seinem Leben und Wirken geschildert,* Trogen 1835, S. 60. – RUDOLF WOLF, *Geschichte der Vermessungen in der Schweiz als Historische Einleitung zu den Arbeiten der schweiz. geodätischen Commission,* Zürich 1879, S. 212–213. – JOSEPH KLEIN, *Methoden raumbildender Darstellung und ihr Verhältnis zur Karte, unter besonderer Berücksichtigung der Panoramen von Delkeskamp,* Frankfurt/M 1961 (Naturwiss. Diss. Univ. Frankfurt/M 1959 = Mitteilung des Instituts für angewandte Geodäsie 42 = Deutsche geodätische Kommission, Reihe C. 43), S. 55–110. – SOLAR 1976 bzw. 1979 (wie Anm. 1), S. 80 bzw. 113. – FRIEDRICH WILHELM DELKESKAMP, *Malerisches Relief des klassischen Bodens der Schweiz,* kommentiert von EDUARD IMHOF, Dietikon-Zürich 1978.

12 Die Schatten von unsichtbaren, über dem Betrachter schwebenden Wolken erscheinen bereits im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts auf dem Vogelschauplan von Amsterdam von Jan Christianszoon Micker (1598–1664), welcher den monumentalen Holzschnitt von Cornelis Anthoniszoon 1544, dem dessen Gemälde von 1538 zugrundeliegt, wieder ins Gemalte übertrug. Dazu WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 276, 290 Anm. 45.

13 JOHANNES SCHEUCHZER (1684–1738): Stratigraphisches Reisepanorama des Urnersees 1705. Kombination von Vertikal- und Horizontalprojektion in zwei um den Grundriss des Urnersees parallelperspektivisch komponierten panoramatischen Seitenansichten beider Uferpartien. Darstellung aufgrund von Geländeskizzen von Graf LUIGI FERDINANDO MARSIGLI (1658–1730) und Einzelaufnahmen von FELIX MEYER (1653–1713), entstanden im Januar/Februar 1705 (alle weiteren Angaben in WEBER GR 1984). Radierung und Kupferstich, Platte 276:350 mm, von JOHANN MELCHIOR FÜSSLI (1677–1736). Erstdruck erschienen in: JOHANN JACOB SCHEUCHZER (1672–1733), *Helvetiae stoicheiographia, orographia, et oreographia, oder Beschreibung der Elementen, Grenzen und Bergen des Schweitzerlands. Der Natur-Histori des Schweitzerlands erster Theil,* Zürich [Heinrich Bodmer] 1716, Taf. I nach S. 112 zu den Kapiteln XXV–XXIX. Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.

RICHARD GROB, *Geschichte der schweizerischen Kartographie,* Bern 1941, S. 49. – LEO WEISZ, *Die Schweiz auf alten Karten,* mit Geleitwort und einem kartographisch-technischen Anhang von EDUARD IMHOF, Zürich 1945, S. 170 Abb. 170. – ADOLF REINLE, *Luigi Ferdinando Marsigli. Nachtrag zu «Ein Fund barocker Kirchen- und Klosterpläne»,* in: ZAK 13, 1952, S. 172 Anm. 4. – MARGRIT KOCH, *Johann Scheuchzer als Erforscher der Geologie der Alpen,* in: Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich 97, Zürich 1952, Abb. S. 199 (Angaben unrichtig). – GEORGES GROSJEAN, *500 Jahre Schweizer Landkarten,* unter Mitarbeit von MADLENA CAVELTI, Zürich 1971, S. 28, 29 Abb. 129 (Faksimile). – HANS FISCHER, *Johann Jakob Scheuchzer (2. August 1672–23. Juni 1733), Naturforscher und Arzt,* Zürich 1973 (175. Neujahrsblatt auf das Jahr 1973 der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich = Beilage zur Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich 117), S. 83, 84 Abb. 20, S. 155 Anm. 1. – SOLAR 1976 bzw. 1979 (wie Anm. 1), Abb. 91. – Bibliographische Notizen im Scheuchzer-Nachlass des Bibliothekars Dr. RUDOLF STEIGER (1896–1978) in der Zentralbibliothek Zürich, ausgewertet in WEBER GR 1984 (wie Anm. 1), S. 84 (die Komposition der Uferpartien ist nicht, wie dort angegeben, zentral-, sondern parallelperspektivisch). Siehe auch Anm. 14.

14 JOHANN LEOPOLD CYSAT (1601–1663), *Beschreibung deß Berühmbten Lucerner oder 4. Waldstätten Sees / vnd dessen Fürtrefflichen Qualiteten vnd sonderbaaren Eygenschafften,* Luzern 1661, mit Faltkarte *Wahre Abbildung der 4. Waldstätten See. 1645.* In der Widmungsvorrede vermerkt Cysat, dass diese von Clemens Beutler «anno 1645 in das Kupffer gebrachte Charta» ohne sein Wissen kopiert und vor dem Erstdruck der Originalplatte publiziert worden sei. Die Kopie von Caspar Merian erschien erstmals in MARTIN ZEILLER, *Anhang zu der Topographia Helvetiae, Rhaetiae, & Valesiae,* Frankfurt/M [bei Matthäus Merian d.J.] 1653, danach in der zweiten Ausgabe dieser *Topographia* 1654. Scheuchzer kannte selbstverständlich alle drei Publikationen.

15 HANS CONRAD ESCHER VON DER LINTH (1767–1823), *Schanis an derLinth, im Dezember 1811* (12. Brief), in: Taschenbuch für die gesammte Mineralogie 6, 1812, S. 390–394: «So z.B. zeichnete ich schon im Jahre 1792, als man noch an keine Panorama dachte, auf der Spizze des *Fieudo* am

Gottharde eine vollständige Zirkularaussicht» usw. Grundlegende Ausführungen zum geognostischen Zeichnen von Gebirgspanoramen, in extenso zitiert in WEBER GR 1984 (wie Anm. 1), S. 117. Am Vormittag des 15. Juli 1792 entwarf der 25jährige Gebirgsforscher auf dem Poncione di Fieud 2696 m und der Fibbia 2739 m, dem Gipfel nahebei, sein erstes Vollrundpanorama (Aquarell und Feder über Bleistift, 96:2979 mm auf 7 zusammengesetzten Blättern). SOLAR 1976 (Faksimile 1, S. 11-13, 93) beurteilt dieses epochale Landschaftsporträt mit den hochgegriffenen, durchaus zutreffenden Worten: «Es ist mit nichts Zeitgenössischem vergleichbar und steht in beiden Bereichen - der wissenschaftlichen Topographie wie der Landschaftsmalerei - völlig vereinzelt da.»

Das zeichnerische Lebenswerk, welches Escher in einer dreissigjährigen Sehübung als wissenschaftliche Bilddokumentation der Erdoberfläche für sich erarbeitete, umfasst 947 topographische Ansichten und Panoramen, darunter mindestens 200 Panoramen und panoramatische Ansichten aus dem Gebirge in der Länge zwischen 50 cm und 4 m, davon 7 Vollrundpanoramen mit Horizontalwinkel von 360°: vom Poncione di Fieud/Fibbia, das bahnbrechende (15.7.1792), vom Monte San Salvatore (9.-11.1795), vom Badus/Six Madun, das schönste, erstmalig als «Circular Aussicht» bezeichnet (30.8.1805), vom Sidelhorn, das grösste (12.8.1806), vom Fronalpstock (12.7.1807) und vom Rautispitz (8.8.1811), beide stratigraphisch bemerkenswert, und vom Gonzen (3.11.1814). Dieser Bestand, dessen grösster Teil der Graphischen Sammlung der ETH Zürich einverleibt ist, stammt aus dem Nachlass von Arnold Escher von der Linth (siehe Anm. 11); er wurde von GUSTAV SOLAR, der ihn 1971 entdeckte, in der Zentralbibliothek Zürich katalogisiert. Literatur in Anm. 1.

16 Der aufrichtige und wohlerfahrne Schweizer-Bote, Jg. 15, Nr. 28, 9. Juli 1818, S. 220 (zum Panorama von Pfyffer, siehe Anm. 20).

17 WAGNER 1816 (wie Anm. 9), S. 157-158: «Studer hat die majestätische Pyramide des Niesens vielleicht dreyssigmal bestiegen. Seine Absicht war, von dem Gipfel derselben ein vollständiges Panorama der unendlichen Aussicht zu entwerfen und herauszugeben; auch hatte er viele Materialien schon dazu gesammelt; aber nie war es ihm gelungen, alle Theile der Aussicht ganz von Gewölk und Nebeln frey in solchem Tageslichte abzuzeichnen, dass er alle Formen derselben deutlich darzustellen im Stande gewesen wäre, und ohne diese Genauigkeit hat keine von seinen Arbeiten ihm jemals genug gethan.»

Studer zeichnete seine erste Aufnahme einer Alpenkette auf dem Stockhorn im Juli 1777 (ibidem S. 146-153). GRAF 1896 (wie Anm. 1) verzeichnet S. 432 ein 1790 gezeichnetes «Panorama vom Stockhorn aus»; vgl. dagegen STUDER 1850 (wie Anm. 9), S. 166. Die Vorarbeiten zum Vollrundpanorama vom Niesen dürften während des Aufenthalts in Interlaken 1783-1786 entstanden sein; laut DÜBI 1910 (wie Anm. 9), S. 21, bestieg Studer den Niesen erstmals 1780. STUDER 1850 vermerkt S. 152 «die Handzeichnung einer beinahe vollständigen Niesenaussicht von seinem sel. Vater»; wo sich diese heute befindet, ist aus der Literatur nicht zu ermitteln. GRAF 1896 weist S. 652 nur zwei 1800 und 1802 datierte Skizzen nach, ausserdem S. 427 unter S.G. Studer ein «Panorama vom Niesen. 1822», dessen Autor (Vater/Sohn) bzw. Datierung noch abzuklären wäre. Aus dem 1789 publizierten, von Matthias Gottfried Eichler radierten Teilstück *Vue depuis le haut du Niesen sur les lacs de Thoun et de Brienz* ermisst man, was die visualisierte Rundsicht hätte werden können: das erste zugleich nah- und fernsichtige Top-Panorama der Alpenwelt, wie es letztmals Albert Bosshard 120 Jahre danach unter noch schwierigeren Voraussetzungen wagen und ebenfalls nicht vollenden sollte (siehe Anm. 28).

Das früheste nachgewiesene zylindrische Vollrundpanorama von 360°, eine kartographische (nicht zentralperspektivische) Aufnahme Seelands aus der Vogelschau von fiktivem Standort über der Insel Walcheren, zeichnete Anton van den Wyngaerde aus Antwerpen um 1548/49 (Feder aquarelliert auf 23 zusammengesetzten Blättern, 0,43:10,258 m; National Scheepvaartmuseum Antwerpen). Siehe SOLAR 1976 (wie Anm. 1), S. 51-54, bzw. 1979, S. 72-75, Abb. 76 (Ausschnitt), und WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 271, 285 Anm. 25 (mit weiterer Literatur).

18 CONRAD MORANT (um 1500-1563): Zirkumpolarer Rundplan von Strassburg 1548. Horizontalpanorama: zentralperspektivische Vertikalprojektion auf horizontale Kreisfläche, Horizontalwinkel 360°. Standort des Zeichners auf dem Münsterturm. Holzschnitt von mehreren Stöcken mit eingesetztem Typendruck, Blatt 858:680 mm. Bezeichnet unter dem Stadtwappen *ARGENTORATUM*, mit Autorangabe *Conradus Morant pictor* und Datierung *M.D.XLVIII. Mense Martio* in der Kartusche rechts. Auf dem separaten Holzschnitt der lotrecht aufzustellenden Münsterfassade unten rechts Monogramm des Formschneiders *MH* (Nagler Nr. 1883). Typendruck vermutlich von Balthasar Beck (tätig 1527-1551) in Strassburg 1548. Einziges bekanntes, mit Aquarellfarben und wenig Gold koloriertes bzw. gehöhtes Exemplar im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. FRANK-DIETRICH JACOB, *Historische Stadtansichten, entwicklungsgeschichtliche und quellenkundliche Momente,* Leipzig 1982, bietet Abb. 48 eine Reproduktion mit dem an seinem Ort aufgelegten Holzschnitt der Münsterfassade; in der Aufnahme verdeckt dieser das von oben dargestellte Langhaus.

ADOLPH SEYBOTH, *Das alte Strassburg vom 13. Jahrhundert bis zum Jahre 1870. Geschichtliche Topographie nach den Urkunden und Chroniken,* Strassburg 1890, Beilage (Lichtdruckreproduktion). - ERNST POLACZEK, *Strassburg,* Leipzig 1926 (Berühmte Kunststätten 76), S. 118. - FRANÇOIS RITTER, *Histoire de l'imprimerie alsacienne aux XVe et XVIe siècles,* Strasbourg 1955, S. 228. - RUDOLF DANGEL, *Freie Reichsstädte anno dazumal. Geschichten erzählen Geschichte,* Stuttgart 1965, Farbabb. S. 155. - BRAUNFELS 1966 (wie Anm. 4) bzw. 1979, S. 77. - WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 267, 268, 282 Anm. 15 (mit weiterer Literatur), Abb. 4 (Ausschnitt).

Das nahsichtige Horizontalpanorama dürfte in der Kunstgeschichte erstmals mit der zirkumpolaren Darstellung der Belagerung Wiens von Hans Sebald Beham 1529/30 verwirklicht worden sein. Zu diesem und späteren zirkumpolaren Rundkarten - David Rötlins Rottweiler Pürschgerichtskarte 1564 und Andreas Faistenbergers Kitzbühel 1620 - siehe WEBER 1984, S. 267, 280-281 Anm. 10-12 (mit weiterer Literatur). - Zum Begriff «Cyklorama» siehe Anm. 20.

19 FRANZ SCHMID (1796-1851): Top-Panorama von Zürich 1826. Zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders, Horizontalwinkel 360° (Vollrundpanorama). Standort des Zeichners auf dem Südturm (Karlsturm) des Grossmünsters, Aufnahme bei Nachmittagbeleuchtung von Südwesten (frühestens 1825, spätestens 1827). Aquarell über Bleistift und Feder in Schwarz auf 4 Blättern, je 575-577:877-882 mm. Nicht bezeichnet. Zentralbibliothek Zürich. In der Literatur bisher unbekannt.

Vorlage zur Aquatinta von HANS JAKOB HÄSLI auf 4 Blättern, Bild je 291-294:433-438 mm, bezeichnet *Panorama der Stadt Zürich und ihrer Umgebungen - Panorama de la Ville de Zurich et de ses environs,* signiert unter dem Bild auf Blatt 1 bzw. 4 *Dessiné d'après nature par F. Schmid* bzw. *Gravé par J. Häsli.* Erschienen als druckgraphisches Panorama bei Keller & Füssli, im Verlag des Kunsthändlers Rudolf Heinrich Füssli (1791-1829) Firma seit 1817), in Zürich 1826/27. Im *Verzeichniss der Kunstwerke, die den 3. July 1827 auf Veranstaltung der Künstler-Gesellschaft in Zürich, öffentlich ausgestellt worden,* S. 15 Nr. 146.

Die Datierung ergibt sich aus der Darstellung der neuen, 1824/25 erbauten Hauptwache auf Blatt 4, welche am 2. Oktober 1825 eingeweiht worden ist. Die Form der Kronen aller belaubten Bäume deutet auf die wahrscheinliche Aufnahmezeit im Sommer 1826.

Ein ähnlich monumentales Top-Panorama hatte Schmid kurz zuvor, um 1824/25, als Ausblick vom Pulverturm der Musegg in Luzern angefertigt (Aquarell über Bleistift und Feder in Schwarz auf 4 Blättern, zusammengesetzt 60:340 cm, gerahmt, im Korporationsgebäude Luzern). Dessen Publikation in 4 Aquatintablättern von FRANZ HEGI (1774-1850) erschien aber erst nach dem Zürcher Panorama, im gleichen Format (Bild je 295:437 mm) unter entsprechendem Titel *Panorama der Stadt Luzern und ihrer Umgebung - Panorama de la Ville de Lucerne et de ses environs,* beim Nachfolger von Keller & Füssli, im Verlag des Kunsthändlers Friedrich Salomon Füssli (1802-1847, Firma 1829-1841), in Zürich im Dezember 1830. Siehe Zürcherisches Wochen-Blatt Nr. 98, Zürich 9. Dezember 1830, Verschiedene Nachrichten Nr. 1 (Anzeige). - *Das Luzerner Panorama von Franz Schmid,* in: Luzerner Chronik, Gratisbeilage zum Luzerner Tagblatt, Jg. 100 Nr. 7, Luzern 5. Juli 1951, S. 49-55. - *Franz und David Alois Schmid: Panoramen,* Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 24. März bis 5. Mai 1985, Katalog (in Rolle) von MARKUS BAMERT und HEINZ HORAT, Nr. 6, Farbreproduktion.

20 LUDWIG PFYFFER VON WYHER (1783-1845): *Panorama oder Zirkel-Aussicht vom Rigi Berg auf dem Kulm gezeichnet von Ludwig Pfyffer von Wyher*

radirt v. A. Schmid 1818. Zirkumpolare Rundkarte vom Gipfel Rigi Kulm (1797 m) als Horizontalpanorama: zentralperspektivische Vertikalprojektion auf horizontale Kreisfläche, Horizontalwinkel 360°. Standort des Zeichners auf dem Anzeigepunkt der Himmelsrichtungen, an Stelle des 1820 errichteten Belvedere, auf dem damaligen Signalpunkt unterhalb des Kulms. Aufnahme um 1815 (Gasthaus auf Rigi Kulm 1816 erbaut; 1817 datierte Vorzeichnung 529:554 mm in der Zentralbibliothek Luzern). Umrissradierung und Aquatinta koloriert, Platte 527:525 mm, wahrscheinlich vom Feldmesser und Kupferstecher AUGUSTIN SCHMID (1770–1837). In den Ecken 3 elliptische Ansichten in Umrissradierung nach Entwurf von HEINRICH HAUSER (gest. 1830) sowie Werktitel. Erschienen im Erstdruck beim Buchdrucker und Kunsthändler Xaver Meyer von Schauensee (1769–1829) in Luzern im Juni 1818. Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.

Zweite Ausgabe von einer neuen Kupferplatte, Umrissradierung und Aquatinta koloriert, mit vermehrten topographischen Einträgen (zumal dem projektierten, im Oktober 1820 als Belvedere auf dem Signalpunkt errichteten Holzgerüst), verbesserten kartographischen Bezeichnungen und 3 anderen elliptischen Ansichten sowie elliptischer Karte des Vierwaldstättersees. Ausführung des Panoramas und Entwurf der 3 Ansichten von DAVID ALOIS SCHMID (1791–1861) und FRANZ SCHMID (1796–1851), in Radierung ausgeführt von FRANZ HEGI (1774–1850), die Karte von SAMUEL JOHANN JAKOB SCHEUERMANN (1770–1844). Erschienen bei Xaver Meyer von Schauensee in Luzern im Mai 1820, mit Begleitschrift *Wegweiser nach der Rigikulm.*

Dritte Ausgabe, Nachdruck der zweiten mit topographischen Zusätzen unter demselben Titel ebenda 1830.

XAVER MEYER VON SCHAUENSEE, in: Luzernerisches Intelligenz-Blatt Nr. 24, 11. Juni 1818, S. 249 (Anzeige des Erstdrucks, «radiert von den Gebrüdern Schmid»); ibidem Nr. 31, 3. August 1820, S. 289–290 (Bekanntmachung datiert 30. Juli 1820). – Der aufrichtige und wohlerfahrene Schweizer-Bote, Jg. 15 Nr. 28, 9. Juli 1818, S. 220–221; ibidem Jg. 17 Nr. 21, 25. Mai 1820 (Anzeige der zweiten Ausgabe); ibidem Nr. 32, 10. August 1820 (Bekanntmachung datiert 30. Juli 1820). – BEAT WYSS, *Louis Pfyffer von Wyher, Architekt, 1783–1845. Ein Beitrag zur Schweizer Baugeschichte des 19. Jahrhunderts,* Luzern 1976 (Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte 3), S. 16, 153, 179. – *Malerische Reisen durch die schöne alte Schweiz,* mit Beiträgen von PETER F. KOPP, BEAT TRACHSLER und NIKLAUS FLÜELER. Zürich 1982, Farbabb. S. 61 (Angaben spärlich und teilweise unrichtig).

Pfyffers Vorbild ist zweifellos das 1779 publizierte Horizontalpanorama *Vûe circulaire des Montagnes qu'on découvre du sommet du Glacier de Buet* von Marc-Théodore Bourrit (1739–1819) nach einer Anweisung von Horace Bénédict de Saussure (1740–1799), der diese zirkumpolare Darstellung 1776 auf dem Gipfel des Mont Buet (3099 m) noch einmal erfand, nachdem sie schon im 16. Jahrhundert erprobt worden war (siehe Anm. 18). Dazu SOLAR 1976 (wie Anm. 1), S. 15–16, bzw. 1979, S. 19–21, Abb. 10. – OETTERMANN 1980 (wie Anm. 1) folgt diesem in seinen Ausführungen S. 28, indem er den Begriff Horizontalpanorama übernimmt, wogegen er S. 51 bei der Erörterung dieses Darstellungstyps im 19. Jahrhundert von «Zykloramen» spricht. Er beruft sich dort auf die S. 281 Anm. 15 nachgewiesene, durch keine Quelle begründete Angabe von HELLMUTH ALLWILL FRITZSCHE in: Die graphischen Künste 56, 1933, S. 43, wonach die Horizontalpanoramen des 19. Jahrhunderts «von der Zeit Zykloramen genannt» worden seien.

Indessen liest man in *Meyer's Konversations-Lexikon,* 5. Aufl. Bd. 13, Leipzig 1896, S. 465 sub verbo Panorama folgendes: «das Cyklorama, gewöhnlich grosse Flüsse mit ihrem nähern oder entferntern Ufer von der Quelle bis zum Ausfluss und unter gelegentlicher Abänderung der Beleuchtung zu verschiedenen Tageszeiten dem Auge vorführend. Kahleis brachte 1853 in einem grossen Cyklorama ‚3000 Jahre Weltgeschichte', d.h. eine zeitlich angeordnete Darstellung aller Hauptbauwerke von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, zur Ansicht.» Somit wäre unter «Cyklorama» nicht die Vertikalprojektion auf horizontale Kreisfläche, das Bildkonzentrat für den Einzelnen, sondern auch ein Massenmedium zu verstehen, insofern eine Reihe von aufeinanderfolgenden zusammengehörigen Themen als Fries mit Anfang und Ende dargestellt bzw. vorgeführt werden. Oettermann ist diesem Problem nicht nachgegangen, obwohl der amerikanische Begriff «Cyclorama» in seinen Anmerkungen S. 298 offensichtlich anders gemeint ist als im Text S. 51. Der Name Kahleis kommt in seinem Register nicht vor, das S. 259 ohne Bildnachweis reproduzierte Programm eines «Cyclorama von Nordamerika» wird im Text nicht behandelt.

Als besonders anschauliche und exakte zirkumpolare Orientierungstafel aus der Hochgebirgswelt ist das von Elias Emanuel Schaffner (1810–1856) gezeichnete *Panorama des Alpes Rhétiennes du Haut-Engadin* erwähnenswert, welches Gottlieb Hasler (1805–1864) in Basel 1836 lithographisch publizierte. Zumal die kolorierten Exemplare demonstrieren eindrucksvoll, wie der Künstler das horizontalpanoramatische Problem der leeren Mitte durch den Einbezug seines Standorts auf der schneeweissen Kuppe des Piz Rosatsch (3123 m) in die Gratlinie zum höhergelegenen Piz Surlej (3188 m) am natürlichen Horizont elegant überspielte. Siehe *Museen der Schweiz,* hrsg. von NIKLAUS FLÜELER, Zürich 1981, S. 254 Farbabb. 1; WEBER GR 1984 (wie Anm. 1), S. 198 Nr. 127.

21 Horizontalpanoramen erinnern durch die Identität von Projektions- und Bildmittelpunkt nicht von ungefähr an jenen hohen Berg, auf dem Jesus einst vom Versucher «alle Reiche der ganzen Welt in einem Anblick» offenbart wurden (Lukas 4,5).

22 HEINRICH ZELLER-HORNER (1810–1897): *Gipfel des Titlis oder Nollen* 1832. Top-Panorama als zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders, Horizontalwinkel ungefähr 300° (Dreiviertelrundpanorama). Standort des Zeichners nordwestlich des Gipfels (3238 m) auf ungefähr 3000 m. Aufgenommen am 15. August 1832. Aquarell über Feder in Schwarz auf 6 zusammengesetzten Blättern, 272:2753 mm. Topographische Bezeichnungen am oberen Rand in Rot ergänzt nach einem 1864 gezeichneten Panorama von GOTTLIEB SAMUEL STUDER (1804–1890). Zentralbibliothek des Schweizer Alpen-Club, Depositum in der Zentralbibliothek Zürich. Bisher nicht integral reproduziert.

Vorlage zum lithographisch gedruckten, in einzelnen Exemplaren kolorierten Panorama *Gebirgsaussicht gezeichnet vom Gipfel des Titlis den 15n. August 1832 von H. Zeller,* erschienen im Verlag des Kartographen Heinrich Keller (1778–1862) in Zürich 1833.

ERNST WALDER, *Heinrich Zeller-Horner als Erforscher und Darsteller der Schweizer Gebirgswelt,* Zürich 1900 (63. Neujahrsblatt auf das Jahr 1900 zum Besten des Waisenhauses in Zürich), S. 14. – BRUNO WEBER, *Die Figur des Zeichners in der Landschaft,* in: ZAK 34, 1977, S. 60, 82, Abb. 21 (Ausschnitt). – *Die Alpen in der Malerei,* Rosenheim 1981, S. 119, 122, Abb. 90 (derselbe). – *Das Porträt auf Papier,* Ausstellung in der Zentralbibliothek Zürich, 15. Mai bis 14. Juli 1984, Ausstellung und Katalog von BRUNO WEBER, Zürich 1984, Nr. 158, Abb. (derselbe).

Heinrich Zeller-Horner, Zürcher Seidenfabrikant im Hauptberuf, war einer der Pioniere des wissenschaftlichen Alpinismus in der Schweiz, 1863 Gründungsmitglied der Sektion Uto (Zürich) des im gleichen Jahr gegründeten Schweizer Alpen-Club. Als Zeichner von Hochgebirgspanoramen dürfte er nach den Bahnbrechern Hans Conrad Escher (siehe Anm. 15) und Joachim Eugen Müller (1752–1833) der neben Samuel Birmann (1793–1847) künstlerisch bedeutendste Vertreter, neben seinem Freund Heinrich Keller (siehe Anm. 8 und 10) bis zur Epoche von Albert Heim (1849–1937) der wichtigste Förderer dieser topographischen Spezialität gewesen sein. Das eigenhändige Verzeichnis der Gebirgsaufnahmen aus den Jahren 1825–1884 umfasst (laut WALDER 1900, S. 40–42) 201 Bleistift- und Federzeichnungen, wovon 130 aquarelliert, meist Panoramen der Glarner, Innerschweizer und vor allem Bündner Bergketten. Wo sich diese Panoramen heute befinden, ist nicht bekannt. Walders hohes Qualitätsurteil ist also nicht nachprüfbar; Zellers Gewissenhaftigkeit im zeichnerischen Detail, welche mit der abgewogenen farbigen Ausführung zumal in Schnee- und Eispartien zur harmonischen Ganzheit verschmilzt, bestätigt das einzige vorliegende Titlis-Panorama von 1832.

Zeller beschrieb nach getaner Arbeit an dieser ersten überlieferten Geländeaufnahme vom Titlis herab dem älteren Bruder Johann Conrad Zeller (1807–1856), der von Berufs wegen malte, die Härte und Mühsal seines Unternehmens (Zitat aus WALDER 1900, S. 14): «Hätte ich Augen wie du, ich wäre vielleicht jetzt noch auf dem Titlis, aber da hatte ich's recht unkommod durch meine Schuld. Erstens glaubte ich im Hinaufsteigen, es wäre unmöglich zu zeichnen wegen Wind oder dem Blenden des Schnees, und liess daher Schirm und Thek auf dem Rotheck am

Anfang des Gletschers liegen. Oben konnte ich mich nun nicht enthalten und musste doch zu zeichnen anfangen, sass in dem Schnee, nahm mein Skizzenbüchlein auf die Knie und den Riemen drauf, setzte dann eine grüne Brille auf und eine andere darüber, um in die Ferne zu sehen. Nach etwa 2 Stunden, die wie ein Augenblick vorbeigiengen, fror ich stark an dem rechten Fuss, zudem war ich sitzend einige Zoll tief eingeschmolzen. Es nimmt mich nur Wunder, dass ich nicht blind geworden bin.»

Auf Zellers kleinem Erinnerungsbild im Kunsthaus Zürich (M 13, Bl. 7), Aquarell bezeichnet *n.d. Natur gez. v. H. Zeller. 1833,* repräsentiert sich der Künstler auf dem Gipfelgrat des Titlis als Zeichnerfigur mit denselben Gefährten, welche im Panorama die barometrische Höhenmessung als entferntere Figuren vornehmen, nämlich Hans Conrad Eschers Schwiegersohn Hans Caspar Hirzel (1792–1851) und der Engelberger Führer Maurus Imfanger. Siehe EDUARD IMHOF, *Zürcher Kartenkünstler und Panoramenzeichner,* in: *Zürich, Vorhof der Alpen. Festgabe zum 100jährigen Bestehen der Sektion Uto SAC 1863 bis 1963,* Zürich 1963 (S. 105–138), Farbabb. S. 131.

23 CHRISTIAN MORGENSTERN (1871–1914), *Galgenlieder* (Berlin 1905), Vorwort *Wie die Galgenlieder entstanden:* «Betrachten wir den ‚Galgenberg' als ein Lugaus der Phantasie ins Rings. Im Rings befindet sich noch viel Stummes.» In diesem Sinn kombiniert ein kürzlich erschienenes, nichttopographisches landschaftliches Kinderbilderbuch in Leporellofaltung den Wandel von Tages- und Jahreszeiten zu einem echten Vollrundpanorama des Naturgeschehens, beginnend und endend im Winter am gleichen Baum, welches nur den Nachteil aufweist, dass der zweite Teil auf die Rückseiten des ersten Teils gedruckt worden ist: MARIO KESSLER, *Auf der grünen Wiese,* Feldafing [Parabel Verlag] 1984.

24 MELCHIOR LORICHS (1526/27–nach 1583): Hamburger Elbkarte 1567/68. Regionalpanorama als Vogelschaukarte: Geländegrundriss der Elbe von Hasendahl bis zur Mündung in die Nordsee vor der Insel Scharhörn (Luftlinie 14 km) in parallelperspektivischer Vertikalprojektion mit eingefügten Komponenten (Geländeformen, Siedlungsbilder, Gebäude, hamburgische Schiffahrtseinrichtungen auf und längs der Elbe) in Schrägprojektion. Deckfarben über Rötel und Feder in Sepia auf 44 zusammengesetzten Blättern, Papier auf Leinwand, 1,09:12,15 m. In der Schriftkartusche (bei Wedel) signiert und datiert 1. März 1568. Staatsarchiv Hamburg.

Juristisches Beweisdokument, welches der Stadtstaat Hamburg 1567 bei Lorichs in Auftrag gab, um seine Zoll- und Gerichtshoheit auf der Niederelbe und dem Elbinselgebiet gegen die Ansprüche des Herzogs Otto von Harburg und der Städte Lüneburg, Stade und Buxtehude bei der Prozessführung dokumentarisch abzusichern. Das überlieferte Exemplar wurde, noch unkoloriert, im Dezember 1567 den kaiserlichen Gerichtskommissaren in Lübeck vorgelegt, später in Hamburg ausgemalt und am 1. März 1568 vollendet. Ein danach verfertigtes zweites Exemplar, welches die Lübecker Kommissare im September 1568 an das Reichskammergericht in Speyer sandten, ist nicht erhalten geblieben.

OLAF KLOSE/LILLI MARTIUS, *Ortsansichten und Stadtpläne der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg,* 2 Bde., Neumünster 1962 (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte 7–8), S. 39–52. – JÜRGEN BOLLAND (Hrsg.), *Die Hamburger Elbkarte aus dem Jahre 1568, gezeichnet von Melchior Lorichs. Mit einer Einleitung über den Zweck der Karte und die Tätigkeit von Melchior Lorichs in Hamburg,* Hamburg 1964 (Veröffentlichungen aus dem Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg 8), mit Farbreproduktion des ganzen Streifens. – WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 286 Anm. 28.

25 MARTIN MARTINI (um 1565/66–1609/10): Schlacht bei Murten zwischen den Eidgenossen und dem Heer Karls des Kühnen von Burgund am 22. Juni 1476, dargestellt im Jahr 1609. Regionalpanorama als panoramatische Vogelschauansicht: geometrisch konstruierter Geländegrundriss mit eingefügten Komponenten (Geländeformen, Siedlungsbilder, Figuren) in zentralperspektivischer Schrägprojektion. Standort des Zeichners am Hang des Mont Vully auf der gegenüberliegenden Seite des Murtensees, in der Gegend von Sur le Mont auf ungefähr 540 m und darunter (Luftlinie bis Murten 3,5 km, bis zum Kirchturm von Cressier in Bildmitte am natürlichen Horizont 7,4 km). Horizontalwinkel ungefähr 50°, mittlere Blickrichtung nach Südosten. Darstellung des Schlachtgeschehens wahrscheinlich grösstenteils nach einem verschollenen Gemälde, welches HEINRICH BICHLER in Bern 1480 für das damalige (1756 abgebrochene) Rathaus von Freiburg anfertigte, über der Grundrissaufnahme eines unbekannten Topographen zu Martinis Zeit um 1609. Kupferstich auf 2 Blättern, zusammengesetzt 385:995 mm. Bezeichnet in der Monogrammkartusche und in der Textkartusche am unteren Rand mit dem Namen des Künstlers und Datum 1609. Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.

ZEMP 1897 (wie Anm. 7), S. 156–158. – MARTIN MARTINI, *Der Kupferstich Martinis über die Schlacht bei Murten im Jahre 1476,* Faksimiledruck (Kupferstichreproduktion von KURT WIEDENMANN) mit Kommentar von GEORGES GROSJEAN, Dietikon-Zürich 1974 (mit weiterer Literatur); vgl. bes. S. 19–25. – WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 291 Anm. 51. – Zu Bichler siehe MARCEL STRUB, *Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg, 1: La Ville de Fribourg,* Bâle 1964 (Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse 50), S. 249 Anm. 1.

26 ALBERT BOSSHARD (1870–1948): *Tödi-Panorama.* Top-Panorama vom Gipfel des Tödi (3614 m) als zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders, Horizontalwinkel der Teilstücke je 30°. Blätter I–IV eines im Auftrag des CC (Zentralvorstand) des Schweizer Alpen-Club 1903 in Angriff genommenen, unvollendeten Vollrundpanoramas in 12 Blättern (geplante Länge 7,5 m), von dem die Hälfte ausgearbeitet und ein Drittel publiziert worden ist (Horizontalwinkel 120° von der Greina im Süden zum Maderanertal im Westen). Abbruch der Aufnahmen infolge finanzieller Schwierigkeiten 1915. Vier Farblithographien, Blatt/Bild je 508/419:718/638 mm, ausgeführt von Bosshard, gedruckt von Hofer & Co. in Zürich. Blätter I und II erschienen als artistische Beilage zum Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 47, 1912, Blätter III und IV ibidem 50, 1916.

ALBERT BOSSHARD, *Begleitworte zum Tödipanorama,* in: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 47, 1912, S. 297–302; ibidem 50, 1916, S. 325–330 (Einleitung von ALBERT HEIM). – RUDOLF BÜHLER, *Geschichte der touristischen Erschliessung des Tödimassivs und der Clariden- und Bifertenstockkette,* Glarus 1937 (Glarner Beiträge zur Geschichte, Rechtswissenschaft, Sozialpolitik und Wirtschaftskunde 26). – MATHIAS JENNI, *Sektion Tödi SAC 1863–1963. Zum hundertjährigen Bestehen,* Glarus 1963, S. 75. – HELMUT KRUSCHWITZ, *Das Tödipanorama von Albert Bosshard,* in: *100 Jahre Sektion Winterthur des Schweizer Alpenclub 1879 bis 1979,* [Winterthur] 1979, S. 41–55 (mit verkleinerter Farbreproduktion von Bl. I–IV). – WEBER GR 1984 (wie Anm. 1), S. 31.

27 ALBERT HEIM (1849–1937), *Luft-Farben,* Zürich 1912, S. 10.

28 Siehe die Ausführungen in WEBER 1984 (wie Anm. 1), S. 275–278, 291 Anm. 54. Sigmund Gottlieb Studer scheiterte auf dem Niesen an der Witterung (siehe Anm. 17), Bosshard auf dem Tödi aber an den Prämissen der Aufgabenstellung. Seine Bemühung um eine absolute, von der wechselnden Erscheinung abstrahierte Richtigkeit der Naturform in vollkommener Anschaulichkeit ist wissenschaftlich gewiss fragwürdig, weil die Naturform nicht induktiv und allgemeingültig dargestellt werden kann. Bleibt die künstlerische Qualität, welche hoch zu bewerten ist. In der Beschränkung auf eine einzige vorbestimmte Aussage sind wissenschaftlich, vom partikularen Gesichtspunkt her, geologische Gebirgspanoramen brauchbar, sofern ihre Farbgebung mit Flächenfarben in Übereinstimmung mit einer geologischen Kartierung nach nationaler oder internationaler Norm stratigraphisch einheitlich durchgeführt ist. Das lineare Gerüst sollte allerdings, auf die kartographische Felszeichnung reduziert, gleicherweise präzis, ja maschinell ablesbar sein, was angesichts einer unendlichen Formenvielfalt in der linearperspektivischen Abstufung niemals möglich ist. Ein gutes Vergleichsbeispiel bietet JOOS CADISCH / ALBERT STRECKEISEN, *Geologisches Panorama von der Weissfluh bei Davos,* Gebirgszeichnung von MARK ADRIAN, Bern 1950.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Zentralbibliothek Zürich.