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: Das Bourbaki-Panorama als Werk von Edouard Castres

Autor: Kämpfen-Klapproth, Brigit

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168636

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: 11.01.2026

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

Das Bourbaki-Panorama als Werk von Edouard Castres

von Brigit Kämpfen-Klapproth

Wer sich monographisch mit einem Werk beschäftigt, findet bald das Besondere daran. Im Falle des Bourbaki-Panoramas zeitigt der Vergleich mit anderen Grosspanoramen des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts so viele auffallende Qualitäten, dass es schwerfällt, Superlative zu vermeiden und sich dem bescheidenen, unaufdringlichen Ton anzupassen, der dieses Panorama gerade auszeichnet. Die spezielle, verhältnismässig untendenziöse Auffassung des historischen Themas wirft ein Licht auf den Künstler, den Genfer Edouard Castres, der sich nach dem Deutsch-Französischen Krieg, den er als freiwilliger Rotkreuzhelfer miterlebt hatte, mit seinen realistischen Schilderungen des Kriegselendes einen Namen machte. Von Kennern wird er zu den bedeutendsten Schweizer Malern des späteren 19. Jahrhunderts gezählt. Dem Laien ist er heute allerdings weniger bekannt als sein grösstes Werk, das Bourbaki-Panorama (s. Farbtafel). Auch für das breite Publikum des letzten Jahrhunderts war das ergreifende Schauspiel, das sich im Panorama mit der diesem Medium eigenen Intensität darbietet, ein so elementares Erlebnis, dass der Name des Künstlers oder die künstlerische Qualität des Gemäldes nur beiläufig wahrgenommen wurden.

Mehr als Illusion und Sensation fand der zeitgenössische Genfer Maler Edouard Ravel im Bourbaki-Panorama. Seine Würdigung von Castres' Gemälde im *Recueil genevois d'art* aus dem Jahr 1903[1] ist gleichzeitig eine Aburteilung aller anderen Panoramen mit ähnlicher Thematik, die ihm anscheinend in grosser Anzahl bekannt waren. Am Bourbaki-Panorama fielen Ravel zwei Eigenschaften besonders auf: die Einheit der Komposition und die Echtheit der Aussage. Seiner Meinung nach fehlte sogar den bekanntesten unter den vergleichbaren Panoramen dieser kompositionelle und inhaltliche Zusammenhang. Ravels Kritik richtet sich auch gegen die allgemein übliche Verwendung von grellen, unwirklichen Farben und den damit verbundenen Mangel an Atmosphäre. Das Urteil des Malerkollegen zeigt, dass das Bourbaki-Panorama vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen nicht nur unter den heute erhaltenen Vergleichsbeispielen, sondern auch unter den viel zahlreicheren damaligen eine Ausnahme bildet. Es scheint mir

Abb. 1 Schneelandschaft mit Häusern des Weilers Bugny am Dorfeingang von Les Verrières (F). Öl auf Leinwand, 29×54 cm, monogrammiert unten links: E.C. Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung, Inv. 309, deponiert im Musée Militaire, Colombier.

Abb. 2 Zuave und Reiter. Öl auf Leinwand, 29×23 cm, monogrammiert unten links: E.C. Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung, Inv. 297, deponiert im Kunstmuseum Neuenburg.

Abb. 3 Frauen mit Proviantkörben. Öl auf Leinwand, 39×52 cm, monogrammiert unten links: E.C. Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung, Inv. 305, deponiert im Kunstmuseum Luzern.

deshalb berechtigt, mich heute auf diesen Aspekt zu konzentrieren.

Die hohe künstlerische Qualität von Castres' Rundbild ist das Resultat von jahrelangen Vorbereitungsarbeiten. 27 Studien zum Bourbaki-Panorama sind heute als Leihgaben der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung in verschiedenen Schweizer Museen deponiert. Daneben befindet sich eine beträchtliche Anzahl in privaten Händen sowie im Besitz der Oskar-Reinhart-Stiftung in Winterthur und des Genfer Musée d'Art et d'Histoire. Alle mir bekannten Beispiele sind signiert oder monogrammiert. Sie weisen darauf hin, dass Castres, im Gegensatz etwa zu den deutschen Panoramamachern Louis Braun und Anton von Werner alle malerischen Vorarbeiten zu seinem Rundbild selber, allein und ohne die damals üblichen Hilfsmittel wie Fotographie, Camera obscura oder andere an die Hand nahm. Schriftliche Informationen darüber sind zwar nur spärlich vorhanden, doch aus den unmittelbarsten Zeugnissen, den Skizzen, lässt sich sein Vorgehen ablesen.

Einen ersten Schritt dokumentiert eine Gruppe von Landschaftsstudien, die Castres im Winter 1876/77 in Les Verrières, dem ehemaligen Schauplatz des Geschehens, anfertigte. Es sind Ölbilder von bescheidenem Format, in denen die Stimmung des sich selbst überlassenen Grenzortes mit viel Feinfühligkeit eingefangen ist. Sie entsprechen kaum dem, was wir von einem Panoramisten erwarten. Castres unternahm nicht einmal den Versuch, einen kontinuierlichen Rundblick in einzelnen Sequenzen aufzunehmen. Vielmehr hielt er von verschiedensten Standorten aus die allgemeinen Züge der Landschaft und der Infrastruktur oder einzelne Häusergruppen fest. Ein Blick auf die topographische Situation des Hochtales erklärt dieses Verfahren. Um in der Gesamtkomposition auf dem Rundbild die beiden das Tal flankierenden Hügelzüge einigermassen gleichgewichtig wiedergeben zu können, musste ein Gesichtspunkt in der Talmitte gewählt werden. Die ideale Mitte des späteren Panoramas wurde damit ebenso von kompositionellen Überlegungen diktiert wie vom historischen Geschehen selbst, das sich ja zur Hauptsache im Talgrund, und zwar in der Nähe des Grenzüberganges abspielte. Von diesem tiefen Standort aus reicht jedoch die Sicht in Wirklichkeit kaum bis zu den ersten Häusern der umliegenden Weiler. Castres musste also das Rundbild auf jeden Fall in einer fiktiven Perspektive komponieren. Betrachtet man einzelne Landschaftsstudien, beispielsweise die Studie mit dem Weiler Bugny am Dorfeingang des französischen Les Verrières (Abb. 1), so lässt sich beim Vergleich mit der Wirklichkeit feststellen, dass Castres auch während der Arbeit an einem einzelnen Bild den Standort mehrmals wechselte oder vielmehr die Kenntnis des Motivs von verschiedenen Gesichtspunkten aus mitverarbeitete. Was auf dieser Studie dargestellt ist, kann in Wirklichkeit nur durch wiederholte Veränderung von Distanz und Blickwinkel, aber nie als Ganzes gesehen werden.

Im Panorama überblicken wir die Landschaft mühelos (als hätte man uns mitten im Tal ein Gerüst aufgestellt), und wir erkennen darin die meist unverändert aus den Studien übernommenen Motive wieder. Was wir hier rund um uns herum sehen, ist zwar eine Bestandesaufnahme aller wichtigen Elemente der Umgebung, aber diese sind gerafft und der durchdachten Gesamtkomposition untergeordnet, deren lineares Gerüst in den vier parallellaufenden Hauptlinien des Tales besteht, nämlich den beiden Hügelzügen, der Strasse und der Bahnlinie.

Unter den Figurenstudien zum Bourbaki-Panorama finden sich Vertreter ganz verschiedener Arbeitsphasen. Bilder wie etwa

«Zuave und Reiter» im Musée des Beaux Arts in Neuchâtel (Abb. 2) oder «Französische Reiter» im Winterthurer Kunstmuseum müssen nicht unbedingt erst im Hinblick auf das Panorama gemalt worden sein. Solche kleinformatige, flinke Skizzen können jedenfalls auch aus dem Repertoire bereits vorher festgehaltener Kriegerinnerungen stammen, auch wenn sie zum Teil später ihren Platz auf dem Rundbild gefunden haben. Andere jedoch gehören sicher zu den direkten Vorarbeiten für das Panoramabild.

Im Gegensatz zu den skizzenhaften Einzelstudien haben die zusammengestellten Figurengruppen, beispielsweise die Entwaffnungsszene an der Grenze oder jene anmutige Gruppe von Bauernfrauen, die mit vollen Proviantkörben zu den ausgehungerten Franzosen stossen (Abb. 3), etwas Endgültiges an sich. Es sind lauter eigenständige Kompositionen, obwohl die Augenhöhe bereits von ihrer späteren Verwendung in der Gesamtkomposition bestimmt ist.

Parallel zu den Figurenstudien müssen die Kompositionsstudien entstanden sein. Von diesen sind nur wenige erhalten, was sich wohl aus ihrem wenig autonomen Charakter erklärt. Ein grossartiges Dokument ist die Studie im Genfer Musée d'Art et d'Histoire (Abb. 4). Auf einer Leinwand von 73×192 cm hat Castres hier fast ein Fünftel der ganzen Komposition festgehalten, was einem Sehwinkel von mindestens 70° entspricht. Die Skizze gilt einzig der Anordnung der Szene in der Landschaft. Die Details sind mit impressionistischer Flüchtigkeit hingeworfen und nur als Teile der dunklen Masse, die der weissen Landschaft die Waage hält, von Bedeutung.

Den letzten nachweisbaren Schritt vor der Ausführung des Rundbildes vertreten Studien wie das «Biwak an der Bahnlinie» im Musée Militaire in Colombier (Abb. 5) oder der «Zug der Verwundeten» im Luzerner Kunstmuseum, bei welchen die ausgeführten Einzelheiten in grössere Teile des Gesamtentwurfes eingefügt sind.

In der Gruppierung und Verteilung der Szene auf dem Panoramabild wird der für Castres' Kunst so charakteristische strenge Form- und Ordnungswille besonders spürbar. In seiner Darstellung gibt es zwei Arten von szenischen Vorgängen: die rekonstruierten militärischen Szenen einerseits und anderseits historisch weniger relevante, genrehafte Szenen. Erstere sind Träger der Dokumentation, die anderen eher Vermittler von Gefühlen. Dementsprechend sind auch die künstlerischen Mittel eingesetzt. Die «offiziellen» Teile der Reportage, wie beispielsweise die Entwaffnung an der Grenze oder das zur Verstärkung anrückende Berner Bataillon, sind streng formiert. Sie fallen zur Hauptsache mit der Infrastruktur und dadurch mit dem linearen Gerüst der Gesamtkomposition zusammen. Farblich sind sie vom bläulichen Grau der Waffenröcke beherrscht.

Die stimmungstragenden Begleitszenen sind malerischer und lockerer in der Anordnung. Castres setzt in diesen Szenen die Farben ganz bewusst ein. Beim Zug der Verwundeten überwiegt das Rot der verschiedenen Kleidungsstücke, es erzeugt im Kontrast zu den kalten Tönen der Umgebung eine drastische Wirkung. Bei den lagernden Franzosen jenseits der rettenden Grenze ist die Wiedergabe geprägt von freundlicheren Tönen und dem verbindenden Rauch der wärmenden Lagerfeuer.

Die szenische Komposition des ganzen Bildes ist aus einzelnen, in sich geschlossenen Teilkompositionen aufgebaut. Durch das ruhige Gesamtbild, das sich daraus ergibt, unterscheidet sich das Bourbaki-Panorama wesentlich von den wild bewegten Darstellungen der üblichen Kriegspanoramen. Trotzdem wirkt das Ganze nicht als Summierung von Einzelteilen. Die spannungsvolle Wechselwirkung von kontrastierenden Sequenzen und ein Netz von vielfältigen farblichen und formalen Verknüpfungen geben dem Bild einen starken Zusammenhalt. Dieser wird noch verstärkt durch eine Luftperspektive von grosser malerischer Qualität. Landschaft und Geschehen sind eingebunden in die winterliche Atmosphäre, die auch die Stimmung in den Studien prägt. Diesen gegenüber erfährt sie auf dem Rundbild eine wesentliche Steigerung und ein zusätzlich drohendes Element durch das Einfügen der Szene. Die unerbittlich kalte Winterluft hatte damals das Schicksal der Fliehenden entscheidend bestimmt und gehörte als drittes Element neben der Topographie und dem historischen Vorgang zur authentischen Rekonstruktion des Geschehens. Castres' Landschaftsstudien verraten das sensible, in Frankreich geübte Auge

Abb. 4 Grenzübertritt der Bourbaki-Armee in Les Verrières. Öl auf Leinwand, 93×172 cm, signiert unten rechts: E. Castres. Musée d'Art et d'Histoire, Genève.

Abb. 5 Biwak an der Bahnlinie. Öl auf Leinwand, 56×123 cm, signiert unten links: E. Castres. Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung, Inv. 288, deponiert im Musée Militaire Colombier.

und den flüchtigen Pinsel des Pleinairisten. Es erstaunt jedoch, dass - bei der Vielzahl der ausführenden Hände - eine vergleichbare malerische Qualität auch auf dem monumentalen Rundbild zustande kam.

ANTON VON WERNER, der grosse Meister der Berliner Panoramawerkstatt, hält in seinen Lebenserinnerungen u.a. folgende Direktive zur Panoramamalerei fest: «(...) mit dem auf Staffeleibildern erlaubten Unterordnen, Skizzieren und Andeuten - wie z.B. der Hände und der Kostüms auf Porträts - ist hier nichts zu machen. Ich überzeugte mich sehr bald, dass z.B. skizzenhafte Andeutungen von Truppen, die ein bis zwei Kilometer vom Standpunkt des Beschauers entfernt waren, nicht genügten, weil sie als farbiger Fleck dem Auge nahe kamen und erst zurückwichen, als sie sorgsam ausgeführt wurden, so dass sie der Betrachtung durch das Opernglas standhielten und nicht als Fleck, sondern als Gegenstand erschienen, wie dies bei der Betrachtung der Natur durch ein Fernglas ja auch der Fall war.»[2]

Tatsächlich fällt bei vielen Panoramabildern die überexakte Darstellungsweise auf. Sie verleiht dem Figürlich-Plastischen oft eine fast magische Präsenz, die vor allem in Verbindung mit heftigen momentanen Bewegungen eher illusionsstörend wirkt. In Castres' Rundbild sind gerade «Unterordnen, Skizzieren und Andeuten» als Mittel der Raumillusion von prägender Bedeutung. Die Detailschärfe nimmt im Mittel- und Hintergrund stark ab; aber schon im Vordergrund fehlt hier eigentlich die Genauigkeit bis auf den letzten Knopf, die oft Hand in Hand geht mit jener unwirklich grellen Lokalfarbigkeit, welche Ravel in seiner Kritik erwähnt.

Es scheint, dass Castres sich bei seinem Panoramabild wenig nach den nivellierenden Ansprüchen des breiten Publikums ausrichtete. In der Zeit der schnellen, kommerzialisierten Panoramaproduktion hat er sich jahrelang mit der für ihn neuen und einmaligen Aufgabe auseinandergesetzt und dabei einen Weg gefunden, diesem Medium gerecht zu werden und trotzdem seiner Kunstauffassung treu zu bleiben.

ANMERKUNGEN

1 EDOUARD RAVEL, *Edouard Castres et le Panorama de l'entrée de l'armée française aux Verrières en 1870,* in: Recueil genevois d'art. Nos anciens et leurs œuvres 3, Genf 1903, S. 88–92.

2 ANTON VON WERNER, *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890,* Berlin 1913, S. 372.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Gottfried-Keller-Stiftung, Bern.
Abb. 3, 5: Kunstmuseum Luzern.
Abb. 4: Musée d'Art et d'Histoire, Genève.