

kunstmuseum basel  
kupferstichkabinett



# PANORAMEN – VERMESSENE WELTEN

2. Juni – 7. Oktober 2012

# PANORAMEN – VERMESSENE WELTEN

## Ein Patent und seine Geschichte

Patentiert wurde das Panorama am 17. Juni 1787 durch Robert Barker – erfunden waren die Techniken dieser Bildform hingegen schon lange.<sup>1</sup> Die grossen Rundgemälde, die den Betrachter seit dem 19. Jahrhundert einem so intensiven Bilderlebnis aussetzten, dass zarter besaitete Seelen von Schwindel und Übelkeit berichten,<sup>2</sup> bilden im Grunde nur den kompromisslosen Höhepunkt eines Jahrhundertelangen alten künstlerischen Themas: Die Illusion grenzenloser Weite, die den Betrachter eintauchen lässt in eine andere Welt.

Der Anspruch, ein Bildfeld, das per se immer nur Ausschnitt sein kann, an seine Grenzen und darüber hinaus zu bringen, ist im Grunde unmöglich, ja vermessen. Vielleicht ist gerade deshalb der Reiz so gross, Mittel und Wege zu finden, die natürlichen Grenzen des Bildes aufzuheben. Ein erhabener Standpunkt, die Wegnahme optischer Begrenzungen sowie die Gleichzeitigkeit verschiedener Perspektiven in einem Bild können die Illusion von Weite künstlich erzeugen. Während die Wirkungsmöglichkeiten der gemalten Grosspanoramen in erster Linie auf eine bedingungslose Einbeziehung des Betrachters hin ausgerichtet waren, sind die Nutzungs- und Funktionszusammenhänge der Panoramen auf Papier wesentlich vielfältiger. Ihre Vorläufer lassen sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen.

## Die Vermessung der Welt im 15. und 16. Jahrhundert

Das 15. und 16. Jahrhundert bildet einen historischen Hintergrund, für den sich die Entstehung panoramatischer Bildformen geradezu aufdrängt: Eine Renaissance der Naturwissenschaften zog mathematische und physikalische Vermessungen in fast allen Lebensbereichen nach sich:<sup>3</sup> Der Kosmos, die Welt als ganze oder ihre Ausschnitte wurden mithilfe astronomischer, geometrischer, topographischer und kartographischer Methoden verzeichnet. Anhand der eigenen, sinnlich-körperlichen Erfahrung – Augen- und Ohrenzeugenschaft, Dabei (gewesen) sein – galt es, die Erkenntnisse des Verstandes zu überprüfen. Am unteren Rand der Weltkarte, die Hans Holbein d. J. 1532 für den *Novus orbis reginorum* des Simon Grynäus schuf, macht sich der weitgereiste Wanderer Ludovico de Varthema auf den Weg zu den Säulen des Herkules und damit zum Ende der Welt.<sup>4</sup> In der Widmungsvorrede zu seinem mehrfach aufgelegten Reisebericht, kurz *Itinerario*, erklärt Ludovico de Varthema als Ziel seiner Reisen die genaue, auf eigenem Augenschein basierende Erforschung der Welt.<sup>5</sup> Ludovico, der diese sinnbildlich bis an ihre Grenzen trieb, tritt dabei sowohl als Verkörperung der Erfahrung auf wie sich umgekehrt die Kartendarstellung auf ihn als legitimierende Autorität beruft.<sup>6</sup>

In seiner 1528 publizierten *Proportionslehre* erstellte Albrecht Dürer eine Kartographie des menschlichen Körpers, «damit die Kunst der Malerei mit der Zeit wieder zu ihrer Vollkommenheit reichen und gelangen möge». Die «Bücher der Alten, die von den Künsten des Malens geschrieben haben», seien schliesslich verloren und es «ist offenbar, dass die deutschen Maler [...] bisher an der Kunst der Messung, auch der Perspektive und anderem dergleichen Mangel gehabt haben.»<sup>7</sup> Geometrie und Perspektive, beide grundlegende Voraussetzungen für die Proportionslehre, hatte Dürer in der drei Jahre zuvor erschienenen *Unterweisung der Messung* behandelt.<sup>8</sup> Deren hohes intellektuelles Niveau veranlasste den sogenannten Meister HH, im Jahr 1531 eine etwas allgemeiner verständlich dargestellte *Kunst des Messens* zu publizieren.<sup>9</sup>

Früher oder später musste die flächendeckende Vermessung des lebensweltlichen Makro- wie Mikrokosmos an ihre Grenzen kommen. Einhergehend mit der Vermehrung des errechenbaren Wissens wuchs zugleich ein Bewusstsein für die Grenzen des eigentlich Messbaren, das sich in ebenso ironischen wie nachdenklichen Reflexionen äusserte. Sebastian Brant, seinerzeit Professor für kirchliches und weltliches Recht an der Universität Basel, nahm in seinem 1494 erschienenen *Narrenschiff* törichtes menschliches Fehlverhalten aufs Korn.<sup>10</sup> Der Holzschnitt zu



1 Albrecht Dürer, *Nemesis (Das grosse Glück)*, Kupferstich, um 1501, Inv. Aus K.10.116

Kapitel 66 *von erfahrung aller lant* zeigt den Narr beim Vermessen des Erdkreises, während der Text die kopflose Vermehrung reinen Faktenwissens mangelnder innerer Selbsterkenntnis kritisch gegenüberstellt.<sup>11</sup>

Albrecht Dürer, der sich so intensiv wie kaum ein anderer deutscher Künstler mit den Künsten des Messens auseinandergesetzt hat, schlug in seinem berühmten Kupferstich *Melencolia* sehr nachdenkliche Töne über die Grenzen menschlicher Erkenntnisfähigkeit an. Als Planetenkind Saturns stellt seine geflügelte Melancholiefigur die Personifikation der Geometrie oder der Astronomie dar.<sup>12</sup> Umgeben von Instrumenten und Werkzeugen, die dem Zählen, Wägen und Messen dienen, ist sie höchster Erkenntnis so nah wie kaum ein anderes Wesen. Und doch hält sie nachdenklich inne, den Kopf in die Linke gestützt; den Zirkel in ihrer Rechten scheint sie vergessen zu haben. Der Blick des dunkel gefärbten Gesichts ist unbestimmt in die Ferne und zugleich nach innen gerichtet. Einsicht in die Grenzen des Wissens, die zum Wissen um das Nicht-Wissen führt – Alles andere scheint angesichts dieser nachdenklich innehaltenden Figur, um die herum das Können und Wissen höchster menschlicher Rechenkunst versammelt sind, ein vermessener Anspruch zu sein.

### Vorläufer des Panoramas im 15. Jahrhundert

Eine solche, sämtliche Bereiche des Lebens umfassende Vermessung der Welt blieb nicht ohne Folgen für die Kunst. Reise- und Pilgerberichte brachten neue Illustrationstechniken mit sich, und die Kartographie erlebte einen neuen Aufschwung. Die theoretische Auseinandersetzung auch mit der Kriegsführung produzierte entsprechendes Bildmaterial. Im Zuge der auf Anschauung und Erfahrung beruhenden Natur-

beobachtung entstanden neuartige Landschaftsbilder, während die Landschaft selbst nach und nach zum eigenständigen Sujet wurde.

Die Einnahme eines erhabenen Standpunktes, die Aufhebung optischer Begrenzungen des Bildfeldes sowie die Kombination verschiedener Perspektiven wurden als künstlerische Mittel genannt, die eine Darstellung «panoramatisch» wirken lassen. In Albrecht Dürers Kupferstich *Nemesis (Das grosse Glück)* sind all diese Elemente in der exakten Vermessung nicht nur der Landschaft, sondern auch des menschlichen Körpers paradigmatisch zusammengefasst (Abb. 1). Über einer dramatisch in die Tiefe fluchtenden Landschaft kräuselt sich ein Wolkenband, auf dem die geflügelte Schicksalsgöttin Nemesis entlang schwebt. Ihr nach antikem Kanon gebildeter, nackter Körper ist so genau berechnet wie die Landschaft, die sich unter ihren Füßen auftut. Für die Darstellung des Eisacktales bei Klausen setzte Albrecht Dürer mehrere von verschiedenen Perspektiven aufgenommene topographische Studien in einem Bild zusammen.<sup>13</sup> Zusätzlich verfremdet wird die Topographie durch die Seitenverkehrung der Landschaft im Stich.<sup>14</sup> Dürer extrahierte aus der Natur radikal das für ihn Wesentliche und setzte dieses zu einer überhöhten Form von Wirklichkeit zusammen. Das Verfahren, den Bildraum durch die Kombination verschiedener Standpunkte optisch zu erweitern, hatte er in seinem wenige Jahre zuvor entstandenen Aquarell *Das Tal von Kalchreuth* erprobt.<sup>15</sup> In den Holzschnitten zur *Apokalypse* hatte ihn die Landschaftsaufnahme von einem erhabenen Standpunkt aus beschäftigt<sup>16</sup> – in der *Nemesis* sind nun die Polyperspektive und die Erhabenheit des Betrachterstandpunktes in einer Komposition zusammengeflossen. Die Erweiterung des Bildausschnitts wird vor allem durch die extreme Öffnung der Landschaft in die Tiefe suggeriert. Vergleicht

man die rund zwölf Jahre später entstandene *Allegorie der Vergänglichkeit* von Niklaus Manuel, die augenscheinlich von Dürers *Nemesis* beeinflusst ist, öffnet sich auch hier ein weiterer Landschaftsraum in die Tiefe.<sup>17</sup> Der Eindruck von Weite – und zugleich Bewegung – wird durch die angeschnittenen Bäume im Vordergrund suggeriert, von denen nur die Kronen zu sehen sind. Der Standpunkt des Betrachters liegt auf einem mittleren Höhenniveau zwischen Landschaft und Figur: Er kann der durch die Luft schwebenden Allegorie unter die Füße schauen, und blickt zugleich aus der Vogelperspektive auf die Landschaft herab. Wie bei einer Kamerafahrt gleitet der Blick des Betrachters über die Landschaft, und wird dabei beherrscht von dem über ihm thronenden Frauenakt, der jeden Moment über ihn hinwegschweben wird.

Ein gänzlich anderes Schauspiel bietet sich dem Betrachter auf Dürers 1527 datiertem Holzschnitt *Die Belagerung einer Festung* dar. Das von zwei Stöcken gedruckte Blatt steht in Zusammenhang mit seiner 1526 publizierte Befestigungslehre, war jedoch nicht als Illustration innerhalb des Buches geplant.<sup>18</sup> Komposition und Form des Holzschnittes dienen der visuellen Analyse der Belagerungsszene. Um alle Situationen maximal zu erfassen, hat Dürer den Bildraum sowohl in die Breite wie auch in die Tiefe gedehnt, die Figuren sind auf Ameisengröße geschrumpft. Die nach hinten fluchtende Ebene ist schräg nach oben geklappt, um auch die Ereignisse, die weit hinten am Horizont verschwunden wären, noch darzustellen. Am vorderen Bildgrund kauert links neben dem Baumstumpf ein Landmann und beobachtet das Geschehen aus seinem Versteck heraus; links beklagt eine verzweifelte Mutter den Tod ihres Kindes. Der Betrachter ist frei zu wählen, ob er zum Komplizen des heimlichen Beobachters werden, sich emotio-

nal am Leid der klagenden Mutter beteiligen oder den Überblick über das Geschehen bewahren möchte.

Der von drei Stöcken gedruckte Holzschnitt *Die Schlacht bei Dorneck* erscheint auf den ersten Blick wesentlich weniger klar in seiner Bildstruktur, was vor allem an der extremen Dichte der Schlachtdarstellung liegt. Tatsächlich sind mehrere, zeitlich aufeinander folgende Momente auszumachen, die sich während des Schwabenerkrieges so abgespielt haben.<sup>19</sup> Mit den genauen Ortsbezeichnungen, der getreuen Schilderung der Szenerie und der exakten Dokumentation des Schlachtverlaufs wirkt dieses Panorama wie ein Historienbild. Die Bildform des Panoramas erweist sich bei komplexen szenischen Darstellungen wie Schlachtenbildern als besonders geeignet, um zeitliche Abläufe und Sequenzen von bis zu epischer Breite darzustellen.

Intensiv genutzt wird das narrative Potential des Mediums vor allem auch von Pilgerführern und den sogenannten Passionspanoramen. Sie laden den frommen Betrachter zu einer geistigen Pilgerfahrt und einer Nachfolge Christi Schritt für Schritt auf seinem Leidensweg ein. Von Innsbruck über die Alpen und Venedig führt die Pilgerschrift *Peregrinatio in terram sanctam* des Mainzer Domdekans Bernhard von Breidenbach den Leser ins Heilige Land.<sup>20</sup> Die *Peregrinatio* war weder als ein allgemeines Nachschlagewerk zum Thema Naher Osten noch als praktisches Reisehandbuch konzipiert – vielmehr sollte sie den daheimgebliebenen Gläubigen zu einer Pilgerschaft im Geiste anregen.<sup>21</sup> Die insgesamt sechs, von mehreren Holzstöcken gedruckten Hafen- und Stadtansichten machen in ihrem innovativen Format Gebrauch bis dahin nicht gekannter drucktechnischer Möglichkeiten und regten zu ambitionierten Nachfolgeprojekten an.<sup>22</sup> Sie erfüllten allerdings mehr repräsentative als funktionale Zwecke:

Nur das Fehlen der Heiliglandkarte in vielen Editionen der Pilgerschrift deutet darauf hin, dass sie aufgrund ihrer detaillierten Aufzählung der heiligen Orte und der daran gebundenen Abläufe tatsächlich als Orientierungshilfe mitgenommen wurde. Breidenbach hatte die Reise in Begleitung des Malers Reuwich selbst unternommen. Nach der Natur sind die Holzschnitte allerdings nicht entstanden: Die meisten Stadtansichten stellen Bauzustände vor 1483 – dem Jahr der gemeinsamen Pilgerfahrt – dar; zudem kann der jeweils nur sehr kurze Aufenthalt von ein bis zwei Tagen in jeder Stadt kaum ausreichend gewesen sein, um detailliert nach der Natur zu arbeiten. In Venedig und Jerusalem muss Reuwich alte Vorlagen gesammelt und diese für seine Holzschnitte entsprechend zusammengestellt haben. Den alten Vorlagen brachte man also ein höheres Mass an Glaubwürdigkeit (*auctoritas*) entgegen als der Natur selbst.<sup>23</sup> Wie sich in Dürers *Nemesis* bereits abgezeichnet hat, war es bis zum tatsächlichen Naturstudium jedoch nicht mehr weit.

## Die Entdeckung der Landschaft

Ob allegorische Darstellung, Schlachten-, Passionspanorama oder Pilgerführer – seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert kündigt sich die Bildform des Panoramas in verschiedenen Bereichen an. Die zunehmende Vermessung der Welt beschleunigte ihre Entwicklung dabei ebenso wie die panoramatische Bildform einen hohen Anteil an der Erschließung der Welt hatte. Eine unvermeidliche Begleiterscheinung war die zunehmende Hinwendung zur Natur, während sich die Rolle der Landschaft von der Kulisse zum eigenständigen Bildsujet wandelte. Der 1503 als Sohn eines Glasmalers in Nürnberg geborene Augustin Hirschvogel, ausgebildeter Glasmaler, Zeichner und Kupferstecher, der sich später der



2 Augustin Hirschvogel, *Weite, von einem Fluss durchzogene Landschaft. In der Ferne die Bekehrung Pauli*, seitenverkehrter Gegendruck der kolorierten Radierung, nach 1545, Inv. Aus K.26.31

Kartographie zuwandte, brachte beeindruckende Landschaftsgraphiken im langgestreckten Kleinformat hervor (Abb. 2). Hirschvogel verwendete als einer der Ersten die sogenannte Triangulationsmethode; er beschäftigte sich mit der Befestigungslehre und war seit seiner Übersiedlung 1544 nach Wien als Kartograph für den Wiener Hof beschäftigt.<sup>24</sup> Mit lockerer Feder und doch präzise gibt Hans Hug Klüber das *Tal und die Stadt St. Amarin* wieder. Der Betrachter blickt ähnlich wie bei Dürers Belagerung einer Festung auf einen «hochgeklappten» Horizont und zugleich dem Künstler über die Schulter, der sich am linken unteren Bildrand selbst bei der Ar-

beit portraitiert hat. In den Arbeiten Augustin Hirschvogels und Hans Hug Klübers wird für das 16. Jahrhundert eine Form der autonomen Landschaftsdarstellung greifbar, die mit Pieter Bruegel d. Ä. einen neuen Höhepunkt erreichte. Der niederländische Maler und Kunsttheoretiker Carel van Mander (1548–1606) notierte in seinem *Schilder-Boeck* über die Landschaften Bruegels: «Auf seinen Reisen hat er viele Veduten nach der Natur gezeichnet, so dass gesagt wird, er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und sie, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien, so nahe ver-

mochte er in dieser und anderer Beziehung der Natur zu kommen.»<sup>25</sup> Tatsächlich setzte Bruegel mit seinen Landschaftsdarstellungen neue Maßstäbe und wurde zum künstlerischen Vorbild für viele seiner Zeitgenossen, so auch für Paulus von Vianen. Die offene Landschaft, die Höhenunterschiede, die massive Wucht der Berge sind so frisch und authentisch eingefangen, dass die Weite des Raumes regelrecht fühlbar wird.<sup>26</sup> Eine bildmässige Rahmung, die den Bildausschnitt begrenzt und die dem Auge Halt bietet, geben allerdings beide nicht auf; vielmehr lebt die starke Tiefenflucht der Darstellungen von fein modellierten Abstufungen vom Vorder- über



5 Anton Winterlin, *Panorama der Stadt Basel vom Turm der Martinskirche aus* (360°), Feder, Aquarell, um 1842, Inv. Z.853

den Mittel- zum Hintergrund hin. Ähnlich verfährt auch Matthäus Merian d. Ä., der in seiner Federzeichnung *Blick vom Grenzacherhorn auf Basel* einen massiven Laubbaum am rechten Bildrand platziert hat. Im Vordergrund arbeitet er mit dunklen, harten Konturen Plastizität und Detailschärfe heraus, während er im Hintergrund mit einer feinen und lockeren Strichführung auf die zunehmende Verblässung in der Ferne reagiert. Die Vordergrundszenerie wird zur kontrastiven Folie, vor der sich der weit in die Tiefe fluchtende Hintergrund umso deutlicher abheben kann.

Johann Ludwig Aberli und Caspar Wolfs *Ansichten von Bern und Düsseldorf* eignen ein studienhafter Charakter, was den besonderen Reiz der beiden Blätter ausmacht. Beide führen den Blick des Betrachters über einen – bei Aberli mehr angedeuteten, bei Wolf stärker ausgearbeiteten – Vor-

dergrund in die Tiefe des Bildes. Während Aberli offenbar daran gelegen war, mit zartem Strich und hauchdünn lasierendem Farbauftrag den malerischen Reiz des Städtchens einzufangen, charakterisieren bei Caspar Wolf wesentlich weniger zimperliche Werkspuren das Zeichnen als Arbeitsprozess. Die grenzenlose Weite der planen Ebene wird bereits bei Wolf spürbar; ihre Vollendung findet sie in der Steppenlandschaft *Zwischen Kizlyar und Astrakhan*, die der Basler Jakob Christoph Miville im Oktober 1814 auf seiner Reise durch den Südosten Russlands festhielt.<sup>27</sup> Im Hinblick auf das Format und die Wiedergabe der grenzenlos erscheinenden Landschaft ist der Schritt zum Panorama des 19. Jahrhunderts von hier aus nicht mehr weit – es fehlt der konsequente Rundblick von 360°. Bevor hiervon die Rede sein wird, gilt die Aufmerksamkeit nochmals der Perspektive.

## Die Rolle der Perspektive

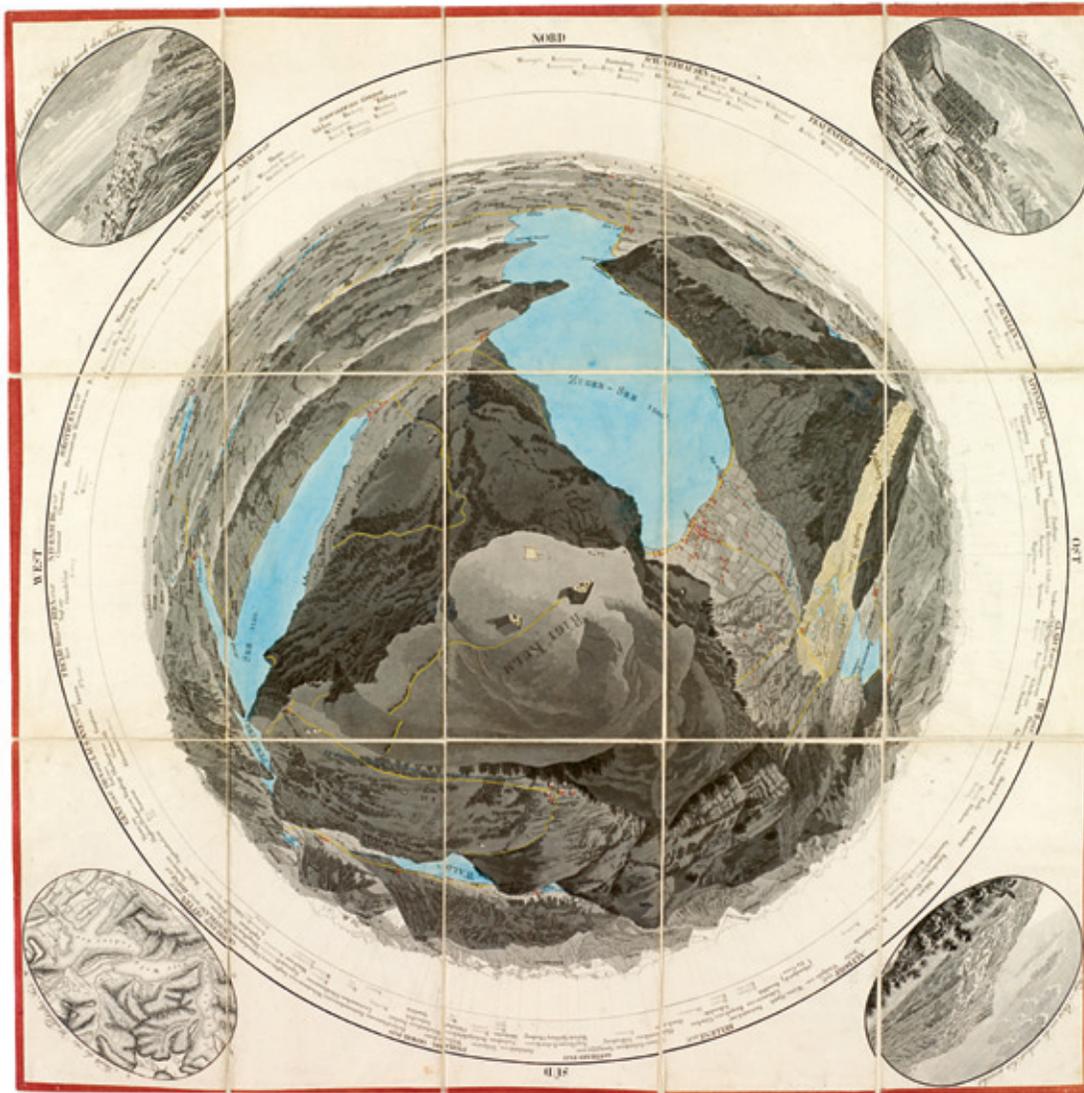
Die Übertragung des Rundblicks in die Fläche verlangt eine genaue Beherrschung der Perspektive. Mit der Zentralperspektive war es seit der Renaissance zu einer selbstverständlichen Seherfahrung geworden, im Bild gleichsam eine zweite Realität zu schauen: Die Tiefenerstreckung des Bildraumes fluchtet auf einen bestimmten Punkt hin und weist dem Betrachter damit einen klaren Standort zu. Fast zeitgleich setzten mit der Verwendung der Zentralperspektive Versuche ein, den dargestellten Bildraum zu erweitern oder zu verzerren – im Wissen um die «richtige» Perspektive war der Reiz gross, auch die Möglichkeiten ihrer bewussten Störung auszuloten. Dürers optisch gedehnte Landschaften, die von mehreren Standorten gleichzeitig aufgenommen sind, gehören hier noch zu den subtilen Beispielen. Während der Betrachter im ersten



Moment nicht zwingend realisiert, wie der Eindruck von Weite zustande kommt, wird ihm auf den zweiten Blick bewusst, dass die raumdehnende Polyperpektive zum Verlust eines klar definierten Standortes führt. Ungleich weiter gehen die bis zur Unkenntlichkeit verzerrten Motive der Anamorphose, wenn sie den Betrachter auffordern, das Zerrbild durch die Einnahme eines bestimmten Winkels an einem bestimmten Standort in seine normalen Proportionen zurückzuführen. In Hans Heinrich Glasers *Küstenlandschaft mit dem Sündenfall* und der *Vertreibung aus dem Paradies* ist die Darstellung des Sündenfalls rechts am Bildrand von der Vertreibung aus dem Paradies links durch einen grossen, lang gezogenen See getrennt. Leistet man der rechts am Bildrand notierten «Gebrauchsanweisung» Folge, montiert das vorgegebene Rechteck senkrecht zum Blatt und blickt durch das zuvor durchstossene Loch mit

einem Auge im spitzen Winkel auf die Darstellung, tritt aus dem See das Antlitz des dornengekrönten Christus hervor.<sup>28</sup> Darin liegt ein Versprechen auf Erlösung von der Erbsünde: Auf den ersten Blick nicht sichtbar, ist Christus dennoch anwesend und offenbart sich dem, der bereit ist, sich auch auf Abwege zu begeben. Der Reiz der optischen Täuschung und die Demonstration künstlerischen Könnens liegen bei der Anamorphose dicht beieinander. In der Frühen Neuzeit fand sie bald Eingang in philosophische Reflexionen, die sich mit erkenntnistheoretischen Fragen auseinandersetzten.<sup>29</sup> Für die Überlegungen zum Panorama zeigt sich daran, wie die Positionsbestimmung des Betrachters vor dem Bild zugleich eine Verortung des Menschen der Welt gegenüber bedeuten kann. In den romantischen Landschaftsbildern Caspar David Friedrichs, die zum grossen Teil ebenso exakt wie nüchtern am

Reissbrett entstanden sind, geht das Thema der Perspektivität mit dem der Sinnoffenheit einher.<sup>30</sup> Als Modelle der Weltbegegnung spielen Friedrichs Blicke ins Unermessliche auf eine Wahrnehmung von und Begegnung mit der Welt an, die von Deutungsoffenheit und Polysemantik geprägt sind.<sup>31</sup> Ähnliches lässt sich für das Panorama in Bezug auf den erhabenen Betrachterstandpunkt und die Erweiterung des Bildraumes in die Totale behaupten. Die scheinbar grenzenlose Überschau über die Welt bietet dem Betrachter einerseits eine Distanz zum Dargestellten und lässt ihn andererseits unmittelbar umgeben sein von der grenzenlosen Weite der Welt, die ihn gleichsam einschliesst. Distanzierte Überschau und involviertes Eintauchen, erhabene Schaulust und unterlegenes Schwindelgefühl, Macht und Ohnmacht liegen beim Panorama dicht beieinander.<sup>32</sup>



3 Ludwig Pfyffer von Wyher, *Panorama oder Zirkel-Aussicht vom Rigi-Berg*, auf dem Kulm gezeichnet, kolorierte Aquatinta, 1830, Inv. 1956.6

## Das Panorama auf Papier – Spielbein der grossen Rundgemälde

Wie stark ein Panorama den Betrachter in das Bild einbezieht, hängt von seiner Funktion ab. Als Leporello in Bücher eingebunden, dienten Faltpanoramen der Orientierung im Alpenraum. Vor dem Eintauchen in das Bild hatte hier ein wissenschaftlich-exakter Überblick über die Topographie oberste Priorität bei der Gestaltung.<sup>33</sup> Am populärsten war die Form des zentralperspektivisch projizierten Horizontalpanoramas, wie sie Heinrich Keller (dessen 1814 ediertes Panorama von der Rigi der erste für die Berge edierte Leporello war), Franz Schmid und Anton Winterlin für ihre im aufgeklappten Zustand bis zu 3 Meter langen Faltpanoramen wählten. Beliebte waren auch zirkumpolare Rundkarten wie Ludwig Pfyffer von Wyhers erstmals 1818 erschienene *Panorama- oder Zirkel-Aussicht vom Rigi-Berg auf dem Kulm* (Abb. 3). Konzentrisch um einen Projektionspunkt angeordnet, ist diese Form der Darstellung sicher die handlichere und damit nicht zuletzt wetterfestere für den Gebrauch in den Bergen.<sup>34</sup> Unmittelbar zurück geht sie auf das Horizontalpanorama vom Buet, das Marc-Théodore Bourrit 1779 ediert hatte – bekannt sind zirkumpolare Rundkarten jedoch seit dem 16. Jahrhundert; Hans Sebald Behams kolorierter Holzschnitt mit der Belagerung Wiens von 1529/30 zählt zu den frühesten erhaltenen Beispielen.<sup>35</sup> In Anlehnung an Friedrich Wilhelm Delkeskamp, dessen Spezialität parallelperspektivisch aufgenommene Vogelschaukarten in waagrechtler Leporellofaltung waren, wählte ein anonymen Künstler aus dem 19. Jahrhundert die vertikale Aufnahme der Eisenbahnstrecke von Zürich nach Baden anlässlich ihrer Betriebsaufnahme am 9. August 1847. Zu Delkeskamps beliebtesten Sujets gehörten Flusspanoramen, was die vertikale Orientierung erklärt.<sup>36</sup>

An der grossen Bandbreite der oft in mehrfacher Auflage edierten Panoramen im Taschenformat wird sichtbar, welch ein lebendiger Markt seit Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden war, der seinerseits mit einem regen alpinen Tourismus zusammenhing. Johann Gottfried Ebels seit 1793 mehrfach aufgelegter Reiseführer *Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz* zu bereisen, der von Ebel selbst gezeichnete Panoramen enthielt, belegt dies eindrücklich.<sup>37</sup> Während diese Panoramen auf eine unmittelbare Nachfrage hin reagierten, entstand mit Panoramen des Geologen Hans Conrad Escher von der Linth sowie der Basler Künstler Samuel Birmann und Anton Winterlin eine Reihe von Werken, deren Funktionszusammenhang weitaus weniger klar erscheint. Unterschiedlich stark durchgearbeitet, erreichen diese meist in Aquarell ausgeführten Zeichnungen beachtliche Ausmasse von bis zu fünf Metern Länge – zu gross für die Hosentasche, und doch zu klein, um ein Rundgebäude zu füllen. Wo hingen oder lagen derartige Arbeiten, und wozu dienten sie Künstlern wie Betrachtern? Von Hans Conrad Escher sind rund 900 nie edierte geognostische Studien (nicht alles Panoramen) erhalten; Samuel Birmann publizierte nur ein einziges seiner mehr als zwanzig Alpenpanoramen: das vom Brévent, das 1826 in den *Souvenirs de la Vallée de Chamonix* erschien.<sup>38</sup> Anton Winterlin war derjenige, der noch am stärksten marktorientiert arbeitete; und doch starb er vergesen und verarmt.<sup>39</sup>

Die Panoramen Hans Conrad Eschers bestehen aus einzelnen Teilstücken fast transparenten, dünnen Büttens, die auf einer festeren Papierunterlage aneinanderstückt sind (Umschlagabbildung). Partiiell schimmern Notizen in Bleistift durch, wie etwa «neige» oder die Namen einzelner Gletscher und Berggipfel. Offenbar skizzierte Escher auf kleinen Blättern in der Natur, fügte die Teilstücke im

Atelier auf einer Unterlage zusammen und führte erst dann die Zeichnung mit Aquarell und Feder aus. Die Akribie und Präzision, mit der Escher dabei vorging, sind erstaunlich. Als Wissenschaftler nutzte er das Panorama zu Forschungszwecken. Im aktiv-sinnlichen Nachvollzug studierte er die Tektonik der Berge und die Schichtungen des Gesteins, ja es scheint als habe er mit Feder und Tuschkasten in die Struktur und Oberflächenbeschaffenheit der Bergketten selbst vordringen wollen. Das Gefühl von Erhabenheit und wissenschaftlicher Erkenntnisdrang liegen sehr nah beieinander: Um sich den grenzenlosen, über die Gipfel und Dächer der Welt erhabenen Blick in die Ferne zu vergegenwärtigen, spannte er eines seiner 360°-Panoramen in einen Reif und steckte seinen Kopf hinein: «ich zog mein Fieudo-Panorama hervor, spannte dasselbe in einen Reif, orientirte es, und fand den fächerförmigen Schichtenstand in seinen Profilansichten so auffallend. [sic] darin aufgezeichnet, daß nun mein Überblick über die Schichtung des Gotthards sehr erweitert wurde.»<sup>40</sup>

Auch die Landschaftsauffassung und die Panoramaaufnahmen Samuel Birmanns lassen ein zunächst geologisch motiviertes Interesse erkennen. Als 17jähriger reiste der junge Samuel 1810 gemeinsam mit dem späteren Basler Geologen Peter Merian durch die Alpen. Auf der Reise selbst tastete Birmann sich noch langsam an die Bildform des Panoramas heran – und zeichnete ein Jahr später sein erstes *Panorama vom Istein*, das den Blick gen Jura und die Alpen mit einem Öffnungswinkel von 180° einfängt.<sup>41</sup> Die Unterschiedlichkeit der in der Folge entstandenen Panoramen lassen die künstlerischen Absichten erkennen, denen Birmann in seinen Panoramen nachging: Im *Panorama vom Blauen* modellierte er die sanften Hügelketten des Schwarzwaldes und fing die stimmungsvolle Atmosphäre der

in Blaugrün getauchten Landschaft ein. Am *Panorama vom Faulhorn* lassen sich die Arbeitsspuren des Künstlers ablesen, der seinen Zeichengrund spontan vor Ort erweitert und Anstückungen vornimmt. Das zerklüftete Gestein scheint er mit dem Bleistift geradezu sezieren zu wollen. Das imposanteste Panorama Birmanns ist das von der Rigi (Abb. 4): Anders als beim skizzenhaft belassenen Faulhorn handelt es sich hier um ein gründlich durchgearbeitetes Blatt von knapp fünf Metern Länge. Zudem überrascht es mit zahlreichen Reflexionen über die unterschiedlichen Erlebnisqualitäten in der Bergwelt: Sinnliches Vergnügen repräsentiert die links am Feuer rastende Picknickgesellschaft, der Kuhhirte steht für den praktischen Nutzen, die Wandergruppe in der Mitte will die Berge sinnlich-körperlich begreifen, und die Vierergruppe ganz rechts strebt nach intellektuellem Verstehen. Dass sich die Wanderer ausgerechnet mithilfe eines aufgeklappten Faltpanoramas orientieren, könnte kaum deutlicher Stellung zur Funktion des Birmannschen Panoramas selbst beziehen. Und doch bleibt die Frage ungeklärt, wo und wie dieses monumentale Aquarell einmal zu sehen gewesen sein mag. Anton Winterlins Aquarell von der *Chrischona* ist ähnlich durchgearbeitet und fand direkte Umsetzung in einer mehrfach aufgelegten, im Massstab leicht verkleinerten Lithographie. Sein *Panorama vom Turm der Martinskirche* (Abb. 5) steht wiederum so solitär im Raum wie Birmanns *Panorama von der Rigi*. Produzierten Künstler wie Birmann und Winterlin ihre Panoramen auf Vorrat, um sie bei Produktionsbedarf «aus der Schublade ziehen» zu können? Ein Blick auf Marquard Wochers *Panorama von Thun* mag an dieser Stelle aufschlussreich sein. Ursprünglich nicht im Thuner Schadaupark, sondern an der Basler Sternengasse aufgestellt, war die mit gerade einmal 11,4 Metern Durchmesser bescheidene Rotunde Teil des



4 Samuel Birmann, **Panorama von der Rigi-Kulm** (Ausschnitt), Feder, Aquarell, 1814/1815, Inv. Bi.410

Wocherschen Anwesens mit Wohnhaus und Kunsthandlung. Das Gebäude lag versteckt, sodass Lohn diener angestellt wurden, um Touristen zum Panorama zu führen. Mit 100 bis 160 Besuchern pro Jahr fiel das Wocher-Panorama weit hinter die Kassenschlager in den Grossstädten zurück, die stolze, insgesamt zehn Millionen Besucher im Jahr zählten. Maltechnisch wirkte das Wocher-Panorama wie eine ins Monumentale gesteigerte Miniaturmalerei und kam mit seinem beschaulichen Blick über Thun auf die Kulis-

se der Berner Alpen wohl etwas zu «biedermeierlich» daher. Die hohen Produktionskosten konnten von den bescheidenen Einnahmen nicht gedeckt werden, was Wocher in den finanziellen Ruin trieb und schliesslich zum Verkauf seiner Liegenschaft führte.<sup>42</sup> Sein Lohn indes lag in der Begeisterung für das Panorama selbst.

Zwischen den marktgängigen Grosspanoramen und den erschwinglichen Faltpanoramen für den privaten Bildungsgebrauch hatte sich jenseits von kom-

merziellen Zwängen offenbar eine von Liebhabern des Panoramas besiedelte Spielwiese etabliert. Angetrieben von der Faszination, mithilfe des Panoramas die Welt wissenschaftlich wie künstlerisch zu erschliessen, fanden die Künstler höchste Lust und grössten Lohn darin, Schöpfer einer dieser scheinbar grenzenlosen Welten zu sein.

Britta Dümpelmann

- 1 Gustav Solar: Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth, Zürich 1979, S. 10; Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/M. 1980, S. 7.
- 2 Albrecht Koschorke: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800, in: Harro Segeberg (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, S. 149–169, hier S. 155f.
- 3 Marie Boas: Die Renaissance der Naturwissenschaften 1450–1630. Das Zeitalter des Kopernikus, Gütersloh 1965; Christian Kiening: «Erfahrung» und «Vermessung» der Welt in der frühen Neuzeit, in: Jürg Glauser und Christian Kiening (Hg.): Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne, Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2007, S. 221–251, hier bes. S. 225.
- 4 Hildegard Frübis: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert, Berlin 1995, S. 58.
- 5 Kiening 2007 (wie Anm. 3), S. 229. Vgl. auch Kristina Herrmann-Fiore: Leonardos Gewitterlandschaft und Dürers Nemesis. Zur kosmographischen Vision der Landschaft um 1500, München 2002, S. 326–345, hier S. 329f.
- 6 Kiening 2007 (wie Anm. 3), S. 229.
- 7 Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Oldenburg 2011, S. 21.
- 8 Hinz 2011 (wie Anm. 7), S. 275.
- 9 Georg R. Spohn: Der Simmerner Meister HH und der Autor der «Kunst des Messens» (Simmer 1531): Herzog Johann II. von Pfalz-Simmern?, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 27 (1973), S. 79–94.
- 10 Vgl. Klaus Bergdolt u.a. (Hg.): Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500, Wiesbaden 2010.
- 11 Kiening 2007 (wie Anm. 3), S. 225.
- 12 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt/M. 1990, S. 462–476; Peter-Klaus Schuster: MELENCOLIA I. Dürer und seine Nachfolger, in: Jean Clair (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausst. Kat Paris/Berlin 2006, Ostfildern-Ruit 2005, S. 90–103, hier S. 92f.
- 13 Herrmann-Fiore 2002 (wie Anm. 5), S. 336.
- 14 Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bde., hier Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München 2001, S. 95–99, Nr. 33.
- 15 Mit einem Öffnungswinkel von 50° hat Dürer in seinem Aquarell eine Distanz von 33 km abgebildet; vgl. Bruno Weber: Die Anfänge der Panoramen, in: Augenreisen. Das Panorama in der Schweiz, Ausst.-Kat. Schweizerisches Alpines Museum Bern, Bern 2001, S. 44–61; Christian Müller: Nach der Natur. Zeichnungen und druckgraphische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Basel, Basel 2003, S. 45.
- 16 Herrmann-Fiore (wie Anm. 5), S. 338.
- 17 Christian Müller (Hg.): Von Dürer bis Goyer. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, München 2009, Kat. Nr. 26 (Christian Müller).
- 18 Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bde., hier Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München 2002, S. 489ff., Nr. 260.
- 19 Mariantonia Reinhard-Felice: Einblattholzschnitte des XV. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Basel, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Basel, Basel 1994, S. 72, Nr. 34.
- 20 Bernhard von Breydenbach: Peregrinatio in terram sanctam. Eine Pilgerreise ins Heilige Land. Frühneuhochdeutscher Text und Übersetzung, hg. von Isolde Mozer, Berlin/New York 2010, S. XIII.
- 21 Frederike Timm: Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in terram sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift, Stuttgart 2006, S. 326f.
- 22 Timm 2006 (wie Anm. 21), S. 355.
- 23 Ebd., S. 308–313 und 359.
- 24 Die Triangulationsmethode ist eine Vermessungstechnik, bei der eine zu vermessende Fläche in Dreiecke unterteilt wird. Ausgehend von bestimmten gemessenen Strecken und Winkeln werden die weiteren Informationen auch grossräumiger Flächen mithilfe trigonometrischer Formeln berechnet. Zu Hirschvogel als «Erfinder» dieser Methode: Karl Fischer, Augustin Hirschvogels Stadtplan von Wien, 1547/1549, und seine «Quadranten», in: Cartographica Helvetica, 20, 7 (1999), S. 3–12.
- 25 Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, 2 Bde., München und Leipzig 1906, hier Bd. 1, S. 255 und 257.
- 26 Teréz Gerszi: Die Landschaftskunst von Paulus von Vianen, in: umění 3, 18 (1970), S. 260–269.
- 27 Vgl. Yvonne Boerlin-Brodbeck: Schweizer Zeichnungen 1800–1850 aus dem Basler Kupferstichkabinett, Basel 1991, S. 63, Nr. 102.
- 28 Alfred R. Weber: Hans Heinrich Glaser. Portrait eines Kleinmeisters aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges, Basel 1992 (Typoskript), S. 47; Hilmar Frank. Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, Berlin 2004, S. 11f.
- 29 Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg: Im Theater des Sehens. Anamorphose als Bild und philosophische Metapher, in: Dies. (Hg.): Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie, München 2008, S. 7–22, hier bes. S. 9.
- 30 Werner Busch: Unmittelbares Naturstudium und mathematische Abstraktion bei Caspar David Friedrich, in: Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2002/2003, Hamburg/München 2002, S. 17–26; Frank 2004 (wie Anm. 28).
- 31 Frank 2004 (wie Anm. 28), S. 210.
- 32 Koschorke 1996 (wie Anm. 2), bes. S. 160f.
- 33 Vgl. den Abschnitt «Schauvergnügen oder Orientierungshilfsmittel» von Thomas Germann, in: Augenreisen. Das Panorama in der Schweiz, Ausst.-Kat. Schweizerisches Alpines Museum Bern, Bern 2001, S. 16–18.
- 34 Weber 1985 (wie Anm. 15), S. 260f.
- 35 Ebd., S. 266f., Anm. 18 und 20.
- 36 Ebd., S. 265, Anm. 11.
- 37 Solar 1979 (wie Anm. 1), S. 114f.
- 38 Yvonne Boerlin-Brodbeck: Frühe «Basler» Panoramen: Marquard Wocher (1760–1830) und Samuel Birmann (1793–1847), in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42 (1985), S. 307–314, hier S. 310 und 313f.
- 39 Christine Sieber-Meier: Blick auf Basel. Die Längspanoramen von Anton Winterlin, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42 (1985), S. 321–324, hier S. 322.
- 40 Solar 1979, S. 15; vgl. auch Oettermann 1980 (beide wie Anm. 1), S. 28.
- 41 Boerlin-Brodbeck 1985 (wie Anm. 38), S. 309f.
- 42 Ebd., S. 308f.; Tobias Pfeifer-Helke: Die Koloristen. Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848, Berlin/München 2001, S. 165–170.

Umschlagabbildung Hans Conrad Escher von der Linth, *Panorama vom Brévent*, Feder, Aquarell über Bleistift, 1803, Graphische Sammlung der ETH Zürich



**Impressum:**

Dieses Heft erscheint anlässlich der Ausstellung

«**Panoramen – Vermessene Welten**», Kunstmuseum Basel, 2. Juni – 7. Oktober 2012

KUNSTMUSEUM BASEL **Direktor:** Bernhard Mendes Bürgi **Kaufmännischer Direktor:** Stefan Charles  
**Leiter des Kupferstichkabinetts:** Christian Müller **Ausstellung:** Christian Müller, Britta Dümpelmann  
**Registrar:** Margareta Leuthardt **Restauratorische Betreuung:** Chantal Schwendener, Caroline Wyss, Kristin Bucher  
**Photos:** Martin P. Bühler, Graphische Sammlung der ETH Zürich **Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:** Christian Selz  
**Ausstellungsaufbau:** Claude Bosch, Bruno Liechti, Stefano Schaller, Andreas Schweizer  
**Gestaltung:** Neeser & Müller, Basel **Lithographie:** Sturm AG, MuttENZ **Druck:** Schwabe AG, MuttENZ

ISBN 978-3-7204-0202-6 / © 2012 Kunstmuseum Basel und die Autorin