

**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 Panoramagebäude : Zweckbau und Monument : Formen und  
Funktionen einer Baugattung des 19. Jahrhunderts

**Autor:** Meyer, André

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-168634>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.03.2025

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

# Das Panoramagebäude: Zweckbau und Monument

Formen und Funktionen einer Baugattung des 19. Jahrhunderts

von ANDRÉ MEYER

Über die Architektur der Panoramaausstellungsgebäude sprechen, heisst immer auch über das Panorama sprechen. Wie bei kaum einer anderen Baugattung werden Gestalt und Aussehen der Panoramagebäude von einer engen Wechselbeziehung zwischen *Bildpräsentation*, *Bildraumgestaltung* und *architektonischer Form* bestimmt. Das Panoramagebäude ist demnach nicht, wie das Kunstmuseum oder eine Bildergalerie, ein mehr oder weniger geeigneter Ort für die Präsentation von Bildern, sondern es ist funktional auf das Panoramabild und dessen Präsentation bezogen. Das Panoramagebäude ist somit im Gegensatz zum Kunstmuseum nicht bloss eine Hülle, nicht nur Akzidens, sondern in seinen funktionellen Belangen Teil des panoramatisch gestalteten Bildraumes. Die Art, wie der Betrachter in den Bildraum geführt wird, die

Lichtführung, die Ausformung der Besucherplattform, der Abstand zur Leinwand und die ungehinderte Sicht auf das Bildgeschehen sind nur einige Elemente der auf das Panoramabild bezogenen funktionalen Architekturgestaltung. Der bis heute nicht unternommene Versuch, über eine klare Abgrenzung der beiden Bautypen «Kunstmuseum» und «Panorama» Rückschlüsse auf die Bedeutung und die gesellschaftliche Stellung des Panoramas zu ziehen, müsste zweifellos fruchtbar sein. Hier wollen wir uns mit dem Hinweis begnügen, dass wohl einer der wichtigsten Unterschiede darin besteht, dass das Panorama und damit auch das Panoramagebäude im Gegensatz zum Kunstmuseum ein ganzheitlich gestalteter Bildraum ist, in den der Betrachter über einen dunklen Korridor geführt wird, in der Absicht, dass er sich plötzlich und unvermittelt darin befindet und bewegt. Man könnte nun versucht sein, das Panoramagebäude als einen reinen *Zweckbau* zu beschreiben, als eine funktionale Hülle, die jeglicher architektonischer Idee entbehrt. Die Tatsache, dass das Panoramagebäude als Bautypus Eingang in zeitgenössische Lehrbücher der Architektur gefunden hat<sup>1</sup>, spricht indessen dafür, dass Panoramabauten nicht nur als eine eigenständige Baugattung, sondern darüber hinaus auch als eine Bauaufgabe von spezifisch architektonisch-ästhetischem Charakter angesehen worden sind. Architekturgeschichtlich wird man daher das Panoramagebäude unter dem doppelten Aspekt von *Zweckbau* und *Monument* würdigen müssen.

*Das Panoramagebäude als Zweckbau:  
funktionale und konstruktive Aspekte*

Aussehen und Gestalt des Panoramagebäudes hat STEPHAN OETTERMANN<sup>2</sup> eingehend beschrieben, so dass wir uns hier auf ergänzende Hinweise und Feststellungen beschränken können. Begreift man das Panorama als eine *Rund-um-Schau*, eine Schau, wie sie sich durch das langsame Drehen um die eigene Achse zu einem Blickwinkel von 360 Grad zusammenfügt, so entspricht dieser Rundschau eine den frühen Kreis- und Zirkelpanoramen vergleichbare Grundform von runder oder annähernd runder Gestalt. Der Aufriss des Panoramagebäudes seinerseits leitet sich von der Vorstellung ab, das Kreispanorama auf die Innenfläche eines Zylinders zu übertragen. Der Glaszylinder, wie ihn Heinrich Wilhelm Mesdag zur zeichnerischen Aufnahme seiner panoramatischen Rund-um-Schau von Scheveningen benutzt hatte, verkörpert in gewissem Sinne Idee und Grundform des Panoramagebäudes schlechthin. Die zylindrische Rundschau sollte, dem Glaszylinder ähnlich, als eine dem Panorama eigene architektonische Form Gestaltungsmittel werden. In der Tat verlangte auch das grosse an

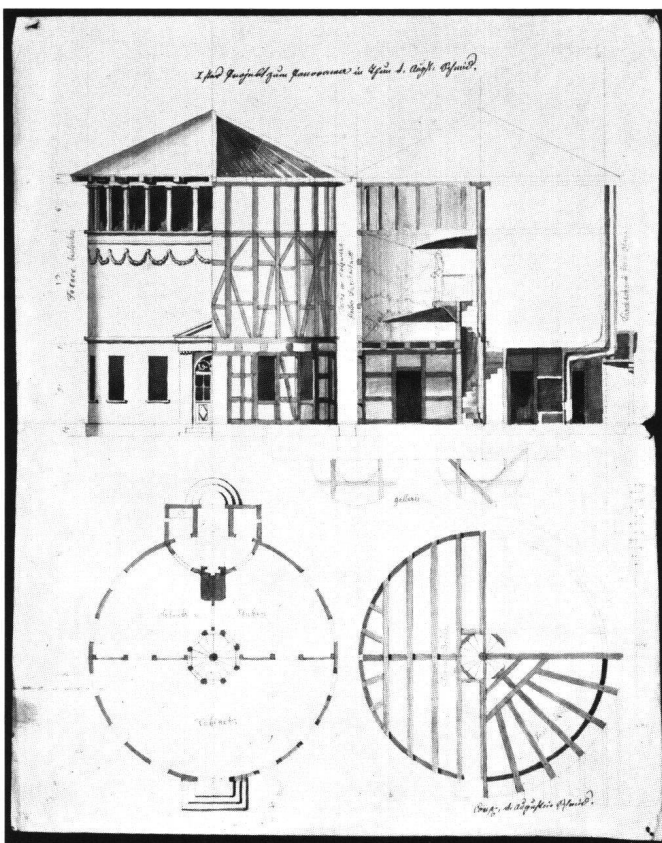


Abb. 1 Projekt für die Panoramarotunde in Thun. Aquarellierte Zeichnung von Augustin Schmid, 46,1x36,4 cm. Datierung: 1825/26. Zentralbibliothek Luzern.

einen Ring gehängte Panoramabild zu seiner Präsentation ein zylindrisch geformtes Gebäude. Schon Robert Barker hatte 1787 mit der Patentierung seiner «Panorama-Erfindung» Hinweise auf die architektonische Konzeption des Panoramagebäudes gegeben. Und dennoch war die Bauaufgabe, wie die lange Entwicklung von den ersten bretternen Buden bis zu den grossen gusseisernen Panoramarotunden zeigt, keine leichte.

Zu seiner richtigen Präsentation verlangt das Panoramabild einen den Ausmassen des Bildes entsprechenden kreisförmigen Raum, der sich möglichst stützenfrei als eigentlicher Bildraum gestalten lässt. Die Belichtung des Rundbildes erfolgt fast immer über Oblichter. Von besonderer Bedeutung ist die Art, wie der Besucher in den Bildraum geführt wird. Als wirkungsvoll hat sich der Zugang über einen dunklen Korridor erwiesen, da er im Sinne barocker Überraschungseffekte den Betrachter unvermittelt aus dem Dunkel in den erhellten Bildraum treten lässt. Eine der konstruktiven Hauptschwierigkeiten lag in der stützenfreien Überdeckung des kreisrunden Ausstellungsraumes. Aus der Frühzeit der Panoramabauten sind Holzkonstruktionen bekannt, welche nicht ohne Mittelstützen ausgekommen sind. Das doppelstöckige Panoramagebäude, welches Robert Barker 1793/94 durch den Architekten Robert Mitchell am Leicester Square in London errichten liess, dürfte bei nur einer, allerdings mächtigen Stütze, und einem Innendurchmesser von knapp 26 m die konstruktiven Möglichkeiten der damaligen Holzbauweise ausgeschöpft haben. Mitchells Rotunde war indessen nur aufgrund einer aufwendigen Dachkonstruktion möglich, welche aus zwei Satteldächern bestand, die jeweils auf den Aussenmauern und der inneren Mittelstütze auflagen. Zur Aussteifung und Aufhängung der waagrechten Dachbalken waren zudem zahlreiche Vertikal- und Querstreben notwendig. Den Nachteil, dass eine Mittelstütze wenigstens teilweise die freie Sicht auf das Bild einschränkte, teilte Mitchells Panoramarotunde mit fast allen späteren hölzernen Rotunden. Konstruktiv um einiges interessanter gab sich der offene Dachstuhl von Pierre Prévosts Panoramarotunde am Boulevard des Capucins in Paris. Prévosts Dachkonstruktion in der Form eines Kegeldaches, das auf den Aussenmauern auflag, beruhte auf dem Prinzip des Schirmdaches, das die zeltartig zum Mittelpunkt aufsteigenden Dachsparren zur Mittelstütze querverstrebt. Dank dieser Konstruktion war es ihm möglich, den Innendurchmesser der Panoramarotunde von 26 m auf rund 35 m zu steigern. Dieses konstruktive System wurde wegweisend und kam noch 1896 an der Panoramarotunde in Innsbruck erfolgreich zur Anwendung.<sup>3</sup> Mit der Verbesserung der Baukonstruktionen hielt auch eine funktionale Optimierung der Panoramagebäude Schritt. STEPHAN OETTERMANN hat im Zusammenhang mit Pierre Prévosts Rotunde in Paris auf die verbesserte Lichtführung infolge grösserer und besser angeordneter Oblichter sowie auf die geschickte Anordnung der Zugänge in Form von halbkreisförmigen Treppenanlagen hingewiesen. Solche funktionale und konstruktive Qualitätsverbesserungen blieben indessen die Ausnahme. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren kleinere Panoramarotunden von konventioneller Bauart die Regel.

Das Projekt von Augustin Schmid (1770–1837) für die 1826 in Thun erbaute Panoramarotunde mag hier stellvertretend für andere erwähnt werden (Abb. 1).<sup>4</sup> Zweifellos zählte das Thuner Panoramagebäude, ein zierlicher Rundbau mit klassizistischem Dekor und Kegeldach, zu den kleineren seiner Art. Der Innendurchmesser der



Abb. 2 Aussichtsanzel auf der Rigi. Bleistiftzeichnung, Mitte 19. Jahrhundert. Zentralbibliothek Zürich.

Rotunde betrug rund 10 m und die Bildhöhe knapp 4 m. Diese Ausmasse stimmen ziemlich genau mit denjenigen des fast gleichzeitig, 1824/26, von Johann Michael Stättler (1786–1847) gemalten Panoramas der Stadt Salzburg überein (Durchmesser der Rotunde 9,2 m, Bildhöhe 5 m). Die Konstruktionsbauweise des Thuner Panoramas, ein Holzfachwerkbau mit Sparrenlage und Bretterboden, ist konventionell, aber für die Frühzeit der Panoramagebäude repräsentativ: der zweigeschossige Baukörper über kreisrundem Grundriss zeigt die damals übliche Disposition. An Eingang und Kasse vorbei gelangte der Besucher in ein Vestibül und zu der in der Mitte des Gebäudes gelegenen Wendeltreppe, welche ihn auf die erhöhte Besucherplattform bzw. in den Bildraum führte. Die Besucherplattform war so klein bemessen, dass sie kaum vier Personen Platz bot. In ihrer Gestaltung erinnert sie mit Eisengeländer, Holzstütze und Verdachung an jene hölzernen Aussichtsplattformen, wie sie im 19. Jahrhundert auf vielen Bergspitzen anzutreffen waren (Abb. 2). Man muss sich vorstellen, dass auch Mark Twains Beschreibung des Sonnenaufgangs auf der Rigi von einer solchen Aussichtsanzel, wie sie in zeitgenössischen Landschaftsveduten häufig abgebildet erscheinen, erfolgt sein muss. Auch die Zeichner und Maler dürften ihre Berg- und Alpenpanoramen von solchen Aussichtsplattformen aufgenommen und gezeichnet haben. Die Gestaltung der Besucherplattformen in den Panoramen erfolgte nun nicht einfach funktionell, sondern immer auch in der Absicht, diesen Aussichtsanzeln in illusionistischer Weise Rechnung zu tragen. Besonders eindrücklich ist dies im Den Haager Mesdag-Panorama gelungen, wo die kleine Besucherplattform die Gestalt eines Strandpavillons annimmt, wie man ihm als Bildmotiv auch in der gemalten Dünenlandschaft von Scheveningen auf dem Panoramabild begegnet. Dadurch wird die Besucherplattform selbst Teil der plastischen Vordergrundattrappe und wie diese integrierender Bestandteil der Bildraumgestaltung. In diesem Sinne ist die Architektur im Innern des Panoramagebäudes durch den totalen Bildraum verdrängt und im wahrsten Sinne des Wortes *inexistent!*

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Panoramabau grundlegend neu organisiert. Den Anstoss hierzu gaben neue Materialien, neue Konstruktionsarten und neue Ideen. Die Idee lieferte der in Paris tätige deutsche Architekt JAKOB IGNAZ HITTORFF

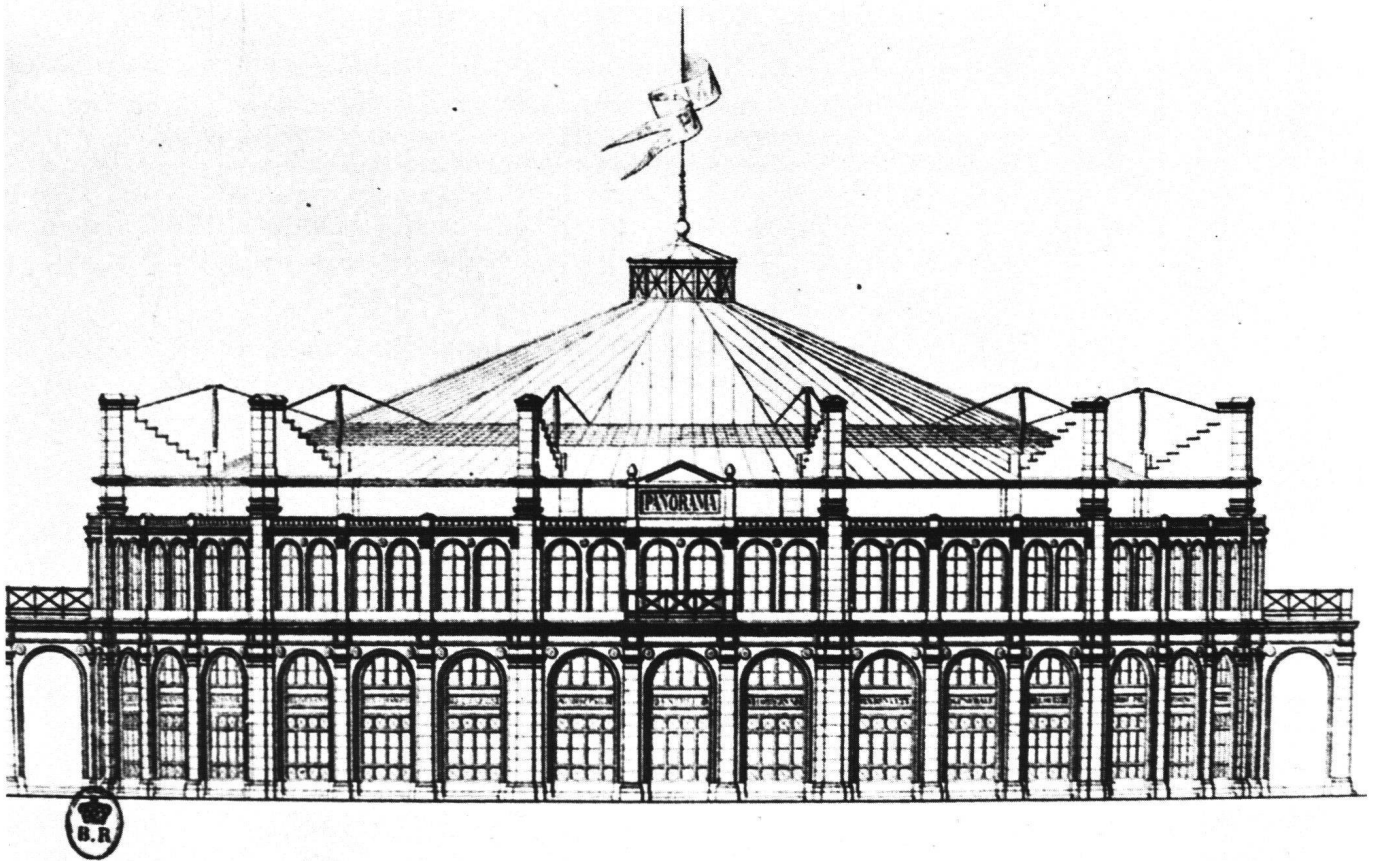


Abb. 3 Projekt von Jakob Ignaz Hittorff für die Panoramarotunde an den Champs-Élysées in Paris.

(1792–1867).<sup>5</sup> 1838 erhielt Hittorff den Auftrag, an den Champs-Élysées in Paris eine Panoramarotunde zu errichten (Abb. 3). Das Gebäude sollte einen Innendurchmesser von rund 40 m besitzen, rund 15 m hoch sein und stützenfrei überdeckt werden. In England, wohin Hittorff zum Studium ähnlicher Bauten eigens gereist war, dürfte er mit den frühen schmiedeisernen Konstruktionen, wie sie vor allem im Eisenbahnbau Anwendung gefunden haben, bekannt geworden sein. In Anlehnung an Brückenkonstruktionen schlug Hittorff zur stützenfreien Überdeckung der grossen Spannweite eine abgehängte Konstruktion vor, die in der Folge zum bedeutendsten und frühesten Beispiel einer Hängekonstruktion werden sollte (das früheste mir bekannte Beispiel eines hängenden Daches ist der Entwurf von Heinrich Hübsch aus dem Jahr 1825 zu einem «Theater mit eiserner Dachrüstung».<sup>6</sup> Hittorff hängte den hölzernen Dachstuhl seiner Panoramarotunde an zwölf schmiedeiserne Zugbänder, offensichtlich in Kenntnis, dass Schmiedeeisen dann wirtschaftlich am günstigsten eingesetzt ist, wenn ihm Zugkräfte übertragen werden. Zum Abfangen der grossen Lasten führte er die Zugbänder über gusseiserne Standsäulen und verankerte sie im Säulenlauf des das Gebäude umgebenden Arkadenringes. Hittorffs Hängekonstruktion erregte grosses Aufsehen, aber auch Bedenken bezüglich der Sicherheit und der Erfüllung baupolizeilicher

Vorschriften. Man mag die Kühnheit von Hittorffs Konstruktion daran ermessen, dass im Gewächshausbau, einem für die allgemeine technische Entwicklung des Eisenbaus besonders offenen Bautypus, die Anwendung hängender Dachkonstruktionen erstmals von CHARLES RENNIE MCINTOSH 1841 projektiert und 1853 in seinem *Book of the Garden*, fünfzehn Jahre nach Hittorffs Panoramarotunde, veröffentlicht worden ist.<sup>7</sup> Zwölf Jahre nach seiner Panoramarotunde errichtete Hittorff ebenfalls in Eisenfachwerk-Konstruktion den Cirque d'Hiver in Paris.

Das Bedürfnis nach grösseren Spannweiten und wirtschaftlicheren Konstruktionen führte in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu Bogenbinderkonstruktionen, meistens in der Mischtechnik von Guss- und Schmiedeeisen. Als Folge der raschen Entwicklung von Walzprofilen wurden in den 1850er Jahren einfache Bogenbinder durch Fachwerkbogenbinder, d.h. durch gebogene Parallelgitterträger ersetzt. Damit war eine starre Dachkonstruktion geschaffen, die ohne horizontale Zugbänder und ohne Stützen grosse Hallenräume ermöglichte. Schmiedeeiserne Bogenfachwerkbinderkonstruktionen, wie sie vor allem nach der Einführung des Dreigelenkbogens in den 1860er Jahren für Bahnhofshallen, Ausstellungshallen und Wintergärten verwendet worden sind, wurden wegen ihrer Wirtschaftlichkeit auch zum bevorzugten

Konstruktionstypus von Panoramaausstellungsgebäuden. Als Beispiel hierfür sei die 1889 von Architekt THEODOR GRÄNICHER erbaute Panoramarotunde für das Bourbaki-Panorama in Luzern genannt (Abb. 4). 16 schlanke Eisenstützen, ebenso viele Bogenfachwerkbinder (der gekrümmte Ober- und Untergurt der Binder aus Walzprofilen ist mit einem System von Dreiecken, die aus Druckstreben und Diagonalen gebildet werden, ausgesteift) und zwei Horizontalverstrebungen bilden die wenigen konstruktiven Elemente des kühnen und fortschrittlichen Skelettbau. Eine zweigeschossige Randbebauung hätte nach dem ursprünglichen Projekt das mit einfachem Ziegelmauerwerk ausgefachte Eisenfachwerk der Rotunde ummanteln und damit das Panoramagebäude harmonisch in den städtebaulichen Kontext einfügen sollen. Zur Ausführung gelangte indessen bloss eine eingeschossige Randbebauung, die, wie auch die innere Disposition des Panoramagebäudes, heute durch An- und Umbauten, vor allem aber durch den Einbau eines Garagebetriebes wesentlich verändert worden sind.

Zusammenfassend kann hier festgehalten werden, dass mit dem Aufkommen von Bogenfachwerkbinder-Konstruktionen auch die architektonische Gestalt der Panoramagebäude Veränderungen unterworfen wurde, welche auf den Vorrang der Konstruktion gegenüber der Form tendieren.

*Das Panoramagebäude als Monument:  
architektonische und ästhetische Aspekte*

Die Tatsache, dass das Panoramagebäude als Bautypus in zeitgenössischen Lehr- und Handbüchern der Architektur Aufnahme gefunden hat, mag Hinweis dafür sein, dass man im Panoramagebäude über den reinen Zweckbau hinaus auch eine für das 19. Jahrhundert spezifische Bauaufgabe zu erkennen glaubte. Wenn dem tatsächlich so ist – vieles spricht dafür –, so muss sich auch die Frage nach dem architektonischen Gehalt, nach dem Programm oder – um in der Sprache des 19. Jahrhunderts zu sprechen – nach dem «Stil» schlüssig beantworten lassen.

Bereits die Typologisierung der Bauaufgabe «Panorama» bereitet indessen Mühe. Im Handbuch der Architektur, das 1905 in Leipzig erschienen war, werden Panoramabauten den öffentlichen Vergnügungstätten zugeordnet, was sich am architektonischen Ausdruck der späten Panoramabauten durchaus ablesen lässt. Dies trifft jedoch nicht ohne weiteres auch für die Panoramagebäude der Frühzeit zu. Darf man daraus Rückschlüsse ziehen auf das soziale und gesellschaftliche Umfeld der Panoramaproduktion, auf Bedeutung und Stellung der Panoramakunst, auf die Interessen und Absichten der Panoramamalerei oder gar auf die allgemeine Akzeptanz des Panoramas als Massenmedium? Um auf diese Fragen eine Antwort zu finden, wird man sich über die Typologie der Bauaufgabe zur Frühzeit der Panoramaproduktion Rechenschaft geben müssen. Wie jedes Bauwerk im 19. Jahrhundert wird auch das Panoramagebäude von einer architektonischen Idee getragen, die, aus der Bestimmung des Gebäudes hervorgehend, sich nach aussen sichtbar zu erkennen gibt. Von der Aufgabenstellung her – ein runder Zentralbau mit vorgelagertem Portikus und Vestibül – orientieren sich die frühen repräsentativen Panoramarotunden an den Idealentwürfen, wie sie in französischen Traktaten aus einer neuen optischen Sicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts für

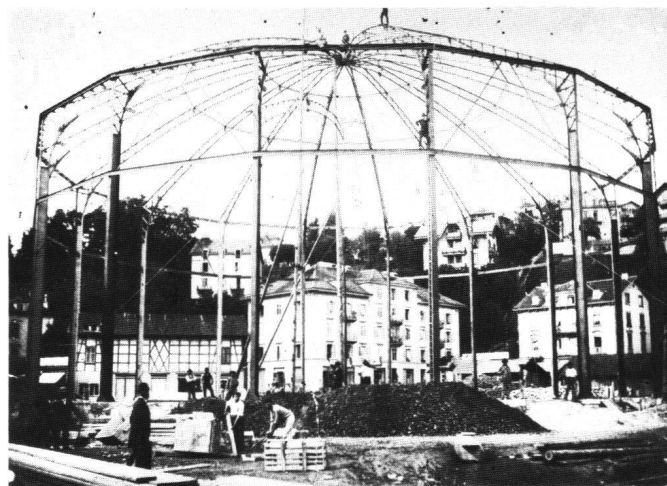


Abb. 4 Bourbaki-Panorama Luzern. Eisenstützen und Bogenfachwerkbinder. Foto von 1889.

Museumsbauten zu finden sind. Dennoch wäre es falsch, voreilig daraus den Schluss ziehen zu wollen, das Panoramagebäude sei eine Untergattung des Museumsbaus und wie dieser aus den gleichen Voraussetzungen und Bestimmungen hervorgegangen. Der Rezeption antiker Motive, wie sie etwa für Hornors Colosseum am Regents Park in London (erbaut 1825/28 von Architekt Decimus Burton) (Abb. 5) oder für Alexander Davis' 1818 erbaute Panoramarotunde in New York charakteristisch ist, liegen keine assoziativen Absichten zum Museumsbau zugrunde. Zentralbau, antiker Portikus und vom römischen Pantheon abgeleiteter Kuppelbau wurden auch für andere Bauaufgaben übernommen und erscheinen in der heutigen Vorstellung fälschlicherweise ausschliesslich dem Museumsbau zugeordnet. Mit dem Zentralbaugedanken und der Übernahme antiker Motive sind beim Panoramagebäude andere Absichten, andere Assoziationen verbunden, nämlich der *Denkmal-Charakter*. Mit dem Denkmal, dem Memorialbau, wie ihn in Deutschland vor allem Leo von Klenze und Karl Friedrich Schinkel gepflegt haben, verbindet das Panorama zunächst die nationalistische Doktrin. Wie das Denkmal,

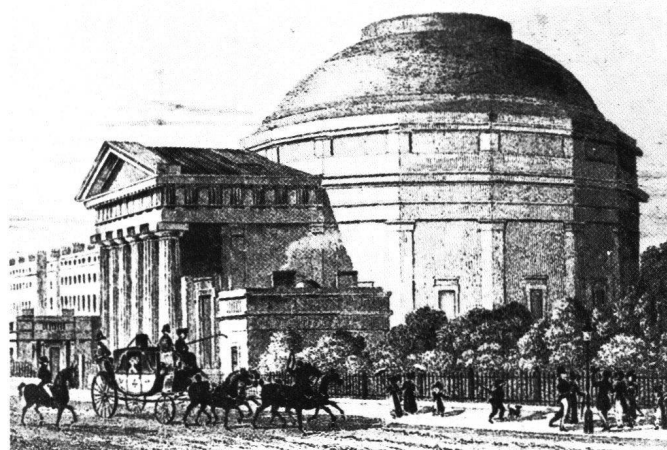


Abb. 5 Ansicht von Hornors Colosseum am Regents Park in London (erbaut 1825/26 von Architekt Decimus Burton).

so erinnert auch das Panorama – dies wird einem vor allem anhand der Schlachtpanoramen bewusst – an ein bestimmtes Ereignis. Und wie das Denkmal leiten auch diese Panoramen aus der Erinnerung einen vaterländischen Appell an die Gesellschaft ab. In Anbetracht der pantheon- und damit auch denkmalhaften Architekturgestaltung früher Panoramarotunden, so von Hornors Colosseum am Regents Park in London oder Davis' Panoramarotunde in New York, kann man das Panorama nicht – wie das Museum – als eine Bildungsstätte der Nation, sondern eher als eine Art *Denkmal der Nation* bezeichnen (nicht wenige Panoramen nannten sich bezeichnenderweise «National-Panorama», was den Denkmalcharakter unterstreicht). Zweifellos lag gerade in diesem Denkmalscharakter, wie er in den frühen Panoramagebäuden in der Form von Kuppeln, Portiken und antikischem Dekor architektonische Gestalt angenommen hatte, die Möglichkeit verborgen, die Panoramaidée so erfolgreich zu kommerzialisieren.

Wenn das Panorama in seiner Frühform mit dem Denkmal und dem Denkmalbegriff zusammenhing, so ist offensichtlich, dass

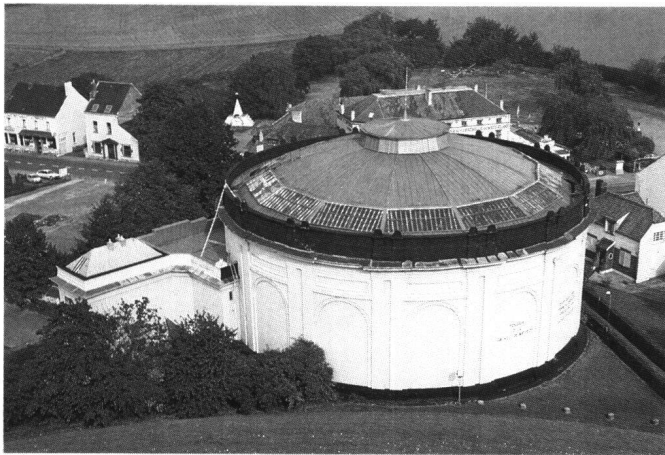


Abb. 6 Aussenansicht der Panoramarotunde in Waterloo.

auch das Panoramagebäude und dessen architektonischer Ausdruck wesentlich mit der Zielsetzung eines jeden «Monumentes», dem Setzen eines sichtbaren architektonischen Zeichens, das in seiner äusseren Form an etwas erinnern machen will, verbunden sein muss. Diese enge Verbindung von «Denkmal» und «Monument» zeigt besonders eindrücklich das südlich von Brüssel gelegene Waterloo-Panorama (Abb. 6). Es wurde 1912 am nördlichen Rand des ehemaligen Schlachtfeldes, am Fuss des kurz nach 1815 von den Niederländern als hoher Tumulus errichteten Denkmals erbaut. Vom Bildinhalt (Schlacht von Waterloo) und der architektonischen Form (Zentralbau mit antikischem Portikus) her erscheint das Panorama wie ein denkmalhaftes Zeichen der Erinnerung an den Sieg der Engländer und Preussen über Napoleon. Dabei tragen das von Louis Dumoulin gemalte Panoramabild wie auch das an einen Memorialbau erinnernde Panoramagebäude, je für sich genommen, denkmalhafte Züge. Zeichenhaft und damit auch denkmalhaft hebt sich hier das Panoramagebäude von der umgebenden Landschaft ab, einer Landschaft, die als ehemaliges Schlachtfeld unüberbaut bleibt und damit ihrerseits ebenfalls denk-

malhafte Züge gewinnt. Denkmal-Landschaft, Denkmal-Bild und Bau-Denkmal führen hier zu einer Kumulation von denkmalhaften Äusserungen, die in dieser Form zwar einzigartig, für die Bestimmung des Panoramas und Panoramagebäudes indessen signifikant sind.

Um die denkmalhaften Züge der Panorama-Architektur aufzuzeigen, ist weiter die allen Panoramagebäude eigene Tendenz zu erwähnen, die geometrische Grundform des Panoramas unverhüllt, möglichst nüchtern und möglichst wirksam zum architektonischen Leitmotiv des Panoramagebäudes zu machen. Diese Tendenz, wie sie ADOLF MAX VOGT für das architektonische Denkmal nachgewiesen hat<sup>8</sup>, gilt zu Beginn des 19. Jahrhunderts für die Denkmal- wie auch für die Panoramaarchitektur. Stellvertretend sei hier bloss der vom Kartographen JAMES WYLD 1851 in London errichtete «Great Globe» genannt, ein Bauwerk von der Form einer riesigen Hohlkugel von etwas über 12 m Durchmesser, in dem man von vier Plattformen aus auf der konkaven Innenfläche die Erdoberfläche betrachten konnte.<sup>9</sup> 1805 entwarf LEO VON KLENZE ein Luther-Denkmal in der Form eines klassizistischen Rundtempels mit Unterbau und Freitreppe (Abb. 7). Aus dem Jahr 1826 stammt das Projekt für die Panoramarotunde von Thun von Augustin Schmid (Abb. 1). Die Zirkelform von Schmid's Panoramarotunde ergab sich offensichtlich aus der Funktion und Zweckmässigkeit. Von der Zweckmässigkeit liess sich auch Leo von Klenze bei seinem Luther-Denkmal leiten: «Die Zirkelform ist die einfachste und natürlichste, sie schliesst mit der kleinsten Peripherie den grössten Raum ein, deshalb zog ich sie bei der Entwerfung meines Projekts jeder anderen vor.»<sup>10</sup> Beiden Projekten und beiden Bauaufgaben ist demnach die Tendenz zur unverhüllten stereometrischen Grundform, zu den «grandes formes primaires», um die beiden Denkmalarchitekten Boullée und Ledoux zu zitieren, eigen, damit aber auch die Tendenz zum architektonischen Monument. Die beiden Prinzipien der «Grösse und Einfachheit», wie sie ADOLF MAX VOGT dem architektonischen Denkmal beimass, gelangen zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der Panoramarchitektur zur Anwendung und tragen damit wesentlich zur Bestimmung der Bauaufgabe und des architektonischen Ausdrucks des Panoramagebäudes bei.

Dies gilt indessen nicht für das ganze 19. Jahrhundert. Mit der Einführung des Guss- und Schmiedeeisenfachwerkbaus und dem

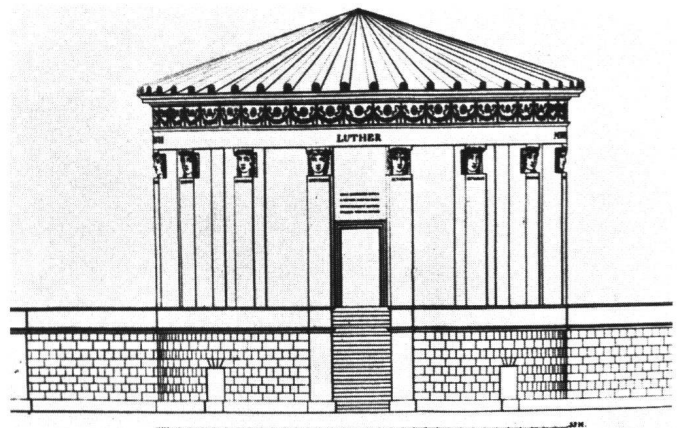


Abb. 7 Leo von Klenze, Entwurf zu einem Luther-Denkmal. Kupferstich von 1805.

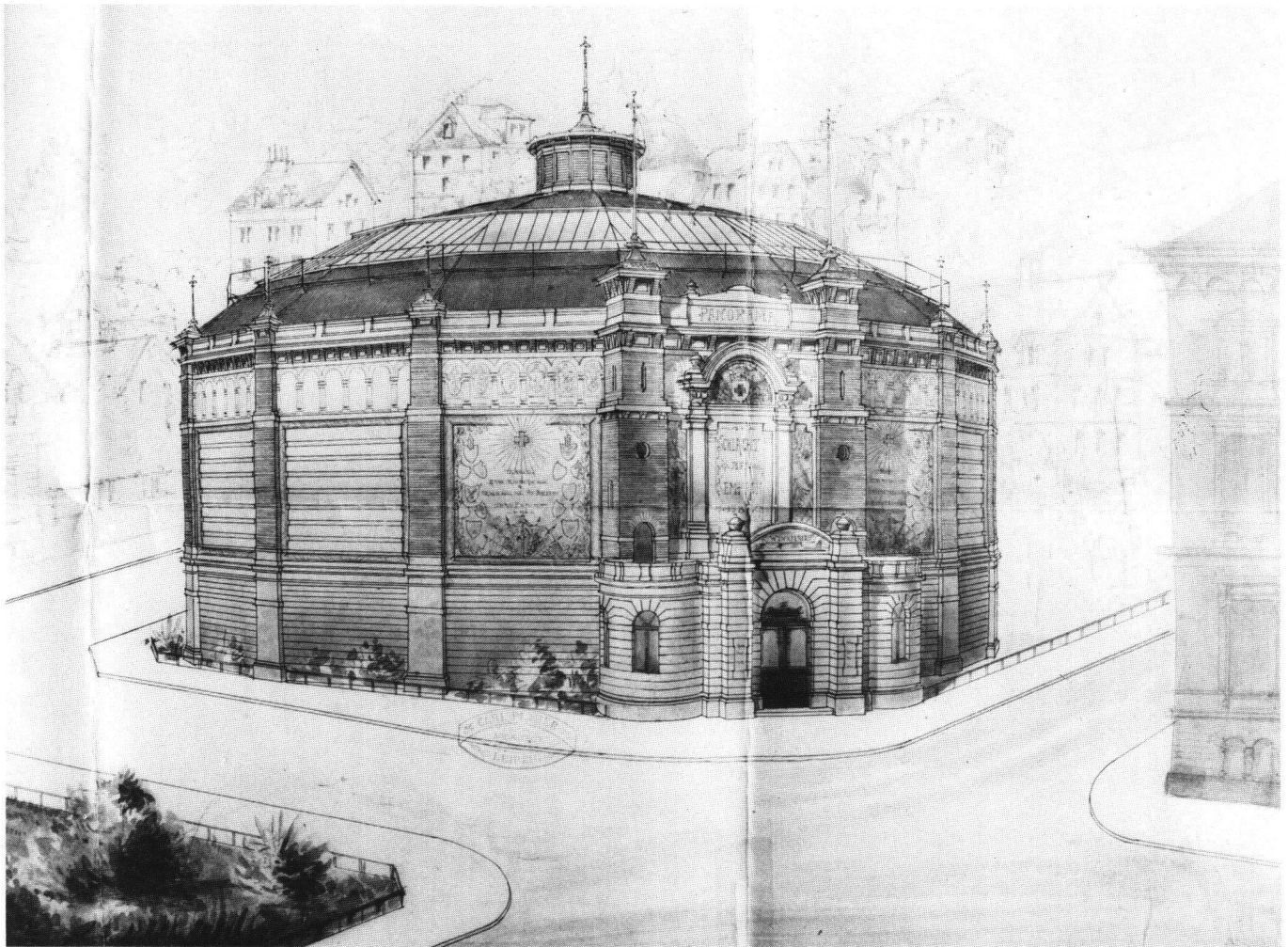


Abb. 8 Projekt für eine Panoramarotunde in Luzern von Architekt Carl Planer von 1885. Stadtarchiv Luzern.

damit verbundenen Aufkommen von Grossrotunden änderte sich zu Beginn der 1860er Jahre der architektonische Ausdruck des Panoramagebäudes grundlegend. Anerkennt man die Architektur und die architektonische Idee auch als Ausdruck der dem Gebäude zugrundeliegenden Bestimmung, so liegt die Vermutung nahe, dass nicht einzig die neuen Materialien und Konstruktionen, sondern ebenso sehr auch die sich daraus ergebenden neuen Möglichkeiten zu einer Neuorientierung der Panoramaidee und damit auch zu einer Veränderung des architektonischen Ausdrucks der Panoramen geführt haben. Geht man weiter davon aus – die Geschichte des Panoramas lehrt dies – dass das Panorama bereits zu Beginn seiner Entwicklung oder aber kurz danach als ein kommerzielles Unternehmen gedacht und entsprechend aufgebaut worden war, so bestand der wirtschaftliche Erfolg anfänglich im «Denkmaleffekt», d.h. in der erfolgreichen Kommerzialisierung der patriotischen Gefühle, wie sie bei der idealen Selbstdarstellung oder der Selbstverherrlichung heldenhafter Taten der Nation erregt werden. Mit der fortschreitenden Industrialisierung und der damit verbundenen Produktionssteigerung rückte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts der Konsum als neues kommerzielles Prinzip in den Vordergrund. Wollte das Panorama als wirtschaftliches Unternehmen erfolgreich

weiterbestehen, so musste es sich diesen veränderten Verhältnissen unterziehen und seine Zweckbestimmung dahin ändern, dass nicht mehr länger der Charakter des «Denkmals», sondern der zum Besuch und Konsum animierende Charakter des Vergnügens im Vordergrund stand. Dieser Zweckänderung unterzog sich auch der architektonische Ausdruck. Nicht mehr länger das «Denkmalhafte», sondern eine verspielte, festlich herausgeputzte, mit Laternen, Türmchen und Fahnen geschmückte Architektursprache stand fortan im Dienste des unternehmerisch kommerziellen Denkens. Wegen dieses Sinneswandels, und nicht – dies sei mit aller Deutlichkeit hervorgehoben – wegen den neuen Materialien und Konstruktionen, sind an die Stelle antiker Motive repräsentative Allüren und an die Stelle der Bezüge zur Denkmalsarchitektur Rückgriffe auf die Festhütten- und Vergnügungsarchitektur getreten. Die Panoramaarchitektur wie auch das Panorama selbst wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum rein visuellen Vergnügen, zum architektonischen Spektakel, zur heiteren Schau. Damit reihen sich Panorama und Panoramagebäude der Baugattung der Ausstellungs-, Variété- und Vergnügungsbauten ein, mit denen sie nicht nur die gleiche Leichtbauweise aus Eisenschwergewerkonstruktionen, die Faszination der beschwingten Form,

sondern auch die gleichen kommerziellen Absichten gemeinsam haben. Der vermehrte Einbezug der Panoramagebäude in Häuserzeilen und den städtebaulichen Kontext sowie das damit verbundene Verlangen, die klare stereometrische Grundform früherer Panoramarotunden durch begleitende Randbebauungen und vorgeblendete Fassadenteile zu verunklären, ist ein weiterer Hinweis auf den Wandel, dem das Panorama im Verlauf seiner Geschichte vom Denkmal zum Vergnügungsetablisement unterlag. Wie rasch dieser Sinneswandel eintreten konnte, zeigt die Gegenüberstellung des Projektes für ein Panorama der Schlacht bei Sempach in Luzern aus dem Jahr 1885 mit der nur wenige Jahre später, 1889, am gleichen Standort ausgeführten Panoramarotunde für das Bourbaki-Panorama. Das unausgeführte Projekt für ein Sempacher Schlachtenpanorama des Leipziger Architekten Carl Planer (Abb. 8), zeigt eine denkmalhafte, allseitig freistehende Panoramarotunde, während die vier Jahre später von Theodor Gränicher für das Bourbaki-Panorama gebaute Rotunde mit einer zweigeschossigen Randbebauung soweit in die angrenzenden Hausfluchten einbezogen worden ist, dass von einer Betonung der stereometrischen Grundform oder von einer zeichenhaften Freistellung des Gebäudes kaum mehr die Rede sein kann.

#### *Das Panorama: eine Baugattung des 19. Jahrhunderts*

In der charakteristischen Verbindung von *Zweckbau und Monument* ist das Panorama in seiner architektonischen Form und Konzeption ein dem 19. Jahrhundert besonders eigener Bautypus. In ihm widerspiegeln sich vielfältige Aspekte der 19. Jahrhundert-Architektur: die Verbindung neuer Bautypen mit neuen Bauformen, die Verbindung von Ingenieurbau und traditioneller architektonischer Gestaltung, der Vorrang der Konstruktion und Funktion, die Ästhetik des Materials. Die besondere Ästhetik des Panoramagebäudes zu Beginn des 19. Jahrhunderts steht in enger Verbindung zum architektonischen Denkmal und trägt denkmalhafte Züge, während die Entwicklung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch das Hervorbringen eines eigenständigen, dekorativen architektonischen Formenapparates gekennzeichnet wird, der im Dienste des kommerziellen Prinzips stand und die eigentliche Konstruktion nicht zu verleugnen brauchte. In dieser Hinsicht und auch als Wegbereiter für vorgefertigte und typisierte Eisenkonstruktionen, somit als Vorläufer einer neuen Architektur und Ästhetik, ist der Bautypus des Panoramas für die Architekturentwicklung des 19. Jahrhunderts signifikant.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> *Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 4. Halbband, Leipzig 1905.
- <sup>2</sup> STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M. 1980, bes. S. 49–50.
- <sup>3</sup> Über das Innsbrucker Panorama siehe: FRANZ CARAMELLE, *Das Innsbrucker Riesenrundgemälde*, Innsbruck o.J. [1984].
- <sup>4</sup> ANDRÉ MEYER/HEINZ HORAT, *Bourbaki. Das Bourbaki-Panorama von Luzern*, Bern 1981, bes. S. 18.
- <sup>5</sup> KARL HAMMER, *Jakob Ignaz Hittorff, ein Pariser Baumeister, 1792–1867*, Diss. Stuttgart 1968. – Vgl. auch: SILVIA BORODINI, *Jacob Ignaz Hittorff e l'architettura dei panorami*, in: *Recherche di Storia dell'arte* Bd. 3, 1976, S. 137–158.
- <sup>6</sup> 1832/34 erbaute J. Chaley als eine der ersten grossen eisernen Hängekonstruktionen die Hängebrücke über das Saanetal in Freiburg i.Ü. (Spannweite 273 m).
- <sup>7</sup> GEORG KOHLMAIER/BARNA VON SARTORY, *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München 1981.
- <sup>8</sup> ADOLF MAX VOGT, *Das architektonische Denkmal. Seine Kulmination im 18. Jahrhundert*, in: HANS-ERNST MITTIG/VOLKER PLAGEMANN, *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972, S. 27–47.
- <sup>9</sup> Abgebildet bei: STEPHAN OETTERMANN (wie Anm. 2), S. 73.
- <sup>10</sup> Zitiert nach: HANS-ERNST MITTIG/VOLKER PLAGEMANN, *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Zentralbibliothek Luzern.  
 Abb. 2: Zentralbibliothek Zürich.  
 Abb. 3, 5: aus STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama*, Frankfurt a.M. 1981.  
 Abb. 4, 8: Stadtarchiv Luzern.  
 Abb. 6: Heinz Horat, Luzern.  
 Abb. 7: Autor.