

HAUSARBEIT ZUR ERLANGUNG DES MAGISTERGRADES
AN DER
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

DIE KREUZIGUNG CHRISTI IM PANORAMA



VORGELEGT VON: VIOLA A. MURARO
FACH: KUNSTGESCHICHTE
HAUPTREFERENTIN: PD DR. HABIL. ANDREA GOTTDANG
KOREFERENT: PROF. DR. HUBERTUS KOHLE
MÜNCHEN 31. MÄRZ 2005

INHALT

1. Einleitung	4
1.1 Disposition	6
1.2 Forschungsstand	7
2. Die Panoramamalerei in Europa	11
2.1 Fortschritt, Demokratisierung, Industrialisierung und die Veränderungen in der Malerei im ausgehenden 18. Jahrhundert	11
2.2 Die Entstehung der Panoramamalerei	16
2.2.1 Hintergründe der Entstehung	16
2.2.2 Definition und Aufbau	18
2.2.3 Rezeptionsgeschichte	21
2.2.4 Themenschwerpunkte	23
2.3 Die Entwicklung der Panoramamalerei im 19. Jahrhundert	24
3. Die Darstellung der Kreuzigung Christi in der Malerei des 19. Jahrhunderts (vor 1881)	29
3.1 Gesellschaftliche und politische Hintergründe	29
3.2 Ikonographische und stilistische Entwicklungen	32
4. Das Panorama „Le Golgotha“ in Montaignu 1881	36
4.1 Die „Société du Panorama de Lourdes et Montaignu“ – Standort Wallfahrtsort	36
4.2 Das Panorama „Le Golgotha“ von Juliaan und Albert de Vriendt	41
4.3 Die Rezeption	44
5. Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in München 1886	49
5.1 Die Panoramamalerei in München um 1885	49
5.2 Die religiöse Malerei in München um 1885	51
5.3 Der „Erfinder der Idee“ und der Auftrag an Bruno Piglhein	55
5.4 Die Rezeption	62

6. Die Kreuzigungspanoramen nach 1886	67
6.1 Das „Cyclorama de Jérusalem au jour du Crucifiement“ in Ste-Anne-de-Beaupré, Kanada, 1888	69
6.2 Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Einsiedeln, Schweiz, 1893	72
6.3 Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Kevelaer, 1895	77
7. Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Altötting 1903	80
7.1 Gebhard Fugel und die religiöse Malerei	80
7.2 Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Altötting	84
7.3 Die Rezeption	90
8. Die Entstehung und die Rezeption der Kreuzigungspanoramen - Gegensätze, Zusammenhänge und Entwicklungen	96
9. Schlussbetrachtung	111
Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur und Quellen	114
Anhang:	
Chronologische Auflistung der bis heute bekannten Kreuzigungspanoramen	122

1. EINLEITUNG

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert entstand aus den Bedürfnissen und Tendenzen der Zeit die neuartige Erfindung Panorama, welche als Illusionsraum, Massenmedium und Kunstwerk die Menschen faszinierte. Das Panorama bezeichnet ein illusionistisches Konstrukt bestehend aus einem überdimensionalen 360°-Rundgemälde in einem abgeschlossenen, imaginären Bildraum. Ausgehend von London wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgrund der wachsenden Beliebtheit in zahlreichen Großstädten Europas eigens dafür konzipierte Rundgebäude errichtet, in welchen die Illusion des Weitblicks gegen Eintrittsgelder erlebt werden konnte. Aus einer Vielzahl von verschiedenen Bildthemen entstanden zwischen den Jahren 1881 und 1903 nur wenige Panoramen mit dem Thema der Kreuzigung Christi. Heute bezeugen weltweit drei erhaltene Panoramen mit der Darstellung der Stadtansicht Jerusalems und der Kreuzigung Christi dieses außergewöhnliche Phänomen, welche sich in den Wallfahrtsorten Altötting (Bayern), Einsiedeln (Schweiz) und Ste-Anne-de-Beaupré (Kanada) befinden. Aus den Worten, mit welchen die Kreuzigungs panoramen in Einsiedeln und Ste-Anne-de-Beaupré noch heute in ihren Prospekten um Besucher werben, geht die ursprüngliche Wirkungsabsicht dieser Panoramen hervor (Abb. 1 und 2):

„PANORAMA Jerusalem Kreuzigung Christi – Nebst der Stiftskirche die eindruckvollste Sehenswürdigkeit von künstlerischer und kultureller Bedeutung! Der Besucher fühlt sich beim Anblick des Riesenrundgemäldes ins Heilige Land versetzt. Ein einmaliges Erlebnis!“

Aus dem Prospekt zum Panorama „Kreuzigung Christi“
Einsiedeln, Schweiz¹

„Finding yourself again in biblical times in the heart of Holy Land will fascinate you. The visitor has the feeling of being actually present there, so realistic is the illusion. An amazing attraction.“

Aus dem Prospekt zum „Cyclorama de Jérusalem au jour du Crucifiement“
Ste-Anne-de-Beaupré, Kanada²

Obgleich die Gestaltung der beiden Prospekte nicht mehr der aktuellsten Auffassung entspricht, stellt sich beim Anblick der Kreuzigungsszene auf denselben unwillkürlich die Frage, ob denn die Themenwahl der Kreuzigung Christi für diese „amazing attraction“ angebracht erscheinen mag, und warum man sich für diese Thematik entschieden hatte.

¹ Erhältlich beim Tourismusbüro Einsiedeln (Schweiz).

² Bestellbar bei www.cyclorama.com.

Aus dem Bedürfnis nach Horizonterweiterung und Selbsterfahrung heraus im ausgehenden 18. Jahrhundert entstanden, entwickelte sich das Panorama zu einer beliebten Bildform für ein breit gefächertes Publikum. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das Panorama neben der Laterna Magica und den Dioramen zunehmend als ein Medium des Vergnügens und der Ablenkung etabliert. Das nachlassende Interesse um die Jahrhundertmitte aufgrund der Übersättigung des Publikums führte beinahe zum völligen Verschwinden der Panoramamalerei. Ebenfalls stark zurückgegangen war um die selbe Zeit das Interesse an den traditionellen Formen der religiösen Malerei. In der weltlichen, von der Säkularisierung geprägten Epoche hatte sich die Darstellung der Kreuzigung Christi fast ausschließlich im kirchlichen Kontext gehalten. So gegensätzlich das ernsthafte, würdige Thema der Kreuzigung Christi im Vergleich zur „amazing attraction“ im Panorama auf den ersten Blick erscheinen mag, wurde doch eine bis heute beeindruckende Synthese aus christlicher Kunst und Panorama geschaffen, welche die Anerkennung des Panoramas als Kunstform beeinflusste. In einer zweiten Hochphase der Panoramamalerei entstand zwischen den Jahren 1881 und 1903 eine vermutete Zahl von 10 bis 14 Rundbildern mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, welche die Grundlage für die vorliegende Untersuchung darstellen.³

Die Frage nach dem Zustandekommen der Kreuzigungsthematik im Panorama, nach den Umständen welche zu der Synthese aus christlicher Malerei und Illusionsraum Panorama führten, soll in der vorliegenden Arbeit durch eine übergreifende Untersuchung umfassend beantwortet werden. Zudem wird die Auswirkung der verschiedenen Entstehungsumstände auf die Rezeption der Kreuzigungs panoramen sowie ihre Rolle im Bezug auf die weitere Entwicklung der Kreuzigungsthematik und der Bildform Panorama eingehend erläutert.

Dem „einmaligen Erlebnis“ und der „amazing attraction“ stehen, ohne der Untersuchung vorgreifen zu wollen, der „Ort der Besinnung und der Andacht“⁴ gegenüber.

³ Siehe Anhang: Chronologische Auflistung der bis heute bekannten Kreuzigungs panoramen. Ihre Anzahl wird zwischen 10 und 14 vermutet. Im Original erhalten: Altötting (Bayern) und Ste-Anne-de-Beaupré (Kanada). Das Einsiedler Kreuzigungs panorama wurde nach der vollständigen Zerstörung durch einen Brand 1961 in moderner Fassung rekonstruiert.

⁴ Zitat aus dem aktuellen Führer zum Panorama „Kreuzigung Christi“ in Altötting: Koller 2002, S. 10.

1.1 Disposition

Ein Hindernis bei der Recherche stellte vermutlich aufgrund der Kurzzeitigkeit des Phänomens die Verschollenheit vieler Rundbilder selbst sowie von Großteilen des Quellenmaterials dar. Von den in dieser Arbeit behandelten Kreuzigungspanoramen sind zwei im Original erhalten (Altötting, Ste-Anne-de-Beaupré), eines in Kopie (Einsiedeln), und eines durch kleinformatische Schwarzweiß-Reproduktionen überliefert (München). Der Verbleib aller weiterer Kreuzigungspanoramen ist unbekannt, noch blieben Abbildungen erhalten. Bei der Erforschung der Entstehungsumstände der Synthese aus christlicher Kunst und Bildform Panorama, und der Auswirkungen der verschiedenen Umstände auf die Rezeption und die Entwicklung, musste schließlich besonderen Wert auf die Einbindung des geistesgeschichtlichen, sozialen und historisch-politischen Kontextes gelegt werden.

Die Auseinandersetzung in Kapitel 2 mit der zeitgeschichtlichen und sozialen Entwicklung sowie der Entwicklung in der Malerei im ausgehenden 18. Jahrhundert verdeutlicht, wie sehr die Entstehung der Panoramen ein Abbild und zugleich Fazit der zeitgenössischen Tendenzen darstellte. Technischer Fortschritt, Demokratisierung und Realismus in der Malerei waren nur einige von vielen Bewegungen, die in der Entstehung der Panoramen, in ihrer Form und ihrem Aufbau zum Ausdruck kamen. Ein kurzer Einblick in die Rezeption und die Themenschwerpunkte der ersten Panoramen zeigt die Offenheit des Publikums sowie die Sehnsucht nach Sinnestäuschung und Selbsterfahrung. Die Entwicklung der Panoramamalerei im 19. Jahrhundert verweist neben der fortschreitenden Kommerzialisierung auf die Veränderungen in der Themenwahl und das Interesse an Jerusalem-Panoramen, als einer der Wegbereiter für die späteren Kreuzigungspanoramen.

Die Erläuterung der Tradition der Kreuzigungsdarstellung in der Malerei des 19. Jahrhunderts vor der Entstehung des ersten Kreuzigungspanoramas führt in Kapitel 3 unter Berücksichtigung der Frömmigkeitsgeschichte sowie der ikonographischen und stilistischen Entwicklung einleitend an die erstmalige Visualisierung der Kreuzigung Christi im Panorama heran.

Die Erforschung der verschiedenen Auftragslagen und Ausführungen der Kreuzigungspanoramen verlangte eine differenzierte, je nach Quellen- und Materiallage umfassende Betrachtung jedes Einzelnen. Obwohl die Kreuzigungsthematik in jüngerer Literatur als Neuerung in der Geschichte der Panoramamalerei gilt, wird das erste bislang bekannte Kreuzigungspanorama in Montaigu (Belgien), das zugleich

erste bekannte Panorama mit religiöser Thematik, vermutlich aufgrund seiner Verschollenheit und dem Mangel an überlieferten Abbildungen meist nur beiläufig erwähnt.⁵ Diesem soll nun in dieser Arbeit mehr Aufmerksamkeit zuteil werden. In Kapitel 4 bis 7 werden unter Berücksichtigung der zeitgenössischen religiösen Malerei, der Auftraggeber, der Maler und der Standorte die Entstehungsumstände der einzelnen Kreuzigungspanoramen ausführlich herausgearbeitet. Hierbei wird deutlich, dass die Synthese aus christlicher Kunst und Panorama aus zwei parallel verlaufenden Entwicklungen entstanden ist: Während die Panoramamalerei auf der Suche nach einem geeigneten, emotional bewegenden Thema sich der Kreuzigungsthematik bediente, öffnete die Bildform Panorama neue Wege für die traditionelle religiöse Malerei. Die Erläuterung der Rezeptionen der einzelnen Kreuzigungspanoramen weist bereits auf die Abhängigkeit von den Entstehungsumständen hin.⁶ Eine abschließende Auswertung der verschiedenen Entstehungsumstände und ihrer Auswirkung auf die Rezeption folgt in Kapitel 8. Diese umfassende Betrachtung ermöglicht einen Einblick in die kurze Entwicklung der Synthese aus christlicher Malerei und Panorama sowie einen Ausblick im Bezug auf die Entwicklung der Kreuzigungsthematik in der Malerei sowie die Ausbildung neuer illusionistischer Medienformen.

1.2 Forschungsstand

In kunstgeschichtlichen Abhandlungen aus dem 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Panoramamalerei nur ausnahmsweise behandelt, da ihr der Ruf nach Wanderkünstlertum, und mehr nach einer Schöpfung von Unternehmergeist als von künstlerischem Sinn anhaftete.⁷ Die bereits 1805 von J. A. Eberhard in seinem Handbuch der Ästhetik verfasste Kritik, in welcher er dem Panorama eine Zukunft als Kunstgattung absprach, scheint die Rezeption und die Einordnung der Panoramamalerei in den folgenden Jahrzehnten geprägt zu haben.⁸ Zeitgenössische Überlieferungen zur Erfindung Panorama in Form von Artikeln in Zeitungen, Zeitschriften oder Jahrbüchern äußerten sich entweder zurückhaltend oder eher

⁵ In einer Auflistung mit dem Titel „I principali Panorami“ wird es nicht aufgeführt. Siehe Bordini 1984, S. 329.

⁶ Die Rolle der Kreuzigungspanoramen in der kontroversen Diskussion um die Anerkennung der Panoramamalerei allgemein als kunsthistorisch wertvolle Gattung wird nur in begrenztem Rahmen erwähnt. Diese seit der Entstehung der Panoramen existierende Kontroverse bot und bietet Stoff für zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten. Die nähere Auseinandersetzung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

⁷ Börsch-Supan 1981, S. 161.

⁸ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 2.

kritisch zur neuartigen Form der Panoramamalerei. Ebenso wie die frühesten Veröffentlichungen ähnelten sie meistens Abhandlungen von technischer Natur, welche den Versuch der Annäherung an die Kunst nur zaghafte oder gar nicht wagten.⁹ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Panoramamalerei vermutlich aufgrund mangelnder erhaltener Originale beinahe in Vergessenheit geraten. Erst als in den 1970er Jahren der Kunst des 19. Jahrhunderts ein deutlich stärkeres Interesse als zuvor entgegengebracht wurde, erlebte die besondere Form des Riesenrundgemäldes eine gesteigerte Wertschätzung. Die einsetzende Denkmalschutzbewegung um 1975 ermöglichte einen neuen Blick auf die beinahe vergessenen Panoramagemälde.¹⁰ Obwohl in den 1970er Jahren die Presse sehr viel über die Wiederentdeckungen berichtete, brachte diese Zeit keine neuen kunstgeschichtlichen Forschungen hervor. Das Panorama hatte allerdings nicht nur aus denkmalpflegerischen Gründen, sondern auch aus Erfahrungen mit jüngsten Kunstentwicklungen wieder an Aufmerksamkeit und an Untersuchungswert gewonnen.¹¹ Als in den 1980er Jahren die Ausbildung der neuen Medien in vollem Gange war, ist das Panorama als historisches Massenmedium wiederentdeckt worden.¹² Die massenwirksamen Medien der 1980er Jahre wurden intensiv untersucht, und mit historischen, medialen Erfindungen, die zu ihrer Zeit ein breites Publikum ansprachen, verglichen.¹³ Die Geschichte der Panoramamalerei von einem neuen Blickpunkt aus zu rekonstruieren, verlangte eine neue Erforschung der Quellen und eine neue Erörterung der zahlreichen Berichte und Abhandlungen zu Panoramen, die schon ab 1800 existierten. In der Folgezeit gingen die neueren Forschungen zu Panoramen über die Interpretation des Panoramas als optisches Massenmedium hinaus.¹⁴ Die wissenschaftliche, interdisziplinäre Panoramaforschung begann in den 1980er Jahren mit Oettermanns umfassenden Werk aus literaturwissenschaftlicher Sicht, zeitgleich mit den unveröffentlichten Arbeiten von Scott Wilcox und Francois Robichon, der unveröffentlichten Magisterarbeit zur Münchner Panoramamalerei von

⁹ Unter den frühesten Abhandlungen über Panoramen sind folgende hervorzuheben: Millin 1806; C. Seidel: Panoramen, Dioramen und Neoramen, 1828; Bernstein 1885; Muther 1887; Hartmann 1888; Hausmann 1889; Hausmann 1890; Gurlitt 1924; Sternberger 1938; Alfred Auerbach: Panorama und Diorama, Grimmen 1942.

¹⁰ Streicher 2003, S. 6. Einige erhaltene Großpanoramen wurden in dieser Zeit mit sehr großem Aufwand restauriert. Siehe hierzu Marty und Bosshard 1985, S. 9ff.

¹¹ Streicher 1990, S. 18.

¹² Koller 1993, S. 185.

¹³ Börsch-Supan 1981, S. 161. Veröffentlichung im Kontext der massenwirksamen Medien: Buddemeier 1970.

¹⁴ Koller 2003, S. 9. Zur Geschichte des Panoramas: Gustav Solar, Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth, Zürich 1979.

Obereisenbuchner-Ruhland, Börsch-Supans Band zu Panoramen in Deutschland und Silvia Bordinis italienischer Veröffentlichung zur Geschichte der Panoramen.¹⁵ Die beiden Ausstellungen „Panoromania!“ 1988/89 in London und „Sehsucht“ 1993 in Bonn dokumentierten durch ihre Erfolge das wiederbelebte Interesse am Panorama. Ihre Ausstellungskataloge enthalten eine Sammlung von neueren Forschungsergebnissen in verschiedenen Bereichen der Panoramaforschung.¹⁶ Sowohl der soziale als der historische und der technologisch-konservatorische Kontext stellen heute neue Bereiche der Forschung dar.¹⁷ Zudem werden die Beziehungen zum Theater, zur illusionistischen Malerei, zur Fotografie, zum Film und zu neuen Kommunikationsmedien untersucht.¹⁸ In der neuesten Forschung wird das Panorama gerne zum Vergleich mit modernen und zeitgenössischen, traditionsbrechenden Kunstformen herangezogen.¹⁹ Das Phänomen Panorama, welches sich aus den sehr facettenreichen Bedürfnissen der Gesellschaft entwickelt hat, kann von ebenso interdisziplinären Ausgangspunkten her beleuchtet werden. Den Ausbau der wissenschaftlichen Forschung hat sich die International Panorama Conferences (IPC) zum Ziel gesetzt.²⁰ Die nach wie vor mangelnde Breitenwirksamkeit soll durch zusammenfassende Konferenzveröffentlichungen verbessert werden.²¹

Im speziellen die vorliegende Arbeit zur Thematik der Kreuzigungsdarstellung im Panorama betreffend, muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass das Motiv der Kreuzigung Christi in der Malerei des 19. Jahrhunderts bislang nicht zusammenhängend untersucht wurde. Ebenso fehlen kunsthistorische Untersuchungen zu den Quellen und der Ikonologie des Kreuzigungsbildes in der Neuzeit.²² Eine Grundlage für die Untersuchung der Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung in der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts boten die Abhandlung zur Kreuzigungsdarstellung im nicht mehr christlichen Bild des späten 19. und des 20. Jahrhunderts von Friedrich Gross und der Katalog zur aktuellen Ausstellung „Kreuz und Kruzifix“.²³ Einen allgemeinen Einblick in die religiöse Malerei des ausgehenden

¹⁵ Oettermann 1980; Scott Wilcox: *The Panorama and Related Exhibitions in London*, University of Edinburgh 1976; Francois Robichon: *Les Panoramas en France au XIXe siècle*, Université de Paris et Nanterre 1982 ; Obereisenbuchner-Ruhland 1980 ; Börsch-Supan 1981 ; Bordini 1984.

¹⁶ Ausstellungskataloge: Hyde 1988 und Von Plessen 1993.

¹⁷ Konservierung und Restaurierung von Panoramen: Fink und Ganz 2000; Marty und Bosshard 1985; Meyer 1985; Petzet 1990.

¹⁸ Interdisziplinäre Panoramaforschung: Ricken 1990; Kemp 1991; Hick 1999; Wilke 2000; Grau 2001.

¹⁹ Dinkla 2002.

²⁰ 1992 gegründet, 1998 zur Internationalen Interessengemeinschaft erweitert.

²¹ Koller und Streicher 2003.

²² *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Engelbert Kirschbaum (Hg.), Rom u.a. 1990, Bd. 2, S. 607.

²³ Gross 2002; *Kreuz und Kruzifix*, Ausstellung im Diözesanmuseum Freising, Hg.: S. Anneser u.a., *Ausst. Kat.*, Lindenberg 2005.

19. Jahrhunderts vermitteln Pecht, Festing, Hartlaub, Schuster, Streicher und Gross.²⁴ Zur speziellen Thematik der Kreuzigungspanoramen sind die kunstgeschichtlichen Abhandlungen von Gabriele Koller erschienen. Ihre Arbeiten konzentrieren sich vor allem auf die Ausführung und die Geschichte des Altöttinger Panoramas, auf den Rechtsstreit um das Münchner Panorama und die Beziehung in der malerischen Ausführung der noch erhaltenen Kreuzigungspanoramen zueinander.²⁵ Gebhard Streicher behandelt in seinen Veröffentlichungen die Geschichte des Panoramas als Kunstform unter besonderer Berücksichtigung des Altöttinger Panoramas.²⁶ Die wissenschaftlichen Arbeiten von Isabelle Caron, Anja Buschow Oechslin und Werner Oechslin stellen Abhandlungen zu den noch erhaltenen Kreuzigungspanoramen in Ste-Anne-de-Beaupré (Kanada) und Einsiedeln (Schweiz) dar.²⁷ Über das belgische Kreuzigungspanorama in Montaignu waren bislang nur wenige Angaben bekannt. Für die Recherche konnten die Forschungsergebnisse von Isabelle Leroy mit grundlegenden Informationen zur Geschichte der belgischen Panoramagesellschaften und zu deren Verbindungen untereinander beitragen.²⁸ Den Autoren Anja Buschow Oechslin, Isabelle Caron, Gabriele Koller, Isabelle Leroy, Gebhard Streicher, Archivar Manfred Lerch und Georg Himmelreich sei an dieser Stelle für die Kontaktmöglichkeit und ihre freundliche Hilfsbereitschaft gedankt.

Die Frage nach dem Zustandekommen des Themas der Kreuzigung Christi im Panorama, nach den Umständen welche zu der Synthese aus christlicher Kunst und Panorama führten, und nach den Gegensätzlichkeiten oder Ähnlichkeiten der verschiedenen Umstände in der Geschichte der Kreuzigungspanoramen wurde noch nicht eingehend beantwortet.

Die vorliegende Arbeit untersucht unter Berücksichtigung des geistesgeschichtlichen, sozialen und historisch-politischen Kontextes aufbauend auf die genannten Forschungsergebnisse diese Fragestellung erstmals erweiternd. Zudem soll auf die Auswirkung der Entstehungsumstände auf die Rezeption der Kreuzigungspanoramen sowie ihre Rolle im Bezug auf die weitere Entwicklung der Kreuzigungsthematik und der Bildform Panorama umfassend eingegangen werden.

²⁴ Pecht 1886, 1888; Festing 1895; Hartlaub 1919; Schuster 1984, Streicher 1984, Gross 1989, Gross 2002.

²⁵ Koller 1990, 1990 (2), 1993, 2003.

²⁶ Streicher 1990, 1993, 2003.

²⁷ Caron 2000; Caron 2000(2); Buschow Oechslin und Oechslin 1993.

²⁸ Leroy 1993.

2. DIE PANORAMAMALEREI IN EUROPA

Im folgenden Kapitel soll ein Überblick über die zeitgeschichtlichen Umstände sowie die Entwicklung in der Malerei zur Entstehung der Panoramamalerei hinführen. Die Besprechung von Form, Aufbau, Rezeption und Themen eines Panoramas vermittelt den Einfluss der zeitgenössischen Tendenzen und Entwicklungen. Die Erläuterung der Entwicklung der Panoramamalerei im 19. Jahrhundert zeigt die fortschreitende Kommerzialisierung und die Veränderungen in der Themenwahl bis hin zu den Jerusalem-Panoramen als Wegbereiter für die späteren Kreuzigungspanoramen.

2.1 Fortschritt, Industrialisierung, Demokratisierung und die Veränderungen in der Malerei im ausgehenden 18. Jahrhundert

Die Entstehungszeit der Panoramamalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert in Europa war geprägt von den bedeutenden, strukturverändernden Tendenzen des geistigen und technischen Fortschritts, der Demokratisierung und der beginnenden Industrialisierung. Diese Haupttendenzen werden im folgenden beschrieben, um anschließend die parallele Entwicklung in der Malerei bis hin zur Entstehung der Panoramamalerei zu erläutern.

Die geographische Erschließung Europas durch die stetig zunehmende Neugierde und Reiselust des aufstrebenden Bürgertums sowie durch verbesserte Transportmöglichkeiten gegen Ende des 18. Jahrhunderts, ermöglichte die Erforschung fremder Länder und Völker, Sitten und Gebräuche. Die Entdeckung der Welt führte zu einer Erweiterung des Horizontes in geographischer wie in geistiger Hinsicht. Johann Wolfgang von Goethe schrieb im Jahre 1787 in seinem Tagebuch „Italienische Reise“ von der ganz „neuen Idee der großen simplen Linie“ als dem tragenden Gedanken der Zeit.²⁹ Die neue Erfahrung des Horizontes wurde von den Menschen regelrecht gesucht, und wer einen „eingeschränkten Horizont“ hatte, galt als ein Mensch mit ungebildetem und stumpfem Geist. Die Pflege der Bildung war als Resultat des Aufklärungszeitalters bereits verankert. Die Reiselust und die Öffnung für neue Sichtweisen waren zum Muss für die geistreiche, bürgerliche Gesellschaft geworden. Als beliebte Ziele der Reisenden galten Aussichtspunkte, von welchen man einen Überblick über eine Stadt oder eine Gegend bekommen konnte, und wo man sich trotz der vielen neuen Eindrücke durch die hervorgehobene Position Herr der Lage fühlte.

²⁹ Oettermann 1980, S. 9. Zit. n. Johann Wolfgang von Goethe, aus „Italienische Reise“.

In Städten eigneten sich hierfür vor allem Turmbesteigungen, während der Genuss des Rundblickes in die Landschaft von Berggipfeln aus sehr beliebt war.³⁰

Die in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entwickelte Erfindung der Eisenbahn war forciert durch das Interesse am technischen Fortschritt und die vorherrschende Entdeckungslust, der sie durch die Erschließung vieler neuer Länder und Gegenden wiederum neuen Nährboden schenkte.³¹ Durch die Eroberung und beginnende Erforschung der Welt gelang den Menschen ein neuer Blick in und auf die Welt.³² Die Aufklärung hatte bereits einen neuen Blick geformt, welcher an Vernunftstrukturen, an das Vernünftige im Wesen des Menschen, an die Wissenschaft und den Fortschritt der menschlichen Kultur glaubte. Der Zweifel an der Existenz des Unsichtbaren und die weiter wachsende Forderung nach Sichtbarkeit wurden durch die Vertiefung der naturwissenschaftlichen Forschungen verstärkt. Methaphysik, Aberglaube und Religion standen der Kritik des gebildeten, aufstrebenden Bürgertums gegenüber. Es galt nur noch als wahr, was wirklich greifbar, durch Beweise belegbar war, oder sich verwirklichen ließ.³³ Die Menschen wollten die Wahrheit sehen, mit ihren Blicken einfangen, und sie wahrheitsgetreu wiedergeben. Walter Benjamin beschrieb die informationsdurstige Tendenz des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts als das stärkste „Narkotikum der Epoche“.³⁴ Das Bestreben bestand darin, die Welt „so zu zeigen, wie sie denn eigentlich gewesen ist“. Die Folgen der Säkularisierung, der Rationalismus und die Verwissenschaftlichung, der Informationsdurst und die Sehnsucht nach Weitblick waren zu ihrer Zeit ein Massenphänomen, das übergreifend in allen Schichten der Bevölkerung herangewachsen war.³⁵

Oettermann beschrieb bereits, dass die durch den ersten bemannten Heißluftballon in Paris im Jahre 1783 beginnende Geschichte der Luftfahrttechnik, nicht nur ein Ergebnis des technischen Fortschrittes war, sondern gleichzeitig die bürgerliche Sehnsucht nach Freiheit verkörperte. Die Selbstbefreiung von der Bevormundung durch Traditionen oder Autoritäten hatte schon in der Zeit der Aufklärung eingesetzt. Mit der grenzenlosen Aussicht des Ballonfahrers überschritt nun der Geist der Zeit symbolisch den Horizont und blickte hoffnungsvoll dem fernen, Freiheit und

³⁰ In dieser Zeit entstand das bis heute erhaltene, strahlenkranzförmige Zeichen für Aussichtspunkte in Reiseführern und geographischen Karten.

³¹ Die Einsetzung der Eisenbahn ist erstmals in England um 1800 nachweisbar.

³² Von Plessen 1993, S.11.

³³ Schlaffer 1987, S. 53.

³⁴ Von Plessen 1993, S. 13. Zitat nach Walter Benjamin. Das Zitat des folgenden Satzes bezieht sich ebenfalls auf diesen Nachweis.

³⁵ Kemp 1991, S. 77.

Gleichberechtigung versprechenden Amerika entgegen.³⁶ Die bald darauf entfesselte Französische Revolution stand symbolisch für das Niederreißen der politischen und geistigen Grenzen. Die Überzeugung des Volkes von der natürlichen Freiheit und Gleichheit aller Menschen und das Verlangen nach dem Ausbrechen aus alten Formen sollte durch die Demokratisierung in die Tat umgesetzt werden.³⁷ Die sich durchsetzende Gleichberechtigung beschränkte sich nicht auf den politischen Bereich, sondern ging ebenso auf alle gesellschaftlichen und sozialen Bereiche über. Die Menschen spürten ein Verlangen nach demokratischem Informationsrecht.³⁸ Die nun aufstrebenden Schichten der Bevölkerung entwickelten wachsende Bedürfnisse nach der Erweiterung des Geistes, und vor allem nach einer überlegenen, visuellen Bemächtigung der Welt.³⁹ Sie begannen, ihre Rechte auf Bildung einzufordern. Hierzu zählte der bisher nur den höher gestellten Schichten vorbehaltene Zugang zur Kunst. Bis um 1800 gab es für die breite Masse der Bevölkerung außer durch sakrale Bildwerke in Kirchen kaum eine Möglichkeit öffentlich in den Genuss von Kunst zu kommen. Die Öffnung der Kunst für die breite Masse, sozusagen ihre Popularisierung, stand erst am Anfang.⁴⁰ Sie drohte sich zudem mit einer anderen, durch die Industrialisierung neu entstandenen Art von Genuss für die Bevölkerung zu vermischen.

Die Erfindung der Dampfmaschine und ihre Einsetzung in der Fabrikation ab 1787 leitete die industrielle Revolution ein. Die einsetzende Industrialisierung der Arbeitswelt führte zu einer vollkommenen Veränderung des Lebensalltages in großen Teilen der Bevölkerung. Die gesunde Abwechslung und Ausgeglichenheit zwischen harten arbeitsamen Stunden und ruhigerer Betätigung, zwischen Aufhalten im Freien und in geschlossenen Räumen, wie sie beispielsweise aus der Landwirtschaft bekannt war, gehörten nun der Vergangenheit an. Durch die Industrialisierung spaltete sich der Alltag eines Arbeiters in zwei klare Bereiche: den harten und monotonen Arbeitstag, den er in Fabrikhallen zubrachte, und die Freizeit, in welcher er meist in ärmlichen Behausungen versuchte sich vom Tag zu erholen. Man erkannte schon bald, dass von einem Arbeiter nur pünktliche und perfekte Arbeit zu erwarten war, wenn ihm in seiner Freizeit gut organisiertes Vergnügen und Möglichkeiten zur

³⁶ Oettermann 1980, S. 16.

³⁷ Ebd., S. 18.

³⁸ Von Plessen 1993, S. 12.

³⁹ Hick 1999, S. 236.

⁴⁰ Weidauer 2002, S. 290.

Abwechslung geboten wurden.⁴¹ Die Unterhaltungs-Industrie war geboren. Diese entwickelte sich in Form von Jahrmärkten, Schaustellerbuden, Laientheatern und ähnlichem vor allem in den industriereichen Großstädten. All diesen Phänomenen der Volksvergnügung und Massenunterhaltung wurde jeglicher künstlerischer Wert von Anbeginn abgesprochen. Ihr Anspruch bestand in dem Bestreben, möglichst viele Besucher anzulocken, indem sie auf das vorherrschende Interesse einging. Dieses bestand neben dem Interesse am Zugang zur Kunst vor allem in der Unterhaltung und Ablenkung sowie dem neu entwickelten Gefallen an der Selbsterfahrung. Die Turm- und Gipfelbesteigungen und die beliebten Seereisen waren nicht nur aus dem Grund der Sehnsucht nach Weitblick so beliebt geworden. Vielmehr reizte die Emotion, das „Kribbeln im Bauch“, der sogenannte „Kick“, welcher beispielsweise durch Seekrankheit oder zittrige Knie bei Höhenangst zustande kam. Die in der Zeit der Aufklärung wichtig gewordene Selbstbefreiung hatte sich in dem Bedürfnis nach Selbstempfindung Ausdruck verschafft. Die Menschen sahen Kirchtürme nicht mehr als Wegweiser des gläubigen Blickes, sondern sie wollten selbst, „gottähnlich geworden“, von ihnen herabschauen, und die Emotionen dabei spüren.⁴² Die Suche nach Selbstempfindung ließ in der selben Zeit Karussells aufkommen, mit denen man eine Art Horizontlinie abfuhr, eine erhöhte Aussicht genoss, die Illusion des Fliegens fühlte, und gleichzeitig durch ein sensationsartiges Schwindel- oder Übelkeitsgefühl an die körperlichen Grenzen stieß. Die Erfahrung von Grenzen und der Überwindung dieser fand in beinahe allen Bereichen des Lebens statt und verschaffte sich auch in der Malerei Ausdruck.

Im Bereich der Kunst nahm das Bedürfnis nach Weitsicht zunächst symbolische Formen an. Wie Panofsky aus der perspektivischen Wahrnehmung der Renaissance die Grundeinstellung der ganzen Epoche ableiten konnte, so kennzeichnete die starke Veränderung der Sichtweise und der Perspektive im ausgehenden 18. Jahrhundert ebenfalls den Zeitgeist dieser Epoche.⁴³ Die Beherrschung der Zentralperspektive in der Malerei ermöglichte die Darstellung der Unendlichkeit im Raum und folglich die realistische Erfassung des Tiefenraumes. Naturgetreue Abbildungen als Ausdruck des Wunsches nach Sichtbarkeit und Wirklichkeit stellten sich entsprechend der Flexibilität in Reisezeichnungen, Ölskizzen oder Aquarellen, und vor allem in der

⁴¹ Oettermann 1980, S. 37.

⁴² Ebd., S. 11.

⁴³ Von Plessen 1993, S. 11.

Plein-Air-Malerei ein. Im Zuge der wachsenden Reisesehnsucht und der zur Mode gewordenen Italienreisen entstanden viele Stadt- und Landschaftsskizzen, welche die Kunst der Zeit beeinflussten. Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts kamen Zeichnungen von Rundum-Ansichten auf, die von einem zentralen Blickpunkt aus gesehen wurden und die formale Voraussetzung für die Entstehung der Rundum-Gemälde boten.⁴⁴ Die Unwissenheit vieler reisender Hobbymaler von der Perspektivenlehre führte allerdings zur Entstehung ungenauer Aquarellskizzen oder der Zuhilfenahme der Camera obscura, einer technisch-optischen Erleichterung (Abb.3).⁴⁵ Nicht nur Hobbymaler, sondern auch bedeutende Künstler bedienten sich der technischen Hilfe zum Entwurf naturalistischer Darstellungen. Die Bekanntschaft mit Canalettos Naturalismus in seinen Veduten von Venedig⁴⁶ und jungen Malern wie J. M. William Turner⁴⁷, der viel umherreiste, um malerische Sehenswürdigkeiten auf Papier oder Leinwand zu verewigen, prägten mehr und mehr die Tendenz zum Naturalismus. Im Staffelei-Gemälde setzte sich diese Richtung zunächst in Stilleben und Portraits, und später in architektonischen Darstellungen durch. Selbst in der Historienmalerei machte sich dieser Wandel bemerkbar. Benjamin West (1738-1820) malte erstmals Personen in Historienbildern in zeitgenössischen Kostümen und stellte damit die Weichen für das zukünftige, realistische Historienbild.⁴⁸ Der Betrachter und Konsument der Kunst hatte seinen Teil zu dieser Entwicklung beigetragen. Dies geht aus einem Brief Johann Wolfgang von Goethes an Friedrich von Schiller hervor, in dem er sich über das deutsche Publikum beschwert, das alles „sinnlich wahr und vollkommen gegenwärtig“ haben wolle. Es wünsche Werke, „die der Imagination nichts mehr zu tun übrig lassen“⁴⁹. Goethe sprach hier von der Welt des Theaters. Doch auch im Bereich der Malerei führte dieses Streben nach Wahrheitstreue zur Herausbildung von neuen Illusionstechniken. Der Grad der Naturtreue entwickelte sich im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zum wichtigsten Kriterium der Kunst. Diese frühe Hinwendung zum Realismus und die Abwendung von der Transzendenz und der Metaphysik in der Kunst durch die voranschreitende Loslösung von christlichen Einflüssen in den Folgen der Säkularisation führten zum drastischen Rückgang

⁴⁴ Börsch-Supan 1981, S. 167.

⁴⁵ Camera obscura: Optische Vorrichtung, bei der durch eine kleine Öffnung die Lichtstrahlen in eine geschlossene, dunkle Kammer gelangen und auf der gegenüberliegenden Fläche ein auf dem Kopf stehendes Bild erzeugen, welches wiederum durch Spiegel gedreht wird. Hilfsmittel zur perspektivisch richtigen Darstellung. Siehe auch Oettermann 1980, S. 22.

⁴⁶ Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697-1768) bediente sich der Hilfe der Camera obscura.

⁴⁷ Joseph Mallord William Turner (1775-1851): englischer Öl- und Aquarellmaler, schuf hauptsächlich Landschaften, Historienbilder und Seestücke.

⁴⁸ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 22.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

religiöser Themen in der Malerei im Vergleich zu profanen oder historischen Themen.⁵⁰

Von den neuen Unterhaltungsformen und vom Theater inspiriert, begannen nun auch Künstler an dem Gedanken Gefallen zu finden, ein zahlendes Publikum mit der Malerei ansprechen zu können. Die Einnahmen durch ein Publikum wurden zur Grundlage der Erstellung von Kunst mit hohem finanziellen Aufwand. Die nun einsetzende Wertung der Kunst durch ein breites Publikum, wenn auch teilweise kommerzielle Wertung in Form von Eintrittsgeldern, führte zu einer Art Mitspracherecht im weitesten Sinne. Das Kunstwerk entwickelte nun einen Anspruch auf die Masse, was zu größerem Selbstverständnis im Bereich der Kunst führte, musste aber andererseits den breitgefächerten Erwartungen der Masse nachkommen.⁵¹

Jacques-Louis David (1748-1825) veranstaltete bereits in den frühen 90er Jahren des 18. Jahrhunderts „Ein-Bild-Ausstellungen“, bei denen sich ein zahlendes Massenpublikum je eine Szene aus der Französischen Revolution auf einem überdurchschnittlich großen Leinwandgemälde betrachten konnte.⁵²

Wie die geistigen Neuerungen und die Demokratie die Themen und den Stil in der Malerei verändert hatten, und die Malerei wiederum einen geistigen Fortschritt ermöglicht hatte, so kennzeichneten auch die neuen Formen der Malerei den technischen Fortschritt und die Industrialisierung. Man versuchte durch neue Illusionstechniken und Herstellungsverfahren, durch Neuschöpfungen und fortschrittliche Ideen die Grenzen der Gattungsform Malerei zu erweitern.⁵³

2.2 Die Entstehung der Panoramamalerei

2.2.1 Hintergründe der Entstehung

Die Erfindung der Panoramamalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert entstand durch die Herausbildung neuer Wahrnehmungsformen. Ein regelrechter Visualisierungsschub sollte ein neues Objekt visueller Anschauung hervorbringen⁵⁴. Die Erfindung lag sozusagen in der Luft und ist entsprechend an verschiedenen Stellen in England, Frankreich, Deutschland und Amerika ungefähr um die selbe Zeit, unabhängig

⁵⁰ Kemp 1991, S. 81.

⁵¹ Benjamin 1963, S. 38.

⁵² Hick 1999, S. 238.

⁵³ Kemp 1991, S. 75.

⁵⁴ Wilke 2000, S. 306.

voneinander nachweisbar.⁵⁵ Alle neuen Entwicklungen und Tendenzen schienen im Rundgemälde in ihrer ganzen Komplexität in einer künstlerischen Form umgesetzt worden zu sein. Den irischen Maler Robert Barker ereilte die Idee, eine Rundumsicht in einem Gemälde darzustellen, als er auf einem Hügel eine 360° Grad-Zeichnung anfertigte.⁵⁶ Barkers erstes realisiertes Rundgemälde stellte die Stadtansicht der schottischen Hauptstadt Edinburgh dar, und wurde in London gezeigt. Er meldete am 17. Juni 1787 in London seine „Erfindung“ als Patent an. Die für eine neue Form der Malerei merkwürdig erscheinende Patentanmeldung hatte zur Folge, dass das Rundgemälde später als eine technisch-naturwissenschaftliche Neuerung aufgefasst wurde.⁵⁷ Diese verfälschte Wahrnehmung hat bis heute ihre Spuren in der Rezeptionsgeschichte hinterlassen.⁵⁸ Von Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist der Aspekt, dass Robert Barker im Gegensatz zu fast allen folgenden Panoramamalern die Erstellung des Riesenrundgemäldes und den Bau des Gebäudes aus eigenen Mitteln finanziert hat. Er hatte nicht, wie es später beinahe durchgängig der Fall war, im Auftrag einer Aktiengesellschaft gearbeitet.⁵⁹ Beinahe zeitgleich wie Robert Barker in England befassten sich Maler in Frankreich und Deutschland mit der Idee der Rundumsicht. In Frankreich beanspruchte ein amerikanischer Ingenieur namens Robert Fulton, der später durch die Erfindung des Dampfschiffes und des Unterseebootes Ruhm erlangen sollte, die Erfindung für sich.⁶⁰ Der deutsche Maler Prof. Johann Adam Breysig (1766-1831) war 1792 mit den Vorstudien für ein Panorama mit der Stadtansicht von Rom beschäftigt, welches nach seiner Fertigstellung im Jahr 1800 in Berlin ausgestellt wurde. Bereits zu spät, erst ab 1820, erhob Breysig ebenfalls Anspruch auf die Erfindung. Die Frage nach dem ersten und eigentlichen Erfinder, so schreibt Hausmann bereits im Jahre 1889, wurde meist mit der Annahme umgangen, dass Prof. Breysig und Herr Barker „zu gleicher Zeit,

⁵⁵ Oettermann 1980, S. 19.

⁵⁶ Hyde 2003, S. 12. Robert Barker wurde 1739 in Kells geboren.

⁵⁷ Dinkla 2002, S. 104.

⁵⁸ An dieser Stelle wäre die Erforschung der Bedeutung der Patentanmeldung im geschichtlichen Kontext notwendig. Zur Zeit Robert Barkers war der Beruf des Malers in den Gliederungen der Berufstände noch immer den Berufen der Handwerker zugeordnet und folglich in Genossenschaften eingegliedert. Innerhalb dieser wurde vermutl. für alle Arten von Neuschöpfungen eine Eintragung durchgeführt, bzw. ein Patent angemeldet. Dass dieser Vorgang nicht dem späteren Verständnis einer Patentanmeldung entspricht, und somit nicht zwingend mit dem technisch-naturwissenschaftlichen Bereich verbunden werden muss, wurde in der Literatur zu Panoramen bis heute nicht berücksichtigt.

⁵⁹ Die Panorama-Aktiengesellschaften und die Auswirkungen der Unabhängigkeit oder Abhängigkeit von einer Gesellschaft für die Panoramen wird in den folgenden Kapiteln genauer beschrieben.

⁶⁰ Fink und Ganz 2000, S. 54.

unabhängig voneinander, auf die gleiche Idee verfallen seien, soweit nicht – und das ist der häufigere Fall – der letztere allein als der Erfinder gerühmt wird.“⁶¹

Vermutlich einige Jahre später wurde der Terminus technicus „Panorama“ von unabhängig voneinander arbeitenden Malern entwickelt. Die Datierung der Entstehung des Kunstwortes aus dem griechischen „pan“ (=alles) und „hórama“ (=sehen) ist ungefähr um 1792 anzusetzen.⁶² Eine frühere Existenz des Wortes ist entgegen zahlreicher Vermutungen nicht belegt, allerdings wurde es aufgrund seiner Mehrdeutigkeit schon bald im übertragenen Sinne eines Überblicks in den verschiedensten Bereichen verwendet.⁶³

2.2.2 Definition und Aufbau

Der Begriff Panorama bezeichnet ein 360°- Riesenrundgemälde auf Leinwand, welches in einem dafür errichteten Rundbau in zylindrischer Form aufgehängt wurde. Bei der Präsentation eines Panoramagemäldes ging es nicht allein um das Betrachten, sondern um das Erleben des Dargestellten, in einem abgeschlossenen Raum, unter Ausschluss der Realität. In dieser Kunstform sind Architektur, Malerei und Illusion eng miteinander verbunden. Der Illusionsraum bestand aus folgenden Teilen: Gebäude, Zugang, Aussichtsplattform, Lichtführung, Faux Terrain (der Übergang von der Plattform zum Gemälde) und dem Gemälde selbst (Abb. 4). Jeder dieser Bestandteile war darauf ausgerichtet, dem Betrachter den Eindruck zu vermitteln, als befände er sich tatsächlich mitten in der dargestellten Landschaft beziehungsweise im dargestellten Geschehen.

Das Panoramagebäude war nicht, wie ein Kunstmuseum oder eine Galerie, ein geeigneter Raum, um ein Kunstwerk zu zeigen. Es war dagegen funktional durch einen kreisrunden Raum in einem zylindrisch geformten Bau, mit meist vorgelagertem Portikus und Vestibül, einzig auf das Panoramabild und dessen Präsentation bezogen. Der Vergleich mit dem von Leo von Klenze entworfenen Luther-Denkmal von 1805 zeigt die denkmalartige Ästhetik des Panoramagebäudes zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Abb. 5). Einen enormen technischen Fortschritt in der Entwicklung der Panoramaarchitektur stellte die 1842 von dem deutschen Architekten Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) für die Champs-Élysées in Paris entworfene Rotunde dar, welche

⁶¹ Hausmann 1889, S. 198 und 202.

⁶² Eine detaillierte Beschreibung der Entstehung des Kunstwortes Panorama gibt Oettermann 1980, S. 7.

⁶³ Marty und Bosshard 1985, S. 9.

zum Vorbild aller späteren Panoramagebäude wurde (Abb. 6).⁶⁴ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der seriöse Charakter der Rotundenarchitektur von einer kommerziell orientierten Architektur abgelöst, was dazu führte, dass Panoramen in der Rezeption und teilweise auch geographisch den öffentlichen Vergnügungsstätten zugeordnet wurden.⁶⁵ Dies hatte oft die Verlegung der Standorte vom Zentrum der großen Städte zum Stadtrandgebiet oder in die Viertel der Vergnügung und der Jahrmärkte zur Folge. Damit veränderte sich vermutlich nicht nur die Besucherzahl, sondern auch die Art des Publikums.

Nach Betreten der Rotunde durchschritt der Besucher abgeschirmt von der Außenwelt einen dunklen Gang, der in einer Treppe endete, welche auf die Betrachterplattform hinaufführte. Die Dunkelheit im Gang sollte beim Besucher durch das plötzliche Heraustreten ans Licht, den Überraschungseffekt beim Übertritt in die unwirkliche Welt verstärken. Der Zugang wurde teilweise zur Unterstützung der illusionistischen Wirkung der Umgebung der Darstellung angepasst. Beispielsweise mussten die Besucher des Pariser Panoramas „Seeschlacht bei Navarin“ von 1831 durch einige „unter Deck liegende“ Schiffsräume gehen, bevor sie auf der Aussichtsplattform, in diesem Fall in Form eines Schiffsdecks, ankamen (Abb. 7).⁶⁶ Die Position der Aussichtsplattform im Panorama wurde zum Zwecke der bestmöglichen optischen Täuschung genau berechnet, und befand sich im Mittelpunkt des Gebäudes auf entweder leicht angehobener oder gleicher Höhe mit dem Horizont des Rundbildes.⁶⁷ Die Plattform gewährte den scheinbar grenzenlosen Blick nach allen Seiten. Ihre Gestaltung war der dargestellten Umgebung eingegliedert, um die Illusion zu vervollständigen und erlebbar zu machen, wie beispielsweise durch Nachahmung eines Gipfelunterstandes oder eines Schiffdecks (Abb. 7 und 8). Über der zentralen Aussichtsplattform schwebte ein schirmartiges Dach meist aus Stoff, um dem Betrachter den Blick auf die Oberkante des Rundgemäldes und die Oberlichtfenster zu entziehen.⁶⁸ Der Illusion zuträglich war die Lichtveränderung im Tagesverlauf, welche durch die natürliche Beleuchtung entstand. Einen direkten Lichteinfall verhinderten an den Oberlichtfenstern angebrachte Sonnensegel aus Stoff (Abb. 9). Der Übergang von der Dreidimensionalität der Aussichtsplattform zur Zweidimensionalität des Gemäldes sollte durch den plastischen Aufbau im Faux

⁶⁴ Meyer 1985, S. 276.

⁶⁵ Ebd., S. 279. Zit. n. Handbuch der Architektur, Leipzig 1905.

⁶⁶ Oettermann 1980, S. 125.

⁶⁷ Meyer 1985, S. 274.

⁶⁸ Oettermann 1980, S. 42.

Terrain vertuscht werden, um den Eindruck eines totalen Bildraumes zu vermitteln (Abb. 10).⁶⁹ Die plastischen Teile, meist aus Materialien zur Nachahmung von Landschaft oder aus Wachsfiguren bestehend, waren perfekt und übergangslos, teilweise durch malerische Verlängerung im Bild, mit diesem verbunden (Abb. 11). Der wichtigste Bestandteil des illusionistischen Kunstwerks, das Rundgemälde, wurde an der inneren Gebäudewand zylindrisch aufgehängt.⁷⁰ Die Vorzeichnungen für die Gemälde entstanden zunächst mit Hilfe der Camera obscura und später der Fotografie.⁷¹ Die einzelnen, aneinandergereihten Zeichnungen oder Photographien wurden mit Hilfe von Gitterrastern oder Projektoren auf die Leinwand übertragen. Die letztendliche Ausführung des Gemäldes erfolgte durch den leitenden Maler, welcher meistens für den wichtigsten Teil, die Figuren, zuständig war, und einer Gruppe von weiteren Malern, welche einzelne Bereiche wie Architektur und Landschaft unter sich aufteilten (Abb. 12). Die perspektivisch genaue und realistische Präsentation der Darstellung als Voraussetzung für die Illusion erforderte eine sehr aufwendige Anfertigung der überdimensionalen Bilder.⁷²

Nirgends kam die Verbindung von Kunst und Technik, wie sie für das 19. Jahrhundert symptomatisch war, so stark zum Ausdruck wie in der Form der Panoramamalerei. Sie entstand aus einer komplexen Verbindung aus arbeitsteilig-kollektiver, handwerklich-technischer und künstlerischer Produktion, und sprengte somit die Grenzen des traditionellen Kunstwerks.⁷³ Die Zentralperspektive war zwar die Grundvoraussetzung für die Erfassung des Tiefenraumes und folglich für die Entstehung der Panoramamalerei, aber in den nur scheinbaren Rückgriffen auf die ältere Kunst entsprangen neue Bedeutungen und Funktionen.⁷⁴ Die Malerei in der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts versuchte besonders den ausschnitthaften Charakter einer Darstellung zu vermeiden. Der Blick des Betrachters wollte sich nicht mehr in den Grenzen eines Gemäldes gefangen sehen, sondern eine möglichst weite Umschau genießen. Das Panorama ermöglichte dies durch eine Aneinanderreihung von Fluchtpunkten auf dem Horizont der Darstellung.

⁶⁹ Meyer 1985, S. 275.

⁷⁰ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 16. Das bühnenbildartige Vorgelände bildete sich in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts aus. Eine detaillierte Beschreibung zur Anbringung, Vorbereitung und Bearbeitung der riesigen, vernähten Leinwandbahnen ist bei Meyer 2003, S. 22ff und Meyer 1985, S. 275ff zu finden.

⁷¹ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 15.

⁷² Ebd., S. 15.

⁷³ Hick 1999, S. 238.

⁷⁴ Oettermann 1980, S. 19ff.

Die Entstehung der Panoramamalerei kam wie bereits erwähnt in ihrer Gesamtheit einer Antwort auf all die vorherrschenden Tendenzen der Zeit gleich.⁷⁵ Die Sehnsucht nach Horizonterfahrung und nach der Entdeckung von unbekanntem Ländern, das Bedürfnis nach Selbsterfahrung und der Wissensdurst bei einem breit gefächerten Publikum konnten im Panorama erfüllt werden. Durch die Neuartigkeit der Konstruktion, der Herstellung und der Illusionstechnik entsprach die neue Kunstform voll und ganz dem gepriesenen Fortschritt, welcher durch sie wiederum stolz präsentiert wurde. Die Panoramamalerei war ein Resultat der naturalistischen und illusionistischen Entwicklung in der Malerei, der Entwicklung der Bedürfnisse der aufstrebenden Bevölkerung und dem technischen und industriellen Fortschritt.

2.2.3 Rezeptionsgeschichte

Entgegen der anfänglichen Skepsis vieler Gelehrter zeigte die Öffentlichkeit zunächst eine große Bereitschaft, sich auf die dargebotene Illusion einzulassen. Diese Offenheit fand ihre Motivation unter anderem in der Freude an der Vorstellung, dass der Mensch mit von ihm selbst geschaffenen Mitteln eine zweite Welt herstellen konnte.⁷⁶ Das Umworbensein als zahlender Kunde und die Tatsache, dass keine Kunstkenntnisse vorausgesetzt wurden, stärkten das Selbstbewusstsein der Besucher.⁷⁷ Eine voreilige negative Beurteilung des Panoramas von Edinburgh von Robert Barker durch den Maler Sir Joshua Reynolds (1723-1792) kündigte den jahrzehntelangen Streit um die künstlerische Qualität der Panoramamalerei an.⁷⁸ Daran konnte auch eine spätere Richtigstellung Reynolds nichts ändern:

„Ich habe mich geirrt, als ich annahm, die Erfindung würde niemals einen Erfolg zeitigen; doch die gegenwärtige Ausstellung beweist, dass hier in weit höherem Grade Effekte erreicht und Natur dargestellt werden können, als in dem begrenzten Format herkömmlicher Bilder.“⁷⁹

Der Erfolg der ersten Panoramen in England beim Publikum hing von der Größe der Gemälde und der illusionistischen Wirkung ab, was dazu führte, dass die Maße der Panoramen immer weiter zunahmen.⁸⁰ Die Besucher der Riesenrundgemälde sagten

⁷⁵ Siehe auch Gliederungspunkt 2.1.

⁷⁶ Buddemeier 1970, S. 23.

⁷⁷ Hick 1999, S. 238.

⁷⁸ Finck und Ganz 2000, S. 54.

⁷⁹ Oettermann 1980, S. 79.

⁸⁰ Buddemeier 1970, S. 16.

aus, sie fühlten sich wirklich an den Originalschauplatz versetzt.⁸¹ Es gab zahlreiche Berichte von Besuchern, die in Panoramen an „Seekrankheit“ litten. Das Schwanken zwischen Schein und Wirklichkeit führte häufig zu Übelkeit und Schwindelgefühl, doch wurde diese Wirkung eher als positiv und selbsterfahrend gewertet.⁸² Im Jahrbuch der Preußischen Monarchie vom Juli 1800 wird den Besuchern eines Panoramas empfohlen, langsam hineinzugehen und erst nach oben an den schwarzen Schirm zu schauen, damit sich das Auge, welches weder Film noch Fernsehen kannte, langsam an die Ansicht gewöhnen könne.⁸³

Die Erweiterung der Malerei und die Öffnung der Grenzen einer Kunstgattung durch das Panorama wurde sehr positiv aufgenommen. Die Notiz eines Besuchers des Rompanoramas von 1804 in Paris unterstreicht die Bedeutung des Illusionismus und der Erweiterung der Einbildungskraft der Epoche: „Ich zweifle nicht daran, dass die Panoramen die Grenzen der Malerei durch die Erweiterung der Illusionskraft überwunden haben.“⁸⁴ Parallel zum Illusionismus hatte der Realismus im Panorama eine gleichwertige Bedeutung erreicht. Als der Architekt Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) im Jahre 1808 in Berlin mit seinem Panorama von Palermo versuchte aufgrund eines pädagogisch-ästhetischen Aspektes eigens erfundene Architektur hinzuzufügen, erlangte er keinen Zuspruch.⁸⁵ Er versuchte durch die einprägsame Wirkung des Panoramas mit der Darstellung von idealistischer Architektur einen Prozess geistigen Wachstums zu fördern. Doch der Betrachter erlebte die Erfüllung im Wissen um die wirkliche Existenz des Ortes und im Erkennen seiner selbst am Ort.⁸⁶ Eine Opposition zur positiven Rezeption bildeten zeitgenössische Künstler, welche gegen die „Minderwertigkeit“ der Malerei rebellierten.⁸⁷ Ihnen zur Folge erlitt die Malerei in der Form des Panoramas den Verlust der persönlichen Handschrift, der freien und individuellen Kunst, durch den handwerklich, produktionsartigen Charakter. Eine Stellungnahme in der Zeitschrift „Journal des Luxus und der Moden“ aus dem Jahre 1800 beschreibt diese Haltung:

„Die Mahler haben darin nichts als eine kostbare Sudeley zur Belustigung großer und kleiner Kinder finden wollen, bei welcher nichts als die Beobachtung der Perspektive und die Treue in der Darstellung zum Verdienst angerechnet werden können.“⁸⁸

⁸¹ Sternberger 1938, S. 16.

⁸² Buddemeier 1970, S. 22.

⁸³ Hick 1999, S. 240.

⁸⁴ Von Plessen 1993, S. 13.

⁸⁵ Börsch-Supan 1981, S. 171.

⁸⁶ Bordini 1984, S. 142.

⁸⁷ Kemp 1991, S. 90.

⁸⁸ Fink und Ganz 2000, S. 57.

Aus der Sicht vieler Maler wurde die Kunst durch die Maschinerie der Unterhaltung in den Hintergrund gedrängt, und zu höchstmöglicher Publikumswirkung aufgepeitscht.⁸⁹ Auch die Begeisterung des Publikums blieb nicht ohne Kontroversen. Bereits in einem Artikel von 1806 im „Dictionnaire des Beaux-Arts“ von Millin liest man über die Erwartungen der Panoramabesucher, dass diese vollkommen getäuscht werden sollten und wollten.⁹⁰ Doch dieser Vollkommenheit stand schon bald ein Mangel entgegen. Das Bild im Panorama bewegte sich nicht, und die Darstellungen von Handlungen wurden als versteinert empfunden. Millin schlug eine angepasste Themenwahl mit stillen, in sich ruhenden Darstellungen vor, wofür sich Stadt- und Landschaftsansichten eigneten. Dieser frühe Kritikpunkt sollte bei der Wahl der Kreuzigungsthematik fast 100 Jahre später eine wichtige Rolle spielen.

2.2.4 Themenschwerpunkte

Die Themenwahl war hauptsächlich von den Sehnsüchten und Wünschen des Publikums abhängig. So versuchte das erste in Deutschland ausgestellte Panorama die vorherrschende Italiensehnsucht durch die Stadtansicht Roms zu stillen. In vielen weiteren Stadtansichten wurde das Umland der Städte als eine Idylle der Natur dargestellt. Auf diese Weise konnte der vertraute Zustand der natürlichen Umgebung wiederhergestellt werden, welcher durch die rapide anwachsenden Städte und deren industrielle Ausdehnung verlorenen gegangen war. Es handelte sich hierbei sozusagen um eine Illusion im doppelten Sinn.⁹¹ Zu den anfänglichen Stadt- und Landschaftsansichten gesellten sich schon bald aktuellere Themen, welche die Bilderlust der Masse bedienen sollten. Zu diesen zählten beispielsweise die Schlachtendarstellungen aus der Französischen Revolution und nur wenige Jahre später unter der Herrschaft Napoleons die Darstellungen der denkwürdigen Momente in der Ära des Kaisers zu Propaganda-Zwecken.⁹² Um das Interesse an fernen Ländern zu bedienen, wurden Maler mit ihren Gehilfen auf Reisen geschickt, um neue Eindrücke und Erkenntnisse aus der fremden Welt mitzubringen. In Paris fanden die Ansichten von Städten und Landschaften aus dem Orient und Nordafrika besonderen Anklang. In dieser Phase entstanden die ersten Panoramen mit der Stadtansicht Jerusalems. Das früheste Ausstellungsjahr einer Stadtansicht von Jerusalem nennt

⁸⁹ Ricken 1990, S. 57.

⁹⁰ Millin 1806, S. 40f.

⁹¹ Buddemeier 1970, S. 23.

⁹² Hyde 2003, S. 14.

Oettermann mit einem 1802 in New York gezeigten Panorama von Mr. Alexander Fink.⁹³ Ein weiteres Jerusalempanorama von zwei Künstlern namens Donovan und M. P. Jacques wurde 1816 in London ausgestellt.⁹⁴ Nach einer Serie von Städtepanoramen (London, Wien, Amsterdam, Neapel, Rom) entschloss sich der Panoramamalerei Pierre Prévost zu einer Jerusalemansicht, welche von Juli 1819 bis Dezember 1820 in Paris zu sehen war.⁹⁵ Das Publikum war begeistert. Die Einnahmen allein aus dem Jahr 1820 erreichten die Summe von 28 755, 45 Francs. Den sensationellen Erfolg beweist ein Vergleich mit den Einnahmen der Panoramen mit Ansichten von Amsterdam und Neapel in wiederholten Ausstellungen seit 1804 ebenfalls in Paris: insgesamt nur 3019, 50 Francs.⁹⁶ Dieses überwältigende Interesse an der Ansicht der Heiligen Stadt, an der originalgetreuen Wiedergabe des Knotenpunktes der großen Religionen, bereitete vermutlich den Weg für die spätere Darstellung der Kreuzigung Christi in Jerusalem im Illusionsraum Panorama.

2.3 Die Entwicklung der Panoramamalerei im 19. Jahrhundert

Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden aufgrund der wachsenden Beliebtheit zahlreiche Rundbilder, die in eigens dafür errichteten Panoramagebäuden gegen Eintrittsgelder zu sehen waren.⁹⁷ Die Panoramen dieser Zeit zeichneten sich aufgrund der Eigeninitiativen der Maler die Rundgemälde auszuführen und auszustellen, durch einen experimentellen Charakter aus.⁹⁸ Der größten Popularität erfreute sich die Panoramamalerei in den Jahren 1800-1830. Ab 1830 wurde jedoch die bereits zur Entstehungszeit der Panoramen laut gewordene Kritik an der Starrheit der Bilder wieder aufgenommen. In den 1830er Jahren entstanden neue optische Erfindungen mit bewegten Bildern wie Bildapparate oder das „Moving Panorama“, bei dem ein großes Leinwandgemälde vor dem Auge des Betrachters langsam abgerollt wurde.⁹⁹ Als in den 1850er Jahren ein weiteres visuelles Medium in Form der Fotografie ihren Durchbruch erlebte, war die Krise der Panoramamalerei auf ihrem Höhepunkt. Beim Publikum war durch die Flut an Panoramen ein Zustand der Sättigung eingetreten. Der

⁹³ Oettermann 1980, S. 252.

⁹⁴ Koller 1993, S. 187.

⁹⁵ Bordini 1984, S. 199. Pierre Prévost (1764-1823) war angestellt bei Robert Fulton, dem französischen „Erfinder“ der Panoramamalerei. Er reiste drei Jahre in den Orient, auch nach Jerusalem.

⁹⁶ Oettermann 1980, S. 122.

⁹⁷ Koller 2002, S. 4.

⁹⁸ Koller 1993, S. 186.

⁹⁹ Hick 1999, S. 245.

Enthusiasmus und das Interesse an neuen Bildern waren abgeflaut, da die Themen nicht genug Abwechslung boten.¹⁰⁰ Die anfängliche Funktion des Panoramas als Simulator für aufwendige Fernreisen ließ zur gleichen Zeit nach, als der Welthandel und die Erreichbarkeit der ganzen Welt immer selbstverständlicher wurden.¹⁰¹ Sternberger formulierte diesen Gedanken wie folgt: „Die Eisenbahn bildete die neu erfahrbare Welt der Länder und Meere selber zum Panorama aus“.¹⁰² Mit der beginnenden Ausbreitung der Kunstkennerchaft unter der Bevölkerung durch Kunstvereine, Ausstellungen und Museen wuchs die Ablehnung der Panoramen als wertlose Volksbelustigungen an.¹⁰³ Durch den wachsenden Unterhaltungsaspekt einiger Panoramen waren diese bald als Jahrmarktattraktionen verschrien. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts fanden sich nur noch wenige Rotunden in den Städten. In den 1860er Jahren war in Paris von den zahlreichen Rundgebäuden nur ein einziges auf den Champs-Élysées übrig geblieben.¹⁰⁴

Die Wiedergeburt der Panoramamalerei in den 1880er Jahren war eng mit dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 verbunden. In diesem Zusammenhang erlebten die Riesenrundbilder einen enormen Aufschwung durch die neue Inspirationsquelle für nationalistische Schlachten- und Kriegsdarstellungen. Wie bereits zur Zeit der Französischen Revolution und unter der Herrschaft Napoleons, boten sich die Panoramen in ihrer monumentalen Größe ein weiteres Mal für die Ausstellung von Macht und als Gedenkstätte für die Huldigung vaterländischer Erfolge an.¹⁰⁵ Der panoramatische Blick war von der Gewichtung des Themas und der Gestaltung in den Hintergrund gedrängt worden. Sowohl der Blick in die Ferne, als auch die Aktualität eines Ereignisses waren zweitrangig im Vergleich zur mitreisenden Gestaltung eines dramatischen Geschehens. An dem Beispiel des Panoramagemäldes „Schlacht bei Sedan“, welches erst zwölf Jahre nach Ende des Krieges 1883 in Frankfurt eröffnet wurde, und trotzdem noch einen enormen Erfolg erzielte, lässt sich die Bedeutung des patriotisch-historisierenden Sensationsgehaltes im Vergleich zum unwichtigeren Weitblick oder zum aktuellen Informationsgehalt ablesen.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Restorff 1993, S. 266.

¹⁰¹ Fink und Ganz 2000, S. 55.

¹⁰² Sternberger 1938, S. 48. Siehe auch Beutler, Christian: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, in: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Ausst. Kat., München 1973, S. 62.

¹⁰³ Ricken 1990, S. 83.

¹⁰⁴ Hyde 1988, S. 169.

¹⁰⁵ Hick 1999, S. 246.

¹⁰⁶ Wilke 2000, S. 308. Die „Schlacht von Sedan“ wurde gemalt von Anton von Werner (1843-1915).

Die Panoramamalerei stand nun vollständig im Zeichen der Kommerzialisierung, was zur endgültigen Industrialisierung des Mediums führte. Von den großen Textilfabrikationsstätten und Leinwandherstellern in Belgien ausgehend, nach Frankreich und Deutschland übergreifend, begannen die Gründungen von Panorama-Aktiengesellschaften. Die internationale Ausdehnung der Gesellschaften führte zu einer regen Zusammenarbeit untereinander. Viele Panoramagemälde wurden verschickt, verkauft oder verliehen, um das Angebot der Panoramahäuser der großen Städte durch wechselnde Themen attraktiver zu gestalten. Der Austausch der Gemälde von Rotunde zu Rotunde wurde durch die Einführung von genormten Materialien und Regelmaßen zur Herstellung der Panoramen vereinfacht.¹⁰⁷ Der Apparat „Panorama-Gesellschaft“ war sehr typisch für seine Zeit, in der sich Strukturen wie Verwaltung und Bürokratisierung großer Beliebtheit erfreuten.¹⁰⁸ Die Entwicklung erster Werbe- und Vermarktungsstrategien sollte einen finanziellen Erfolg garantieren. Nicht nur die Situation des Panoramamalers hatte sich durch die Entstehung der Gesellschaften entscheidend verändert, sondern die gesamte Entwicklung der Panoramamalerei war nun mehr denn je von einer wirtschaftlichen Seite beeinflusst. Die Themenwahl lag ab sofort in der Hand der Gesellschaft, und der Maler führte den Auftrag aus.¹⁰⁹ Diese Tatsache regte die bereits bestehende Kritik an der mangelnden künstlerischen Freiheit im Panorama weiter an. Die Verlagerung der Inspirationsquelle vom Maler selbst zu den Vorsitzenden der Panoramagesellschaften beeinflusste die Themenwahl auf berechnende Art und Weise. Das Ziel der Gesellschaften war der finanzielle Erfolg, auf den die Themenwahl der Darstellung zugeschnitten wurde. Anfang der 1880er Jahre erfuhren die Schlachtenpanoramen aufgrund des gestiegenen Nationalbewusstseins und des vorherrschenden Patriotismus großen Zuspruch in der Bevölkerung. Allerdings wurden die Darstellungen von grausigen Metzeleien und Verherrlichungen von blutigen Schlachten durch die Gesellschaften zugleich kritisiert.¹¹⁰ Die Gesellschaften reagierten schon bald auf die Kritik an den Kriegsbildern, indem sie das parallel entwickelte Interesse an historischen Darstellungen bedienten. Das ausgehende 19. Jahrhundert war die Zeit der Entwicklung der Geschichtswissenschaft, und der Wiederaufnahme und Fortbildung

¹⁰⁷ Kemp 1991, S. 76. Die Hittorfschen Maße wurden zum Standard erklärt: 14m Höhe u. 120m Umfang.

¹⁰⁸ Ebd., S. 91.

¹⁰⁹ Kemp 1991, S. 76.

¹¹⁰ Hausmann 1890, S. 263.

historischer Stile und der Historienmalerei.¹¹¹ Bevor die Historienmalerei Einzug in die Kunstform der Panoramamalerei gehalten hatte, wurden die Darstellungen von historischen Ereignissen weitgehend nach der Eigenart des Künstlers gestaltet. Die implizierte Eigenschaft der Vortäuschung einer Wirklichkeit im Panorama sorgte jedoch dafür, dass bei der Darstellung eines historischen Ereignisses nach dessen historischer Wahrheit gefragt wurde. Im Christlichen Kunstblatt von 1894 trifft man auf folgende Behauptung:

„Die Frage nach der historischen Wahrheit gegenüber einem Kunstwerk wurde erst durch die Panoramamalerei ins Leben gerufen.“¹¹²

Die Panoramagesellschaften boten dem Betrachter nicht nur die Visualisierung der historischen Ereignisse, sondern warben mit historischer Gewissheit durch vorangegangene Recherchen, und dem illusionistischen Miterleben des Geschehens gleich einer Reise in die Vergangenheit.

Das Interesse an der Geschichte der Menschheit ließ ein parallel wachsendes Interesse an der Religionsgeschichte aufkommen. Das historische Wahrheitsbewusstsein führte zur Kritik an den metaphysischen Spekulationen des Christentums, zur historischen Exegese und zum Einsetzen der Leben-Jesu-Forschung.¹¹³ Von der Beliebtheit der Fernreisen zur Heiligen Stadt Jerusalem zeugt die Überlieferung von geführten Gesellschaftsreisen des bekannten Reiseleiters Louis Stangen aus den 1860er Jahren.¹¹⁴ Die bereits im Gliederungspunkt 2.2.4 erwähnten Panoramen mit der Stadtansicht Jerusalems aus den Jahren 1802, 1816, 1819-20 ermöglichten der europäischen Bevölkerung einen ersten, zunächst geographischen Blick auf die Ursprungsstätte ihrer Religion. Bei diesen Panoramen handelte es sich um zeitgenössische Darstellungen der Stadt im 19. Jahrhundert, gleich den vielen Landschafts- und Stadtpanoramen anderer Städte und Länder, als Ersatz für eine mühselige Reise, in diesem Fall die Pilgerreise nach Jerusalem.¹¹⁵ Eine erste Veränderung hinsichtlich der Bezugnahme auf die historisch-religiösen Ereignisse lässt sich in Robert Burfords Panorama „View of the city of Jerusalem and the Surrounding Country“, ausgestellt in London von April 1835 bis Februar 1836,

¹¹¹ Streicher 1990, S. 17 und Merz und Benzinger 1894, S. 59.

¹¹² Merz und Benzinger 1894, S. 58.

¹¹³ Historische Exegese: Unterscheidung zwischen historischem und dogmatischem Bibelverständnis. Befreiung der Bibelwissenschaften von der Dogmatik.

¹¹⁴ Sternberger 1938, S. 57.

¹¹⁵ Koller 2003, S. 65.

ausmachen.¹¹⁶ Noch immer war die Stadt in ihrem zeitgenössischen Zustand des 19. Jahrhunderts abgebildet. Der große Unterschied zu den vorangegangenen Jerusalempanoramen bestand jedoch in der erstmaligen Kennzeichnung einzelner Plätze der Darstellung mit Verweisen auf die Bibelgeschichte, wie zum Beispiel „where the angels appeared“ oder „where christ wept over Jerusalem“.¹¹⁷ Im Gegensatz zu den bisherigen Panoramen war hier nun ein Bezug zur religiösen Thematik hergestellt. Vermutlich hatte das Panorama großen Zuspruch erlangt, denn 1838 nahm Frederick Catherwood, welcher die Zeichnungen in Jerusalem für das Panorama angefertigt hatte, das Rundgemälde mit nach New York, wo es in einer eigens dafür errichteten Rotunde am Broadway ausgestellt wurde.¹¹⁸ Die Verweise auf die historischen Orte des biblischen Geschehens bedeuteten die Abkehr der Panoramamalerei von den wirklichkeitsgetreuen zeitgenössischen Abbildungen hin zu den historisch-wahrheitsgetreuen und weiterführend den religiösen Darstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Eine letzte zeitgenössische Darstellung Jerusalems im Panorama wurde von Ulrich Halbreiter (1812-77) nach einer mehrjährigen Reise, nach dem vom Ölberg aufgenommenen Rundblick, zusammen mit August Löffler, Ferdinand Piloty und Theodor Horschelt in München gemalt und 1849 ausgestellt (Abb. 13). Halbreiters bekannte christliche Gesinnung könnte bereits die religiöse Erbauung des Betrachters durch die Vorführung der wichtigsten Pilgerstätte der Welt beabsichtigt haben.¹¹⁹ Das Interesse an der Anschauung der Heiligen Stadt und die Empfehlung von Seiten der zeitgenössischen Kritik, sich bei der Themenwahl auf eine tote und unbewegte Natur zu beschränken, bereiteten den Weg für die Wahl der Darstellung eines, im wahrsten Sinne des Wortes, toten Momentes: der Kreuzigung Christi.

Die Beweggründe, weshalb sich eine belgische Gesellschaft um 1880 entschieden hatte, erstmals die Visualisierung des religiösen Heilsgeschehens im historisch rekonstruierten Jerusalem im Illusionsraum Panorama auszuführen und die Rezeption des Werkes sollen in Kapitel 4 rekonstruiert und untersucht werden. Eine zusammenfassende Erläuterung der Tradition der Kreuzigungsdarstellung in der Malerei des 19. Jahrhunderts vor 1880 unter Berücksichtigung der Frömmigkeitsgeschichte führt in Kapitel 3 einleitend an die Kreuzigungsdarstellung im Panorama heran.

¹¹⁶ Koller 1993, S. 187.

¹¹⁷ Die Verweise waren vermutl. in Form von kleinen Schildern an der Aussichtsplattform angebracht.

¹¹⁸ Koller 1993, S. 187.

¹¹⁹ Ebd., S. 188.

3. DIE DARSTELLUNG DER KREUZIGUNG CHRISTI IN DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS (VOR 1881)

3.1 Gesellschaftliche und politische Hintergründe

Das Loslösen der Kunst von den christlichen Bezügen begann bereits in der Renaissance mit der Herausbildung und der Emanzipation von weltlichen Strömungen in der Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei. Die Aufklärung und die Französische Revolution im 18. Jahrhundert hatten entscheidend zur Verbürgerlichung der Kunst und zur Abwendung von adligen und kirchlichen Einflüssen beigetragen. Die einsetzende Säkularisierung durch die Beseitigung der Reichskirche im Jahre 1803 und die wachsende Bedeutung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert veränderten die Rezeption der Theologie und der Metaphysik bis hin zur ausschließlichen Anerkennung der wissenschaftlichen Erkenntnisse. Die Philosophen und Theologen der Zeit, unter welchen hervorzuheben wären die Hegel-Schüler David Friedrich Strauß und Ludwig Feuerbach, kritisierten das Christentum zunehmend.¹²⁰ Das Übergreifen der allgemeinen Verweltlichung auf die Bereiche der Malerei machte die Herausbildung des Nazarenertums deutlich, welches versuchte zu einem christlichen Raffaelismus zurückzugelangen und die Kunst von den „Verwilderungen“ des 16. bis 18. Jahrhunderts zu reinigen.¹²¹ Die Einführung von christlichen Kunstzeitschriften und spezifischen Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermochten nichts daran zu ändern, dass die stärkeren Strömungen des Realismus und Naturalismus die christliche Malerei weit in den Hintergrund drängten.

In dieser weltlichen Epoche wurde jedoch das Thema der Kreuzigung Christi sowohl in der kirchlichen als auch in der weltlichen Kunst beständig wieder aufgegriffen. Eine Begründung dieser Tatsache besteht vermutlich darin, dass dieses Thema neben der christlichen Bedeutung, welche die Erlösung der Menschheit darstellt, ebenso Bedeutungsinhalte aufweist, welche von allgemein menschlichem Interesse sind.¹²² Betrachtet man aus weltlicher Sicht zunächst den rein formalen Inhalt der Kreuzigungsdarstellung, so wird durch sie die entehrende Form der Todesstrafe

¹²⁰ David Friedrich Strauß: 1808-1874; Ludwig Feuerbach: 1804-1872.

¹²¹ Gross 2002, S. 115.

¹²² Ebd., S. 115/116.

gezeigt, zu welcher Jesus Christus vom römischen Statthalter Pontius Pilatus widerstrebend verurteilt wurde. Der jahrtausendealte Gebrauch der Todesstrafe wurde, erstmals in der Geschichte, in der Zeit der Aufklärung angezweifelt und von seinen Gegnern kritisiert. Die Hinrichtung eines Menschen aufgrund seiner Überzeugung und seinem Bestreben nach Wahrheit lieferte den Gegnern der Todesstrafe eine Argumentation, welche durch die Darstellung der Kreuzigung in der Ermahnung zur strikten Ablehnung tödlicher Gewalt gegenüber Mitmenschen gipfeln konnte. Im weiteren hatte Jesus als Außenseiter und Neuerer durch seine Theorien die damaligen Verhältnisse kritisiert und die Missachtung vonseiten der bestehenden Mächte auf sich gezogen. Vermutlich sahen sich die Philosophen und Neuerer der Aufklärungs- und Säkularisierungszeit diesem Schicksal verbunden.¹²³ Hinzukommend war die in einer jahrhundertealten Kultradition verwurzelte Hochrangigkeit der Kreuzigung Christi die Voraussetzung für die Entstehung der Symbolkraft des Kreuzigungstodes für das allgemeine menschliche Leiden, den Trost und die Hoffnung, welche in der Darstellung des Gekreuzigten ihren Ausdruck fanden.

Seit etwa 1700 nahm die Darstellung des Gekreuzigten ihren festen Platz im Kirchenraum auf dem Altar ein, als Bildzeichen für den Predigtinhalt vom Erlösungstod. Diese Tradition stand vermutlich eng mit dem Beschluss des Tridentinischen Konzils in Verbindung, dass das Bild Christi ein Lehrmittel für das Volk sei, dem es die religiösen Inhalte bekannt machen sollte, und dass es weiterhin zur Erbauung dienen und Antrieb zur Nachahmung des Tugendbeispiels geben sollte.¹²⁴ Unter dem Einfluss der starken Kritik seitens der Aufklärer wurde allerdings die Ausübung religiöser und frommer Handlungen zunehmend behindert. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts galten die Pilgerreisen frommer Christen zu den bekannten Wallfahrtsstätten als finsterner Zauber, und in den 1780er Jahren waren bereits die meisten großen Wallfahrten außer Landes unter dem Vorwand des Aberglaubens verboten.¹²⁵ Die erzwungene Aufgabe der großen Fernwallfahrten ließ die überzeugten Christen stattdessen zu kleineren, regionalen Wallfahrten übergehen. Doch selbst dieser Form der Religionsausübung wurden Regeln auferlegt, welche einen reduzierten Prachtaufwand forderten und das Mitführen von Zunftzeichen und Heiligenstatuen untersagten.¹²⁶ Infolgedessen entstanden im Verlauf des 18. und auch

¹²³ Gross 2002, S. 117/118.

¹²⁴ Brauneck 1978, S.18. Konzil von 1545-1563.

¹²⁵ Ebd., S. 26.

¹²⁶ Ebd., S. 28.

noch des 19. Jahrhunderts Gemälde und Andachtsbilder mit dem Motiv des Gekreuzigten als Vorlagen für kleinformatige Illustrationen in Gebet-, Beicht- oder Kommunionbüchern.

Gleich der Wallfahrt unterlag das geistliche Schauspiel vom Leiden und Sterben Jesu Christi in Oberammergau, wie alle anderen Passionsspiele in Bayern, starken Beschränkungen. Die alle zehn Jahre stattfindende Aufführung der Passion Christi durch Laiendarsteller aus dem Dorf, welche den Zuschauer die Kreuzigung Christi wahrheitsgetreu miterleben ließ, wurde von 1770 bis 1830 mit nur wenigen Ausnahmen verboten. Selbst nach dem jahrzehntelangen Verbot waren die ersten Wiederaufnahmen der Passionsspiele geprägt von der zeitgemäßen Theologie, dem Realismus und dem Wegfall mythologischer und legendenartiger Elemente.¹²⁷

Erst nach Abklingen der Aufklärung und der Säkularisierung bekamen die Kirche und die Frömmigkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine neue Bedeutung. Die nur langsam wiedereinsetzende Wallfahrt in dieser Zeit war jedoch im Vergleich zu ihrer Geschichte mehr von touristischen Elementen geprägt und frei von Impulsen für die religiöse Kunst.¹²⁸ Trotz der Bemühungen der Nazarener und Beurer wollte sich nach deren Ausblühen keine neue religiöse Malerei einstellen.¹²⁹ Damit konnte durchaus die Tatsache verbunden sein, dass viele junge Künstler als Soldaten in den Krieg ziehen mussten. Der deutsch-französische Krieg von 1870/71 ließ kaum einen Freiraum für künstlerische Betätigung.¹³⁰ Nicht zuletzt trug der gewaltige Schlag gegen die Kirche, der Kulturkampf zwischen Bismarck und dem Papst 1871-1887, zur Verunsicherung vieler Gläubigen bei. Die von Bismarck angestrebte scharfe Trennung von Staat und Kirche im deutschen Reich hatte in den ersten Jahren des Kulturkampfes zum Verbot des Jesuitenordens, zur Übertragung der Schulaufsicht an den Staat und zur Einführung der Zivilehe geführt. Den Protesten der katholischen Kirche wirkte Bismarck mit noch strengeren Gesetzen entgegen, durch welche viele Geistliche inhaftiert und ganze Klosteranlagen geschlossen wurden. Bismarck war erst bereit mit dem Papst Friedensverhandlungen einzugehen, als eine staatliche Niederlage im Kulturkampf durch die Mobilmachung der katholischen Bevölkerung um 1878 absehbar wurde.¹³¹ Ein Beispiel kirchlicher Selbstbehauptung im

¹²⁷ Mai, Paul (Hg.): Das Passionsdorf Oberammergau, München und Zürich 1984, S. 39ff.

¹²⁸ Brauneck 1978, S. 28.

¹²⁹ Weber 1911, S. 7. Siehe auch Gliederungspunkt 3.2.

¹³⁰ Pecht 1888, S. 389.

¹³¹ Wilke 2000, S. 255/56.

Kulturkampf waren die enorm gestiegenen Besucherzahlen bei den Oberammergauer Passionsspielen von 1880 (Abb. 21).¹³² Die Friedensverhandlungen und der um 1880 beginnende Abbau der repressiven Gesetze trugen zu einem Stimmungsumschwung in der katholischen Bevölkerung bei. Sowohl diese innenpolitischen Veränderungen als auch die Erfahrungen der jungen Männer im Krieg mit opferreichen Schlachten und die Hungersnöte in der Zivilbevölkerung noch in den Folgejahren des Krieges hinterließen bleibende Eindrücke. Die Kirchen erfreuten sich der steigenden Religionsausübung und der Ankurbelung der Wallfahrten durch die friedensdurstige Bevölkerung. In den Kreisen der jungen Künstler führten sie zu Desinteresse gegenüber Schlachtenbildern und heroisierenden Kriegsdarstellungen in der Malerei.¹³³ Während religiöse Gemälde bis zur Mitte der 1880er Jahre in den mitteleuropäischen Ländern bei den wichtigen Kunstausstellungen noch zu den Seltenheiten gehörten, kam es in den späten 1880er Jahren und den 1890er Jahren zu einer ernsthaften Neubelebung der religiösen Malerei. Die erlösungsversprechende Kreuzigungsthematik, welche die zentrale Aufgabe der christlichen Kunst darstellte, sollte dabei nicht fehlen.¹³⁴

3.2 Ikonographische und stilistische Entwicklung

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ging die Bedeutung der Kreuzigungsthematik in der Malerei durch den Einfluss der Aufklärung zunächst zurück und erschien mit verschiedenen Darstellungs-Schemata. Die Ausführung der Kreuzigungsdarstellung in der Malerei führte durch den Einfluss des klassizistischen Kunstideals im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zur Ablehnung jeglicher Grausamkeit und zur Herausbildung der ästhetischen Vollkommenheit, welche bis ins 19. Jahrhundert hinein nachwirkte. Caspar David Friedrichs Gemälde „Das Kreuz im Gebirge“ (Tetschener Altar) von 1808 zeigt die Abwendung vom traditionellen Bildschema der Kreuzigung, hin zur individuellen, distanzierten Aussage in Form des Gekreuzigten als Glaubenssymbol (Abb. 14). Die vordergründige, fast naturalistische Darstellung des bewaldeten Berggipfels und der sehr kleine, in der Ferne am Kreuz auf dem Berggipfel hängende, vom Betrachter abgewandte Christus können als Verweis auf den Verlust des Göttlichen in der Kunst gedeutet werden. Auf eine Kritik hin

¹³² www.passionsspiele2000.de/Tradition/19.Jahrhundert. (6.1.2005). Die Abb. 21 fällt leider aufgrund kurzfristiger Änderungen aus der Reihenfolge der Abbildungsnummern.

¹³³ Pecht 1888, S. 389.

¹³⁴ Weber 1911, S. 8/9.

antwortete Caspar David Friedrich selbst mit einer allegorischen Übersetzung und einer Verdeutlichung des Bildinhaltes:

„...wohl ist es beabsichtigt, dass Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden.“¹³⁵

Seine religiöse Überzeugung teilte Caspar David Friedrich mit seinem König Gustav Adolf von Schweden, für welchen er das Gemälde geplant hatte. Das biblische Geschehen der Kreuzigung stellte hier nicht mehr den hauptsächlichen Bildgegenstand dar, sondern allein das Kreuz mit Jesus Christus war ein trostpendendes Zeichen als Verweis auf die friedensbringende Erlösung geworden.

Als Reaktion auf die aufklärungsbedingte Verdrängung der Religion entstanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Bemühungen, mit Hilfe der Malerei die Vorstellungswelt des christlichen Glaubens zu erneuern. Der Wiederbelebung der christlichen Kunst hatte sich die Künstlergruppe der Nazarener verschrieben, welche die Malerei der Zeit übergreifend prägte.¹³⁶ Die Auffassung der Kreuzigungsdarstellung in der nazarenischen Malerei orientierte sich an der bis zum Ende des Barock durchgängigen Tradition der „Imitatio Christi“. In der angestrebten Fortführung dieser Tradition griffen sie auf deren Ikonographie zurück, ohne subjektive Neuerungen einfließen zu lassen. Der idealistisch-religiöse Ansatz ihres Kunststrebens stellte sich der aufkommenden Kunstauffassung des Realismus entgegen.¹³⁷ In ihren Werken wurde nicht das historische Geschehen der Kreuzigung dargestellt, sondern der Gekreuzigte wurde idealisiert im Kontext von Heiligen und Stiftern zum Symbol des Erlösungstodes. Betrachtet man als Beispiel die 1840 entstandene Bleistiftzeichnung „Das Klee-Möhler Gedenkblatt“ von Edward Jakob von Steinle (1810-1886), wird man durch die symmetrische Komposition und die frontale Darstellung des Gekreuzigten in Verbindung mit der thronenden Muttergottes und den Heiligen an die Formensprache der mittelalterlichen Traditionen erinnert (Abb. 15).¹³⁸ Bei fast allen Kreuzigungsdarstellungen des nazarenischen Stils handelte es sich um Anlehnungen an den italienischen Figurenstil des 14. Jahrhunderts. Die mangelnden Spuren von Wunden und Schmerzen des Todeskampfes in der Gestaltung des Gekreuzigten stellen im Gegensatz zu den

¹³⁵ Busch, Werner: Caspar David Friedrich – Tetschener Altar, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Januar 1/2001, S. 45-52.

¹³⁶ Gräß 2002, S. 89.

¹³⁷ Schindler 1982, S. 12.

¹³⁸ Jansen, G.: Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration, Essen 1992, S.212f.

schaurigen Ausführungen der barocken Malerei sowohl einen Rückgriff auf die Frührenaissance als auch eine Parallele zur klassizistischen Schönheit des jugendlichen Körpers dar. Diese wurde zum Ausdruck der Idealität und Schönheit des Göttlichen neben der strengen Traditions-verbundenheit eingebracht. Die Verbindung von strenger Komposition, feierlicher Ruhe und umrissbetonter Ausführung der Körper als Anlehnung an die traditionelle Kreuzigungsdarstellung mit dem wieder aufkommenden, pädagogischen Anliegen der Geschehensschilderung zeigt sich in der Bleistiftzeichnung von Johann Baptist von Schraudolph, dem wichtigsten spätnazarenischen Münchner Maler, aus dem Jahr 1868 mit dem Titel „Kalvarienberg“ (Abb. 16).¹³⁹ Die erzählerische Schilderung der Passion durch die Anwesenheit und die Handlungen der Figurengruppen und die geographische Einordnung anhand des Ausblickes auf Jerusalem könnte eine Anlehnung an die realistische Tendenz der Historienmalerei darstellen. Dagegen unterliegen jedoch die formale Strenge und die ruhige Monumentalität dem idealistischen Stil der spätnazarenischen Andachtskunst. Die nazarenische, idealistisch-religiöse Auffassung der Kreuzigungsdarstellung setzte sich im 19. Jahrhundert vor allem durch katholische Auftragswerke fort, welche nicht selten in der Vervielfältigung als Lehrmittel oder zu kirchlichen Zwecken verwendet wurden. Nicht nur im Gotteshaus fanden sich nazarenische Darstellungen des Gekreuzigten, sondern auch in den Wohnungen aller christlichen Familien und an öffentlichen Plätzen. Sie sollten bei der Betrachtung eine „fromme Regung“ hervorrufen und durch die „mächtige und heilsame Erinnerung der Glaubensmehrung und der Hoffnungsstärkung“ dienen.¹⁴⁰

Um 1864 entwickelten sich in der religiösen Malerei die Anfänge der Beuroner Kunstschule im hohenzollerischen Benediktinerkloster Beuron. Der Münchner Schüler von Peter von Cornelius, Peter Desiderius Lenz (1832-1928), versuchte von dort aus die christliche Kunst neu zu begründen. Die Beuroner Kunst brach mit dem mittelalterlich orientierten Nazarenertum, und griff griechisch-archaische und ägyptische Vorbilder auf.¹⁴¹ Das Fresko „Die Kreuzigung“ von Peter Desiderius Lenz von 1868-1870 an der Altarrückwand in der St. Mauruskapelle bei Beuron (Abb. 17) zeigt eine symmetrische Figurenanordnung ohne Bewegung und Dramatik. Getreu dem klassischen Ideal werden Flächigkeit ohne Perspektive und das Setzen der

¹³⁹ Riether, Achim: Besprechung von Kat.-Nr. VIII.10.1 und VIII.10.2, in: Kreuz und Kruzifix, Ausst. Kat. zur gleichnamigen Ausstellung, Hg.: Diözesanmuseum Freising, Lindenberg 2005, S. 325/326.

¹⁴⁰ Anonym, Über den Einfluss der Verehrung heiliger Bilder auf Kunst und Gesittung, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, München 1886, Bd. 97, S. 117.

¹⁴¹ Schuster 1984, S. 37.

Lichtakzente ohne Nuancierung zur Darstellung des kontrastierenden höchsten Lichts des Göttlichen angestrebt.¹⁴² In Ablehnung des theatralischen Pathos und der gefühlsseligen, idealistischen Auffassung der Nazarener, versuchte der ursprüngliche Architekt und Bildhauer gemeinsam mit seinem Kollegen Jakob Wüger nach dem Vorbild der ästhetischen Geometrie, den heiligen Maßen und den Proportionen der Ägypter ein christliches Andachtsbild zur ruhigen Meditation zu schaffen.¹⁴³

Parallel zu diesen Entwicklungen in der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts entstanden Gemälde der Kreuzigung Christi mit unverkennbaren naturalistischen und realistischen Zügen, mit Rückgriffen auf spätmittelalterliche und barocke Beispiele. Das Gemälde „Christus am Kreuz“ von Eugène Delacroix aus dem Jahre 1835 (Abb. 18) gibt das Geschehen der Kreuzigung in erzählender und sehr realistischer Art und Weise wieder. Es zeigt sowohl in der Komposition, wie der Bewegung und der Modellierung der Figuren eine Anlehnung an barocke Kreuzigungsbilder wie die Kreuzigungsdarstellung von Peter Paul Rubens von 1620 (Abb. 19) oder von Giambattista Tiepolo von 1745-50 (Abb. 20). Den drei Gemälden ist die Bewegung im Bild, ersichtlich durch die wachsam auf die Pferde, die weggetragene Leiter und die emotional berührten Anwesenden gemeinsam. Die Körper der Gekreuzigten sind schmerzverzerrt und bewegt dargestellt. Während in den Bildern von Rubens und Tiepolo die Anwesenden ihre Aufmerksamkeit auf den zentralen Punkt, den Gekreuzigten, gerichtet haben, und dieser durch einen Heiligenschein hervorgehoben wird, vermittelt Delacroix das Geschehen der Kreuzigung ohne eine Spur des andächtigen Innehaltens. Der Heiligenschein über Christi Haupt entfällt hier. Delacroixs Darstellung entsagt der Metaphysik im Bild und erzählt ein historisches Ereignis, unterstrichen durch die wirklichkeitsgetreue Handlung im Hintergrund, der Errichtung des dritten Kreuzes und der Geschäftigkeit der Soldaten. Delacroix und seinem Künstlerkollegen Delaroche wurde in Frankreich die Entwicklung des realistischen Historienbildes zugeschrieben. Die Art der historisch-realistischen Darstellung der Kreuzigung Christi sollte allerdings erst in den 1880er Jahren an Bedeutung gewinnen, als man versuchte durch archäologische, kunsthistorische und kirchengeschichtliche Forschung zu historischer Wirklichkeit zu gelangen, und diese in der Illusionsform Panorama mit einem spiritistischen Realismus anschaulich zu machen.¹⁴⁴

¹⁴² Kreitmaier, Josef: Beuroner Kunst, Freiburg 1923, S. 104.

¹⁴³ Hofstätter 1978, S. 58.

¹⁴⁴ Waetzoldt 1971, S. 46.

4. DAS PANORAMA „LE GOLGOTHA“ IN MONTAIGU 1881

Die Beweggründe, weshalb sich eine belgische Gesellschaft um 1880 entschieden hatte, erstmals die Visualisierung des religiösen Heilsgeschehens im historisch rekonstruierten Jerusalem im Illusionsraum Panorama auszuführen, die Rezeption des Werkes und ihre Abhängigkeit von den Entstehungsumständen werden im Folgenden rekonstruiert und untersucht.

Die chronologische Auflistung der wichtigsten Panoramen bei Bordini weist als erstes Rundbild mit religiöser Thematik nicht den Schauplatz Jerusalem, sondern ein seit 1882 gezeigtes Panorama im französischen Wallfahrtsort Lourdes auf.¹⁴⁵ Ein Maler namens P. Carrier-Belleuse wurde beauftragt, die Ansicht von Lourdes mit der Darstellung der berühmten Grotte Masabielle und einer der Visionen der Bernadette zu malen.¹⁴⁶ Während Oettermann als Auftraggeber die Gemeinde selbst nennt¹⁴⁷, geht aus jüngeren Forschungen durch Isabelle Leroy die belgische Gesellschaft „Société du Panorama de Lourdes et Montaigu“ als Auftraggeber für das Panorama „Erscheinung der Jungfrau Maria in Lourdes“ hervor.¹⁴⁸ Wie der Name der Gesellschaft verrät, handelte es sich um dieselbe Gesellschaft, welche das erste bislang bekannte Panorama mit der Darstellung der Kreuzigung Christi für den belgischen Wallfahrtsort Montaigu ausführen ließ. Nach neuesten Erkenntnissen wurde dieses Panorama mit dem Titel „Le Golgotha“ bereits am 8. Oktober 1881 eröffnet, und stellt sich somit chronologisch an die erste Stelle der religiösen Panoramen.¹⁴⁹

4.1 Die „Société du Panorama de Lourdes et Montaigu“- Standort Wallfahrtsort

Die wirtschaftliche Situation in Belgien um 1880 war gespalten. Während in dieser friedlichen Zeit die florierende Textil- und Metallindustrie in den Kreisen des gehobenen Bürgertums für Wohlstand sorgte, belasteten wiederholte Rezensionen vor allem die unteren Schichten der Bevölkerung schwer. Das kulturelle Leben war

¹⁴⁵ Bordini 1984, S. 329.

¹⁴⁶ Koller 1993, S. 188.

¹⁴⁷ Oettermann 1980, S. 139.

¹⁴⁸ Leroy 1993, S. 82-83. Leider konnten bislang noch keine schriftlichen, fotografischen oder zeichnerischen Quellen des Kreuzigungs panoramas gefunden werden. Die weitere Suche wäre vermutlich erfolgreich, würde jedoch den Rahmen dieser Magisterarbeit sprengen.

¹⁴⁹ Peeters 1960, S. 67.

betroffen, und nur wenige bekannte Künstler konnten dieser finanziellen Flaute entgehen.¹⁵⁰ Die industriell anmutende und gewerblich nutzbare Kunst der Panoramen, die sich bereits zuvor in Frankreich und England bewiesen hatte, erreichte beim gehobenen Bürgertum ein schnell wachsendes Interesse. Sie versprach sowohl der finanzierenden Seite wie den beauftragten Malern scheinbar sichere Werte. Die steigende Nachfrage nach Rundbildern in Belgien und im Ausland, vor allem im wirtschaftlich gestärkten Deutschland durch die Reparationszahlungen Frankreichs, führte zu Gründungen von Panoramagesellschaften. Die erste „Société anonyme des Panoramas“ wurde Anfang des Jahres 1880 durch den Brüsseler Börsenmakler Victor Jourdain, seinen Bruder den Ingenieur Louis Jourdain und den Pariser Panoramamaler Charles Castellani ins Leben gerufen. Die heimische Textilfabrikation ermöglichte die unkomplizierte Beschaffung der enormen Leinwandmengen. Im Brüsseler Vorort St. Jean wurden riesige Panorama-Ateliers gebaut, und von April bis Juni 1880 schossen in Belgien mehr als zwanzig Gesellschaften als eigenständige Unternehmen aus dem Boden.¹⁵¹ Allein im Jahr 1881 wurden in Antwerpen drei Rotunden eröffnet und Brüssel entwickelte sich in den 1880er Jahren zum Zentrum der Panorama-Industrie.¹⁵²

Der einzige Zweck der Unternehmen war deren Rentabilität mit zwei Erfolgskriterien: das Interesse am Thema und die Anziehungskraft eines renommierten Künstlers, oder im besten Falle beides. Sie spekulierten nicht nur mit Aktienwerten, sondern auch mit bekannten Künstlern.¹⁵³ Zu diesen beiden Kriterien kam die Auswahl des Standortes hinzu, wobei ein möglichst großer Einzugsbereich für möglichst viele Besucher zur Voraussetzung wurde. Nicht alle Unternehmen konnten sich einen guten, zentralen und vielbesuchten Standort in der Großstadt leisten und wichen so auf kleinere Städte und Orte aus. Im weiteren galt es, die Themenwahl auf das Interesse der Bevölkerung im ausgewählten Einzugsbereich abzustimmen. Als Folge dieser Überlegungen erscheint die Wahl eines gutbesuchten Wallfahrtsortes mit niedrigeren Grundstückspreisen als die Großstadt und einem offensichtlich religiösen Interesse der Besucher als Standort für ein religiöses Panorama geradezu ideal.

Nach dem bereits erwähnten Verbot der Wallfahrt im ausgehenden 18. Jahrhundert konnte sich diese erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach Abklingen der

¹⁵⁰ Leroy 1993, S. 74.

¹⁵¹ Ebd., S. 75.

¹⁵² Hyde 1988, S. 170.

¹⁵³ Leroy 1993, S. 76.

Aufklärung und der Säkularisierung eines langsamen Wiederaufblühens erfreuen.¹⁵⁴ Geprägt von den Verlusten und den tragischen Ereignissen durch den Krieg 1870/71 sehnte sich die Bevölkerung in ganz Europa nach Frieden und nach einer Verbesserung der Lebensumstände. Die Suche nach Trost und Hoffnung verstärkte die Hinwendung zur Kirche und zur Religionsausübung. Die Nachwirkungen des Verbotes für Fernwallfahrten und die finanziellen Schwierigkeiten der Bevölkerung sorgten zunächst für die Ankurbelung der regionalen Wallfahrt.

Der Marienwallfahrtsort Scherpenheuvel-Montaigu, unweit der großen Metropolen Brüssel und Antwerpen und der deutschen Grenze gelegen, ist seit der Erscheinung Mariens im Jahre 1603 bis heute der meist besuchte Wallfahrtsort Belgiens.¹⁵⁵ Am Ort der Erscheinung wurde nur ein Jahr später eine Kirche erbaut und eine die zentrale Kirche umgebende sternförmige Befestigung angelegt. Die auffällige, sternförmige Anlage von Scherpenheuvel-Montaigu (Abb. 22) wurde im Laufe ihrer Geschichte als die „Bastion der katholischen Gegenreformation“ bezeichnet.¹⁵⁶ Kaum verwunderlich erscheint es folglich, dass zu Zeiten der Mobilmachung der katholischen Bevölkerung im Kulturkampf, einer Angabe aus dem Jahre 1881 zur Folge, Montaigu jährlich von fast einer Million Pilger besucht wurde. Die Pilger stammten aus allen Schichten der Bevölkerung, und kamen aus ganz Belgien und dem nahen Ausland zur Wallfahrt. Aufgrund der hohen Besucherzahlen und des gezielten Interesses der Pilger musste Montaigu als Standort für ein Panorama ebenso erfolgversprechend wie die großen Metropolen auf die Investoren der Panorama-Industrie gewirkt haben.¹⁵⁷

In den Jahren 1880/81 entstand die Gesellschaft „Société du Panorama de Lourdes et Montaigu“ als Auftraggeber für das erste Panorama mit religiöser Thematik.¹⁵⁸ Die herausragende Neuerung im Panorama „Le Golgotha“ am Wallfahrtsort Montaigu bestand in der Darstellung des bedeutendsten religiösen Ereignisses - der Kreuzigung Christi. Oettermann schrieb über das zweite Panorama religiöser Thematik in Lourdes von der selben Gesellschaft, dass dieses am Wallfahrtsort als eine Art monumentales Andachtsbild für die Massen der Pilgerreisenden dienen sollte.¹⁵⁹ Sicher verfolgte auch ein Teil der Beweggründe zur Ausführung der ersten Kreuzigungsdarstellung im Panorama tatsächlich das Ziel, eine Stätte der Andacht zu bieten. Betrachtet man

¹⁵⁴ Brauneck 1978, S. 28. Siehe auch Kapitel 3.1.

¹⁵⁵ Montaigu liegt 55 km nordöstlich von Brüssel und 55 km südöstlich von Antwerpen.

¹⁵⁶ www.scherpenheuvel-zichem-info.be/frans.htm. (12.1.2005).

¹⁵⁷ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 162.

¹⁵⁸ Leroy 1993, S. 82/83.

¹⁵⁹ Oettermann 1980, S. 139.

jedoch die Beweggründe, die einen Pilger zu der meist beschwerlichen Reise an den Wallfahrtsort veranlassten, erscheinen zahlreiche andere Abwägungen der Auftraggeber des Panoramas ebenso denkbar. Das Zentrum der religiösen Kultstätte und das oberste Ziel der Pilgerreise war seit der Entstehung der Wallfahrtsorte das zur Andacht meist in einer Kapelle oder Kirche aufgestellte Gnadenbild.¹⁶⁰ Hätte man nicht mit einer weiteren Stätte zur Andacht, noch dazu von monumentaler Größe, eher vom eigentlichen Ziel abgelenkt? Naheliegender erscheint die Absicht des religiösen Panoramas, den Wallfahrer in seiner physisch und psychisch exzeptionellen Verfassung durch die Gnadens- oder Wundererwartung am Ziel seiner Reise nicht zu enttäuschen. Die Wallfahrt stellte durch die übermäßigen Erwartungen der Pilger, die körperliche Anstrengung der Reise und die gruppenspezifischen Momente eine außergewöhnliche Situation von stärkster emotionaler Bewegung dar, welche den Wallfahrer in einen regelrechten Zustand des Außer-Sich-Seins versetzten.¹⁶¹ Den sensibilisierten, für die Täuschung empfänglichen Pilgergruppen wurde durch die Visualisierung des Heilsgeschehens im Panorama das erhabene Ereignis der Kreuzigung vorgeführt, als würden sie es alle gemeinsam erleben. Es entsprach der Darbringung eines sichtbaren Beweises und der Belohnung für ihre Frömmigkeit. Die erhöhte Aktivität der Sinne des Betrachters, der nicht im Stande war das gesamte Rundbild mit einem Blick zu erfassen, regte ihn dazu an, seine Phantasie spielen zu lassen, und sich eventuell den zur völligen Illusion fehlenden Teil selbst einzubilden.¹⁶² Diese sensationsartigen, dem Nervenkitzel ähnlichen Gefühle in Verbindung mit der Ehrfurcht vor dem erhabensten religiösen Ereignis, sollten für das Kreuzigungs Panorama eine große Anziehungskraft auf die Pilger ausüben.

Die Idee der möglichst illusionistischen Vergegenwärtigung der Kreuzigung Christi als didaktische Form der nachhaltigen Glaubensstärkung und zur Erfüllung der Pilger an einem Wallfahrtsort wurde bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts umgesetzt. Auf dem Sacro Monte bei Varallo in Oberitalien entstand eine kunsthandwerkliche Simulation der heiligen Stätten der Bibel. In einer Vielzahl von Illusionsräumen wurden verschiedene Szenen aus dem Leben Christi gezeigt. Die Darstellungsmethode beinhaltete die illusionäre Verschmelzung des vollplastischen Vordergrundes aus Terrakottafiguren mit echter Kleidung, Perücken und Glasaugen, mit dem

¹⁶⁰ Brauneck 1978, S. 11.

¹⁶¹ Ebd., S. 24.

¹⁶² Dinkla 2002, S. 104.

zweidimensionalen Fresko im Hintergrund, welches den Wandansatz und die Bildgrenze aufhob. Als berühmtester Illusionsraum galt „Der große Kalvarienberg“ (Abb. 23).¹⁶³ Die Pilger wurden bei der Begehung des Raumes durch die plastische Präsenz der Kreuzigung psychisch und physisch in das Geschehen involviert. Der enorme Erfolg dieses suggestionsmächtigen Bildkomplexes lockte täglich tausende Besucher an.¹⁶⁴ Die Ausführung der Kreuzigung Christi in Form eines Panoramagemäldes stellte im Vergleich zum beschriebenen Illusionsraum auf dem Sacro Monte eine Steigerung der Simulation durch das vollständige Umgebensein des Betrachters dar, und musste mindestens ebenso erfolgversprechend anmuten. Wie bereits beschrieben, hatten erfolgreiche Panoramen mit der Darstellung der Stadtansicht Jerusalems bereits seit Beginn des Jahrhunderts das Interesse am Heiligen Land bezeugt.¹⁶⁵ Die seither gewachsene Begeisterung für die Leben-Jesu-Forschung und die gesteigerte Beliebtheit der Fernreisen ins Heilige Land stellten die Weichen für die Entstehung der neuen Panoramathematik. Der Besuch des Kreuzigungs-panoramas mit der Stadtansicht Jerusalems konnte einer Pilgerreise ins Heilige Land gleichkommen oder diese gar ersetzen. Während sich verschiedene Szenen aus dem Leben Jesu oder einzelne Begebenheiten aus seinem Leben im Panorama nur schwierig hätten darstellen lassen, erschien die Auswahl der Kreuzigungsszene durch den stillen, „toten“ Moment mit nur wenig Bewegung und Handlung als sehr geeignet. Der immer wiederkehrende Vorwurf, man würde in Panoramagemälden bewegte Menschen sehen, die sich doch nicht bewegten, kam vor allem durch opulent inszenierte Schlachtenszenen zustande. Im Gegensatz dazu veranlasste der erhabene, stille Moment der Kreuzigung Christi den Betrachter eher den Atem an zu halten, als nach Bewegung zu suchen.

All diesen dafür sprechenden Überlegungen zum Erfolg des Panoramas sollte nicht die Forderung des Eintrittsgeldes im Wege stehen. Die Pilgerschaft und die Wallfahrt galten als eine Art der Frömmigkeitsübung oder der Sühnefahrt mit traditionsbestimmten Verhaltensformen und Verbindlichkeiten, unter welchen die vorgeschriebenen Pilgerspenden eine wichtige Rolle spielten. Die Spenden an die Heimatkirche und die Kirchen auf dem Weg waren eine Voraussetzung für den Pilgersegen in direktem Bezug zum Heilsgeschehen.¹⁶⁶ Man kann annehmen, dass die Panoramagesellschaft von Lourdes und Montaignu davon ausging, dass die Wallfahrer

¹⁶³ Gaudenzio Ferrari, zw. 1518 u. 1520.

¹⁶⁴ Grau 2001(2), S. 45ff.

¹⁶⁵ Siehe auch Gliederungspunkte 2.2.4 und 2.3.

¹⁶⁶ Brauneck 1978, S. 25.

ihrem Interesse an der beeindruckenden Anschauung des Heilsgeschehens im Panorama nachgaben, und die Bezahlung des Eintrittsgeldes einreichten in ihre Spendenausgaben zum Eintritt in den „heiligen Status“ eines Pilgers.

Trotz dem bekannten Erfolg der Jerusalem-Panoramen und dieser scheinbar besten Voraussetzungen für die Errichtung eines Panoramas mit dem Thema der Kreuzigung Christi in Montaigu, stellte ein solches Unternehmen aufgrund der im Vorfeld zu investierenden enormen Geldsummen immer ein Wagnis dar. Das Risiko dieser Art Unternehmen, wie das Panorama mit der Darstellung der Kreuzigung Christi für Montaigu, sollte entscheidend durch die Wahl der Künstler beeinflusst werden. Je besser die Stellung und der Ruhm der ausführenden Maler waren, desto näher lag der Erfolg, wie der Autor des Artikels über das Kreuzigungspanorama in Montaigu im „Journal des Beaux-Arts“ richtig bemerkte: „...le nom est déjà une garantie de succès.“¹⁶⁷

4.2 Das Panorama „Le Golgotha“ von Juliaan und Albert de Vriendt

Die „Société du Panorama de Lourdes et Montaigu“ hatte sich unter der Leitung eines Herrn Govaerts¹⁶⁸ zur Ausführung des Panoramas mit der Darstellung der rekonstruierten antiken Stadt Jerusalem und der Kreuzigung Christi, für die Maler Juliaan de Vriendt (1842-1935) und Albert de Vriendt (1843-1900) entschieden. Sie stammten aus einer Künstler-Familie, in der ihr Vater Jan Bernard de Vriendt (1809-1868) durch Landschafts-, Genre- und Dekorationsmalerei bekannt geworden war, und die Älteste der Geschwister, Clémentine de Vriendt, als Blumen- und Früchtemalerin arbeitete und ihre Werke in Brüsseler Ausstellungen zeigte. Die Brüder Albert und Juliaan waren zunächst Schüler ihres Vaters, um anschließend die Ausbildung an den Akademien in Gent und in Antwerpen fortzusetzen. Albrecht de Vriendt war aufgrund seiner erfolgreichen Karriere, seines Bekanntheitsgrades und seines guten Rufes 1891 zum Direktor der königlichen Akademie Antwerpen ernannt worden. Nachdem sein jüngerer Bruder Juliaan von 1886-1894 Professor am „Institut National Supérieur des Beaux-Arts“ in Antwerpen gewesen war, und als Mitglied der

¹⁶⁷ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 161.

¹⁶⁸ Stenographischer Bericht 1885, S. 7.

Preisjury der Internationalen Kunstausstellungen fungierte¹⁶⁹, sollte er als Nachfolger seines Bruders nach dessen Tod ab 1901 bis 1924 das Amt des Direktors der königlichen Akademie Antwerpen bekleiden.¹⁷⁰ Beide Maler erhielten im Laufe ihres Lebens zahlreiche offizielle Auszeichnungen und erfreuten sich bester Kritik.¹⁷¹ Der Direktor des „Journal des Beaux-Arts“ lobte die Malerei der Brüder de Vriendt mit überschwänglichen Ausführungen. Er verwies auf den Charme der Farbgebung ihrer Gemälde, das Gefühl der Maler für die Komposition, ihren Geist für die Imitation und Perfektion, und den gelungenen Ausdruck von Emotion und Sentimentalität. Er sah in ihnen nicht nur bedeutende Künstler, sondern die Anführer einer neuen Bewegung in der Belgischen Kunst.¹⁷² Während Albrecht de Vriendt sich der weltlichen Historienmalerei widmete, neigte Juliaan de Vriendt zum Mystizismus.¹⁷³ Neben einer Folge von Portraits in den 1870er Jahren galt sein Interesse der religiösen Malerei, welche sich um 1880 eines langsam einsetzenden Wiederaufblühens erfreute. Juliaan de Vriendt schuf religiöse Werke mit den Titeln „Hohelied“ (1866), „Die Heilige Familie in Nazareth“ (1867), „Gebt denen zu trinken die durstig sind“ (1879 und 1885) und „Weihnachtschoral“ (1894).¹⁷⁴ Sein Gemälde einer Heiligen mit dem Titel „Ste-Cecile“ von 1880 (Abb. 24) wurde als ein Meisterstück mit großem Erfolg gerühmt, und war vermutlich ausschlaggebend für den Auftrag des religiösen Panoramas.¹⁷⁵ Die Wahl der Panoramagesellschaft, die Ausführung des Kreuzigungspanoramas den gerühmten Brüdern de Vriendt anzutragen, war folglich naheliegend.

Das Projekt des Kreuzigungspanoramas in Montaigu muss mit dem Einverständnis des ansässigen Jesuitenordens geplant worden sein, da dieser eine dreimonatige Reise der Maler nach Jerusalem angeordnet hatte.¹⁷⁶ Die ausgebliebene Ablehnung des Ordens resultierte vermutlich aus der Hoffnung, dass die didaktische Eigenheit des Panoramas durch die intensive Wahrnehmung und die Überzeugungskraft von vorab unternommenen Recherchen über die Heiligen Stätten des Leben Jesu, der Glaubensstärkung zuträglich sein konnten. Bereits Ende August des Jahres 1880 brachen die Brüder nach Palästina auf.¹⁷⁷ Innerhalb der dreimonatigen Reise

¹⁶⁹ Oettermann 1980, S. 210.

¹⁷⁰ Hymans 1906, S. 179.

¹⁷¹ De Wilde 1995, S. 372.

¹⁷² Journal des Beaux-Arts, 31.10.1880, S. 154.

¹⁷³ Hymans 1906, S.179.

¹⁷⁴ P. u. V. Berko (Hg.): Dictionary of Belgian painters born between 1750-1875, Brüssel 1981, S. 239.

¹⁷⁵ Journal des Beaux-Arts 1878, S. 132 und 146.

¹⁷⁶ Stenographischer Bericht 1885, S. 7.

¹⁷⁷ Peeters 1960, S. 67.

verbrachten sie sieben Wochen in Jerusalem selbst. Dort entstanden Zeichnungen und Aquarelle der Stadtansicht Jerusalems, der ländlichen Umgebung sowie der Heiligen Stätten, um der Aufgabe der Darstellung des Erlösungstodes nachzugehen. Unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus dem Heiligen Land begannen sie mit der Ausführung des Rundbildes, welches am 8. Oktober 1881 in Scherpenheuvel-Montaigu eröffnet wurde. Die Maße der Leinwand betragen 116 Meter Länge und 14 Meter Höhe. In einem zeitgenössischen Artikel einer Kunstzeitschrift wurde die erste Kreuzigungsdarstellung im Panorama wie folgt beschrieben:

„Bei der Ankunft auf der Plattform ist man beeindruckt, man kann sagen ergriffen, vom dominierenden düsteren und traurigen Grundton. Man sieht den Berg Gareb vor sich, und über ihm die Sonne, welche sich verfinstert gleich einer Blutspur, die sich über den Horizont ausbreitet. Die Finsternis bedeckt die Erde: es ist die Todesstunde des Erlösers. Im Umdrehen erblickt man die riesige Stadt Jerusalem mit ihrer Stadtmauer, ihren Türmen und historischen Bauwerken. Der durch seinen immensen Innenhof dominant wirkende Tempel, die Burg Antonia, die Davidsburg, der herodianische Königspalast und die zahlreichen Bauwerke lassen die verschiedenen Zivilisationen wieder zum Leben erwecken, welche Jerusalem gestreift haben. Oberhalb der Stadt sieht man das düstere Moab-Gebirge, zur Linken den Ölberg und zur Rechten den Berg des Hohen Rates. Weiter entfernt erstreckt sich Bethlehem, die neue Stadt, und der Herodespalast. An seiner Seite befindet das Tal des Josaphat und der Weg von Damaskus, welcher sich in der Ferne in den Bergen verliert, um dann geschlängelt zurück zu führen, bis vor die Tore der Stadt. Von hier ab erstreckt sich ein weiter Horizont, geformt von den Bergen der Judée. Von dort aus wandert der Blick zum Berg Gareb mit seinen hundert Jahre alten und kümmerlichen Olivenbäumen. Und unterhalb dieser entdeckt man die judäischen Gräber, zum Teil begraben unter immensen Fels- und Erdgeröllmassen; das ist ein ergreifender Eindruck. Sie sind wie aufklaffende Abgründe; enorme Steinblöcke haben sich losgerissen und sich in den Mulden der Umgebung verloren. Soviel zur Landschaft.

Für die historische Szene kommen wir zurück zu unserem Weg und betrachten, zu Füßen der Mauern, den Kalvarienberg, überragt von drei Kreuzen. Das ist der Mittelpunkt des Werkes; es ist dort, wo sich das große Drama der Passion abspielt. Zu Füßen Christi befinden sich seine Mutter, der Apostel Heiliger Johannes, und die Heilige Maria Magdalena; gleich daneben römische Soldaten, entsetzt von dem Spektakel welchem sie assistieren müssen, davon eilend und bemüht, die Pferde

zurück zu halten, welche sich sträuben und aufbäumen. Die bis zum Kalvarienberg gekommenen Heiligen Frauen weinen und schluchzen; die römische Garde kehrt zur Stadt zurück. Consummatum est. Auf der anderen Seite spottet das Volk von Jerusalem, die Juden, die Römer, die Frauen mit ihren weinenden Kindern, und andere erheben die Arme zum Himmel, um ihren Erlöser anzuflehen. Weiter entfernt erkennt man einen Weg, auf welchem die Jünger und die Anhänger Jesu warten, während auf der entgegengesetzten Seite die verstreuten Apostel aus der Ferne die Szene auf dem Kalvarienberg betrachten. Gegenüber, Auge in Auge mit Christus, liegt der Verräter Judas zu Füßen des Baumes, an welchem er sich erhängt hat.“¹⁷⁸

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass der Betrachter langsam ins Geschehen eingeführt wurde. Die Ansicht der historischen Landschaft, der rekonstruierten Bauwerke und der wieder zum Leben erweckten Zivilisation stimmten ihn auf die historische Zeit des Ereignisses ein. Die anscheinend vorherrschende, gruselige Atmosphäre im Raum durch die düstere Stimmung, den an eine „Blutspur“ erinnernden Horizont und aufklaffende Gräber versetzten den Betrachter in einen emotional bewegten Zustand. Für den bereits ergriffenen und erschütterten Besucher sollte der abschließende Anblick der Kreuzigung Christi den Höhepunkt des Erlebnisses im Illusionsraum Panorama darstellen.

Aufgrund der Verschollenheit des Panoramas und dem Mangel an überlieferten Abbildungen lässt sich heute über die Wirkung des Illusionsraumes nichts weiter hinzufügen.

4.3 Die Rezeption

Die Rezeption des ersten Kreuzigungs panoramas in Montaigu lässt sich aus drei verschiedenen, den einzigen bis heute bekannten Quellen ableiten. Als äußerst interessant stellt sich trotz des geringen Quellenmaterials die Gegensätzlichkeit der Auffassungen dar.

Der Bericht über das Panorama „Le Golgotha“ in Montaigu, einen Monat nach dessen Eröffnung in der belgischen Kunstzeitschrift „Journal des Beaux-Arts“ erschienen, spricht ausnahmslos positiv von der gelungenen Ausführung durch die Brüder de

¹⁷⁸ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 162. Vom Französischen ins Deutsche übersetzt.

Vriendt.¹⁷⁹ In seinem Lob über das Kreuzigungspanorama hebt der Autor besonders hervor, dass die Brüder de Vriendt keine noch so großen Mühen gescheut hatten, um durch ernsthafte Studien vor Ort und der Geschichte, die Stadt Davids zur Zeit von Herodes zu rekonstruieren. Sie hatten „ein Werk aus Phantasie und Fakten“ geschaffen, liest man weiter, „großartig und penibel im Gesamten wie in den Details“; zum ersten Mal hatte man ganz auf „das Bewusstsein und die Liebe zur Ehrlichkeit und Wirklichkeit“ gesetzt. Der Autor würdigt mit seinen Worten neben der Ausführung der Malerei vor allem die intensive Vorarbeit der Recherche, und betont die Authentizität des Dargestellten. Die Wirklichkeitsnähe soll außergewöhnlich gewesen sein, und die Ausarbeitung der Details „akribisch wie beim Tafelgemälde“. Mit einem Zitat von Frommentin verweist er auf die bereits bestehenden Streitigkeiten über die Wahl der Gewänder bei Darstellungen biblischer Gestalten: „Die Bibel einzukleiden, war wie sie zu zerstören.“ Bezugnehmend auf dieses Zitat lobt er die rationelle Art der Brüder de Vriendt, welche ihren Figuren historische Gewänder gaben, und damit erreichten, ihnen den biblischen Charakter zu verleihen, welchen die Natur des Subjektes erforderte. In die Gestaltung der Figuren hatten sie ihr gesamtes Wissen und ihre ganze Seele gesteckt, und sich sehr um das Studium der Charaktere bemüht.

„Es ist ihnen vollkommen gelungen; in seiner Gesamtheit repräsentiert dieses Werk das größte Sammelsurium intellektueller Arbeit, dem wir je begegnet sind. Von diesem Gesichtspunkt aus ist das Werk neu und unerwartet. Es ist ein Werk von Gelehrten und gleichzeitig großen Künstlern. (...) Sie waren selbst bewegt, und es gelingt ihnen, diese Emotion dem Betrachter zu vermitteln.“¹⁸⁰

Die Betonung des Aspektes der wirklichkeitsgetreuen Nachforschung und naturgetreuen Darstellung in der Beschreibung des Kreuzigungspanoramas verraten die stark durch den Realismus und Naturalismus geprägte Kunstauffassung. Den Worten des Autors nach zu urteilen, waren die außergewöhnliche Wirklichkeitsnähe und die Vermittlung von Emotion als die grundlegenden Anforderungen an den Illusionsraum Panorama im Werk von den Brüdern de Vriendt vollkommen erfüllt worden.

Zu Beginn seines Artikels erwähnt der Autor jedoch die hitzigen Diskussionen, welche um die Panoramamalerei im allgemeinen geführt wurden. Er berichtet von der Kritik an der wirtschaftlichen Art der Panoramamalerei und den Unterstellungen, dass

¹⁷⁹ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 161/162. Die folgenden Zitate beziehen sich ebenfalls auf diesen Nachweis.

¹⁸⁰ Ebd., S. 162.

die Künstler ihr Talent verkaufen würden und sich kompromittierten. Der Autor selbst stellt sich entschieden gegen diese Auffassungen. Er verweist auf die Tatsache, dass am Verkauf von Tafel- und Leinwandgemälden kleineren Formates sich auch niemals jemand gestoßen habe. Mit den Worten „als würden diese verschenkt!“ erinnert er daran, dass für den Genuss eines jeden Kunstwerkes ein Geldbetrag aufgebracht werden musste. Er verurteilt die mangelnde Logik der Kritik an der Panoramamalerei, und empfindet es als gerecht, die Qualität des Werkes von Montaignu unabhängig dieser zu betrachten.¹⁸¹

Um das Jahr 1884 war die Idee, die Kreuzigung Christi im Panorama darzustellen, unwissend von der bereits bestehenden belgischen Ausführung ein weiteres Mal in München entstanden. Bevor es jedoch zu deren Umsetzung kommen sollte, erfuhr die Münchner Panoramagesellschaft auf Umwegen von dem Kreuzigungs Panorama in Montaignu, und von der Tatsache, dass dieses zum Verkauf stand. Die genaueren Zusammenhänge und die Entstehung des Münchner Kreuzigungs Panoramas werden im folgenden Kapitel 5 ausführlich besprochen. Von Bedeutung für die Rezeption des Kreuzigungs Panoramas von Montaignu ist allerdings der Bericht über die Begutachtung dessen vonseiten der Münchner Panoramagesellschaft, welche einen Ankauf in Erwägung gezogen hatte.

In einem Brief vom 1. Dezember 1884 berichtete der Direktor der Münchner Panoramagesellschaft, dass sich das Kreuzigungs Panorama in bester Verfassung befunden habe.¹⁸² Zwar vermerkte er, dass die künstlerische Leistung nicht dem „Kunstwerk I. Ranges“ entspräche, welches sie von dem bereits ausgewählten Münchner Maler zu erwarten gehabt hätten, nannte es dann aber „ganz zweifellos bedeutend genug, um in München würdiger Weise zur Ausstellung zugelassen zu werden.“ Anscheinend müssen bereits konkrete Entwürfe für das geplante Münchner Kreuzigungs Panorama bestanden haben, da er die Ausführung der Kreuzigungsgruppe in Montaignu mit dem Münchner Vorhaben verglich:

„Die Kreuzigungsgruppe ist – im Gegensatz zu unsern Ideen – zu weit vom Beschauer entfernt, die Figuren also zu klein.“¹⁸³

Vermutlich hatte er die unmittelbare Wirkung der Kreuzigungsgruppe durch eine zu große Entfernung vermisst. Im folgenden beschrieb er die Ausführung von Himmel

¹⁸¹ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 161.

¹⁸² Stenographischer Bericht 1885, S. 7.

¹⁸³ Ebd., S. 7.

und Landschaft, von Erdbeben und Gewitter als geradezu vorzüglich. Mit dem Verweis, dass die Maler auf Anordnung des Jesuitenordens drei Monate in Jerusalem waren, urteilte er positiv über die Stadtansicht Jerusalems. Sehr beeindruckt zeigte er sich von der Verschmelzung von Realismus und Spiritismus im Bild:

„Der Gesamt-Charakter ist real ohne das religiöse Gefühl zu verletzen; - im Gegenteil es ist sehr glücklich die Klippe zwischen Realismus und Spiritismus umschiff.“¹⁸⁴

Während der Direktor der Münchner Panoramagesellschaft das Kreuzigungspanorama in Montaigu als „ebenbürtig“ des eigenen Vorhabens bezeichnete, und es für „zu gut“ empfand, „als dass man es wagen dürfte dasselbe zu verachten“, wollte sich die Münchner Gesellschaft nicht auf die alleinige Aussage des Direktors verlassen.¹⁸⁵ Der Vorsitzende des Aufsichtsrates, der Pensionär Herr Julius Scheuer, fuhr daraufhin im Auftrag des Aufsichtsrates zusammen mit einem Ingenieur nach Montaigu, um die Umstände zu untersuchen. Seine vernichtende Kritik über das belgische Kreuzigungspanorama führte zur Einstellung der Verhandlungen:

„Wir (...) haben das Bild zweimal gesehen. Es ist aber von so geringer Qualität, dass ich es nicht wagen würde, dem Münchner Publikum es vorzustellen. Die Künstler in Belgien haben einfach ein vernichtendes Urteil darüber gesprochen. Man heißt es einen schwarzen Backofen, in dem etwa ein Zündhölzchen zu erlöschen versucht.“¹⁸⁶

Versucht man diese Metapher zu deuten, so lässt sich feststellen, dass vonseiten der belgischen Künstler der düstere und dunkle Grundton des Panoramas kritisiert wurde, und die anscheinend zurückhaltende, in weiter Entfernung klein ausgeführte Kreuzigungsgruppe keinen Eindruck zu hinterlassen vermochte. Schließlich war man seit der letzten Jahre daran gewöhnt, im Illusionsraum Panorama bewegende und beeindruckende Schlachtenszenen mitzerleben.

Im weiteren geht aus dem Stenographischen Bericht der Münchner Panoramagesellschaft hervor, dass die belgische Gesellschaft den dringenden Wunsch habe, von dem Kreuzigungspanorama loszukommen, „da die Pilger meist dem armen Volke angehörig, das Panorama aus pekuniären Rücksichten nicht erschwingen könnten.“¹⁸⁷ Folglich war der finanzielle Erfolg des Panoramas ausgeblieben. Einige Jahre später verweist Richard Muther in einem Artikel über das geplante Münchner Kreuzigungspanorama auf das Risiko der Unternehmung, da „das Panorama der

¹⁸⁴ Stenographischer Bericht 1885, S. 7.

¹⁸⁵ Ebd., S. 7.

¹⁸⁶ Ebd., S. 9.

¹⁸⁷ Ebd., S. 7.

Kreuzigung in Belgien entschiedenes Fiasko gemacht hatte.“¹⁸⁸ Aus diesem kurzen Vermerk geht jedoch nicht hervor, ob das Kreuzigungspanorama in Montaigne „entschiedenes Fiasko gemacht hatte“, weil die Pilger sich das Eintrittsgeld nicht leisten konnten, oder ob der ausbleibende Besuch mit einem mangelnden Interesse oder mit der Qualität des Rundbildes zusammenhing. Die „pekuniären Rücksichten“ waren sicher nicht die einzigen Gründe für den ausbleibenden Erfolg des Panoramas.

Im Urteil über die künstlerische Ausführung und Qualität des Kreuzigungspanoramas stehen die lobenden Worte des Artikels in der Kunstzeitschrift den herabsetzenden Kritiken der belgischen Künstler gegenüber. Das vernichtende Urteil vonseiten der belgischen Künstler stand sicherlich in enger Verbindung mit den hitzigen Diskussionen um die Anerkennung der Panoramamalerei im allgemeinen, und kann nur unter Vorbehalt als objektive Kritik verstanden werden. Wie bereits erwähnt, hatte der Autor des Artikels im „Journal des Beaux-Arts“ darauf aufmerksam gemacht, dass die Künstler, welche sich für die Panoramamalerei gewinnen ließen, starker Kritik ausgesetzt waren, und die Rezeption ihrer Werke ungerechterweise darunter zu leiden hatte.¹⁸⁹ Der Illusionsraum Panorama hatte noch keine Akzeptanz als Kunstwerk gefunden. Die Wahl der berühmten Malerbrüder de Vriendt konnte schließlich den Erfolg des Panoramas nicht zuträglich beeinflussen. Das damals noch immer in der Reihe der Vergnügungsmedien stehende Panorama hatte durch die Themenwahl der Kreuzigung Christi weder die angestrebte, erlebnisartige Emotion durch die Darstellung des erschütternden Kreuzestodes hervorgerufen, noch das erhoffte Interesse des religiösen Wallfahrerpublikums zu wecken vermocht.¹⁹⁰

Die Idee der Visualisierung des bedeutendsten, religiös-historischen Geschehens mit der unterstützenden Wirkung der optisch-sinnlichen Erfahrung von Wahrheitsvortäuschung im Panorama ließ trotz des mangelnden Erfolges in Belgien nicht lange auf eine neue Umsetzung warten. Wie das Interesse an einem Kreuzigungspanorama in München zustande gekommen war, und welche Rezeption die Ausführung dieses Kreuzigungspanoramas erfuhr, wird im folgenden Kapitel untersucht.

¹⁸⁸ Muther 1887, S. 170.

¹⁸⁹ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 161.

¹⁹⁰ Der Verbleib des Kreuzigungspanoramas der Brüder de Vriendt ist bis heute unbekannt.

5. DAS PANORAMA „KREUZIGUNG CHRISTI“ IN MÜNCHEN 1886

Zur Erläuterung der Entwicklung hin zur Ausführung des Panoramas mit dem Titel „Kreuzigung Christi“ in München bedarf es zunächst eines Einblickes in die Situation der Panoramamalerei in München in den 1880er Jahren sowie der zeitgenössischen religiösen Malerei. Die ausführliche Besprechung der Entstehungsumstände ermöglicht die Auswertung ihrer Auswirkung auf die Rezeption. Die abschließende Auswertung im Vergleich zu den anderen Kreuzigungspanoramen folgt in Kapitel 8.

5.1 Die Panoramamalerei in München um 1885

Als Joseph Halbreiter im Jahre 1849 in München das erste Großpanorama, die Ansicht der Stadt Jerusalem nach den Skizzenvorlagen von seiner langen Reise ins Heilige Land, ausführen wollte, besaß München noch kein Panoramagebäude. Halbreiter kaufte dem Salzburger Panoramamaler Hubert Sattler seine solide „maurische Hütte von 100 Fuß Umfang“ ab, in welcher dieser zuvor Aquarellpanoramen ausgestellt hatte, und wählte den Standplatz für die Rotunde an der Ecke Gabelsbergerstrasse - Amalienstrasse.¹⁹¹

Nach der Gründung des Deutschen Reiches im Jahre 1871 als Folge des deutsch-französischen Krieges vollzog sich in Deutschland ein enormer, wirtschaftlicher und politischer Aufschwung. Deutschland war im Begriff England als Industrienation zu überflügeln und Frankreich von seiner wirtschaftlichen Vormachtstellung in Europa zu verdrängen.¹⁹² In einer Zeit der regen Aufbau- und Gründeraktivitäten und vor allem der neugewonnenen, nationalen Identität sollte der Erfolg der ersten Großpanoramen in Deutschland nicht lange in ausländischen Händen bleiben. Die im Hintergrund der Panoramen von Frankfurt und Berlin stehenden, belgischen Panorama-Gesellschaften bekamen zu Beginn der 1880er Jahre nationale Konkurrenz. Der Zusammenschluss einiger wohlhabender Münchner Unternehmer führte in den Jahren 1882/1883 zur Gründung der Münchner Panorama Aktiengesellschaft mit dem Direktor Hauptmann a. D. Joseph Halder. Die Gesellschaft beauftragte das Frankfurter Bankhaus Erlanger und Söhne „auf dem der Gesellschaft gehörigen Terrain bis

¹⁹¹ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 65. Siehe Kapitel 2.3: Das Rundgemälde Halbreiters unter der Mithilfe von August Löffler, Ferdinand Piloty und Theodor Horschelt. Nach zahlreichen Ausstellungsreisen in die Städte Wien, Berlin, Breslau, Mannheim und Altötting wurde es dem Vatikan geschenkt und gilt seitdem als verschollen. Eine Kopie des Halbreiter-Panoramas in Form einer Tuschezeichnung (76 x 665 cm) von 1868 befindet sich im Diözesanmuseum, Freising.

¹⁹² Ebd., S. 66.

längstens 31. März 1883“ ein Panoramagebäude zu errichten, welches sich an der Theresienstrasse 78 befand.¹⁹³ Der Auftrag beinhaltete nicht nur den Bau des Gebäudes, sondern umfasste ebenso die Einrichtung des Inventars und – als wäre es nur ein Teil der Ausstattung – die Hängung und Ausführung des Gemäldes. Am 2. Mai 1883 wurde das erste Münchner Panorama mit dem Rundbild „Die Schlacht von Weißenburg“ von Louis Braun feierlich eröffnet (Abb. 25). Das Werk erhielt in der breiten Öffentlichkeit vorzügliche Kritiken, mit den Worten „ein Kunstwerk ersten Ranges“ und „eine Sehenswürdigkeit erster Klasse“.¹⁹⁴ Das Rundgemälde erfüllte bis zum November 1884 die an ein Schlachtenpanorama gerichteten Erwartungen: es konnte den Zuhausegebliebenen das Geschehen vorführen, an die Veteranen erinnern und ihren patriotischen Taten huldigen. Die Wirkung des dargestellten historischen Momentes muss bei den Besuchern einen derart starken Eindruck hinterlassen haben, dass diese kaum wagten zu sprechen.¹⁹⁵ Die Münchner Kunstkritik äußerte sich zum Panorama „Die Schlacht von Weißenburg“ jedoch mit gespaltenen Ansichten. Während Friedrich Pecht die Eignung des Schlachtenmalers für diese Aufgabe in Frage stellte¹⁹⁶, war man sich über die Tatsache einig, dass zur Anschauung einer Schlacht „die Panoramenform mit ihrem ungeheuren Raum und der Illusion der Wirklichkeit, die sie erzeugt, weitaus die wirksamste“ sei, und ihr schon mit Rücksicht auf diesen Umstand eine künstlerische Berechtigung zugestanden werden müsse.¹⁹⁷ Obwohl „Die Schlacht von Weißenburg“ für die Münchner Panorama AG ein großer Erfolg war, verkaufte diese das Bild im November 1884 an den belgischen Panorama-Unternehmer Diemont, welcher bereits in Frankfurt und Berlin beteiligt gewesen war, und „Die Schlacht von Weißenburg“ anschließend in Frankfurt ausstellte. Das Gemälde war in München sehr beliebt und gut besucht gewesen, was die Tatsache des Verkaufs verwunderlich erscheinen lässt. Die Gesellschaft besaß außerdem kein weiteres Rundgemälde welches zur Ablösung hätte ausgestellt werden können. Der Direktor, welcher den Verkauf des Rundbildes anscheinend ohne die Zustimmung des Aufsichtsrates durchgeführt hatte, war vermutlich von den großen belgischen Panoramagesellschaften beeinflusst, die ihre Erfolge den wechselnden Themen und Künstlernamen durch das Verschicken und Vermieten der Bilder zu

¹⁹³ Stenographischer Bericht 1885, S. 4.

¹⁹⁴ Neue freie Volkszeitung, 6. Mai 1883, S. 1ff, Stadtbibliothek München.

¹⁹⁵ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 72.

¹⁹⁶ Pecht 1888, S. 369.

¹⁹⁷ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 73.

verdanken hatten.¹⁹⁸ Diese hatten bereits aus der internationalen Erfahrung gelernt, ein Bild nie zu lange am selben Ort auszustellen, sondern das Publikumsinteresse durch ein abwechslungsreiches Programm aufrecht zu halten. Die anfangs so beliebten Schlachtenpanoramen hatten bereits um 1884 bei den Besuchern der Panoramen in den deutschen Großstädten eher zu nachlassendem Interesse geführt. Sie waren der vielen Belagerungsszenen und Kriegsschauplätze müde geworden. Hinzukommend wurde die Darstellung von Schlachten im Panorama als ungeeignet empfunden, da der Gegensatz zwischen der eigentlichen Bewegung der Szene und der Starrheit des Bildes zu stark war.¹⁹⁹ Vermutlich wollte der Direktor der Münchner Gesellschaft mit dem Verkauf der „Schlacht von Weißenburg“ auf die Veränderungen reagieren, um einem Besucherrückgang rechtzeitig zu entgehen.

Die entstandene Lücke durch den Verkauf des Panoramagemäldes veranlasste die Münchner Panorama AG zu Verhandlungen. Bei den Überlegungen zur Anschaffung eines neuen Rundbildes für die Münchner Rotunde spielte das Interesse der Bevölkerung eine wichtige Rolle. Nachdem die friedvollen Landschaftspanoramen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts viel weniger beliebt waren als zuvor, und die Darstellungen von grausigen Kriegsszenen ebenfalls zur Ermüdung des Publikums geführt hatten, stellte sich die Themenwahl für ein erfolgversprechendes Panorama als überaus schwierig dar. Der Ideennotstand wurde durch ein Angebot eines Vorstandes einer großen ausländischen Panoramagesellschaft deutlich, der „eine halbe Million für den Gedanken zu einem neuen Thema“ geboten hatte.²⁰⁰ Ein neues Panorama für München musste in seiner Ausführung dem hohen künstlerischen Anspruch der Münchner Kunstszene genügen sowie sein Publikum mit einem friedvollen, aber gleichzeitig aufsehenerregenden Thema anlocken.

5.2 Die religiöse Malerei in München um 1885

In den 1870er Jahren waren nicht nur in München verschiedene Richtungen christlicher Malerei hervorgetreten. Zu diesen gehörte die katholische Abstraktion im Gefolge der Beurerer Malerei mit ihrer idealistischen, monumentalen Kälte, der von großer subjektiver Empfindsamkeit gekennzeichnete protestantische Versuch, das

¹⁹⁸ Stenographischer Bericht 1885, S. 19.

¹⁹⁹ Hausmann 1890, S. 260.

²⁰⁰ Oettermann 1980, S. 50.

Christentum in die Jetztzeit zu verlegen, und die beginnende wissenschaftlich fundierte, historisch-realistische Darstellungsform der Heilsgeschichte.²⁰¹

Nachdem Karl Theodor Piloty (1828-1886) die Quellen der realistischen Historienmalerei in Paris und Antwerpen durch die Werke von Eugène Delacroix, Paul Delaroche, Louis Gallait und Eduard de Bièfve unmittelbar kennen gelernt hatte, reifte er in München zum Hauptmeister des Historienbildes.²⁰² Bereits 1856 bekleidete Piloty die offizielle Professur für Historienmalerei an der Münchner Akademie, welche er später von 1874 bis 1886 als Direktor leitete. Unter seinem Einfluss wandte sich die Münchner Schule von dem idealistischen Stil der Nazarener- und Beuroner-Nachfolge ab, und entfaltete eine reichere Farbigkeit und eine freiere, flüssigere Malweise. Obgleich sich der ungarische Maler Mihály von Munkácsy (1844-1900) nur kurze Zeit von 1866-1868 in München aufgehalten hatte, hinterließen seine Historienbilder und vor allem seine religiösen Darstellungen bleibende Spuren bei den Münchner Künstlern. Die internationale Kunstausstellung von 1883 in München hatte gezeigt, dass die Münchner Schule durchaus nicht die „schönen Aufgaben des Christentums“ vernachlässigte.²⁰³ Als Vertreter der christlichen Malerei nahmen die Künstler Diez, Löfftz und Ernst Zimmermann an der Ausstellung teil.

Vor allem erlebte die christliche Malerei in München durch den Munkácsy-Schüler Fritz von Uhde (1848-1911) und durch Eduard von Gebhard (1838-1925) eine Wiederbelebung. Fritz von Uhde erregte 1884 mit seinem Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ großes Aufsehen (Abb. 26). Er versuchte in seinen Werken die Szenen aus dem Leben Christi ins allgemein humane Leben, in den „Arme-Leute-Alltag des 19. Jahrhunderts“ zu übertragen.²⁰⁴ Einerseits galt er als ein ungewöhnlich begabter Vertreter einer ganz neuen Auffassung der religiösen Traditionen²⁰⁵, andererseits wurde seine Art, die Heiligen in zeitgenössischer Tracht darzustellen als „Profanierung der Heiligen“ kritisiert. Ihm wurde vorgeworfen, in seinen Bildern das Christentum zum Anwalt der Armen zu machen, und sein Gemälde von 1884 wurde in der Öffentlichkeit der „Proletarierheiland“ genannt.²⁰⁶

Ähnlich seines Künstlerkollegen Uhde verlegte der protestantische Maler Eduard von Gebhard seine Darstellung der „Kreuzigung Christi“ von 1884 ebenfalls in eine andere Zeit (Abb. 27). Gebhard stellte das Bibelgeschehen in der Lutherzeit dar, und

²⁰¹ Schuster 1984, S. 40.

²⁰² Lieb 1971, S. 316. Die genannten Maler gelten als die Begründer der Historienmalerei.

²⁰³ Pecht 1888, S. 370.

²⁰⁴ Schuster 1984, S. 34.

²⁰⁵ Pecht 1888, S. 371.

²⁰⁶ Ebd., S. 369.

kleidete die Figuren in altdeutsche und niederländische Gewänder. Er galt einerseits als der Begründer einer neuen protestantischen religiösen Historienmalerei, andererseits wurde an seinem Bild die Ablenkung von der Szene durch die Maskerade und die altdeutschen Kostüme kritisiert.²⁰⁷

Eduard von Gebhard und Fritz von Uhde wurde beiden als Darsteller christlicher Themen die Detailgetreue ihrer Werke vorgeworfen. Dieser Vorwurf war insofern niederschmetternd, als die Transzendenz des Sakralen vermisst wurde, und die Wirkung beim Betrachter anscheinend nur von kurzer Dauer war.²⁰⁸ Der zeitgenössische Kunsthistoriker Friedrich Pecht verwies diesbezüglich auf die erbliche Krankheit der mangelnden Beherrschung des Künstlerhandwerks, und die Ermattung ihrer Selbstständigkeit durch die Gründlichkeit des akademischen Studiums.²⁰⁹ Das Ende der religiösen Kunst wurde darin gesehen, dass das Überirdische und Heilige in eine vom Künstler gewählte Zeit versetzt wurde, und der übermenschliche Charakter verloren ging. Als Reaktion auf diese Auffassung versuchten andere Künstler durch die Verbindung der christlichen Kunst mit der Historienmalerei die Heilsgeschichte wiederzugeben und die biblischen Gestalten zu zeigen, wie sie wahrhaftig gelebt hatten.²¹⁰

Der vorwiegend in Wien tätige Maler Hans Makart (1840-1884) zeigte in seinen Gemälden den Einfluss seines Münchner Studiums bei Piloty sowie seines Zeitgenossen Munkácsy durch die herausragende Sinnlichkeit und den rauschhaften Farbenprunk. Seine Werke waren vor allem für die Entwicklung des Realismus sowie des sinnlichen, spirituellen Charakters in der Münchner Historienmalerei von Bedeutung. Vor der Ausführung des Gemäldes „Kleopatra“ von 1875 reiste Hans Makart aus Liebe zum Naturalismus nach Kairo, um den Schauplatz des Geschehens besser studieren zu können.²¹¹ Das in München gezeigte, religiöse Werk „The Triumph of the Innocents“ des englischen Malers William Holman Hunt mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten (zwischen 1871 und 1879 entstanden), beruhte ebenfalls auf Studien und Skizzen vor Ort in Palästina.²¹² W. H. Hunt, Mitbegründer der Präraffaeliten und Maler vieler religiöser Szenen, vertrat einen naturnahen Realismus, der mit moralisierenden Tendenzen verbunden war.

²⁰⁷ Schuster 1984, S. 39.

²⁰⁸ Sachsse 1993, S. 213.

²⁰⁹ Pecht 1888, S. 391.

²¹⁰ Merz und Benzinger 1894, S. 60.

²¹¹ Pecht 1888, S. 322.

²¹² Waetzold 1971, S. 42.

Aus dem historischen Geist hatte sich eine Kunstrichtung entwickelt, welche in den geschichtlichen Stoffen das Heil der Kunst erblickte.²¹³ Die neue Malerei forderte die Darstellung des für menschliche Augen Fassbaren, und schloss somit die Metaphysik und die Transzendenz im Bild aus.²¹⁴ Als Leitmotiv der religiösen Malerei dieser Zeit bezeichnete Cornelius Gurlitt die Suche nach der Wirklichkeit:

„Man kann sagen, dass sich die Kunst unter der Herrschaft der Wissenschaft befunden habe und durch diese unfrei geworden sei, dass sie die Wirklichkeit statt der Wahrheit gesucht habe; nicht Christus den Weltenrichter, sondern Christus, den Sohn der Jüdin Maria.“²¹⁵

Die aus den Wurzeln der französischen Orientalmalerei von Delacroix entstandene, in den katholischen Bereichen Deutschlands, und vor allem in München verbreitete historische Orientalmalerei, versuchte mit Hilfe des wissenschaftlich fundierten historischen Realismus der Darstellung der Heilsgeschichte Wahrheit und Wirkung zu verleihen.²¹⁶ Dieses Bestreben entwickelte sich parallel zur Ausweitung der Bibelforschung, welche in den selben Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte. Das Interesse an der Erforschung der Heilsgeschichte bewiesen zahlreiche Veröffentlichungen, wie das 1885 erschienene Buch „Die Bibel und die neueren Entdeckungen in Palästina, in Ägypten und in Assyrien“, herausgegeben von einem Geistlichen.²¹⁷ Auch die Münchner Maler Gabriel Max, Franz von Defregger und Franz von Lenbach, waren gefesselt von den Aufgaben, welche die ihnen die christliche Mythe bot.²¹⁸ Doch trotz aller Bemühungen war die religiöse Malerei in München um 1885 im Gegensatz zur weltlichen Malerei nur sehr schwach vertreten.²¹⁹ Das Hauptgenre des bürgerlichen Lebens der Gegenwart, als Vorliebe der nachkommenden jüngeren Talente, regte immer wieder zu Diskussionen um eine notwendige Erneuerung christlicher Malerei an. Es mangelte nicht an Stimmen, die behaupteten, dass die christliche Kunst, seit der Reformation angewiesen auf „das harte Brot des Weltdienstes“, bereits verloren war.²²⁰

Friedrich Pecht beschrieb die Münchner Kunst der Jahre 1864-1880 als die des höchsten Aufschwungs der Münchner realistischen und streng nationalen Kunst,

²¹³ Merz und Benzinger 1894, S. 59.

²¹⁴ Schuster 1984, S. 33.

²¹⁵ Gurlitt 1924, S. 377.

²¹⁶ Waetzoldt 1971, S. 42.

²¹⁷ Anonym, in: Historisch-politische Blätter für das kath. Deutschland, 1887, Bd. 99, München 1887, S. 364.

²¹⁸ Lieb 1971, S. 320 und Pecht 1888, S. 329.

²¹⁹ Pecht 1888, S. 279.

²²⁰ Anonym, in: Historisch-politische Blätter für das kath. Deutschland, 1886, Bd. 97, München 1886, S. 565.

während er in den 1880er Jahren einen „gewissen Stillstand, wenn auch nicht gerade Rückgang“ als unverkennbar empfand.²²¹ Richard Muther wagte zu behaupten, dass diese Zeit „eine eigentliche religiöse Kunst“ nicht mehr zu schaffen vermochte.²²² Der idealistischen und der von subjektiver Empfindsamkeit gekennzeichneten Form der religiösen Malerei war es nicht mehr möglich, beim aufgeklärten und gebildeten Publikum eine emotionale Wirkung zu erzielen, während in der historisch-realistischen Darstellungsform der Heilsgeschichte das Göttliche und Übermenschliche vermisst wurde. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, ob die Darstellung der Kreuzigung Christi im Panorama in München eine neue, bisher unbekannte Wirkung auf den Betrachter erzielen und verschiedenen Ansprüchen gleichzeitig gerecht werden konnte.

5.3 Der „Erfinder der Idee“ und der Auftrag an Bruno Piglhein

Gegen Ende des Jahres 1884 sollte in der Rotunde der Münchner Panorama Aktiengesellschaft an der Theresienstrasse nach dem Verkauf des ersten und erfolgreichen Rundbildes ein neues Panoramagemälde ausgestellt werden. Der Direktor der Münchner Panorama AG, der Pensionär Josef Halder, hatte sich bereits vor dem Verkauf des Schlachtenpanoramas Gedanken zu einem neuen Rundbild gemacht. In einer Versammlung der Panorama AG am 26. November 1884 unterbreitete er zum ersten Mal seinen Vorschlag, die Darstellung der Kreuzigung Christi als Panoramabild malen zu lassen. Er selbst hatte seine Idee für äußerst wichtig und glücklich gehalten, und nannte sich den „Erfinder der Idee“:

„Er hat den Gedanken für so glücklich gehalten, dass er unter das Exposé sogar hinschrieb: <Der Erfinder der Idee: Halder.>“²²³

Als Begründung oder Erläuterung seiner Themenwahl hatte Joseph Halder während der Versammlung ein längeres Exposé verlesen, welches heute nicht mehr erhalten ist. Ein Blick auf die in den letzten beiden Kapiteln besprochenen Umstände bietet jedoch mehrere verschiedene Möglichkeiten als Ursachen der Themenwahl. Nachdem ihm durch die Kontakte mit anderen Panoramagesellschaften das abklingende Interesse an den Darstellungen der Kriegsschauplätze bekannt war, lag es auf der Hand, sich einem

²²¹ Pecht 1888, S. 368.

²²² Muther 1914, S. 132.

²²³ Stenographischer Bericht 1885, S. 6.

friedvolleren Thema zuzuwenden. Josef Halder, aus dem bayerischen und katholischen Burghausen stammend, hatte durch seine militärische Laufbahn bis hin zum Königlichen Hauptmann und seinen Einsatz im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 die Grauen und Folgen des Krieges am eigenen Leib erfahren.²²⁴ Ein Zusammenhang zwischen seiner Wahl, das erhabene christliche Ereignis des Erlösertodes darzustellen und einem persönlichen Anliegen aufgrund seiner Erfahrungen kann zwar nicht ausgeschlossen werden, war aber vermutlich von zweitrangiger Bedeutung. Durchaus denkbar ist dagegen die Vorstellung, dass Halder als überzeugter Untertan des Bayerischen Königs das Symbol der Christen als Propaganda einzusetzen gedachte, um Bayerns klerikale Einstellung im Kulturkampf zu unterstreichen.

Als Direktor der Panorama AG musste Halder mit der Situation der Malerei in München und mit den Anforderungen des Publikums bestens vertraut sein. Unterstützend für die Themenwahl wirkte sich vermutlich die Erinnerung an das um die Mitte des 19. Jahrhunderts in München ausgestellte und sehr erfolgreiche Panoramagemälde mit der Stadtansicht Jerusalems aus.²²⁵ Vor allem wiesen die Bestrebungen zur Wiederbelebung der religiösen Malerei im katholischen München und die enorm gestiegene Bedeutung und Anerkennung der religiösen Historienmalerei auf die Attraktivität eines religiösen Themas für ein Panorama hin. Das ausgewählte Thema der Kreuzigung Christi war in dieser Zeit dabei, sich als Teil des akademischen Repertoires der Historienmalerei durchzusetzen.²²⁶ Allein der Inhalt des Sujets barg eine enorme Dramatik, welche durch den Illusionsraum im Panorama nur verstärkt werden konnte. Wo der idealistische Stil der religiösen Malerei und die nüchterne Art der realistischen Malerei sich kaum mehr fähig erwiesen, die Emotionen der Betrachter zu wecken, erreichte das Panorama allein schon durch die wirkungskräftige Bildform eine Sensationslust beim Publikum. Das Medium Panorama versprach dem Besucher seit seiner Entstehung zu Beginn des Jahrhunderts, in ein Geschehen versetzt zu werden und die Illusion zu erfahren, dieses mitzuerleben. Welches Thema sollte sich also besser für diese Zeitreise eignen, als die seit einem Jahrhundert immer wieder stark angezweifelte und intensivste Forschung vorantreibende Bibelgeschichte? Welches historische Ereignis sehnten sich die

²²⁴ Ordensakte Nr. 8434, Hauptstaatsarchiv München.

²²⁵ Siehe Kapitel 2.3: Zeitgenössische Darstellung Jerusalems im Panorama von Ulrich Halbreiter, August Löffler, Ferdinand Piloty und Theodor Horschelt, 1849 in München ausgestellt.

²²⁶ Koller 2003, S. 66.

Menschen am meisten mitzuerleben, sei es aus Ehrfurcht oder aus Neugier, als die Kreuzigung Christi?

Mit den Gedanken für ein friedvolles, aber gleichzeitig aufsehenerregendes Thema war Josef Halder an den Maler Bruno Piglhein (1848-1894) herangetreten, und hatte als Direktor der Panorama AG erste Verhandlungen aufgenommen. Als absehbar wurde, dass die Ausführung eines Rundbildes mit der Darstellung der Kreuzigung Christi einige Zeit in Anspruch nehmen würde, musste zur schnellst möglichen Bestückung des leerstehenden Hauses ein Ersatzbild organisiert werden. Auf der Suche nach einem ausleihbaren Rundbild für die Rotunde an der Theresienstrasse hatte Halder mit belgischen Panoramagesellschaften in Wien und Brüssel Kontakt aufgenommen. Auf diesem Wege erfuhr er von der bereits in Montaigu bestehenden Ausführung seines „erträumten Ideals“: der Kreuzigungsdarstellung im Panorama. Während seines Aufenthaltes in Belgien, nachdem er das Panorama in Montaigu besichtigt hatte, erstattete Halder in einem Brief an die Münchner Panorama AG Bericht. An dieser Stelle verwies Halder auf einen geplanten Ankauf des Bildes durch den belgischen Panorama-Unternehmer Diemont, welcher es in verschiedenen Städten, vermutlich auch in Deutschland, auszustellen beabsichtigte. In dieser Möglichkeit befürchtete Halder den Untergang seiner Idee, „denn die Welt ist zu klein für zwei Panoramen welche dieses einzige Sujet behandeln.“²²⁷ Halder ermutigte die Münchner Panoramagesellschaft das belgische Kreuzigungs Panorama vor Diemont für München zu kaufen, und verwarf sogleich die Themenwahl der Kreuzigung Christi für ein neues Panorama. In seinem Brief äußerte er sich bereits über mögliche andere Themen, welche man von Bruno Piglhein ausführen lassen könnte: „Ein anderes Sujet wird leicht zu finden sein z. B. die Geburt Christi oder sonst etwas derartiges.“²²⁸ Aus diesen Aussagen geht die starke Wertschätzung des sensationsartigen Charakters eines Themas aufgrund seiner Neuartigkeit und seines erstmaligen und einzigartigen Erscheinens hervor, welche für Halder vermutlich die wichtigste Rolle in der Abwägung des Themas gespielt hat. Zur Wahl der Kreuzigungsdarstellung für ein neues Panorama kam die Panorama AG erst wieder zurück, als man sich gegen den Ankauf des belgischen Kreuzigungs Panoramas entschieden hatte, und sich eindeutig herausgestellt hatte, dass dieses auch keinen anderen Käufer finden konnte, und in Deutschland nicht zur Ausstellung kam. Die sensationsartige Einzigartigkeit und Neuartigkeit des Themas waren somit wiederhergestellt.

²²⁷ Stenographischer Bericht 1885, S. 8.

²²⁸ Ebd., S. 8.

Für die Ausführung des Rundbildes hatte Josef Halder den Maler Bruno Piglhein in Betracht gezogen, welcher seit 1870 in München tätig war. Dieser lernte anfangs bei Wilhelm Diez, und war schon bald von der Sinnlichkeit und dem naturnahen Studium der Werke des berühmten Malers Hans Makart beeinflusst.²²⁹ Auf der Internationalen Münchner Kunstausstellung von 1879 zog er mit seinem Kreuzigungsgemälde „Moritur in Deo“ große Aufmerksamkeit auf sich (Abb. 28). Doch trotz dieser Aufmerksamkeit fand sich zur großen Enttäuschung Piglheins kein Käufer.²³⁰ Der Bekanntheitsgrad und der Erfolg Piglheins in München wuchsen enorm, als er sich, abgekommen von der religiösen Thematik, der Pastellmalerei zuwandte. Das vom Verleger Ackermann aufgelegte Mappenwerk „Douze pastels“ mit einer Auswahl aus den Pastellstücken Piglheins, mit Darstellungen von Genrefiguren und Portraits schöner Frauen der Münchner Gesellschaft, führten zu einer regelrechten „Piglheinverehrung“.²³¹ Bruno Piglhein selbst sah in dem Auftrag des einzigartigen, religiös-historischen Panoramas nicht nur die Möglichkeit des finanziellen Erfolgs, sondern vor allem seine Chance, der Stadt München zu beweisen, „dass er nicht nur ein Pastellmaler sei, sondern dass sein Pinsel Großartiges und Unerreichtes zu schaffen vermöge.“²³² Die Hauptursache, weshalb Josef Halder den Maler Piglhein zur Ausführung des neuen Panoramas erwogen hatte, lag vermutlich an dessen öffentlichem Bekanntheitsgrad. Gleich der großen belgischen Panoramagesellschaften hatte er für den Erfolg des Panoramas nicht nur auf die Wahl eines vielversprechenden Themas gesetzt, sondern versuchte dem Unternehmen durch den Namen des Künstlers eine zusätzliche Anziehungskraft zu verleihen.²³³ Diese Wertschätzung geht deutlich aus der Tatsache hervor, dass die Auftraggeber nach der Fertigstellung für das Deckblatt des Begleitheftes, weder eine Abbildung des Rundgemäldes noch des Panoramagebäudes gewählt hatten, sondern das Portrait Bruno Piglheins und dessen Signatur die erste Seite zierten (Abb. 29).

Der Aufsichtsrat der Münchner Panorama AG war dagegen nicht von Halders Plänen überzeugt. Vermutlich beeinflusst von der ebenso aufgekommenen Kritik, die in Piglheins Pastellen den „Sittenzerfall und die Hetärenmalerei“ zu sehen glaubte²³⁴, zweifelten die Mitglieder daran, dass der Maler von profanen Pastellbildchen die Kreuzigung Christi religiös genug darstellen konnte, sowie der Größe des

²²⁹ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 90.

²³⁰ Muther 1887, S. 167/168.

²³¹ Ebd., S. 169.

²³² Stenographischer Bericht 1885, S. 12.

²³³ Leroy 1993, S. 76.

²³⁴ Buschow Oechslein und Oechslein 1993, S. 19.

Panoramagemäldes gewachsen war.²³⁵ Ihre Zweifel veranlassten die Münchner Panorama AG zu längerem Zögern, wodurch ihnen der kurz zuvor als Direktor zurückgetretene Josef Halder, gemeinsam mit dem ehemaligen Aufsichtsratsmitglied Franz Joseph Hotop, in eigener Sache zuvor kam. Josef Halder und der sehr wohlhabende Dresdner Privatmann Hotop wurden sich unabhängig der Münchner Panorama AG einig und beschlossen am 1. Februar 1885 mit Bruno Piglhein den Vertrag zur Ausführung des Panoramas mit der Darstellung der Stadt Jerusalem und der Kreuzigung Christi.²³⁶ Die neue Gesellschaft „Halder & Co“²³⁷ mietete am 24. Februar 1885 den freien Wiesenplatz in der Goethestrasse 45 und ließ wenig später durch den Münchner Zimmermann David Niederhofer nach den Plänen des Oberbaudirektors von Siebert eine neue Rotunde errichten. Bereits im April konnte die Leinwand von 15m Höhe und 120m Länge für das beauftragte Rundgemälde aufgehängt werden.²³⁸

Zur Mitarbeit an dem Rundbild schloss Piglhein selbst mit den Malern Karl Frosch für die Ausführung der Architektur, und Joseph Krieger als Zuständiger für den landschaftlichen Teil, Verträge ab. Ihre Erfahrung in der Ausführung von Panoramagemälden war für Piglhein, den Neuling auf diesem Gebiet, von größter Notwendigkeit. Bevor die drei Künstler und Piglheins Frau ihre vertraglich vereinbarte Reise nach Jerusalem antraten, hatte sich der Franziskanerorden zur Erhaltung einer Genehmigung behilflich gezeigt, welche den Künstlern die Besteigung des Daches der Grabeskirche erlaubte. Dieser Ort ermöglichte aufgrund des Rundblickes durch Fotografien und Zeichnungen die Rekonstruktion der historischen Stadtansicht.²³⁹ Von der Reise zurückgekehrt begannen die drei Künstler, zusätzlich unterstützt von dem Landschaftsmaler Adalbert Heine und seinem Schüler Joseph Block, am 25. August 1885 das Werk mit den Maßen 15m Höhe und 120m Umfang, welches am 30. Mai 1886 vollendet war.²⁴⁰

In der Ausführung des Gemäldes wurde ganz besonderen Wert auf die Anwendung der neuesten Illusionstechniken, die Wissenschaftlichkeit und den historischen Realismus gelegt, welche die Grundlage für eine perfekte Illusion darstellten. Die Jerusalemreise der Künstler war von den Auftraggebern als Voraussetzung für die

²³⁵ Stenographischer Bericht 1885, S. 27 und S. 9.

²³⁶ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 83.

²³⁷ Sattler 1885. Führer durch das Panorama „Kreuzigung Christi“.

²³⁸ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 84.

²³⁹ Ebd., S. 83. Der Franziskanerorden war bereits 40 Jahre zuvor schon Halbreiter bei der Erhaltung der Genehmigung behilflich.

²⁴⁰ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 20.

Ausführung angeordnet worden. Zur Verstärkung dieses Aspektes wurde der bekannte Theologe Prof. Maximilian Vinzenz Sattler in allen religionsgeschichtlichen und archäologischen Fragen zu Rate gezogen.²⁴¹ Er war ebenfalls der Verfasser des Begleitheftes, in welchem er durch topographisch genaue Beschreibungen des historischen Schauplatzes und eine lückenlose Dokumentation die Illusion des Betrachters bestärkte (Abb. 30). Ergänzt durch archäologische Angaben wie dem Grundriss des herodianischen Tempels, oder durch den schematischen Aufriss zur Identifizierung jeder einzelnen Figur, glich der Führer einem Beweis für die Wirklichkeit des Vorgeführten.²⁴² Das Kreuzigungspanorama fiel 1892 in Wien einem Brand zum Opfer. Einen rein formalen Eindruck des Panoramas bietet eine erhaltene Xylographie als schwarz-weiß Reproduktion sowie die Beschreibung im originalen Begleitheft „Führer durch das Panorama der Kreuzigung Christi“ von Prof. Sattler.²⁴³

„Der Betrachter steht auf einer Plattform, die als eine Anhöhe neben dem Golgathahügel gedacht ist, und sieht vor sich eine unfruchtbare Gegend mit dürrer, sonnenversengter Vegetation, mit nackten zerstückelten Felsen. Nur wenige sehr alte Bäume und einfache Hirtensiedlungen beleben die einsame Landschaft. Die Sonnenfinsternis ist bereits eingetreten und die Landschaft in eine eigentümlich fahle Stimmung getaucht. Durch die Finsternis eingeschüchtert ziehen Handelskarawanen mit ihren Kamelen auf der Strasse von Joppe eilig nach den Strassen Jerusalems hin. Die Strasse ist nur wenig belebt. Im Vordergrund sieht man vereinzelte Gruppen, weiter im Hintergrund dagegen größere Karawanen. Mit Hilfe der Landmarken im Führer werden Emmaus, die Jeremiasgrotte, die Felsengräber von Joseph von Arimathia, in denen Jesus später beigesetzt wurde, und die Gräber von Nikodemus ausgewiesen. Die Bodensenkung unmittelbar vor dem Golgathahügel ist dicht von Menschen gefüllt. Dort, wo sonst nur kranke Bettler hausen, denen der Besuch der Stadt verboten ist, sind heute Bewohner Jerusalems in Massen zusammengeströmt, um von hier aus auf den nahen Hügel zu blicken. Man sieht kleinere und größere Ansammlungen von Menschen, die gebannt auf den Richtplatz Golgatha schauen, oder auf die Gruppe der Gekreuzigten hindeuten. Aller Augen sind nach dem Gipfel des Berges gerichtet, wo Christus in mitten der Schächer am Kreuze hängt und seine letzten Worte spricht [Abb. 31]. Entsprechend der Überlieferung sind die Kreuze von

²⁴¹ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 85.

²⁴² Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 25.

²⁴³ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 90. Die Xylographie wird im Münchner Stadtmuseum aufbewahrt. Und Sattler 1885.

Jerusalem abgewandt, nach Westen gerichtet. Jesus, hier mit vier Nägeln ans Kreuz genagelt, ist im Augenblick des Sterbens dargestellt. Unterhalb des Kreuzes befinden sich außer zwei Mitgliedern des Hohen Rates Maria, den Blick auf ihren Sohn gerichtet, Maria Kleophä, Johannes, Maria Magdalena und Maria Salome, Simon von Cyrene, Susanne und deren Tochter, die Jesus von den Toten auferweckt hatte, und Johanna, deren Sohn geheilt worden war, Nikodemus und Joseph von Arimathia, Lazarus und seine Schwester Martha, und im Kreis der etwas entfernter stehenden Männer und Frauen auch Veronika. Dem Kreuze zugewandt steht der römische Hauptmann Klesiphon und Longinus verharret mit der Lanze bereit zum Stoß. Die Gruppe der um die Kleider Jesu würfelnden Soldaten, und der das Volk abwehrenden Söldner leitet zu dem bunten Treiben über, das sich auf dem freien Platz rechts vom Golgathahügel vor den Mauern Jerusalems entfaltet [Abb. 32]. Käufer und Verkäufer sind zur Feier des Osterfestes von nah und fern zusammengekommen, um ihre Waren auszutauschen. Hinter der Kreuzigungsgruppe erhebt sich der Berg Skopus, an welchen sich im Süden der Ölberg anschließt, auf dem arme Pilger ihre Zelte aufgeschlagen haben. Vom Ölberg ausgehend zieht sich in majestätischer Ruhe die Stadt Jerusalem hin, aus deren Häusermeer die Burg Antonia, der Serubabelsche Tempel, der Xystus, der Palast der Hasmonäer und die Herodianische Königsburg hervorragen [Abb. 33]. Der Kreis schließt sich mit einer alten orientalischen Mühle und einem riesigen Pinienbaum, welche zur Wüste des Anfangs überleiten.²⁴⁴

Wie bereits im Kreuzigungs Panorama von Montaigu wurde auch hier der Betrachter langsam ins Geschehen eingeführt, und beim ersten Blick auf das Panorama mit der historischen Landschaft und der düsteren Stimmung vertraut gemacht. Erst nach einer Folge von Eindrücken gelangte der Blick zum Höhepunkt des Werkes: dem Golgathahügel. Obwohl der größte Wert auf die wissenschaftliche und historische Richtigkeit gelegt wurde, sind außer den biblisch bezeugten Anwesenden bei der Kreuzigung weitere Personen hinzugefügt, wie z. B. die Hl. Susanna mit ihrer Tochter, der Hl. Lazarus, die Hl. Martha und die Hl. Veronika. Ihre Einbringung war vermutlich von dem Theologen Prof. Sattler zur Erinnerung an das Wirken Jesu sowie als Hinweis auf die kommende Auferstehung gedacht.²⁴⁵ Vorstellbar wäre ebenso die Möglichkeit, dass die Wiedererkennung mehrerer Heiliger beim Betrachter die Illusion der Wirklichkeit unterstützen sollte. Zumindest beeinflusste die Erweiterung

²⁴⁴ Sattler 1885. Führer durch das Panorama „Kreuzigung Christi“.

²⁴⁵ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 87.

die Rezeption des illusionistischen Werkes nicht negativ. Aus dem in Kapitel 4 bereits erwähnten Brief Halders mit Kommentaren zum Kreuzigungspanorama von Montaigne ging hervor, dass man dort mit der Größe und dem Abstand der Kreuzigungsgruppe nicht zufrieden war, und eine gegensätzliche Ausführung geplant hatte.²⁴⁶ Aufgrund dieser Aussage kann davon ausgegangen werden, dass die Darstellung der Kreuzigungsgruppe in München größer ausgeführt und näher an den Betrachter gerückt war. Der gekreuzigte Christus war sehr realistisch dargestellt. Die Haltung des Körpers und die Betonung der hervortretenden Schulter- und Brustpartien veranschaulichten auf sehr naturgetreue Art und Weise die physischen Schmerzen des Martyriums. Die Gestaltung des Münchner Kreuzigungspanoramas hatte sehr auf die unmittelbare Wirkung der Kreuzigungsgruppe abgezielt.

Die Besonderheit des Kreuzigungspanoramas in München sollte sich aus der Wahl eines berühmten Künstlers, einer wissenschaftlich und historisch fundierten Recherche und einem einzigartigen Thema zusammensetzen. Die Reaktionen vonseiten des kunstinteressierten und ebenso sensationslustigen Publikums werden im Folgenden beschrieben.

5.4 Die Rezeption

„Das Panorama wurde in Gegenwart von Mitgliedern des königlichen Hauses und eines geladenen Publikums durch eine Ansprache und Erklärung des Prof. Sattler feierlich eröffnet. Der Künstler, und alle Beteiligten, ernteten von den Anwesenden rückhaltlose Anerkennung für das Werk.“²⁴⁷

Mit diesen Worten begann Friedrich Pecht seinen Artikel über das Münchner Kreuzigungspanorama kurz nach dessen Eröffnung in der Zeitschrift „Kunst für Alle“. Eine überwiegend positive Anerkennung des Panoramas in der Öffentlichkeit war vorwiegend in dem vielfältigen Interesse des Publikums begründet. München beherbergte als repräsentative Haupt- und Residenzstadt des Königiums Bayern mit einem blühenden Kunstleben in der Bevölkerung höchste künstlerische Ansprüche sowie eine Offenheit für den technischen Fortschritt, die Wissenschaften und die Bildung. Nicht zuletzt ermöglichte der kunstliebende Prinzregent Luitpold im katholischen München das Miteinander von Katholizismus und Liberalität.²⁴⁸ Aus

²⁴⁶ Stenographischer Bericht 1885, S. 7. Vergleiche Gliederungspunkt 4.3.

²⁴⁷ Pecht 1886, S. 262.

²⁴⁸ Streicher 1993, S. 207.

einer Vielzahl von erschienenen Stellungnahmen geht hervor, dass das Panorama für jeden dieser Interessensaspekte Anknüpfungspunkte zu bieten hatte. Im folgenden wird eine Auswahl der eindrucklichsten Aussagen vorgestellt.

Der Grossteil der Verfasser äußerte sich im Bezug auf Piglheins künstlerische Leistung bei der Ausführung des Panoramas sehr positiv. Den Aussagen nach zu urteilen, waren die beim kunstkritischen Publikum noch immer vorhandenen Zweifel aufgrund seiner Pastellmalereien durch das neue Werk beseitigt.

„Der Erfolg war großartig, er zeigte sich zunächst in der Form einer allgemeinen Verwunderung. Wie hatte Piglhein, der [...] hauptsächlich durch seine ebenso pikanten als zweifelhaften Damenfigürchen allgemein bekannt war, ein Historienbild von so erschütternder Großartigkeit hervorzubringen können?“²⁴⁹

Die Anerkennung seiner Begabung und seiner geglückten Ausführung des Panoramagemäldes ging soweit, dass verschiedene Stimmen durch die Qualität dieses Kreuzigungspanoramas eine Aufwertung der Panoramamalerei im allgemeinen sahen. Neben der qualitätvollen Malerei Piglheins trug das ernsthafte und erhabene Thema der Kreuzigung Christi zu dieser Anerkennung bei.

“In der Beherrschung der Massen wie in der Betonung und Durchführung einzelner Gruppen und Figuren hat Piglhein seine reiche Begabung von der besten Seite gezeigt und diesen Zweig der dekorativen Malerei durch vornehme, geistvolle Auffassung veredelt.“²⁵⁰

Durch den Bruch mit der in der Panoramamalerei vorherrschenden Kriegsthematik, als die „Panoramenmalerei den entscheidenden Schritt von der Schlachtenmalerei zum stimmungsvollen Historienbild“²⁵¹ gemacht hatte, wurde Bruno Piglhein zum bedeutenden Künstler und die Panoramamalerei zur Gattung der Historienmalerei aufgewertet. Bereits drei Tage vor der Eröffnung des Panoramas erschien in der Münchner Tageszeitung eine Ankündigung der neuen Wertschätzung der Panoramamalerei als Kunstform: „München wird mit dieser Eröffnung nicht nur um eine Sehenswürdigkeit, sondern um ein Kunstwerk ersten Ranges reicher.“²⁵² Neben dem Berühmtheitsgrad des Künstlers und der Qualität des Werkes hatte das Thema die Öffentlichkeit beeindruckt. Diese war von der Tatsache fasziniert, dass im Kreuzigungspanorama ein altes, traditionsreiches Thema auf eine neue und überzeugende Art und Weise dargestellt werden konnte: „Wie war es überhaupt möglich, einem Vorgange wie der weltgeschichtlichen Tragödie auf Golgatha noch

²⁴⁹ Hausmann 1890, S. 261.

²⁵⁰ Rosenberg, A.: Die Münchner Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Hannover 1887, S. 72.

²⁵¹ Hausmann 1890, S. 263. Siehe auch Koller 1993, S. 188.

²⁵² Münchner Neueste Nachrichten, 29.Mai 1886, Titelseite, Stadtbibliothek München.

neue Seiten abzugewinnen?“²⁵³ Die Faszination lag in der gelungenen Verbindung einer lebendigen, realistischen Malerei mit der illusionistischen Umgebung im Panorama.

„In dem zugleich realistischen und dekorativen Panorama der Kreuzigung Christi [...] wusste er zu beweisen, dass diese unkünstlerische Art der Malerei durch eine lebendige realistische Auffassung des Vorganges in einer gleichfalls realistisch wirkenden Umgebung doch künstlerisch zu wirken vermöge.“²⁵⁴

Im Münchner Kreuzigungs Panorama schien die Gestaltung des gesamten Illusionsraumes, bestehend aus der realistischen Malerei und der Umgebung, im Gegensatz zur bisherigen Auffassung, eine neue und überzeugende Form angenommen zu haben. Lobend und vielversprechend hervorgehoben wurden der zurückhaltende Umgang mit der Inszenierung des Faux Terrain und die stimmungsvolle Behandlung des Landschaftsbildes, welche für eine Zukunft der Panoramamalerei als Voraussetzung zu gelten schienen.

„... jedenfalls wird dem Panorama, wenn es seine gewaltigen Mittel vollständig in den Dienst einer Stimmungsmalerei in größtem Stile stellt und bei sorgfältiger Auswahl und Behandlung des Landschaftsbildes die figürliche Staffage nicht aufdringlich und störend in den Vordergrund setzt, noch eine große Zukunft beschieden sein.“²⁵⁵

Der angestrebten Illusion und dem Realismus in der Malerei dieses Panoramas wurde aufgrund der lebendigen Auffassung und der realistisch wirkenden und doch zurückhaltenden Umgebung, im Gegensatz zur bisherigen realistischen Malerei, der künstlerische Wert nicht abgesprochen.

„Die stärkste Absicht auf Realismus, auf eigentliche Täuschung, also auf das, was stets als das Verächtlichste und Törichtste in der Kunst galt, hat also nur auf den, der sich solcher ästhetischer Gesetze bewusst war, störend gewirkt.“²⁵⁶

Den Schöpfern des Münchner Kreuzigungs Panoramas wurde eine Erfahrung mit Panoramen zugesprochen, da sie „den richtigen Augenblick des Atemanhaltens und Erstarrtseins gewählt hatten“²⁵⁷, bei welchem niemand nach der sonst in Panoramen vermissten Bewegung zu suchen begann. Während im Schlachtenpanorama die „Totenstille“ als peinlich empfunden wurde, forcierte sie im Kreuzigungs Panorama die Illusion:

²⁵³ Hausmann 1890, S. 261.

²⁵⁴ Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1927, S. 244.

²⁵⁵ Hausmann 1890, S. 263.

²⁵⁶ Gurlitt 1924, S. 547.

²⁵⁷ Muther 1887, S. 170.

„Die Aufmerksamkeit all der vielen Personen, die das Gemälde beleben, ist nach dem Gipfel des Berges gerichtet, wo Christus in Mitte der Schächer am Kreuze hängt, die ganze Natur ist so zu sagen für einen Augenblick versteinert, - da empfinden wir nicht im mindesten das Bedürfnis, die gemalten Leute aus ihrer Erstarrung aufwachen zu sehen, obwohl die Naturwahrheit bis an die äußersten Grenzen getrieben ist.“²⁵⁸

Die betonte Naturwahrheit in dieser Darstellungsform der Kreuzigung Christi beeindruckte ihr Publikum nachhaltig durch die Neuartigkeit der Einbeziehung von wissenschaftlichen Recherchen, welche erst durch die Entwicklung im 19. Jahrhundert möglich geworden waren.

„Man sieht, das Bild bedeutet einen Triumph der modernen realistischen Kunst. Erst das Jahrhundert der exakten Wissenschaft, der Photographie und der Eisenbahn ermöglichte die umfassenden Studien, welche die wissenschaftliche Grundlage des großen Werkes bilden. Nur ein Künstler, der an Ort und Stelle die gründlichsten landschaftlichen, volkstypischen und archäologischen Forschungen gemacht hatte, vermochte den unzählige Male dargestellten Gegenstand in so durchaus neuer Weise zu behandeln.“²⁵⁹

Die realistische Darstellung aufbauend auf wissenschaftlich-historischen Recherchen konnte nicht nur die Illusion des „Dabei-Seins“ forcieren, sondern den modernen Gebildeten, welche bislang kein Interesse an religiöser Kunst gezeigt hatten, eine möglichst glaubwürdige Fassung der Kreuzigung Christi bieten.²⁶⁰ Der Betrachter nahm die Möglichkeit wahr, aus religiösem oder auch nur rein wissenschaftlichem Interesse, zum Augenzeuge zu werden.

In der Kritik der Tagespresse stellte das „Auslösen religiöser Gefühle“ neben der allgemeinen Würdigung einen wesentlichen Erfolg dar.²⁶¹ Hier wurden der „Schauer der Andacht“, die „tiefe innere Rührung“ und die „stille Ehrfurcht“ beschrieben, welche der Besucher beim Eintritt in das Panorama empfand.

„...mit einem Wort, es ist hier ein kurzer Augenblick verbildlicht, der wie ein leiser Orgelton die Schwingungen unserer Seele erzittern macht, ein Empfinden, wie es sich unserer bemächtigt, wenn wir in wehevoller Stunde stille Einkehr bei uns selber halten. Es ist mehr als ein Kunstwerk ersten Ranges, das hat man auch von anderen Bildern behauptet.“²⁶²

Die Fähigkeit des Panoramas, beim Betrachter religiöse Emotionen wachzurufen, führte zu dieser außergewöhnlich positiven Wertschätzung. Die Beschreibung der Religiosität im Kreuzigungs Panorama wurde allerdings nicht der Tagespresse

²⁵⁸ Hausmann 1890, S. 260/261.

²⁵⁹ Muther 1887, S. 171.

²⁶⁰ Meyer 1985, S. 379.

²⁶¹ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 88.

²⁶² Münchner Neueste Nachrichten, 31.Mai 1886, S. 1. Stadtarchiv München.

überlassen. Zu diesem Aspekt äußerte sich auch die Münchner Kunstkritik wohlwollend und überzeugt:

„Ich sah das Panorama in München und sah dort Geistliche und – ich möchte fast sagen – Pilger in Stummer Bewunderung und Andacht.“²⁶³

„Wir scheiden von dem Rundgemälde unter dem Eindrucke, dass die Kreuzigung Christi ein Panorama – ein Anschaubild – sondergleichen ist. Der Blick auf die unvergleichlich erhabene Szene ist von wahrhaft universaler Bedeutung, ein Einblick in die Höhen und Tiefen der geistigen Welt.“²⁶⁴

In einer zusammenfassenden Betrachtung der Rezeption des Münchner Kreuzigungspanoramas zeigt sich, dass im Vergleich zum Kreuzigungspanorama von Montaigu die emotionale und religiöse Wirkung von weltlicher sowie von kirchlicher Seite gewürdigt wurde. Die Verbindung aus künstlerischer Leistung, technischem Fortschritt, Wissenschaftlichkeit und Religion wirkte auf ein sehr breites Spektrum an Interessen faszinierend. Das Kreuzigungspanorama erlangte durch seine Vielseitigkeit „als ein gleichsam ins Monumentale gesteigertes, religiöses Historienbild“ eine schichtenübergreifende Anerkennung bei einem vielseitig interessierten Publikum.²⁶⁵ Muther verwies bereits 1887 darauf, dass Piglhein den bisher einseitig religiös aufgefassten Gegenstand in seinem Kreuzigungspanorama, dem realistischen Zuge der Zeit entsprechend, zu einem umfassenden kulturgeschichtlichen Gesamtbild erweitert hatte.²⁶⁶ Sowohl der gelungenen Umsetzung durch Bruno Piglhein als auch dem vielseitig interessierten Publikum war es zu verdanken, dass das Kreuzigungspanorama die Panoramamalerei im allgemeinen in den Stellenwert der Historienmalerei erheben konnte und Bruno Piglhein große Anerkennung erhielt.²⁶⁷ Somit hatte einerseits die Illusionsform Panorama durch die Wahl der Kreuzigungsthematik eine Wertsteigerung und andererseits die Kreuzigungsthematik durch die Ausführung im Panorama eine Wirkungssteigerung erlebt. Weder von weltlicher noch von kirchlicher Seite wurde die Verwendung eines christlichen Themas kritisiert. Ebenso konnten keine Nachweise gefunden werden, dass die Öffentlichkeit sich an der Auftragstellung durch eine Gesellschaft gestört hatte, oder die Anerkennung des Werkes unter dem finanziellen Erfolg der Unternehmer zu leiden hatte. Viel mehr regte der wirtschaftliche Erfolg zu Nachahmungen an, wie im folgenden Kapitel beschrieben wird.

²⁶³ Gurlitt, 1924, S. 547.

²⁶⁴ Trost 1887, S. 19.

²⁶⁵ Koller 2003, S. 66.

²⁶⁶ Muther 1887, S. 170.

²⁶⁷ Bruno Piglhein erhielt kurz nach Vollendung des Panoramas den Professorentitel.

6. DIE KREUZIGUNGSPANORAMEN NACH 1886

Der enorme Erfolg des Kreuzigungspanoramas in München hatte sehr schnell dazu geführt, dass verschiedene Panoramagesellschaften an die Künstler Bruno Piglhein, Karl Hubert Frosch und Joseph Krieger herangetreten waren. Ihr Interesse galt der Nachahmung der „Geschäftsidee“ Kreuzigungspanorama, um in ihren Rotunden den gleichen finanziellen Erfolg zu erzielen. Durch den Vertrag mit den Unternehmern Halder und Hotop hatte sich Bruno Piglhein allerdings dazu verpflichtet, innerhalb der nächsten zehn Jahre kein Panorama mit dem Thema der Kreuzigung Christi „weder für sich, noch im Auftrag einer anderen Person“ zu malen.²⁶⁸ Sein Mitarbeiter Karl Hubert Frosch war dagegen nicht an diese vertraglichen Regelungen gebunden. Er ging noch im Jahr 1886 auf die Anfrage einer amerikanischen Gesellschaft hin nach Amerika und führte dort gemeinsam mit den ausgewanderten, deutschen Malern Wilhelm Heine und August Lohr weitere Kreuzigungspanoramen aus.²⁶⁹ Die Münchner Unternehmer reagierten nicht auf Froschs Handeln, weil sie aufgrund der geographischen Distanz keine Geschäftsschädigung befürchteten. Neben weiteren, in Amerika durch deutsche und amerikanische Maler entstandenen Kreuzigungspanoramen, war die Idee 1888 in Paris von Olivier Pichat mit dem Panorama „Jerusalem am Tag des Todes Christi“ erneut umgesetzt worden. In diesem Fall kam es seltsamerweise zu keinen Schwierigkeiten mit den Münchner Unternehmern. Zu Problemen sollte es erst kommen, als im Jahr 1890 zwischen den Münchner Unternehmern Halder und Hotop und der englischen Panoramagesellschaft Fishburn Brothers die Vermietung des Piglheinschen Kreuzigungspanoramas vertraglich vereinbart wurde. Die Fishburn Brothers planten die Ausstellung desselben ab dem 1.1.1892 in London und weiteren Städten Englands über mehrere Jahre. Doch ihnen wurde der erhoffte Erfolg noch vor der Eröffnung zunichte gemacht. Die Amerikanische Gesellschaft The Buffalo Cyclorama Company eröffnete ebenfalls in London am 23.12.1890 ein Kreuzigungspanorama von Karl Hubert Frosch, welches sehr gut besucht und ein „beispielloser Kassenerfolg“ wurde. Zum Erfolg hatte eine gewaltige Werbekampagne mit der Hervorhebung des „celebrated Munich Painter Charles Frosch“ beigetragen.²⁷⁰ Die Fishburn Brothers klagten daraufhin Anfang 1891 mit der Begründung, dass ein Publikum welches schon eine Kreuzigung gesehen

²⁶⁸ Oettermann 1980, S. 217.

²⁶⁹ Koller 2003, S. 66.

²⁷⁰ Oettermann 1980, S. 218.

hatte, sich nicht mehr für eine zweite interessierte, gegen die amerikanische Gesellschaft. In der Angst um ihre einzigartige Sensation beriefen sie sich dabei auf die erst 1886 beschlossene Berner Konvention zum Schutze literarischen und künstlerischen Eigentums. Das englische Gericht erklärte in seinem Urteil nach einem Vergleich der beiden Rundbilder das amerikanische Kreuzigungspanorama zu einer Kopie des Münchners und veranlasste den Abbruch der Ausstellung in der Londoner Rotunde. Eine Ausstellung in Amerika konnte nicht verhindert werden, da Amerika nicht zu den Ländern gehörte, welche den Vertrag der Berner Konvention unterschrieben hatten.²⁷¹ Bruno Piglheins gestellter Anspruch auf das Kreuzigungspanorama als sein alleiniges geistiges Eigentum wurde aufgrund der arbeitsteiligen Entstehung des Panoramas abgelehnt.²⁷² Durch den Gerichtsbeschluss war somit entschieden, dass ein Panorama nicht als künstlerische Schöpfung eines einzigen Künstlers anerkannt wurde, und nicht die Idee der Themenwahl für ein Panorama geschützt werden konnte, sondern allein die identische Nachahmung der Ausführung in Zukunft innerhalb der an die Konvention gebundenen Länder als rechtswidrig gelten sollte. Die „Geschäftsidee“, die Kreuzigung Christi im Panorama darzustellen, wurde daraufhin mehrfach wiederaufgenommen.

Das Panorama „Kreuzigung Christi“, gemalt von Piglhein, Frosch und Krieger, wurde bis März 1889 in München ausgestellt, war anschließend von April 1889 bis Ende 1891 in Berlin zu sehen, und fiel 1892 in Wien einem Brand zum Opfer.²⁷³ Neben einer unbekanntem Zahl in Amerika ausgeführter Kreuzigungspanoramen entstanden in den folgenden Jahren durch die Piglheinschen Mitarbeiter Frosch und Krieger 1891/92 das aus zwei Halbpanoramen zusammen gesetzte Panorama „Der Weg des Herrn nach Golgatha und sein Kreuzesopfer“ in Amsterdam, das 1892/93 gemeinsam mit William R. Leigh ausgeführte Kreuzigungspanorama für Einsiedeln, 1894 ein Kreuzigungs-panorama für Stuttgart, und das 1895 gemeinsam mit Gebhard Fugel erstellte Panorama „Kreuzigung Christi“ für Kevelaer.²⁷⁴ Durch eine Eigeninitiative des Malers Gebhard Fugel entstand 1903 für Altötting das letzte in der Reihe der Kreuzigungspanoramen, welches in Kapitel 7 aufgrund seiner außergewöhnlichen Entstehungsumstände gesondert betrachtet wird.

Die Entwicklung der „Geschäftsidee“ des Kreuzigungspanoramas nach 1886 und der Einfluss des Zustandekommens auf die Rezeption werden im Folgenden anhand der

²⁷¹ Koller 1993, S. 189.

²⁷² Koller 2003, S. 66.

²⁷³ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 90.

²⁷⁴ Siehe Anhang: Chronologische Auflistung der bis heute bekannten Kreuzigungspanoramen.

noch erhaltenen Kreuzigungspanoramen in Ste-Anne-de-Beaupré (Kanada, 1888) und in Einsiedeln (Schweiz, 1893) und an dem nicht mehr erhaltenen, aber rezeptionsbedingt sehr interessanten Fall in Kevelaer (Deutschland, 1895) exemplarisch untersucht. Ihre Rolle in der weiteren Entwicklung der Kreuzigungspanoramen wird abschließend in Kapitel 8 ausgewertet.

6.1 Das „Cyclorama de Jérusalem au jour du Crucifiement“ in Ste-Anne-de-Beaupré²⁷⁵, Kanada, 1888

Die Nachfrage der amerikanischen Gesellschaften hatte den Maler Karl Hubert Frosch bereits 1886 aus München nach Amerika gelockt. Sowohl in den Panorama-Studios von William Wehner in Milwaukee als auch im Auftrag der Buffalo Cyclorama Company in Chicago entstand in den folgenden Jahren eine unbekannte Zahl von Kreuzigungspanoramen, an denen Frosch mitarbeitete.²⁷⁶ Die Idee wurde schon bald von anderen Panoramagesellschaften übernommen. Nach neuesten Forschungen wurde das einzige erhaltene Kreuzigungspanorama aus der Reihe der in Amerika entstandenen im Jahr 1888 in New York ausgeführt, und erstmals ab Februar 1889 mit dem Titel „Cyclorama of Jerusalem on the day of the Crucifixion“ in Montréal (Kanada) ausgestellt.²⁷⁷

Ein drei Monate vor der Eröffnung des Panoramas in Montréal erscheinender Zeitungsartikel berichtete, dass der Plan zur Ausführung des Panoramas auf der Idee des berühmten Architekten Dr. Ernest Pierpont aus Chicago beruhte.²⁷⁸ Als Eigentümer des „gigantischen Unternehmens“ wurden die Herren Green und Newbell aus New York genannt, welche die Ausstellung des Kreuzigungspanoramas für einige Zeit „zu ihren finanziellen Gunsten“ planten, um es anschließend einer Gesellschaft zu übergeben.²⁷⁹ Die Ausgaben beliefen sich auf 39.000 Dollar für das Rundgemälde und 75.000 Dollar für die Rotunde und den Bauplatz. Aus der erhaltenen Begleitbroschüre zur Ausstellung des Panoramas in Montréal von 1889 bis 1895 geht hervor, dass Pierpont, welcher seit Jahren im Panorama-Geschäft aktiv war, sich erfolgreich

²⁷⁵ Der Titel des Panoramas wurde nach seiner Standortänderung ins Französische übersetzt: „Cyclorama de Jérusalem au jour du Crucifiement“. Der Name des Wallfahrtsortes Ste-Anne-de-Beaupré wird im folgenden auch mit seiner geläufigen Abkürzung Ste-Anne bezeichnet.

²⁷⁶ Hyde 2003, S. 171/172 und Oettermann 1980, S. 217.

²⁷⁷ Caron 2000, S. 76.

²⁷⁸ La Patrie, 14. November 1888, Montréal, 10. Jg., Nr. 222, 4. Seite.

²⁷⁹ La Patrie, 14. November 1888, Montréal, 10. Jg., Nr. 222, 4. Seite. Leider bleibt ungeklärt, ob die Herren Green und Newbell Mitglieder der „Jerusalem Panorama Company“ in New York waren. Siehe auch Oettermann 1980, S. 218.

bemüht hatte, alle nötigen Informationen zur Erstellung eines Kreuzigungspanoramas aus München zu bekommen.²⁸⁰ Zur Ausführung desselben hatte er ein Team aus amerikanischen und europäischen Malern engagiert. Die Gestaltung der Figuren übernahmen O. D. Grover und C. A. Corwin aus Chicago, während E. J. Austen aus London und S. Mège und E. Gros aus Paris die Architektur und die Landschaft ausführten. Die beiden Amerikaner Grover und Corwin unterrichteten an der Kunstschule in Chicago und erfreuten sich eines hohen Ansehens. Grover hatte unbekannte Zeit in Paris und an der Kunstakademie München verbracht.²⁸¹ Die Maler Mège und Gros waren erfahrene Panoramamalere, die bei allen von dem berühmten Panoramamaler Paul Philippoteaux ausgeführten Rundgemälden mitgewirkt hatten. Das „Cyclorama of Jerusalem on the day of the Crucifixion“ entstand durch die oben genannten Maler in New York, und wurde von Februar 1889 bis 1895 in Montréal ausgestellt (Abb. 34). Die Gründe für die Wahl des Standortes Montréal sind nicht bekannt. Die Ausführung des Panoramas ist dem Piglheinschen Panorama „Die Kreuzigung Christi“ sehr ähnlich (Abb. 35-41). Der Betrachter steht auf einer imaginären Anhöhe dem Geschehen auf dem Berg Golgatha gegenüber, blickt zu den Kreuzen hoch, aber auf die Stadt und die anderen Figuren hinab. Neben den kaum vermeidbaren architektonischen Übereinstimmungen fällt die Ähnlichkeit der felsigen Landschaft auf. Die Komposition und die Ausführung der Figuren sind fast identisch gestaltet.²⁸² (Abb. 31 und 40) Ein Vergleich der Darstellung des Gekreuzigten im Münchner und im amerikanischen Panorama zeigt jedoch einige Abweichungen in der amerikanischen Ausführung. Christus am Kreuz ist hier frontal dargestellt. Sein Körper wird durch eine helle Farbigkeit und den auf ihn gerichteten Lichteinfall hervorgehoben. Zudem zeigt er im Gegensatz zu Piglheins sehr realistischer Ausführung eine weniger gekrümmte und schmerzverzerrte Haltung. Die Kreuze der beiden Schächer sind weiter vom Kreuz Christi weggerückt und geben den Blick auf den viel mehr als im Münchner Panorama ruhig und andächtig wirkenden Gekreuzigten frei.

Die erhaltene Begleitbroschüre des Panoramas erinnert daran, dass Bruno Piglhein in München das „originale Werk“ produziert hatte. Im weiteren werden die Reise Piglheins nach Jerusalem mit Empfehlungen des Erzbischofs und die vielen topographischen und historischen Studien der Münchner Maler zur exakten

²⁸⁰ Caron 2000, S. 78. Broschüre zur Ausstellung des Panoramas in Montréal.

²⁸¹ Ebd., S. 81.

²⁸² Koller 2003, S. 68.

Rekonstruktion der Stadt und der Landschaft betont. Die Zeitgenossen interpretierten die Nähe zu Piglheins Bild positiv als Nähe zum großen künstlerischen Vorbild.²⁸³ Ein zur Eröffnung erschienener Artikel in der Tagespresse beschrieb die Malerei als „außerordentlich schön“, und das gesamte Ereignis als ein „wirklich prägendes Spektakel, weil man sich tatsächlich bei der historischen Szene anwesend fühlt.“²⁸⁴ Der Autor beurteilte im weiteren den Eindruck welchen das Werk vermittelt als „grandios, und von einer Art, welche den Betrachtern Gefühle des Glaubens und der Religion einflößen kann.“ Die Stadt könne sich glücklich schätzen, „unter all ihren Attraktionen das wunderbare Cyclorama zu besitzen.“

Im Jahr 1895 kaufte ein in Montréal wohnhafter Anwalt namens Uhalde Plourde das „Cyclorama of Jerusalem on the day of the Crucifixion“ inklusive der Rotunde für 30.000 Dollar von den Besitzern.²⁸⁵ Seine ursprüngliche Herkunft aus dem kanadischen, in Québec gelegenen Wallfahrtsort Ste-Anne-de-Beaupré brachte ihn vermutlich auf die Idee, das Panorama religiösen Sujets an seinem Heimatort zu installieren, wo es von den religiös gesinnten Besuchern profitieren konnte. Möglicherweise war ihm außerdem bekannt, dass ein Duplikat des Panoramas, welches im selben Studio erstellt wurde, nach Australien, vermutlich an den Wallfahrtsort Adelaide geschickt worden war.²⁸⁶

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zog der kanadische Marienwallfahrtsort Ste-Anne-de-Beaupré eine Vielzahl von Besuchern an. Aufgrund der steigenden Pilgerzahlen wurde als zentraler Punkt der Wallfahrtsstätte die anfängliche Holzkapelle am Ufer des Flusses, seit 1676 zur Kirche aus Stein und 1876 zu einer großen Basilika umgebaut. Die Erschließung des Ortes durch die Eisenbahn im Jahr 1889 ließ die Pilgerzahlen rasant ansteigen. Während im Jahr 1884 61.000 Besucher nach Ste-Anne kamen, zählte man 1893 bereits 130.000 Besucher.²⁸⁷ Ste-Anne hatte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum wichtigsten Wallfahrtsort von Québec entwickelt, und galt als Hochburg der nordamerikanischen Katholiken.²⁸⁸

Die Rotunde wurde in Montréal abgebaut, auf einem Schiff nach Ste-Anne transportiert und dort wieder aufgebaut. Als Standort für das Panorama wählte Plourde eine strategisch äußerst günstige Stelle, flankiert an einer Seite von der Eisenbahn, an

²⁸³ Koller 2003, S. 68.

²⁸⁴ La Presse, 2. Februar 1889, Montréal, 91. Jg., Nr. 5, S. 4.

²⁸⁵ Le Journal de Québec, 12.10.1999, Québec, S. 2. Ob das Cyclorama zum Verkauf stand ist ungewiss, aber nach einer sechsjährigen Ausstellung am selben Ort gut möglich.

²⁸⁶ Hyde 1988, S. 202.

²⁸⁷ Guide de la Région de Québec, Québec 1990, S. 43.

²⁸⁸ Caron 2000(2), S. 37.

der anderen Seite vom Schiffsanlegesteg (Abb. 42a und 42b). Besucher die in Ste-Anne mit dem Schiff ankamen und zu Fuß über einen langen Holzsteg zur Basilika gingen, wurden direkt am Eingang des Panoramas vorbeigeschleust. Die hohen Besucherzahlen des Kreuzigungs panoramas führten immer wieder zu Erweiterungsbauten an der orientalischen Architektur der Rotunde.²⁸⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Kirche keine Einwände gegen die Errichtung des Panoramas vorbrachte, da die Standortwahl in nächster Nähe der Basilika ohne Zustimmung oder zumindest Akzeptanz vonseiten der Kirche vermutlich nicht möglich gewesen wäre. Doch weder in Montréal noch in Ste-Anne waren religiöse Absichten der Unternehmer zu erkennen, noch war die Kirche jemals am Panoramaprojekt beteiligt.²⁹⁰ Eine Zeitungsnotiz aus heutiger Zeit erwähnt eher beiläufig vergangene Nachbarschaftsschikanen zwischen der Basilika und dem Panorama, welche zu einem Rechtsstreit geführt hatten.²⁹¹ Das heute aufgrund finanzieller Schwierigkeiten zum Verkauf stehende „Cyclorama de Jérusalem au jour du Crucifiement“ findet bei der Kirche der Wallfahrtsgemeinde noch immer kein Interesse: „Wir waren nie daran interessiert dieses Cyclorama zu kaufen. Die Wallfahrt hängt nicht vom Cyclorama ab.“²⁹² Die durchgängige Rezeption des Panoramas als Sehenswürdigkeit des Wallfahrts-tourismus kann an neueren Veröffentlichungen abgelesen werden, in welchen Ste-Anne die „Hauptstadt des religiösen Kitsch“ genannt wird, und das Panorama gut wegkommt, wenn es heißt: „Mehr als ein Kunstwerk ist es ein Artefakt aus einer anderen Epoche, ein historisches Monument von historischem Wert.“²⁹³

6.2 Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Einsiedeln, Schweiz, 1893

Die Initiative zur Errichtung eines Panoramas im schweizerischen Wallfahrtsort Einsiedeln ging nicht, wie lange Zeit vermutet, von dem Ort selbst zur Erhebung des Fremdenverkehrs aus, sondern beruhte auf dem Vorhaben der deutschen Firma Eckstein & Esenwein. Nachdem der Erfolg des Münchner Kreuzigungs panoramas allgemein bekannt war, und die Ausstellung des in Amerika entstandenen Kreuzigungs panoramas von Karl Hubert Frosch in London ebenfalls die Kassen

²⁸⁹ Caron 2000(2), S. 42f.

²⁹⁰ Ebd., S. 42.

²⁹¹ La Presse, 1. August 1998, Montréal, S. G 7.

²⁹² Le Journal de Québec, 12. Oktober 1999, Québec, S. 2.

²⁹³ Lamarche, Bernard: Le Cyclorama de Jérusalem, in : Le Devoir, Arts et Culture, 28. Oktober 1999, Québec, S. B 10.

gefüllt hatte, beschloss die im württembergischen Backnang ansässige Gesellschaft Eckstein & Esenwein, den Maler Karl Hubert Frosch mit der Ausführung eines weiteren Panoramagemäldes „gleich dem in Wien abgebrannten Piglheinschen 'Die Kreuzigung Christi' darstellend“ zu beauftragen.²⁹⁴ Die Gesellschaft verpflichtete sich im Falle einer eventuellen Klage aufgrund der Nachahmung der Piglheinschen Komposition die volle Verantwortung bis hin zu Entschädigungszahlungen zu übernehmen.

Die Wahl eines geeigneten Standortes für das Panorama fiel auf den schweizerischen Wallfahrtsort Einsiedeln. Vermutlich war den Unternehmern die Installation eines Panoramas an einem Wallfahrtsort aus Frankreich und Belgien bereits bekannt. Die für Montaigne maßgebenden Gründe für die Wahl eines Wallfahrtsortes zur Errichtung eines Panoramas mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, wurden in Einsiedeln durch hinzukommende Aspekte erweitert. Zur Attraktivität eines Wallfahrtsortes durch die steigenden Pilgerzahlen aufgrund der politischen Ereignisse im Kulturkampf, den bis ins Ausland reichenden Einzugsbereich²⁹⁵, durch die attraktiven Grundstückspreise im Vergleich zur Großstadt und das einschlägig religiös interessierte und Wundererwartende Publikum, kamen die Vorteile eines festinstallierten Panoramas hinzu. Während die den Standort wechselnden Panoramen ihre Erfolge aufgrund der Tatsache erzielten, auf ein immer wieder neues Publikum zugreifen zu können, zeigte die Erfahrung mit dem Münchner Kreuzigungs Panorama, dass die Verhandlungen zu Ausstellungsreisen mit erheblichem Aufwand verbunden waren, und zum Verschleiß des Rundgemäldes führten. Der dagegen von selbst stattfindende Publikumswechsel am Wallfahrtsort ermöglichte eine dauerhafte Installation ohne aufwendige Verwaltungsgeschäfte.

Die Gesellschaft hatte sich mit ihren Plänen, vermutlich aufgrund der neben einer wallfahrtstouristischen Sehenswürdigkeit in Erwägung gezogenen Funktion des Kreuzigungs Panoramas als ernsthafte religiöse Andachtsstätte, zunächst an das Kloster gewandt. Die Geistlichkeit verhielt sich aber distanziert gegenüber dem Geschäft mit dem religiösen Thema, und zeigte kein Interesse an dem Vorhaben.²⁹⁶ Nachdem das Kloster an dem weltlich motivierten Projekt keinen Gefallen fand, gelang es der deutschen Gesellschaft, lokale Unternehmer dafür zu gewinnen.²⁹⁷ Die

²⁹⁴ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 27.

²⁹⁵ Koller 1993, S. 194. Einsiedeln wies im 19. Jh. ständig steigende Pilgerzahlen auf. 1830: 130.000; 1871: 200.000.

²⁹⁶ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 27.

²⁹⁷ Fink und Ganz 2000, S. 60.

Verhandlungen fanden folglich ohne kirchliches Interesse zwischen den wirtschaftlich orientierten Unternehmern Eckstein & Esenwein, den Baulandbesitzern Benziger & Co und den Gebrüder Gyr statt. Die vertraglichen Verhältnisse waren nach einer Reihe von Änderungen am 15. Dezember 1892 geklärt.²⁹⁸

Nach der Fertigstellung des Rundgemäldes durch Karl Hubert Frosch, Joseph Krieger und William R. Leigh in den Panoramaaateliers im Münchner Stadtteil Schwabing, konnte das Bild dort, vor seinem Abtransport nach Einsiedeln, vom 12. April bis 30. Mai 1893 besichtigt werden.²⁹⁹ Am 1. Juli 1893 wurde das Panorama der Kreuzigung Christi in einer hölzernen, zwölfeckigen Rotunde mit 33 Metern Durchmesser in Einsiedeln eröffnet (Abb. 43 und 44). Die Maler hatten sich bei der Ausführung des Kreuzigungs panoramas für Einsiedeln bemüht, durch leichte Veränderungen in der Komposition eine direkte Nachahmung des Piglheinschen Panoramas zu vermeiden. Es war ihnen gelungen, durch einen verschobenen Betrachterstandpunkt eine neue Blickrichtung zu schaffen. Gleich der Aussichtsplattform war die Kreuzigungsszene höher angelegt als die Stadt, was als symbolhafte Hervorhebung Christi als Sieger über Jerusalem verstanden werden konnte (Abb. 45).³⁰⁰ Der Körper des Gekreuzigten ist ähnlich wie in Ste-Anne in ruhigerer Haltung als bei Piglheins Kreuzigungsgruppe und beinahe frontal dem Betrachter zugewandt dargestellt. Möglicherweise war die weniger grausig-realistische Interpretation in Anbetracht der zukünftigen Ausstellung an einem Ort der Andacht beabsichtigt. In der Anordnung der Figurengruppen gab es keine exakte Übereinstimmung zur Ausführung Piglheins, und auch die Landschaft und die Architektur versuchten die Maler durch perspektivische und inhaltliche Variationen abweichend und interessanter zu gestalten (Abb. 46).³⁰¹ Im Gegensatz zur düsteren Stimmung im Münchner Kreuzigungs panorama hatten sich die Künstler für mehr Helligkeit entschieden.³⁰² Auch hier könnte eine Reduzierung des gruseligen Effektes im Münchner Panorama durch die düstere Atmosphäre beabsichtigt gewesen sein. Kaum vermeidbare Gemeinsamkeiten bestanden dennoch in Teilen der Stadtarchitektur, der Position von Golgatha, der Figurengruppe am Fuß des Kreuzes und in der Gestaltung der steinigen und felsigen Landschaft (Abb. 47 und 48).³⁰³

²⁹⁸ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 29.

²⁹⁹ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 117. An anderer Stelle werden als ausführende Maler Krieger, Fugel und Hoffmann genannt: Plötz 1989, S. 130.

³⁰⁰ Koller 2003, S. 68.

³⁰¹ Koller 1993, S.192.

³⁰² Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 31.

³⁰³ Koller 1993, S. 191.

Vor der Eröffnung des Kreuzigungspanoramas in Einsiedeln waren die Meinungen über das Vorhaben gespalten. Das Kloster übte sich in Zurückhaltung, und nach der Aussage eines Autors der Züricher Freitagszeitung bedauerten einige Stimmen im Vorfeld, dass „die Kreuzigung Christi gar zu einem Panorama verwendet werden sollte.“³⁰⁴ Doch gleich im nächsten Satz nahm der Autor dem voreiligen Bedauern jede Rechtfertigung, in dem er „aus eigener Anschauung“ bezeugte, dass „der Besucher des Einsiedler Rundgemäldes in demselben ein Kunstwerk ersten Ranges“ vor sich hatte.

Das Echo in der Einsiedler Presse stellte das Kreuzigungspanorama für Einsiedeln sogleich in die Nachfolge des Piglheinschen Panoramas, als eine Neuschaffung des zerstörten Werkes. Das Einsiedler Panorama wurde mit dem Münchner verglichen und die neue Ausführung mit folgenden Worten gewürdigt: „Die Neuschaffung dieser biblischen Szene stellt sich dem früheren Werk würdig zur Seite.“³⁰⁵ Die Münchner Presse schloss sich den anerkennenden Worten an und nannte das Panorama „in bemerkenswerter Weise gelungen.“³⁰⁶ Mit einem Verweis auf das Studium „allerlei literarischer Quellen“ vor der Ausführung der Landschaft und der Stadt Jerusalem, wurde dem Einsiedler Kreuzigungspanorama eine gesteigerte Glaubwürdigkeit zugesprochen. Diese wurde außerdem mit den neu hinzugekommenen, „überaus wahren Vordergrundsbauten, wie z.B. das Landhaus des Joseph von Arimathia“ begründet (Abb. 49). Trotz der Anmerkung, dass die taghelle Stimmung das neue Werk entsprechend nüchterner erscheinen ließ, als die düstere Atmosphäre im Piglheinschen Panorama, welches „dadurch eine außerordentlich unheimliche Wirkung erreicht hatte“, schloss der Artikel in der „Allgemeinen Zeitung München“ mit einer wohlwollenden Anerkennung: „Jedenfalls wird man gerührt und ergriffen, was bei solcher Arbeit doch immer die Hauptsache ist.“ Die Illusion soll eine so außerordentliche Wirkung erzielt haben, dass viele Leute, die eine Art Jahrmarktattraktion erwartet hatten, „wo man durch runde Gläser auf mehr oder weniger geschmackvoll gemalte bunte Bilderbogen guckt“, überrascht waren, und sich „nun wirklich und leibhaftig nach Jerusalem versetzt“ fühlten. Tatsächlich soll ein Besucher aus Ärger über den Verräter Judas - oder zur Erkundung der wirklichen

³⁰⁴ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 32. Die Zitate des folgenden Satzes beziehen sich ebenfalls auf diesen Nachweis.

³⁰⁵ Ebd., S. 31. Zit. n. Einsiedler Anzeiger, 19. April 1893.

³⁰⁶ Oettermann 1980, S. 219. Zit. n. Allgemeine Zeitung München, 8. April 1893. Die folgenden Zitate beziehen sich ebenfalls auf diesen Nachweis.

Entfernung - einen Stein nach diesem geworfen haben.³⁰⁷ Ein Einsiedler Pater schrieb drei Jahre nach der Eröffnung des Panoramas eine Publikation zur Geschichte der Einsiedler Wallfahrt. Er besprach hier das Panorama zwar wohlwollend, ordnete es aber dem Kapitel „Wallfahrtsindustrie“ zu, was das Verständnis des Panoramas als wallfahrtstouristische Sehenswürdigkeit beeinflusste.³⁰⁸ Die Bevölkerung des Wallfahrtsortes Einsiedeln vergaß trotz der gelungenen Illusion und der allgemein positiven Resonanz nicht die wirtschaftliche Seite des Panoramas. Die Geschäftstüchtigkeit der Umsatzbeteiligten zeigte sich in der Werbung mit Plakaten und verschiedenen Broschüren sowie in der systematischen Herbeiführung großer Pilgergruppen durch die Verbindung des Besuches der Klosterkirche mit dem Besuch des Panoramas (Abb. 50). Diese Vorgehensweise vermochte den offiziellen, an Zahlen abgelesenen und vor allem finanziellen Erfolg zu beeinflussen. Die im Volksmund geläufige Bezeichnung der „Bettlerhütte“ war vermutlich durch die unvermeidbare Profitorientierung des Unternehmens entstanden.³⁰⁹ Als für Einsiedeln zwei Jahre nach der Eröffnung des Kreuzigungspanoramas neben diesem und den bereits vorhandenen Schaustellungen, wie dem Panoptikum der Meinradsvita und der elektromechanischen Krippe, die Installation eines weiteren Panoramas geplant wurde, meldeten sich die Einwohner gegen „einige grosse Herren“ - gemeint waren die Unternehmer - zu Wort:

„Passen überhaupt solche Schaustellungen an unsern Wallfahrtsort? Welche Stellung sollen wir Einsiedler gegenüber diesen geplanten Schaustellungen einnehmen?“³¹⁰

Die Unsicherheit in der Haltung gegenüber einer Vielzahl derartiger Schaustellungen an einem Wallfahrtsort hing eng mit der Unvereinbarkeit neuartiger Medien mit dem religiösen Geiste der Wallfahrt zusammen. Vor allem die Quantität derartiger Schaustellungen und Sehenswürdigkeiten erschwerte eine sich davon abgrenzende Auffassung des Panoramas als Kunstwerk. Ein vielseitig orientiertes Publikum in einem neutralen Kontext hatte in München die Rezeption des Piglhenschen Kreuzigungspanoramas aus verschiedenen Gesichtspunkten ermöglicht. Dagegen bot die überwiegend religiöse Anschauung am Wallfahrtsort eher einen Nährboden für Kontroversen zwischen den Glaubensinhalten der religiösen Darstellung und dem ursprünglichen Verständnis des Panoramas als Unterhaltungsmedium.

³⁰⁷ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 33/35.

³⁰⁸ Ringholz 1896, S. 286ff. Siehe auch Koller 1993, Anm. 55.

³⁰⁹ Fink und Ganz 2000, S. 60.

³¹⁰ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 34. Leserbrief im Einsiedler Anzeiger, 26. Februar 1895.

Nachdem das Panoramagebäude und das Rundbild 1960 bei Renovierungsarbeiten verbrannten, beschloss die Panoramagesellschaft den sofortigen Wiederaufbau und die Rekonstruktion des Gemäldes (Abb. 51 und 52). Entsprechend dem historischen Vorbild wurden die Größe und die Komposition mit Hilfe von erhaltenen Reproduktionen rekonstruiert. Die Farbwirkung, der Stil und die Stimmung sind jedoch als Teil einer modernen, impressionistischen Interpretation durch die Wiener Künstler Hans Wulz und Josef Pastl unter der Leitung von Prof. Max Huggler entstanden. Das moderne Kreuzigungspanorama wurde 1962 eingeweiht.³¹¹

Die private Panoramagesellschaft klagt heute ähnlich wie in Ste-Anne über niedrige Besucherzahlen und finanzielle Schwierigkeiten.

6.3 Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Kevelaer, 1895

Der bekannte nordwestdeutsche Marienwallfahrtsort Kevelaer, welcher das Ziel vieler Pilger seit der Marienerscheinung im Jahre 1641 war, wurde ebenfalls, allerdings nur für kurze Zeit, mit einem Kreuzigungspanorama ausgestattet. Dieses ist weder im Original noch in Abbildungen überliefert. Die niederländische Gesellschaft Ficq & Zoon hoffte in Kevelaer auf die selbe zufriedenstellende Gewinnabschöpfung, für welche in den mit Panoramen bestückten Städten ein Publikum mit unbefangener Schau- und Sensationslust gesorgt hatte.³¹² Die Gesellschaft, welche das Unternehmen finanzierte, hatte den Bauunternehmer Peters mit der Errichtung einer Rotunde an einer strategisch günstigen Stelle gegenüber des Bahnhofsgebäudes beauftragt. Die Baugenehmigung wurde vom Kevelaerer Bürgermeister am 12. Oktober 1894 erteilt (Abb. 53 und 54).³¹³ Der Auftrag für die Ausführung des Kreuzigungspanoramas für Kevelaer ging vermutlich an die Schwabinger Ateliers in München - an die bereits erfahrenen Panoramamaler Frosch und Krieger, und das junge Talent der christlichen Malerei Gebhard Fugel.³¹⁴ Im Frühling des Jahres 1895 fand die Eröffnung des Panoramas statt. Nur zwei Jahre später wurde das Gemälde aufgrund von Unrentabilität entfernt, und das Gebäude abgerissen. Bis heute kann der Verbleib des Kreuzigungspanoramas nicht nachvollzogen werden.

³¹¹ Von Plessen 1993, S. 174.

³¹² Über das bis heute vermisste Panorama mit der Darstellung der Kreuzigung Christi sind Hinweise von Theodor Bercker, der Artikel von Robert Plötz von 1989 sowie einige Artikel aus der zeitgenössischen Presse erhalten.

³¹³ Plötz 1989, S. 120.

³¹⁴ Koller 1990 (2, S. 24. Diese Vermutung konnte bis heute noch nicht mit Sicherheit belegt werden. Es ist ebenso möglich, dass es sich um andere Maler handelte. Siehe auch Koller 1993, Anm. 40.

Eine regelrechte Hetzkampagne vonseiten der wallfahrtsbetreuenden Geistlichkeit schon bald nach der Eröffnung des Panoramas führte zum Misserfolg des religiösen Rundbildes. Diese war sehr bemüht, die öffentliche Volksmeinung entschieden gegen die „Ausbeutung frommen Pilgersinns“ einzustimmen.³¹⁵ Mit dem mehrfach erwähnten Verweis auf die Profitorientierung der Unternehmer warnte die wallfahrtsbetreuende Geistlichkeit vor der Gefahr, dass „unter dem Deckmantel religiöser Schaustellungen“ die Aufmerksamkeit von der Wallfahrt abgelenkt werden sollte, um finanziellen Gewinn zu erzielen.³¹⁶ Sie erinnerte die Bürger im Kevelaerer Volksblatt mit mahnenden Worten an die christliche Bescheidenheit sowie an die bereits bestehenden, gemütsanregenden Darstellungen am geweihten Ort, um welche die hohe Geistlichkeit sich innigst kümmerte. Die Kirche in Kevelaer leugnete nicht die didaktische „Bedeutung bildlicher Darstellung für die Herstellung persönlicher Betroffenheit als Basis religiöser Erbauung und Erhebung“, empfand aber das umfangreiche Ausstattungsprogramm mit spätnazarenischen Linearfiguren der neu gebauten Wallfahrtsbasilika als besser geeignet und ausreichend.³¹⁷ Obwohl sie einerseits den pädagogischen Wert der christlichen Kunst befürwortete, warnte sie vor zuviel bildnerischer Illusion. Ihrer Meinung nach vermochte ein Panorama dagegen eher säkulare Schaulüste zu befriedigen.³¹⁸ In einer außerordentlichen Versammlung erging der Beschluss, dass öffentliche Schaustellungen der Wallfahrt schädlich seien und „auf die Dauer den Ruin der Wallfahrt herbeiführten“, und dass alle gesetzlichen Mittel und Wege angewendet werden mussten, um diese in Kevelaer zu unterbinden. Die Geistlichkeit fürchtete die Errichtung weiterer Schaustellungen und die Herabwürdigung des „althehrwürdigen Gnadenortes“ zu einem „permanenten Kirmesplatz“. ³¹⁹ Selbst in der Predigt der Heiligen Messe wurden die Pilger „von den Kanzeln herab“ vor „dem bösen Feind“ gewarnt.³²⁰ Am 8. Juni 1895 veröffentlichte die Presse, auch außerhalb Kevelaers, folgende Resolutionen: 1. Keine Gebäude oder Grundstücke an schaustellende Unternehmen verkaufen oder vermieten; 2. Keine Werbeanzeigen zulassen; 3. Den Verkauf von Eintrittskarten nicht übernehmen; 4. Die Pilger darüber aufklären, dass diese Schaustellungen dem Geiste der Wallfahrt

³¹⁵ Plötz 1989, S. 121. Zit. n. Bercker.

³¹⁶ Ebd., S. 121. Zit. n. Kevelaerer Volksblatt, 1. Juni 1895.

³¹⁷ Ebd., S. 121. Zit. n. Kevelaerer Volksblatt, 1. Juni 1895.

³¹⁸ Sachsse 1993, S. 211/212.

³¹⁹ Plötz 1989, S. 126. Zit. n. „Die katholische Presse über öffentliche Schaustellungen in Kevelaer“, in: Kevelaerer Volksblatt, 25. September 1895.

³²⁰ Ebd., S. 126. Zit. n. Kölner Zeitung, 21. September 1895.

widersprechen; 5. Sie selbst nicht besuchen.³²¹ Diese Resolutionen wurden am 28. März 1896 ein weiteres Mal von den Zeitungen im Umkreis veröffentlicht.

Ein Korrespondent der Kölner Zeitung hatte in einem Artikel geäußert, dass er den „Widerstand gegen eine künstlerische Anregung, wie sie diesen Leuten selten geboten werde, nicht verstehen kann“. Er hielt den künstlerischen Wert für überaus geeignet, „die Herzen zu rühren und zu erbauen“, und empfahl den Besuch des herrlichen Panoramas.³²² Diese einzige erhaltene, positive Kritik zum Kevelaerer Kreuzigungspanorama musste allerdings auf das Drängen der Geistlichkeit hin von der Kölner Zeitung nachträglich mit den Worten berichtigt werden, dass der Autor des Artikels den „schädlichen Einfluss des Schaubildes auf den Geist der Wallfahrt nicht gekannt habe“. Die Veröffentlichungen vonseiten der wallfahrtsbetreuenden Geistlichkeit wiesen im weiteren darauf hin, dass die Inhaber der niederländischen Panoramagesellschaft von jüdischer Religion waren, welche sich gegen die Ziele der Wallfahrt richtete.³²³

Die Hetzkampagne vonseiten der Geistlichkeit basierte vordergründig auf der „Absicht pekuniären Gewinnes“ der holländischen Unternehmer, denen die „innere Beziehung zur Darstellung“ fehlte.³²⁴ Diese Ablehnung hatte dazugeführt, dass dem Kreuzigungspanorama keine objektive Anerkennung zuteil werden konnte. Das Beispiel des Kreuzigungspanoramas in Kevelaer verdeutlicht, wie sehr die Einschätzung eines Panoramas mit der Darstellung der Kreuzigung Christi als religiöses Kunstwerk oder als Unterhaltungsmedium von der Zielstellung und der Anschauung des Umfelds abhing.

Die Wahl eines Wallfahrtsortes mit anhaltend religiös interessiertem und stets zahlreichem Publikum als Standort für ein Kreuzigungspanorama erscheint naheliegend. Diese Entscheidung führte jedoch zu den beschriebenen Schwierigkeiten aufgrund der Unvereinbarkeit der ertragsbringenden Bildform mit dem religiösen Geist der Wallfahrt, sodass nach 1895 keine weitere Installation mit rein profitorientierter Intention mehr durchgeführt wurde.

³²¹ Plötz 1989, S. 125. Zit. n. Kevelaerer Volksblatt, 8. Juni 1895.

³²² Ebd., S. 125/126. Zit. n. Kölner Zeitung, 21. und 23. September 1895.

³²³ Ebd., S. 126.

³²⁴ Ebd., S. 121, Zit. n. Kevelaerer Volksblatt, 1. Juni 1895.

7. DAS PANORAMA „JERUSALEM UND DIE KREUZIGUNG CHRISTI“ IN ALTÖTTING 1903

Das letzte, bis heute erhaltene in der Reihe der Kreuzigungspanoramen entstand in den Jahren 1902/03 durch den Maler Gebhard Fugel. In einer Zeit, in der das Interesse an Panoramen stark zurückgegangen war, und die Unvereinbarkeit der ertragsbringenden Bildform mit dem religiösen Geist zu Schwierigkeiten bei der Installation an Wallfahrtsorten geführt hatte, fasste Fugel dennoch den Entschluss, ein Kreuzigungspanorama für einen Wallfahrtsort auszuführen. Im Gegensatz zur wirtschaftlichen Intention der Gesellschaften bestand die Besonderheit in Fugels Vorhaben in der autonomen Entscheidung mit künstlerischer und religiöser Intention, und der eigenständigen Konzipierung, Ausführung und Finanzierung des Panoramas, wie im Folgenden erläutert wird.

7.1 Gebhard Fugel und die religiöse Malerei

Gebhard Fugel (1863-1939) trat im Alter von sechzehn Jahren in die Stuttgarter Kunstakademie ein, wo er unter der Leitung des Lehrers und Akademiedirektors Claudius von Schraudolph sein künstlerisches Talent und seine Vorliebe für die christliche Malerei vertiefte (Abb. 55). Der Stil seiner religiösen Darstellungen erregte schon bald großes Aufsehen. Fugel wandte sich von dem süßlich-lyrischen Stil der Nazarener ab und versuchte das Religiöse in der Malerei mit den neuen frühimpressionistischen Lehren aus Frankreich zu verbinden.³²⁵ Geradezu typisch für seine naturalistische Frühphase war sein Werk „Christi Krankenheilung“ von 1885 (Abb. 56). Fugel versuchte hier angeregt von der zeitgenössischen historisch-orientalischen Strömung das historische Milieu der Bibel zu treffen.³²⁶ Die Verbindung von Naturalismus, Realismus und Religiosität verwies einerseits auf seine ablehnende Haltung gegenüber der traditionellen Verschönerung im Bild, und zeigte andererseits Parallelen zum realistisch-naturalistischen Stil der Panoramamalerei. Die Ausstellung des Gemäldes im Münchner Kunstverein und Friedrich Pechts lobende

³²⁵ Rothes 1925, S. 13.

³²⁶ Koller 1990, S. 49.

Worte in der Zeitschrift „Kunst für Alle“ machten ihn bald zum „katholischen Maler christlicher Kunst schlechthin“.³²⁷

Sein großes Vorbild hatte Fugel in dem ungarischen Maler Mihály von Munkácsy gefunden. Er war fasziniert von dessen dramatischen, fast theatralischen religiösen Darstellungen.³²⁸ Wie bereits Max Liebermann und Fritz von Uhde wollte auch Fugel sein Schüler werden. Er fuhr 1890 nach Paris und besuchte Munkácsys Atelier, musste aber den Wunsch aufgrund der mangelnden Sprachkenntnisse und finanziellen Mittel aufgeben. Noch im selben Jahr zog er in die an katholisch-kirchlicher Kunst interessierte Stadt München. Bald darauf wurden im Münchner Glaspalast zwei Gemälde von Fugel, „Die Kreuzabnahme“ und „Die Grablegung“, beide aus den Jahren 1889/90, ausgestellt (Abb. 57).³²⁹ Mit dem Thema der Passion Christi hatte er sich bereits 1887/88 bei der Ausführung des Gemäldes mit der Darstellung der Kreuztragung und dem Titel „Weinet nicht über mich“ auseinandergesetzt (Abb. 58). Fugels eigenen Aussagen zur Folge war sein Interesse an der Passion in der „besonders erschütternden Wirkung“ begründet, welche „die Verlesung der großen Passion in der Karwoche während der hl. Messe“ auf ihn ausgeübt hatte.³³⁰ In Anbetracht dieser persönlichen Erfahrung erscheint das Fehlen der Kreuzigungsdarstellung in der Themenfolge der drei Gemälde geradezu sonderbar, der viel später gefasste Entschluss dagegen, die Kreuzigung Christi im Panorama darzustellen, bereits absehbar. Die Gemälde vom Leben und Leiden des Heilandes waren von einem realistischen und dramatischen Stil bestimmt, welcher vor allem bei der Kreuzabnahme und der Grablegung durch die Beleuchtungsstimmung die Dramatik der Passion noch verstärkte.³³¹ Fugels Christusbildung glich hierbei nicht dem milden, Trost spendenden Seelenfreund der Darstellungsform der Nazarenernachfolge. Vielmehr forderte er vom Betrachter die Passion durch die realistische Anschauung der Leiden nachzuvollziehen.³³² In seinen Gemälden mit den Themen der Kreuztragung, der Kreuzabnahme und der Grablegung, war bereits „ein Zusammenhang mit dem Gedanken des Passionsspiels“ durch die Konfrontation des Betrachters mit der realistisch wirkenden Dramatik unverkennbar, welche im Panorama noch gesteigert werden sollte.³³³

³²⁷ Schuster 1984, S. 158.

³²⁸ Smitmans 1978, S. 45.

³²⁹ Himmelreich 1949, S. 10.

³³⁰ Fugel nach 1915, S. 10.

³³¹ Pöllmann 1913, S. 760.

³³² Koller 1990, S. 49.

³³³ Pöllmann 1913, S. 760.

Die Neuerungen Fugels beeinflussten den stagnierenden Kanon in der christlichen Malerei. Während die Hüter der Nazarenertradition sich dem energisch entgegenstellten³³⁴, verglichen zeitgenössische Kunstkritiker seinen Einfluss mit einer „frischen Brise“.³³⁵ Die Vertreter der katholisch-kirchlichen Malerei akzeptierten Fugels hohen Grad an Realismus nur zögernd. Ihrer Meinung nach konnte die realistische Art der Darstellung ursprünglich christlicher Motive, wie sie sich in der zeitgenössischen Malerei zunehmend verbreitete, nicht mehr mit der christlichen Kunst in Einklang gebracht werden. Die zeitgenössische Malerei war nicht nur in München geprägt von dem religiösen Historienbild, welches sich vor allem durch den hohen Grad an Realismus und Dramatik auszeichnete.³³⁶ Die weltlichen Maler versuchten in der Darstellung religiöser Themen mit der „süßlichen und frömmelnden Art der Nazarenernachfolge“ zu brechen, indem sie ihren Bildern eine gewisse „Herbheit und Härte“ verliehen.³³⁷ Mit einer freien Umsetzung im Sinne neuer, künstlerischer Wahrheit brach Max Klinger (1857-1920) in seinem 1890 vollendeten Gemälde „Die Kreuzigung Christi“ die alten Darstellungstraditionen (Abb. 59).³³⁸ Seine Ausführung des Themas in neoklassizistischem Stil legte den Schwerpunkt auf die historische Richtigkeit des Geschehens durch die Einbringung von niederen Kreuzen, mit leidensverlängernden Sitzbalken und nackt dargestellten Gekreuzigten. Die Nacktheit Christi verursachte in München 1891 einen Ausstellungsskandal.³³⁹ Sie wurde als Vermenschlichung des göttlichen Christus interpretiert, und das Gemälde aufgrund der angeblichen Profanierung des Themas heiß umstritten.³⁴⁰ Franz von Stuck (1863-1928) übernahm in seinem Gemälde „Kreuzigung“ von 1892 von Klinger die Form der niedrigen Kreuze, wodurch es ihm gelang, die Szene sehr nahe an den Betrachter heran zu holen (Abb. 60). Die mächtigen, dunklen Gewandfiguren auf der linken Seite des Bildes standen in starkem Kontrast zu den hell erleuchteten Gekreuzigten auf der rechten Seite. Stuck versuchte durch die theatralische Inszenierung das Thema der Kreuzigung Christi für den zeitgenössischen Betrachter wieder nachlebbar zu gestalten.³⁴¹ Mit diesem Werk hatte Stuck vermutlich sein Ziel erreicht, denn die Nachfrage nach Reproduktionen durch die Firma Hanfstaengel in

³³⁴ Rothes 1925, S. 14.

³³⁵ Hoffmann 1928, S. 325.

³³⁶ Koller 1990, S. 51.

³³⁷ Smitmans 1978, S. 45.

³³⁸ Gross 2002, S. 119.

³³⁹ Gross 1989, S. 138. Ausführlicher Bericht mit Stellungnahmen Klingers über den Skandal: Ebd., S. 138ff.

³⁴⁰ Waetzoldt 1971, S. 43.

³⁴¹ Schuster 1984, S. 174.

München war enorm. Auch das Gemälde „Kreuzigung“ von 1897 von Lovis Corinth (1858-1925) wurde aufgrund seiner modernen Art ausdrücklich gelobt (Abb. 61). Das originale Gepräge der Figuren, das niedrige Kreuz, die struppige Dornenkrone und der roh gezimmerte Marterpfahl galten als Ausdruck seiner drastischen und naturwahren Darstellungsart, aufgrund welcher er zu den modernen Künstlern zählte. Das Gemälde wurde nach dem Ankauf durch einen Privatmann der protestantischen Kirche in Bad Tölz gestiftet, und in der Presse als „touristische Attraktion“ für Bad Tölz empfohlen. Als Leihgabe auf einer Düsseldorfer Ausstellung wurde es mit der Anmerkung gelobt, dass „ein raffinierter Maler, dem es zu allerletzt um eine christliche Wirkung zu tun ist“, trotzdem durch seinen realistischen Stil „bis zu einem gewissen Grad seelische Werte“ erzeugen kann.³⁴² Dieser Meinung stand jedoch die Ansicht der Vertreter kirchlicher Kunst gegenüber, nach welchen diese freien, weltlichen Interpretationen nicht mehr der Verehrung oder der Andacht dienten, und selbst zur Belehrung über die biblischen Inhalte nicht in Betracht gezogen werden konnten.³⁴³

Der Bruch mit den alten Traditionen und die Neuerungen der weltlichen Künstler in der Behandlung religiöser Themen wurden einerseits als „Neubelebung religiöser Kunst“ bezeichnet, andererseits wurde bedauert, dass sich „Kunst und Religion unendlich weit von einander entfernt“ hätten.³⁴⁴ Das aus Frankreich einfließende Kunstverständnis „l'art pour l'art“ unterstützte zusätzlich die Ablehnung von gedanklichem Inhalt in der Kunst.³⁴⁵ Gebhard Fugel war jedoch aufgrund seiner christlichen Erziehung und persönlichen Überzeugung sehr an einer glaubhaften Darstellung der biblischen Heilsgeschichte gelegen.³⁴⁶ Für den weltlichen Kunstmarkt nicht ausreichend modern, für die Kirche zu realistisch und zu wenig idealistisch, fanden Fugels Werke nur selten Käufer. Er strebte danach, mit seinem künstlerischen Schaffen sowohl der Kirche zu dienen als auch frei und selbständig gestaltender Künstler zu sein. Zunächst veranlasste ihn diese schwierige Situation, gemeinsam mit befreundeten Künstlern 1893 die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ zu gründen, mit dem Ziel, eine zeitgenössische Form christlicher Malerei zu finden.³⁴⁷ Zur Umsetzung seiner persönlichen Auffassung von religiöser Kunst in dieser Phase eignete sich das Medium Panorama besonders.

³⁴² Schuster 1984, S. 198.

³⁴³ Gräß 2002, S. 84.

³⁴⁴ Schuster 1984, S. 39.

³⁴⁵ Hoffmann 1928, S. 321.

³⁴⁶ Koller 1990, S. 46.

³⁴⁷ Streicher 1984, S. 60.

Gebhard Fugel verstand sein künstlerisches Talent als eine Gabe Gottes. Er wollte mit seiner „künstlerischen Berufung nur dem folgen, der sie ihm in die Seele gelegt“ hatte.³⁴⁸ Als Inspirationsquellen für seine Bilder dienten ihm die Zeugenschriften des Clemens von Brentano über die Erscheinungen der Hl. Anna Katharina Emmerich im 19. Jahrhundert.³⁴⁹ Sein innigster Wille, die Bedeutung des Glaubens zu veranschaulichen, hatte zur Folge, dass er sich im Ringen um kirchliche Aufträge deren Anforderungen anpasste und sich vom Realismus entfernte, so dass in seinen Werken schließlich Kunst und Religion einen harmonischen Ausgleich fanden.³⁵⁰ Fugel schuf auf seinem Hauptgebiet der religiösen Malerei zahlreiche Fresken und Altarbilder für Kirchen. Sein Hauptlebenswerk umfasst einen Zyklus von über 100 Bildern zur Bibel, an denen er fast 30 Jahre arbeitete.

7.2 Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Altötting

Auf dem Gebiet der Panoramamalerei hatte Gebhard Fugel bei der Ausführung des Kreuzigungs panoramas für Kevelaer 1894/95 gemeinsam mit den Panoramamalern Frosch und Krieger erste Erfahrungen gesammelt. Diese konnte er im Jahr 1900 durch die Beteiligung an einem zweiten religiösen Panorama der Maler Frosch und Krieger mit der Darstellung der Geburt Christi und dem Titel „Bethlehem“ vertiefen.³⁵¹

Der Misserfolg des Kevelaerer Kreuzigungs panoramas sollte Gebhard Fugel nicht davon abhalten, nur wenige Jahre später die verschiedenen Möglichkeiten des Illusionsraums Panorama für seinen innigsten Willen, die Bedeutung des Glaubens zu veranschaulichen, zu nutzen. Während die Kirche die Verdrängung der Religion durch die Kunst befürchtete, bediente sich Fugel der didaktischen Eigenart eines Panoramagemäldes zur Vermittlung religiöser Inhalte. Die einprägsame Wirkung des Dargestellten im Panorama bestand in der ins Monumentale gesteigerten religiösen Aussage und in der illusionistischen Sensation des Miterlebens. Die hervorgerufenen Emotionen bei der Anschauung des religiösen Geschehens inmitten seiner vorgetäuschten Wirklichkeit konnten beim Rezipient die Glaubwürdigkeit der biblischen Heilsgeschichte unterstützen. Mit der eigenständigen Ausführung eines religiösen Panoramagemäldes konnte er seinen Wunsch, sein künstlerisches Talent in

³⁴⁸ Himmelreich 1949, S. 15.

³⁴⁹ Ebd., S. 18.

³⁵⁰ Staudhammer 1906, S. 57.

³⁵¹ Sachsse 1993, S. 212. Das Panorama „Bethlehem“ war von Dezember 1900 bis Mai 1902 in Zürich in der Rotunde am Utoquai ausgestellt.

den Dienst des Glaubens zu stellen, erfüllen. Die Wahl der Darstellung der Kreuzigung Christi beruhte vermutlich auf der Symbolkraft des bedeutendsten Ereignisses für den christlichen Glauben, und der bereits erwähnten, erschütternden Wirkung welche die Vergegenwärtigung der Passion Christi auf Fugel selbst ausgeübt hatte.³⁵²

Nicht zuletzt ermöglichte ihm die Aussicht auf gewisse Einnahmen durch die Besucher eines Panoramas eine finanzielle und somit vor allem gestalterische Unabhängigkeit. Fugel selbst äußerte sich rückblickend über die Schwierigkeiten des eigenständigen, künstlerischen Arbeitens mit folgenden Worten: „Die Künstler, die selbständig Originale schaffen wollten, standen allein und ohne Stütze.“³⁵³ Die illusionistische Kunstform Panorama und ein zahlendes Publikum ermöglichten Fugel, unabhängig von den idealistischen Vorlieben der Kirche und den weltlichen Tendenzen des Kunstmarktes, ein Werk zu konzipieren, das sowohl in der Absicht der Aussage als auch in der künstlerischen Gestaltung und Ausführung seinen Vorstellungen entsprach.

Der Gedanke einer finanziellen Bereicherung durch die Ausführung eines Panoramas vonseiten Fugels kann zwar nicht ausgeschlossen werden, doch war ihm vermutlich das allgemein nachlassende Interesse an Panoramen, bezeugt durch die Schließung zweier Panoramarotunden in München in den Jahren 1892 und 1902, bekannt. In Anbetracht dessen mag die Wahl des bayerischen Wallfahrtsortes Altötting als Standort für das Kreuzigungs Panorama aufgrund des religiös interessierten Publikums und der enorm gestiegenen Pilgerzahlen durch den neuen Eisenbahnanschluss wiederum als taktisch klug erscheinen.³⁵⁴ In der Regierungszeit des Prinzregenten Luitpold (1886-1912), welcher dem Wallfahrtsort als Ruhestätte der Wittelsbacher wohlgesinnt war, erreichte die Wallfahrt in Altötting nach deren Verbot im Kulturkampf einen neuen Höhepunkt.³⁵⁵ Die hohen Pilgerzahlen hatten zu einer regen Bautätigkeit in Form von zahlreichen Verschönerungen, Umgestaltungen und Renovierungen geführt.³⁵⁶ Sehr viel nahe liegender, der christlichen Gesinnung und der künstlerisch-religiösen Absicht entsprechender ist allerdings die Begründung zur Wahl des Wallfahrtsortes, dass Fugel als überzeugter Christ „die Nähe zum

³⁵² Fugel nach 1915, S. 10.

³⁵³ Ebd., S. 18.

³⁵⁴ Kratzsch 1990, S. 34. Durch den Eisenbahnanschluss seit 1897 stiegen die Pilgerzahlen enorm. Allein zwischen März und Oktober 1903 besuchten 400.000 Pilger Altötting.

³⁵⁵ Ebd., S. 34.

³⁵⁶ Wiebel-Fanderl 1982, S. 39.

Gläubigen“ gesucht und der Ort „der religiösen Motivation des Künstlers“ entsprochen hatte.³⁵⁷

„Es war ohne Auftrag entstanden. Eine Gesellschaft von Freunden übernahm die Unkosten des Rundbaus.“³⁵⁸ Diese schriftliche Überlieferung bestätigt die Eigeninitiative Gebhard Fugels zur Ausführung des Kreuzigungs panoramas. Vermutlich um einer Auseinandersetzung mit der Geistlichkeit, wie sie auf drastische Weise in Kevelaer stattgefunden hatte, vorzubeugen, fragte er bei dem wallfahrtsbetreuenden Kapuzinerorden Altöttings an, ob ein Interesse an einem Panorama bestünde. Wie sich der Orden auf diese Anfrage hin geäußert hat, ist bis heute unbekannt. Anzunehmen bleibt jedoch, dass Fugel, der sich als Maler christlicher Kunst einen Namen gemacht hatte, an der Ausführung seines Werkes nicht gehindert wurde.

Die „Gesellschaft von Freunden“, wie sie in den Notizen von Fugels Tochter genannt wurde, und welche sich die Finanzierung des Vorhabens zum Ziel gesetzt hatte, gründete am 23. Juni 1902 die „Panoramagesellschaft Altötting Völkl & Co“. Sie bestand aus den Malern Gebhard Fugel und Joseph Krieger, und dem Architekten Georg Völkl aus Pasing.³⁵⁹ Fugel war mit der höchsten Summe am Unternehmen beteiligt, und übernahm die Organisation und die Buchführung. Die Höhe der finanziellen Einlage sollte die Höhe des Gewinnanteils bestimmen.³⁶⁰ Am 9. Juli 1902 war der Grundstückskauf abgeschlossen, und der Bau wurde begonnen. Das Altöttinger Gebäude entsprach mit relativ kleinen Maßen (Leinwand: 11,60 m Höhe, 95 m Breite) und als Holzfachwerkbau mit Mittelstütze den frühen Panoramabauten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man hatte versucht, die Baukosten möglichst niedrig zu halten.³⁶¹ Anstatt für das Panorama eine Standortmöglichkeit in der Nähe des neuen Bahnhofs zu erwerben, um möglichst viele Besucher anzulocken, suchte die Gesellschaft vermutlich die Nähe zum religiösen Zentrum und kaufte ein Grundstück nur wenige 100 Meter vom Kapellplatz entfernt (Abb. 62 und 63). Trotz der Nähe zum Kapellplatz handelte es sich hier allerdings um einen sehr ungünstigen, beinahe versteckt gelegenen Standort. Die Besucher des Panoramas müssen bis heute vom Bahnhof kommend in einige Querstrassen abbiegen, und vom Kapellplatz kommend

³⁵⁷ Koller 1990 (2, S. 31.

³⁵⁸ Himmelreich 1949, S. 15.

³⁵⁹ Altöttinger-Anzeiger, 1902, Nr. 54, S. 230. Stadtarchiv Altötting.

³⁶⁰ Koller 1990 (2, S. 29.

³⁶¹ Ebd., S. 26.

den Hinterhof des Gasthauses Scharnagel und den angrenzenden Parkplatz überqueren, um das abgelegene Panorama zu erreichen. Ob diese geographische Zurückhaltung mit einer beabsichtigten Zurückhaltung des Unternehmens einherging, kann nur in Form einer Vermutung bestehen.

Bestärkt wird diese Annahme von der Art der Planung die Außenarchitektur der Rotunde betreffend. Hier achtete man gezielt darauf, die Architektur dem religiösen Wallfahrtsort anzupassen, um die Ernsthaftigkeit des Vorhabens zu bezeugen. Der ursprüngliche Plan mit einer monumental wirkenden, orientalischen Kulissenarchitektur wurde zugunsten eines schlichten Rundgebäudes mit einem Kreuz auf dem Dach verworfen. Der ausgeführte Vorbau war mit einem Dreiecksgiebel überdacht, dessen Giebelfeld von Gebhard Fugel mit der Darstellung zweier das Schweiß Tuch Christi tragender Engel malerisch gestaltet wurde (Abb. 64).³⁶² Die religiös symbolische Außengestaltung verlagerte die Aussage von der historischen Rekonstruktion auf den religiösen Sinngehalt der Darstellung im Panorama.

Erst im November 1902 wurde mit der Ausführung des Panoramagemäldes begonnen. Zu den Personen, die am Gemälde beteiligt waren, gehörten neben Fugel der Panoramamalerei Josef Krieger, der Würzburger Zeichenlehrer Heinrich Ellenberger, der die Rekonstruktion der Architektur und ihre Perspektive entwarf, und der Münchner Maler Karl Nadler, welcher die Architektur ausführte. Fugel hatte die künstlerische Leitung übernommen. Um eine vom Püglheinschen Kreuzigungs-panorama unabhängige und einzigartige Interpretation zu erreichen, reiste Krieger erneut im Juni 1902 nach Jerusalem, während Fugel in seinem Atelier die Körperhaltungen der Kreuzigungsszene anhand lebender, an Holzkreuzen befestigter Modelle genau studierte.³⁶³ Ellenberger hatte sich indessen ausführlich mit Püglheins Panorama und den theologischen Arbeiten des Professors Sattler befasst, und strebte mit Hilfe der neuesten Erkenntnisse der Bibelwissenschaften eine Vertiefung der Fakten an. Die Betonung der eigenständigen Recherche äußerte sich in Details wie dem Todesdatum Christi, welches im Führer des Püglheinschen Panoramas mit dem 7. April 29, im Führer des Altöttinger Panoramas nun mit dem 6. April 30 angegeben wurde.³⁶⁴ Das Panorama „Kreuzigung Christi mit der Stadt Jerusalem“ in Altötting wurde am 18. Juli 1903 eröffnet, und kann bis heute am selben Standort, in einem erneuerten Gebäude besichtigt werden (Abb. 65).

³⁶² Koller 1990 (2, S. 26.

³⁶³ Staudhammer 1906, S. 60.

³⁶⁴ Damrich 1905.

Nach Betreten der Rotunde führt der ebenerdige, dunkle Gang über eine Treppe auf eine hölzerne Plattform mit rustikalem Geländer, auf welcher sich der Besucher zunächst in einer ruhigen und dämmrigen Stimmung wiederfindet. Auf dieser Anhöhe angelangt, öffnet sich der Blick auf die umgebende Landschaft und die historisch rekonstruierte Stadt Jerusalem. (Abb. 66) Zunächst beeindruckt die hoch emporragende, mächtige Sionsburg, die Residenz des Herodes, bestehend aus mehreren Gebäudekomplexen umringt von einer eigenen Stadtmauer mit Wehrtürmen. Ihre mächtige Wirkung wird durch den Kontrast mit dem hellen Lichtschein am Horizont im Hintergrund der Anlage betont. (Abb. 67) Weiter nach links drehend schweift der Blick von der Anhöhe der Sionsburg über die zahlreichen Dächer hinter der ganz Jerusalem eingrenzenden Stadtmauer hinab bis zum Hasmonäer-Palast, der Stadtresidenz von Galiläa, hervorgehoben durch die rote Farbigekeit hinter den Arkadenreihen. (Abb. 68) Weit höher hinausragend schließt sich links die längliche Königshalle an, und der helle, fensterlose Querbau im Zentrum des Herodianischen Tempels. (Abb. 69) Der Vorplatz des Tempels, der sogenannte Priesterhof, führt zu der die Tempelstadt abschließenden Burg Antonia, und öffnet die Sicht auf den weiter in der Ferne gelegenen Ölberg. (Abb. 70) Vor dem Stadttor zum Tempelbezirk sind zahlreiche Pilger zu sehen, welche ihre Zelte vor der Stadtmauer aufgeschlagen haben. Ihre gebannten Blicke führen vorbei an der zurückkehrenden Abteilung römischer Soldaten, vorbei an Simon von Kyrene und den weinenden Frauen, den Weg hinauf zum Kalvarienberg (Abb. 69, 70, 71 a).

Ans Kreuz genagelt, dem Betrachter fast frontal gegenüber, ragt Christus zwischen den beiden mit Seilen ans Kreuz gebundenen Schächern hervor (Abb. 71 b). Die helle Farbigekeit seines Körpers lässt diesen vor dem verdunkelten Himmel wie strahlend hervortreten. Seine Haltung ist im Vergleich zur Körperhaltung der Schächer außergewöhnlich ruhig und idealistisch dargestellt. Christi Gesicht ist nach seiner Mutter Maria gewandt, welche gestützt von Maria Kleophä und gemeinsam mit Johannes innerhalb der Ringmauer, welche den Richtplatz umgibt, die Arme nach ihm ausstreckend dem Tod ihres Sohnes beiwohnt. Die zu Boden gesunkene Maria Magdalena umarmt den Fuß des Kreuzes. Hinter ihnen steht der wachhabende römische Hauptmann Longinus, während seine Kameraden gegenüber außerhalb der Ringmauer um das Gewand Christi wüfeln. Vom Betrachter aus links hinter der Ringmauer blicken die Anhänger Jesu auf das Geschehen. Unter ihnen befinden sich Nikodemus, Joseph von Arimathäa, die Geschwister Lazarus und Martha, und die auf der Mauer niedergesunkene Veronika. Neben ihnen vergewissern sich die Gegner Jesu

der Hinrichtung. Zu ihnen gehören die Priester in Amtstracht, die Pharisäer und die Schriftgelehrten zu Fuß und zu Pferd. Der vorneweg reitende Priester blickt erschreckt der sich verfinsternden Sonne entgegen. Im Hintergrund ist ein römischer Soldat bemüht, die herbeiströmende Menschenmenge vom Richtplatz fern zu halten. Im Tal links unterhalb des Kalvarienbergs werden die von Galiläa kommenden Pilger durch Zurufe über das Geschehen unterrichtet (Abb. 72). Sie halten ein und blicken gebannt zu den Kreuzen. Über einen Garten mit Olivenbäumen hinweg schweift der Blick weiter zum Landhaus des Joseph von Arimathäa, wo sich die Jünger Jesu versammelt haben, um aus der Ferne das Geschehen auf Golgatha zu betrachten. Unterhalb des Landhauses vor dem offenen Felsengrab kniet Petrus reuevoll an einer Mauer, zu Christus blickend und die Hände zum Beten gefaltet. Mit der nach Bethlehem führenden Straße zwischen dem Landhaus und der Sionsburg, über welcher sich die Sonne verfinstert, schließt sich der Kreis der Rundsicht über Jerusalem zum Zeitpunkt des Kreuzestodes Christi (Abb. 73 und 74).³⁶⁵

Zu den kaum vermeidbaren Gemeinsamkeiten mit älteren Kreuzigungspanoramen zählt die Ausführung der historisch rekonstruierten Stadt Jerusalems, des außerhalb liegenden Golgathaberges und der felsigen Landschaft, sowie die Einbringung der wichtigsten Personen. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Art, den Betrachter bei der Ankunft auf der Plattform zunächst durch den Anblick der Stadt auf die Darstellung einzustimmen, um ihn langsam an die Hauptszene der Kreuzigung heranzuführen. Die angestrebte, eigenständige Interpretation beim Altöttinger Panorama zeigt sich im Vergleich zu den anderen Kreuzigungspanoramen in der abwechslungsreicheren Gestaltung der Vegetation, der Landschaft und der architektonischen Details.³⁶⁶ Vor allem unterscheidet sie sich aber im ersichtlichen Bezug zur Bibel durch die Einbringung der weinenden Frauen und der Gruppe der Apostel vor dem Landhaus. Eine weitere Eigenheit besteht in der Gegensätzlichkeit zwischen der ruhigen Stadt mit nur wenigen weit entfernten Pilgern vor den Toren, und der dem Betrachter näher gelegenen und sehr belebten Kreuzigungsszene. Die vermutlich erstmals in einem Kreuzigungspanorama eingebrachte Ringmauer, welche den Richtplatz umgibt, wird im ersten Führer zum Panorama durch die Aussagen einer

³⁶⁵ Die Beschreibungsrichtung verhält sich gegensätzlich zu den herkömmlichen Beschreibungen. Diese Tatsache beruht auf selbständigen Beobachtungen der Autorin und ihrer Befragung von Besuchern, nach der durchschnittlichen Betrachtungsrichtung.

³⁶⁶ Koller 2003, S. 68.

Seherin zu belegen versucht.³⁶⁷ Zusätzlich zur geographischen Erhöhung ermöglichte sie durch die Isolierung der Kreuzigungsgruppe deren Hervorhebung und Betonung, unterstützt durch die kreisförmig angeordneten Personen.³⁶⁸ Während die Kreuzigungsszene in der Ausführung Bruno Piglheins als ein Teil des realistischen Geschehens auf der Horizontlinie wirkte, intensiviert Fugels Interpretation durch den Bruch mit der Linie und durch die Hervorhebung des Ausschnitthaften die religiöse Aussage.³⁶⁹ Im Gegensatz zu den realistisch dargestellten Schächern erscheint der hoch hinausragende, hell erleuchtete und in der Perspektive gestreckt wirkende Christus sehr idealistisch. Ganz den Forderungen der Vertreter christlicher Kunst entsprechend, zeigt Fugels Christus keine Schwäche und trägt „keine Schmerzenszüge des Todahnenden“.³⁷⁰ Fugel schuf durch seine Gestaltung des Gekreuzigten eine Verbindung von illusionistischer und realistischer Malerei mit idealistischen Vorstellungen.³⁷¹

Die Besonderheit des Kreuzigungs panoramas in Altötting besteht in der Eigeninitiative des Malers, sich der Bildform Panorama zur Schöpfung eines eigenständigen Kunstwerks und zur Vermittlung christlicher Werte zu bedienen. Die Reaktionen vonseiten der Öffentlichkeit werden im Folgenden beschrieben.

7.3 Die Rezeption

Die Geistlichkeit und die Bevölkerung Altöttings sowie die oftmals wiederkehrenden Pilger waren im Jahr der Eröffnung des Kreuzigungs panoramas 1903 sowohl mit der Bildform Panorama als auch seit dem Aufschwung der Wallfahrt mit verschiedenen kuriosen Veranschaulichungen religiösen Themas vertraut.³⁷²

Der Bericht über das erfolgreiche Münchner Kreuzigungs panorama von 1886 in der Altöttinger Presse, die geographische Nähe zu München und die wahrscheinliche Kenntnis vom Kreuzigungs panorama am Wallfahrtsort Einsiedeln lassen darauf schließen, dass die Öffentlichkeit Altöttings mit der Planung des Panoramas keineswegs von einer Neuartigkeit überrascht wurde. Der wohlgesinnte Artikel eines

³⁶⁷ Fugel 1903.

³⁶⁸ Koller 2003, S. 69.

³⁶⁹ Koller 1993, S.192.

³⁷⁰ Anonym: Die Biercksche Christus-Ausstellung, in: Kunst für Alle, 13.Jg., 1898, S. 308/309. Vertreter der Dt. Gesellschaft für christl. Kunst waren der Ansicht, dass Christus, der den Tod überwand, keine Schmerzenszüge des Todahnenden tragen dürfte, weil er seine Stärke im Glauben wie im Leiden bestätigte.

³⁷¹ Smitmans 1978, S. 46. Fugels Werke zw. 1895-1905 werden hier „Zwitter“ genannt: real und ideal.

³⁷² Wolpert 1996, S. 76. Recherchen und Umfragen haben ergeben, dass (bis heute) Pilger mehrfach oder regelmäßig einen Wallfahrtsort besuchen.

Geistlichen über das Münchner Kreuzigungspanorama kurz nach dessen Eröffnung im Öttinger Anzeiger beeinflusste vermutlich die Einstellung gegenüber dem Panorama mit religiösem Thema in der Altöttinger Bevölkerung. Der Monsignore würdigte das Piglhainsche Panorama mit folgenden Worten:

„Wir wollen es mit Absicht ein Kunstwerk aller ersten Ranges oder eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges betiteln. Säume niemand dieses Gemälde zu sehen.“³⁷³

Diese Anerkennung als Kunstwerk und die Aufforderung zum Besuch des Panoramas vonseiten eines Geistlichen aus Altötting, trug vermutlich dazu bei, dass die Altöttinger Öffentlichkeit frei von den Gedanken an ein Vergnügungsunternehmen einem neuen Kreuzigungspanorama wohlgesinnt entgegensehen konnte.

Die Bekanntschaft mit verschiedenen, mehr oder weniger künstlerischen Veranschaulichungen religiöser Themen beeinflusste hinzukommend die Rezeption des Kreuzigungspanoramas in Altötting. Die Erwähnungen der kuriosen Kunstwerke in der Presse begannen im Jahre 1886 bald nach der Eröffnung des Kreuzigungspanoramas in München. Zunächst wurde ein mechanisches Kunstwerk mit dem Thema „Leiden Christi“ auf dem Kapellplatz erwähnt, welches große Aufmerksamkeit erregt haben soll.³⁷⁴ Im Jahr 1896 wurde die wirklichkeitsgetreue Anschauung in Form eines Wachsfigurenkabinetts mit dem Titel „Oberammergauer Passionsspiel“ auf dem Dultplatz hervorgehoben. Die dargestellten Szenen aus dem Leben Jesu von der Geburt bis zur Auferstehung wurden aufgrund didaktischer Interessen in der Presse mehrfach dem „religiös gesinnten Publikum und insbesondere auch der Jugend“ empfohlen.³⁷⁵ Neben einer Bilderausstellung mit den Titeln „Jerusalem und die Kreuzigung Christi“ und „Es ist vollbracht“, mit sehr wahrheitsgetreuen Darstellungen nach neuesten photographischen Aufnahmen aus Jerusalem, und der Attraktion einer „Mechanischen Krippe“, wurde in Altötting besonders für die „kinematographische Vorführung von 13 Szenen aus dem Leben Jesu“ geworben.³⁷⁶ Der Vorstellung „auf dem Gebiete lebender Photographie“ mittels der „wunderbarsten Erfindung dieses Jahrhunderts“ wurde in der Presse eine fesselnde und ergreifende Wirkung nachgesagt. Sowohl die bewegliche Vorführung des

³⁷³ Öttinger-Anzeiger, 1886, Nr. 62, S. 256. Stadtarchiv Altötting.

³⁷⁴ Öttinger-Anzeiger, 17. Oktober 1886, Nr. 121, S. 481. Stadtarchiv Altötting. Eine Beschreibung des Werkes fehlt.

³⁷⁵ Altöttinger-Anzeiger, 3. Juni 1896, Nr. 65, S. 258/259. Stadtarchiv Altötting.

³⁷⁶ Ausstellung: Altöttinger-Anzeiger, 21. Mai 1899, Br. 59, S. 234; Mechanische Krippe: Altöttinger-Anzeiger, 23. März 1902, Nr. 36, S. 10. Stadtarchiv Altötting.

Wachsfigurenkabinetts als auch die kinematographische Vorführung warben mit folgenden Aussagen:

„Kein Panorama - nicht durch Glas“, sondern „gleichsam lebend und sprechend“.
„Kein Panorama - alles Leben und Wirklichkeit. Sämtliche Nummern gehen in Wirklichkeit vor sich.“³⁷⁷

Die Betonungen in den Werbeanzeigen, dass es sich bei den „lebendigen Anschauungen“ ausdrücklich nicht um Panoramen handelte, weisen darauf hin, dass das Panorama als illusionistische Bildform mittlerweile von weiter fortgeschrittenen Illusionstechniken in der Wirkung auf den Betrachter übertroffen und folglich von diesen abgelöst worden war. Das illusionistische Medium zur optischen und sinnlichen Erfahrung hatte sich weiterentwickelt, doch das Interesse an der Passion Christi blieb bestehen. Die Tatsache, dass ein Panorama mit der Darstellung der Kreuzigung Christi nun den einzigartigen und sensationsartigen Charakter zugunsten neuer Bildformen verlor, und die Erinnerung an das Münchner Kreuzigungs Panorama als „Kunstwerk aller ersten Ranges“, stellten die Weichen für die Akzeptanz eines neuen Kreuzigungs Panoramas in Altötting als religiöses Kunstwerk.

Ein Jahr vor der Eröffnung, kurz nach dem Ankauf des Grundstückes, berichtete der Altöttinger-Anzeiger bereits von dem geplanten Vorhaben, welches als „überaus vielversprechend und gewinnbringend“ beschrieben wurde.³⁷⁸ Der Autor des Artikels zitierte im weiteren einen kurz zuvor im Burghäuser Anzeiger erschienen Verweis auf das geplante Panorama, in welchem die Forderung nach der „absoluten biblischen Korrektheit“ und der „kaufmännisch richtigen Anordnung der Eintrittspreise“ einen sehr selbstbewussten Umgang mit der Bildform Panorama bezeugen. Die abschließenden Worte beider Artikel verraten jedoch die überaus wohlgesinnte und positive Einstellung gegenüber dem Vorhaben: „Wir wünschen von ganzem Herzen dem dankenswerten Unternehmen den denkbar besten Erfolg.“ Der sechs Wochen später veröffentlichte Bericht der Altöttinger Magistratssitzung unterstrich, dass dem geplanten Panorama keine Einwände entgegengebracht wurden.³⁷⁹

Ein Jahr später berichtete der Altöttinger-Anzeiger von der Eröffnung des Panoramas am 18. Juli 1903, wobei der religiöse Aspekt durch die kirchliche Weihe von einem

³⁷⁷ Altöttinger-Anzeiger, 3. Juni 1896, Nr. 65, S. 258 u. 9. Juni 1899, Nr. 66, S. 264. Stadtarchiv AÖ.

³⁷⁸ Altöttinger-Anzeiger, 7. Mai 1902, Nr. 54, S. 230. Stadtarchiv Altötting.

³⁷⁹ Altöttinger-Anzeiger, 21. Juni 1902, Nr. 79, S. 346. Stadtarchiv Altötting.

Dekan mit ernsten Gesängen der Vokalkapelle besonders hervorgehoben wurde.³⁸⁰ Die religiöse Absicht des Kreuzigungspanoramas verstärkten die Aussage des Dekans, welcher das Panorama als „wichtig“ für den Wallfahrtsort beschrieb, und Gebhard Fugels Äußerung, dass er es „zur Erbauung und Belehrung der Mitmenschen“ geschaffen habe.³⁸¹ Der eine Woche nach der Einweihung veröffentlichte Vergleich des Altöttinger Kreuzigungspanoramas mit dem Münchner von 1886, schloss mit der eindeutigen Ansicht, dass Fugels Interpretation mehr der biblischen Auffassung und der historischen Treue entsprach.³⁸² Diese Tatsache soll den gläubigen Betrachter veranlasst haben, sich mehr an den Opfertod erinnert zu fühlen, wodurch das Altöttinger Kreuzigungspanorama viel mehr als das Münchner den Zweck der Erbauung erfüllt habe. Die christliche Zeitung Altöttings, der Altöttinger Liebfrauenbote, berichtete nach der Eröffnung des Panoramas, dass sich dieses eines „enthusiastischen Beifalls“ erfreut habe.³⁸³ Eine zwei Jahre später im Liebfrauenboten veröffentlichte Bildbeschreibung würdigte das Panorama als „ein überaus sehenswertes Kunstwerk christlicher Malerei“, das „niemand versäumen sollte zu besichtigen“, da es einen „überwältigenden, unvergesslichen Eindruck auf jedes Christenherz“ machte.³⁸⁴ Die Anerkennung des Kreuzigungspanoramas als Ort der religiösen Besinnung führte dazu, dass der Besuch desselben, wenn auch freiwillig, ein Teil des klassischen Pilgerfahrtprogramms wurde.³⁸⁵

Neben seiner bereits bekundeten Absicht hatte Gebhard Fugel mit einem selbständig verfassten Rundbrief an die Pfarrämter der Umgebung zu dieser Anerkennung beigetragen. In diesem stellte er das Panorama den kirchlichen Kreisen vor und betonte mit der Erwähnung der „engsten Anlehnung an die Schilderung der hl. Schrift“ seine religiöse Motivation.³⁸⁶ Er verwies darauf, dass „gerade in Altötting“ der Wallfahrer in der rechten Stimmung wäre, „um die Darstellung des Kreuzestodes unseres Heilandes besonders eindringlich auf sich wirken zu lassen“. Sowohl im ersten, von Fugel verfassten Begleitheft zum Panorama als auch im späteren von Prof. Damrich verfassten Führer wurde neben der Hervorhebung der religiösen Absicht die Anerkennung des Panoramas als „christliche Kunst“ vorgegeben:

³⁸⁰ Altöttinger-Anzeiger, 19. Juli 1903, Nr. 82, S. 326-327. Stadtarchiv Altötting.

³⁸¹ Altöttinger-Anzeiger, 19. Juli 1903, Nr. 82, S. 326-327. Stadtarchiv Altötting.

³⁸² Altöttinger-Anzeiger, 22. Juli 1903, Nr. 83, S. 330ff. Stadtarchiv Altötting.

³⁸³ Altöttinger Liebfrauenbote, 1987, Nr. 13, S. 260. Archiv Altöttinger Liebfrauenbote, Altötting. Hier wird der nicht mehr erhaltene Bericht des Altöttinger Liebfrauenboten von 1903 zitiert. Archiv Altöttinger Liebfrauenbote, Altötting.

³⁸⁴ Altöttinger Liebfrauenbote, 30. April 1905, Nr. 18, 11. Jg., S. 141-142. Archiv Altöttinger Liebfrauenbote, Altötting.

³⁸⁵ Altöttinger-Anzeiger, 28. August 1903, Nr. 99, S. 395. Stadtarchiv Altötting.

³⁸⁶ Koller 1990 (2, S. 32. Rundschreiben der Panoramagesellschaft Altötting Völkl & Co.

„Die christliche Kunst will dieses größte aller Ereignisse der Weltgeschichte in diesem Raume deinem Geiste und Herzen, ja deinem leiblichen Auge vergegenwärtigen (...).“³⁸⁷

Die Anerkennung des Panoramas als „Werk der christlichen Kunst großen Stils“ schien sich in den folgenden Jahren durchgesetzt zu haben, da es in der Presse in kurzen Verweisen mehrfach als solches erwähnt wurde, und sich vieler prominenter, geistlicher und weltlicher Gäste sowie hoher Besucherzahlen erfreute.³⁸⁸ Seltsamerweise wurde das Altöttinger Kreuzigungs Panorama jedoch in den zeitgenössischen, christlichen sowie weltlichen Kunstzeitschriften kaum erwähnt. Eine Besprechung des Rundbildes in der Monatsschrift der Gesellschaft für christliche Kunst von 1906 bezeugt die verbreitete, anerkennende Ruhe um das Panorama, welche vermutlich gemeinsam mit dem Mangel an Sensationsartigem einen Grund für die seltene Erwähnung darstellte. Der Autor verwies hier auf die wichtige Rolle, welche Fugels christlich motivierte und künstlerisch talentierte Persönlichkeit für die Qualität und die Anerkennung des Werkes spielte.

[Fugel schuf ein Werk] „voll religiöser Innigkeit, dramatischer Eindringlichkeit, und künstlerischer Harmonie, weil er aus einem warmen Herzen schuf, in dem Religion und Kunst ihren vollen Ausgleich gefunden.“³⁸⁹

Diesem Urteil schloss sich ein Artikel im Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München an, welcher die „erzieherische Bedeutung“ von Fugels christlicher Kunst hervorhob.³⁹⁰

Trotz der öffentlichen Anerkennung und Würdigung des Panoramas als christliches Kunstwerk wurde es in diesem Artikel sowie in einer Biographie zu Gebhard Fugel von 1913 als „eines seiner bekanntesten Werke“ nur im Nebensatz erwähnt, während frühere und spätere Werke ausführlicher besprochen wurden.³⁹¹ Obwohl das Altöttinger Kreuzigungs Panorama heute zu den bekanntesten Werken Gebhard Fugels zählt, fehlt es in Werkverzeichnissen häufig.³⁹² Ebenso akzeptierte die Kirche zwar das Panorama, hielt sich aber mit einer Unterstützung und einer Einbindung des Panoramas in den Geistlichen Kontext zurück. Im Vergleich zur städtischen Altöttinger Zeitung, in welcher zahlreiche Werbeanzeigen für das Panorama

³⁸⁷ Fugel 1903 und Damrich 1905, S. 2.

³⁸⁸ Altöttinger Zeitung, 18. Mai 1910, Nr. 57, 4. Seite. Stadtarchiv Altötting. Zahlreiche Erwähnungen in der Altöttinger Presse zwischen 1903 und 1910 berichten von prominenten Gästen und den stets hohen Besucherzahlen.

³⁸⁹ Staudhammer 1906, S. 57.

³⁹⁰ Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München (e.V.), 1.Bd., 1911, München 1912, S. 104.

³⁹¹ Ebd., S. 99-104 und Pöllmann 1913, S. 762.

³⁹² Sachsse 1993, S. 213.

erschienen, war im katholischen Altöttinger Liebfrauenboten nicht eine Annonce zu finden. Eine Ursache für die Zurückhaltung der Geistlichkeit am Wallfahrtsort lag vermutlich in der befürchteten Konkurrenz durch das Panorama und in der Gegensätzlichkeit eines Christianischen Motivs an einem Marianischen Wallfahrtsort. Der seit einem Jahrhundert bestehende Wunsch der Eigentümer einer besseren Zugangsmöglichkeit zum Panorama wurde bis heute nicht gewährt. Der Altöttinger Stadtrat verzichtete nach der Eröffnung trotz der allgemeinen Anerkennung als Kunstwerk nicht auf die Erhebung der Vergnügungssteuer und Gewerbesteuer für das Panorama. Fugel selbst äußerte 1925, dass man bisher keinen Gewinn aus dem Unternehmen gezogen hatte, und sich das Panorama manchmal nicht einmal selbst trage.³⁹³ Nachdem die Teilhaber Krieger und Völkl aus dem Unternehmen ausgeschieden waren, trugen Fugel und seine Familie allein das finanzielle Risiko.³⁹⁴ Das bis heute bestehende persönliche Interesse der Familie an der Bewahrung des Kunstwerkes trotz finanzieller Schwierigkeiten und das anhaltende Interesse an der Veranschaulichung der Passion Christi am Wallfahrtsort ließen das Kreuzigungs-panorama bestehen.³⁹⁵

Das letzte in der Reihe der Kreuzigungs-panoramen war aus religiöser und künstlerischer Intention heraus entstanden. In diesem Fall hatte sich nicht der Illusionsraum Panorama der Kreuzigungsthematik bedient, sondern Gebhard Fugel nutzte die Bildform für seine persönliche Gestaltung eines christlichen Kunstwerks. Obwohl die zeitgenössische Rezeption die ernsthafte, religiöse Absicht mit einbezog und das Panorama als Ort der Erbauung und als Kunstwerk anerkannte, erfuhr es keine direkte Einbindung in den kirchlichen Kontext und wurde nicht von der Erhebung der Vergnügungssteuer verschont.

Die Entstehungsumstände und ihre Auswirkung auf die Rezeption und die weitere Entwicklung der Synthese aus christlicher Kunst und Panorama werden im folgenden Kapitel gemeinsam mit den Entstehungsumständen der anderen Kreuzigungs-panoramen abschließend ausgewertet.

³⁹³ Koller 1990 (2, S. 30. Zit. n. Brief Fugels an den Altöttinger Stadtrat vom 24. Juli 1925.

³⁹⁴ Sachsse 1993, S. 213.

³⁹⁵ Koller 1990 (2, S. 29.

8. DIE ENTSTEHUNG UND DIE REZEPTION DER KREUZIGUNGSPANORAMEN - GEGENSÄTZE, ZUSAMMENHÄNGE UND ENTWICKLUNGEN

Die Entstehungsgeschichten der verschiedenen Kreuzigungspanoramen erzählen von den Unterschieden und den Gemeinsamkeiten welche hinter der Ausführung der Rundbilder steckten. Die genaue Betrachtung ihres Zustandekommens unter Einbindung des geistesgeschichtlichen, sozialen und politisch-historischen Kontextes ermöglichte die Aufstellung einer Theorie, als Antwort auf die Frage, wie die Darstellung der Kreuzigung Christi in den Illusionsraum Panorama kam.

Gegen Ende des Jahrhunderts der Geschichtsforschung und des Fortschritts entstand aus den parallel verlaufenden Entwicklungen in der malerischen Umsetzung der Kreuzigungsthematik und im Illusionsraum Panorama eine Synthese: die Darstellung der Kreuzigung Christi im Panorama. Das Kreuzigungspanorama entsprach als Innovation und gleichermaßen Konsequenz sowohl dem Abbild als auch dem Fazit der Tendenzen beider Entwicklungsstränge. Die Abhängigkeit ihrer unterschiedlichen Rezeptionen von den verschiedenen Entstehungsumständen beeinflusste die kurze Entwicklung der Kreuzigungspanoramen sowie die letztendliche Aufspaltung der Synthese, nach welcher sich die Kreuzigungsthematik in der Malerei und der Illusionsraum wieder unabhängig voneinander weiter entwickelten.

Innerhalb dieser Theorie muss zwischen den im Auftrag einer Gesellschaft für einen Wallfahrtsort entstandenen Kreuzigungspanoramen, dem im Auftrag einer Gesellschaft für München entstandenen, und dem einzigen aus einer autonomen Künstlerentscheidung heraus ausgeführten Kreuzigungspanorama unterschieden werden.

Die Kreuzigungspanoramen an Wallfahrtsorten entstanden, bis auf die Ausnahme in Altötting, im Auftrag verschiedener Panoramagesellschaften. Während die nach 1886 ausgeführten Kreuzigungspanoramen für die Wallfahrtsorte Ste-Anne, Einsiedeln und Kevelaer Anlehnungen an die bereits bestehende Realisierung sowohl des Sujets als auch der Anbindung an einen religiösen Ort darstellten, führten um 1880 in Belgien erstmals Entwicklungen in der Panoramamalerei zu dieser Synthese. Die großen profitorientierten Gesellschaften lenkten die Entwicklung der Panoramamalerei hin zu einer auf das Interesse eines Publikums abgestimmten Bildpräsenz, unter Berück-

sichtigung des Bekanntheitsgrades der Maler und der Neuartigkeit der Darstellung. Wie aus den Recherchen hervorging, erkannte eine belgische Panoramagesellschaft infolge dieser wirtschaftlichen Tendenz das Potenzial eines Wallfahrortes aufgrund der hohen Besucherzahlen und des offensichtlich religiösen Interesses der Pilger. Die Folgen des deutsch-französischen Krieges und des Kulturkampfes hatten in der friedensdurstigen Bevölkerung die Hinwendung zur Kirche und eine steigende Religionsausübung verursacht. Nachdem man sich an das große Interesse an Jerusalem-Panoramen aus der ersten Jahrhunderthälfte erinnerte, hoffte die Installation eines Panoramagemäldes an einem Wallfahrtsort mit der Ansicht der Heiligen Stadt auf das Gefallen der Pilger, als Ersatz für die beschwerliche Reise. Hinzukommend sollte die Gnadens- und Wundererwartung der Wallfahrer als eine der illusionistischen Erfahrung zuträgliche Ausnahmesituation das Interesse an der Betrachtung des wichtigsten, religiösen Ereignisses garantieren. Neben der symbolkräftigen Bedeutung der Kreuzigung Christi war vermutlich der Einfluss der belgischen Historienmalerei, welche sowohl in weltlichen als auch religiösen Themen aufgrund des französischen Einflusses die realistische Gestaltung durchsetzte, der Einbringung einer szenischen Darstellung zuträglich. Im Fall des Kreuzigungs-panoramas für den belgischen Wallfahrtsort Montaigu hatte sich eine Panoramagesellschaft im Streben nach Erfolg in Form hoher Besucherzahlen an einem Ort mit fortwährendem religiösem Interesse erstmals der Kreuzigungsthematik bedient. Die Verbindung der Darstellung der Kreuzigung Christi mit dem Panorama war demnach von der Illusionsform ausgehend, mit der Absicht der Gewinnerzielung, als Ergebnis einer auf das Publikum des Wallfahrtsortes zugeschnittenen Themenwahl entstanden.

Die Gesellschaften, welche nach 1886 in den Wallfahrtsorten Ste-Anne, Einsiedeln und Kevelaer Kreuzigungs-panoramen installierten, hatten nicht nur das Potential der hohen Pilgerzahlen und des offensichtlich religiösen Interesses erkannt. In allen drei Wallfahrtsorten ließ der Eisenbahnanschluss die Pilgerzahlen stetig weiter ansteigen. Die Absicht der Gewinnerzielung durch hohe Besucherzahlen wird vor allem in der Betrachtung des Kreuzigungs-panoramas von Ste-Anne deutlich. Die ursprüngliche Zielstellung der amerikanischen Unternehmer galt „ihren finanziellen Gunsten“.³⁹⁶ Nach vermutlich rückläufigem Interesse am ersten Standort Montréal sollte die Versetzung des Panoramas an einen Wallfahrtsort dem neuen Besitzer einen hohen Besucherzustrom durch ein religiös interessiertes Publikum ermöglichen. Sowohl in

³⁹⁶ La Patrie, 14.11.1888, Montréal, Nr. 222, 10. Jg., 4. Seite.

Ste-Anne als auch in Kevelaer wählten der kanadische Geschäftsmann für Ste-Anne und die niederländische Panoramagesellschaft für Kevelaer, als Standorte für die Panoramen strategisch günstige Stellen in Bahnhofsnähe. Neben den Vorteilen einer dauerhaften Installierung am Wallfahrtsort aufgrund des erhofften, nie nachlassenden religiösen Interesses, wünschten die Gesellschaften außerdem von der Nachwirkung des Erfolges des Münchner Kreuzigungspanoramas von 1886 zu profitieren. Obgleich mit leichten Veränderungen versucht wurde, eine direkte Nachahmung zu vermeiden, war die Anlehnung an das Werk Piglheins durchaus beabsichtigt, wie der werbende Verweis auf das Münchner Original im Führer des Kreuzigungspanoramas in Ste-Anne³⁹⁷, und die eine Kopie erwartende Auftragstellung für Einsiedeln³⁹⁸ beweisen. Die Unternehmer in Einsiedeln hatten vermutlich die Funktion des Kreuzigungspanoramas als religiöse Andachtsstätte unter Einbeziehung der Kirche in Erwägung gezogen, stießen jedoch bei der wallfahrtsbetreuenden Geistlichkeit auf Zurückhaltung.³⁹⁹ In den genannten Fällen eines Kreuzigungspanoramas an einem Wallfahrtsort war weder eine ernsthafte, religiöse Intention der Auftraggeber noch eine eigenständige Künstlerinitiative zu erkennen. Im Sinne ihrer wirtschaftlichen Orientierung bedienten sich die Unternehmer der Verbindung der Kreuzigungsthematik mit der Bildform Panorama.

Schon die Rezeption des ersten Kreuzigungspanoramas im belgischen Wallfahrtsort Montaigu hatte zu Kontroversen geführt. Die lobenden Worte eines Kunstkritikers über die künstlerische Qualität des Werkes standen dem vernichtenden Urteil vonseiten der belgischen Künstler gegenüber. Diese sahen in der Panoramamalerei eine Kompromittierung der Maler, welche sich von den großen Gesellschaften kaufen ließen.⁴⁰⁰ Ein Vorhaben wie es in Montaigu ausgeführt wurde, wo scheinbar ein religiöses Thema und ein Wallfahrtsort erhalten mussten, um durch ein ganz spezielles Publikum hohen Gewinn zu erzielen, war einer Meinungsänderung der Panoramagegner kaum zuträglich. Der Protest des Kunstkritikers gegen die Unterstellung der reinen Profitorientierung änderte nichts daran, dass das Kreuzigungspanorama in Montaigu durch die mangelnde künstlerische Anerkennung keine Abgrenzung von der auf Sensation ausgerichteten Panoramaindustrie erreichte.

³⁹⁷ Caron 2000, S. 78. Broschüre zur Ausstellung des Panoramas in Montréal. Siehe Kapitel 6, S. 69.

³⁹⁸ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 27: Auftrag der Gesellschaft Eckstein & Esenwein für Einsiedeln: Ausführung eines weiteren Panoramagemäldes „gleich dem in Wien abgebrannten Piglheinschen 'Die Kreuzigung Christi' darstellend“. Siehe auch Kapitel 6.2.

³⁹⁹ Ebd., S. 27.

⁴⁰⁰ Journal des Beaux-Arts 1881, S. 161 und Stenographischer Bericht 1885, S. 9.

Ogleich der Münchner Direktor bei der Begutachtung des Werkes hervorhob, dass der Charakter des Bildes real sei, „ohne das religiöse Gefühl zu verletzen“⁴⁰¹, ließ sich das Wissen um die Ausrichtung dieser Gesellschaften scheinbar nicht mit den ernsthaften, religiösen Absichten eines Pilgers an einem Wallfahrtsort vereinbaren.

Der gezielte Ankauf des Kreuzigungspanoramas von Montréal für den Wallfahrtsort Ste-Anne-de-Beaupré durch einen kanadischen Geschäftsmann zeigte ebenfalls die eindeutige Ausrichtung auf ein religiös interessiertes Publikum. Unterstrichen durch die strategische Standortwahl (Abb. 42 b) bestand die Zielstellung des Geschäftsmannes in der offensichtlichen Profitorientierung, was einerseits zur Zurückhaltung der Kirche andererseits auch zu Schwierigkeiten mit der Kirche geführt hatte.⁴⁰² Die Einordnung des Panoramas als touristische Sehenswürdigkeit hat bis heute ihre Spuren hinterlassen.⁴⁰³ In Einsiedeln wurde das Kreuzigungspanorama zwar in der Nachfolge des erfolgreichen Münchner Panoramas als ein „Kunstwerk ersten Ranges“ gelobt und erfreute sich der künstlerischen Anerkennung⁴⁰⁴, doch wurde trotz der positiven Resonanz die wirtschaftliche Ausrichtung der Unternehmer nicht vergessen. Die Kritik an der Geschäftstüchtigkeit der „grosse[n] Herren“ ließ die Frage aufkommen, ob überhaupt derartige Schaustellungen an einen Wallfahrtsort passten.⁴⁰⁵ Die Einreihung des Kreuzigungspanoramas mit anderen Schaustellungen und Sehenswürdigkeiten am Wallfahrtsort erschwerte eine sich davon abgrenzende Auffassung des Panoramas als Kunstwerk.⁴⁰⁶ Dies wurde besonders am Beispiel des Kreuzigungspanoramas im Wallfahrtsort Kevelaer deutlich. Hier ergriff die wallfahrtsbetreuende Geistlichkeit verschiedenste Mittel bis hin zu strickten Resolutionen, um die öffentliche Volksmeinung entschieden gegen die „Ausbeutung frommen Pilgersinns“ einzustimmen.⁴⁰⁷ Die Einrichtung des Panoramas in Kevelaer durch eine niederländische Gesellschaft hatte zu der Ansicht geführt, dass „unter dem Deckmantel religiöser Schaustellungen“ finanzieller Gewinn erzielt werden sollte.⁴⁰⁸ Die Geistlichkeit reihte die Bildform Panorama zu den Schaustellungen eines „Kirmesplatzes“ ein, welche vorwiegend säkulare Schaulüste zu befriedigen

⁴⁰¹ Stenographischer Bericht 1885, S. 7.

⁴⁰² La Presse, 1. August 1998, S. G7 (Städtische Zeitung Montréal).

⁴⁰³ Lamarche, Bernard: Le Cyclorama de Jérusalem, in : Le Devoir, Arts et Culture, 28. Oktober 1999, Quebec, S. B10.

⁴⁰⁴ Buschow Oechslin und Oechslin 1993, S. 32.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 34. Leserbrief im Einsiedler Anzeiger vom 26. Februar 1895.

⁴⁰⁶ Ringholz 1896, S. 286ff. Siehe auch Koller 1993, Anm. 55.

⁴⁰⁷ Plötz 1989, S. 121. Zit. n. Bercker.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 121. Zit. n. Kevelaerer Volksblatt, 1. Juni 1895.

vermochten.⁴⁰⁹ Ihre Hetzkampagne basierte vordergründig auf der „Absicht pekuniären Gewinnes“ der holländischen Unternehmer, denen die „innere Beziehung zur Darstellung“ fehlte.⁴¹⁰ Die überwiegend religiöse Anschauung an einem Wallfahrtsort bot einen Nährboden für Kontroversen zwischen den Glaubensinhalten der religiösen Darstellung und der Profitorientierung der Panoramaunternehmer. Der religiöse und traditionelle Geist der Wallfahrt schien unvereinbar weder mit der neuartigen Verbindung der Kreuzigungsthematik mit bildnerischer Illusion, noch mit ertragsbringenden, künstlerischen Formen.

Die kontroverse Rezeption der Kreuzigungspanoramen an Wallfahrtsorten aufgrund der aufgezählten Umstände läßt erkennen, dass ein gleiches Werk an einem neutralen Standort oder mit unterschiedlicher Intention, weitaus mehr Anerkennung erfahren konnte.

Das Kreuzigungspanorama in München von 1886 war ebenfalls im Auftrag von Unternehmern mit wirtschaftlicher Orientierung entstanden. Während jedoch bei den Panoramen für Wallfahrtsorte die Kreuzigungsthematik als zutreffendes Bildthema für ein religiös interessiertes Publikum gewählt wurde, hatte sich in München die Verbindung der Darstellung der Kreuzigung Christi mit der Bildform Panorama als Idee mit unterschiedlicher Zielstellung ergeben. Die Idee des ehemaligen Direktors der Münchner Panoramagesellschaft war vermutlich beeinflusst vom Kontext, von zwei parallel verlaufenden Entwicklungen zum einen in der Panoramamalerei, zum anderen in der zeitgenössischen Münchner Malerei entstanden.

Nach der Krise der Panoramamalerei Mitte des 19. Jahrhunderts aufgrund der mangelnden Abwechslung der Themen und der häufigen Zuordnung des Panoramas zum Unterhaltungsmedium war die Wiederbelebung durch die neue Inspirationsquelle des deutsch-französischen Krieges 1870/71 und die daraus hervorgegangenen Schlachtenpanoramen wegweisend. Die Attraktivität und der Sensationsgehalt der neuen Kriegsthematik im Panorama sorgten zunächst für einen Aufschwung der Illusionsform, welcher jedoch nicht lange anhalten sollte. Neben der Kritik an der dargestellten Grausamkeit wurde auf die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts bemängelte Starrheit der Rundbilder bezüglich der figurenreichen Szenen wieder verstärkt hingewiesen.⁴¹¹ Die anfangs sehr beliebten Belagerungsszenen und

⁴⁰⁹ Sachsse 1993, S. 211/212.

⁴¹⁰ Plötz 1989, S. 121. Zit. n. Kevelaerer Volksblatt, 1. Juni 1895.

⁴¹¹ Millin 1806, S. 40f und Hausmann 1890, S. 260. Siehe auch Kapitel 2.3.

Kriegsschauplätze hatten bereits Mitte der 1880er Jahre in den Großstädten zur Ermüdung des Publikums geführt, da ihre Gegenstände „Menschenmord, Streit und Hass waren“.⁴¹² Um sich weiterhin gegen parallel fortschreitende, visuelle Medien wie die Photographie⁴¹³ zu behaupten, galt es für die Bildform und den Illusionsraum Panorama friedvollere Themen sowie stille, in sich ruhende Darstellungen zu finden, welche keine Erscheinung von Starrheit im Bild hervor riefen. Gleichzeitig sollte eine Darstellung im Panorama durch ihre Neuartigkeit und Einzigartigkeit eine Anziehungskraft auf das Publikum auslösen, und durch einen möglichst bewegenden Bedeutungsinhalt eine emotionale Wirkung auf den Betrachter ausüben. Die Schwierigkeit, bei der Planung eines neuen Panoramas für München all diesen Anforderungen gerecht zu werden, um eine hohe Attraktivität zu erreichen, führte zur Übernahme einer Thematik, welche in der Malerei aufgrund ihrer emotional bewegenden Wirkung seit Jahrhunderten präsent war, in der Panoramamalerei aber eine Neuheit darstellte: für die einen eine schaurige Hinrichtung, für die anderen der Opfertod Jesu Christi.

Die Panoramagesellschaft in München war um 1885 mit nur einer Rotunde vermutlich weniger mit der Wirtschaftspolitik der großen belgischen Unternehmen vertraut, und mehr mit der Entwicklung der zeitgenössischen Münchner Malerei verbunden. Im katholischen München, welches sich durch die Präsenz der königlichen Akademie, des bekannten Münchner Kunstvereins, der internationalen Kunstaustellungen und des höfischen Kunstgewerbes eines blühenden Kunstlebens erfreute, hatte der vorangeschrittene Zeitgeist zu Erneuerungsversuchen in der christlichen Malerei geführt.⁴¹⁴ Diese Bestrebungen entstanden gegen die Verdrängung metaphysischer und religiöser Thematik durch die Entwicklung des Realismus zum Qualitätskriterium der Kunst. Aus ihnen waren in der Abwendung von der idealistischen Nazarenermalerei verschiedene Richtungen hervorgegangen. Die Beuroner Schule entwickelte als katholische Abstraktion einen idealistisch-monumentalen Stil, während die protestantische Malerei versuchte, das Christentum in die Jetztzeit zu verlegen, und die realistische Orient- und Historienmalerei mit christlicher Thematik das Interesse an der wissenschaftlichen Erforschung der Heilsgeschichte widerspiegelte.⁴¹⁵ Doch keine der verschiedenen Tendenzen vermochte vollständig zu

⁴¹² Bernstein 1885, S. 105.

⁴¹³ Hick 1999, S. 245. Siehe Kapitel 2.3, S. 21.

⁴¹⁴ Schuster 1984, S. 23ff.

⁴¹⁵ Anonym, in: Historisch-politische Blätter für das kath. Deutschland, 1887, Bd. 99, München 1887, S. 364.

überzeugen, was fortwährend zu Diskussionen über eine notwendige Erneuerung christlicher Malerei führte.⁴¹⁶ Der idealistischen sowie der leicht profanierenden, protestantischen Form der religiösen Malerei war es nicht mehr möglich, beim aufgeklärten und wissenschaftlich geprägten Publikum eine emotionale Wirkung zu erzielen, während in der historisch-realistischen Darstellungsform der Heilsgeschichte das Göttliche und Übermenschliche vermisst wurde.⁴¹⁷ So erscheint die Vorstellung naheliegend, dass dieser laut gewordene Mangel an emotionaler Wirkung der religiösen Malerei dazu geführt hat, dass der Versuch einer Synthese mit einer die gefühlsbetonte Wirkung durch Sinnestäuschung unterstützenden Bildform bereits in der Luft lag. Wo der idealistische Stil wie auch die nüchterne, realistische Art der religiösen Malerei sich kaum mehr fähig erwiesen, die Emotionen der Betrachter zu wecken, konnte das Panorama durch seinen wirkungskräftigen Illusionsraum einen Teil dazu beitragen.

Die Synthese der Kreuzigungsthematik mit dem Illusionsraum Panorama in München im Jahr 1886 stellte demzufolge ein Abbild des Erneuerungsbestrebens der religiösen Malerei sowie der angestrebten Attraktivität der Panoramamalerei dar. Im Gegensatz zu den Kreuzigungs panoramen am Wallfahrtsort versuchten die Münchner Unternehmer den finanziellen Erfolg nicht durch ein speziell religiöses Thema für ein speziell religiöses Publikum zu erreichen. Vielmehr bestand ihre Erfolgsabsicht darin, eine neuartige und bewegende Panoramathematik für ein vielseitig interessiertes Publikum in der Kunststadt München zu bieten, während Piglhein in der Ausführung des Kreuzigungs panoramas eine Chance sah, der Stadt München zu beweisen, „dass sein Pinsel Großartiges und Unerreichtes zu schaffen vermöge.“⁴¹⁸ Diese Mehrseitigkeit der Zielstellung bot Anknüpfungspunkte für verschiedene Interessensaspekte, welche zu einer ebenfalls mehrseitigen und durchweg positiven Rezeption des Münchner Kreuzigungs panoramas führten.

Den Illusionsraum Panorama betreffend wurde vor allem die Steigerung der illusionistischen Wirkung durch die Wahl des „richtigen Augenblick[s] des Atemanhaltens“ gewürdigt.⁴¹⁹ Hinzukommend lobte man die Wissenschaftlichkeit durch die Einbindung archäologisch-historischer Recherchen, welche scheinbar die Illusion des „Dabei-Seins“ forcierten sowie den modernen Gebildeten eine möglichst

Siehe auch Schuster 1984, S. 40.

⁴¹⁶ Anonym, in: Historisch-politische Blätter für das kath. Deutschland, 1886, Bd. 97, München 1886, S. 565. Siehe auch Pecht 1888, S. 279 und S. 368.

⁴¹⁷ Muther 1914, S. 132.

⁴¹⁸ Stenographischer Bericht 1885, S. 12.

⁴¹⁹ Muther 1887, S. 170.

glaubwürdige Fassung der Kreuzigung Christi boten.⁴²⁰ Schließlich hatten diese Aspekte gemeinsam mit dem dramatischen Inhalt der Kreuzigung Christi beim Besucher starke Emotionen hervorgerufen, welche als „tiefe innere Rührung“ oder als Augenblick, der „die Schwingungen unserer Seele erzittern macht“ in zahlreichen Artikeln beschrieben wurden.⁴²¹ Aus verschiedenen Berichten ging hervor, dass sowohl die bewegende Wirkung als auch die geistvolle Themenwahl und aber vor allem die qualitätvolle, künstlerische Ausführung Piglheins zur Aufwertung der bisher als „dekorativen Malerei“ aufgefassten Panoramamalerei geführt hatten.⁴²² Diese schien nun durch eine „vornehme, geistvolle Auffassung veredelt“ zu sein. Die künstlerische Umsetzung durch Bruno Piglhein wurde als „Historienbild von (..) erschütternder Großartigkeit“ gelobt.⁴²³ Die Wirkung des Münchner Kreuzigungs-panoramas führte zu der Ansicht, dass die Synthese der Kreuzigungsdarstellung mit dem Bildraum Panorama der weltgeschichtlichen Thematik neue Seiten abgewonnen hatte. Die emotionale Wirkung und die Fähigkeit religiöse Gefühle auszulösen, wurden von weltlicher sowie kirchlicher Seite gewürdigt, und stellten einen wesentlichen Teil des Erfolgs dar.⁴²⁴ Der erhabenen Szene im Panorama wurde eine universale Bedeutung zugeschrieben, welche einen Einblick in die Höhen und Tiefen der geistigen Welt bot.⁴²⁵ Die mehrseitige Intention der Unternehmer und des ausführenden Künstlers, welche sich an den vielseitigen Interessen und dem künstlerischen Niveau der Stadt München orientierte, erreichte im Gegensatz zur einseitigen Zielstellung der Kreuzigungs-panoramen an Wallfahrtsorten, eine ausschließlich positive Resonanz. Die bisher einseitig religiös aufgefasste Kreuzigungsthematik wurde zu einem umfassenden kulturgeschichtlichen und wirkungsvollen Gesamtbild erweitert. Und der Illusionsraum Panorama erfuhr durch die Einbringung eines gleichzeitig in sich ruhenden und friedvollen, aber dramatischen und bewegenden Themas eine Steigerung der sinnestäuschenden Wirkung sowie die Anerkennung als Kunstwerk.⁴²⁶

⁴²⁰ Meyer 1985, S. 379.

⁴²¹ Münchner Neueste Nachrichten, 31. Mai 1886, S. 1. Stadtarchiv München.

⁴²² Rosenberg, A.: Die Münchner Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Hannover 1887, S. 72.

⁴²³ Hausmann 1890, S. 261.

⁴²⁴ Obereisenbuchner-Ruhland 1980, S. 88.

⁴²⁵ Trost 1887, S. 19.

⁴²⁶ Muther 1887, S. 170.

Nach dem Erfolg des Münchner Kreuzigungspanoramas von 1886 wünschten viele Gesellschaften von diesem zu profitieren, indem sie Nachahmungen ausführen ließen. Doch der Kampf um den Erhalt der Einzigartigkeit, welcher zum Plagiatstreit führte, beweist wie sehr die Attraktion und somit der Erfolg eines Panoramas von dieser abhängen.⁴²⁷ Der „Erfinder der Idee“, der ehemalige Direktor der Münchner Panoramagesellschaft, hatte bereits vor der Ausführung des Kreuzigungspanoramas darauf hingewiesen: „...die Welt ist zu klein für zwei Panoramen welche dieses einzige Sujet behandeln.“⁴²⁸ Selbst eine Modifizierung in der malerischen Umsetzung der Kreuzigung innerhalb des Panoramas, welche durch die Vorgabe der realistischen Ausführung und der strengen Anlehnung an die ikonographische Quelle der Bibel nur bedingt möglich war, veränderte nicht den Inhalt der Thematik. Der Illusionsraum Panorama lebte von der sinnlichen Sensation durch neue, einzigartige und bewegende Darstellungen, was dazu führen musste, dass die Kreuzigungsthematik wie alle anderen Themen dem Panorama nur eine zeitlich begrenzte Attraktivität garantierte. Die damit vorhergesagte, relative Kurzlebigkeit des gewinnbringenden Erfolges eines Kreuzigungspanoramas zu seiner Zeit, läßt die Entscheidung, einen Wallfahrtsort als Standort mit anhaltend religiös interessiertem und stets zahlreichem Publikum zu wählen, naheliegend erscheinen. Die Entscheidung führte jedoch zu den bereits beschriebenen Schwierigkeiten aufgrund der Unvereinbarkeit der ertragsbringenden Kunstform mit dem religiösen Geist der Wallfahrt. Diese Problematik, die bald nachlassende Neuheit der Thematik und die gestiegene Medienkompetenz des Publikums gegenüber dem Illusionsraum Panorama beeinflussten den Fortgang der Kreuzigungspanoramen. Die nicht allzu vielversprechenden Zukunftsaussichten den finanziellen Erfolg betreffend, waren ausschlaggebend für das Abklingen der „Geschäftsidee“. Bereits zehn Jahre nach dem Erfolg des Münchner Kreuzigungspanoramas war keine weitere Ausführung mit profitorientierter Intention mehr nachweisbar. Entsprechend dieser Tendenz entstand das letzte in der Reihe der Kreuzigungspanoramen, die Ausführung von Gebhard Fugel für Altötting im Jahr 1903, nicht mit einer wirtschaftlichen, unternehmerischen Intention. Im Gegensatz dazu lag die Besonderheit in der autonomen Entscheidung mit künstlerischer und religiöser Intention, und in der eigenständigen Konzipierung, Ausführung und Finanzierung des Kreuzigungspanoramas.

⁴²⁷ Siehe Kapitel 6, S. 64/65.

⁴²⁸ Stenographischer Bericht 1885, S. 8.

Nach dem die bisher einseitig religiös aufgefasste Kreuzigungsthematik durch das Münchner Kreuzigungs Panorama zu einem umfassenden kulturgeschichtlichen Gesamtbild mit universaler Bedeutung erweitert wurde, entstanden in den folgenden Jahren zahlreiche Interpretationen von zeitgenössischen Malern, welche sich durch einen stark ansteigenden Grad an Realismus auszeichneten. Diese Entwicklung führte zu Missgefallen auf kirchlicher Seite, welche die realistische Art der Darstellung christlicher Motive, wie sie sich zunehmend verbreitete, nicht mehr im Einklang mit der christlichen Kunst sah. Die Kirche vermisste in den weltlichen Interpretationen die religiöse Gefühlsregung sowie die mögliche Verwendung der Bilder zur Belehrung über die biblischen Inhalte.⁴²⁹ Selbst die Werke Gebhard Fugels, dem aufgrund seiner christlichen Erziehung und persönlichen, religiösen Überzeugung sehr an einer glaubhaften Darstellung der biblischen Heilsgeschichte gelegen war, wurden von der Kirche als zu wenig idealistisch empfunden.⁴³⁰ Sein persönlicher Wunsch, das freie, selbständige Gestalten in den Dienst der Kirche zu stellen, sollte ihm durch das Ausbleiben kirchlicher Aufträge aufgrund seines naturalistischen und realistischen Stils lange verwährt bleiben.⁴³¹ In der eigenständigen Ausführung eines Kreuzigungs Panoramas sah Fugel vermutlich eine Chance, sein künstlerisches Talent in den Dienst des christlichen Glaubens zu stellen. Die didaktische Eigenart des Panoramas durch die einprägsame, ins Monumentale gesteigerte Darstellung und die sinnestäuschende Wirkung, ermöglichte Fugel die Vermittlung der erschütternden Gefühlsregung, welche die Vergegenwärtigung der Passion Christi auf ihn selbst ausübte.⁴³² Hinzukommend ließen ihn die absehbaren Einnahmen durch zahlende Besucher unabhängig von den idealistischen Vorlieben der Kirche und den weltlichen Tendenzen des Kunstmarktes, ein Werk konzipieren, das sowohl in der Absicht der Aussage als auch in der künstlerischen Gestaltung und Ausführung seinen Vorstellungen entsprach. Seiner nachgewiesenen, religiösen Intention entsprechend suchte Fugel vermutlich durch die Wahl des Wallfahrtsortes Altötting als Standort für das Panorama die Nähe zu Gläubigen.⁴³³ Zur unmissverständlichen Bekundung seiner Absicht der Glaubensstärkung durch die bildliche Vermittlung religiöser Inhalte, äußerte Fugel bei der Eröffnung des Panoramas, dass er dieses „zur Erbauung und

⁴²⁹ Gräb 2002, S. 84.

⁴³⁰ Koller 1990, S. 46.

⁴³¹ Fugel nach 1915, S. 11/12.

⁴³² Ebd., S. 10.

⁴³³ Koller 1990 (2), S. 31. Die Intention Fugels wird in Kapitel 7.2, S. 82-84 ausführlich erörtert.

Belehrung der Mitmenschen“ geschaffen habe.⁴³⁴ Mit einem eindeutig formulierten Text im Begleitheft zum Panorama sowie einem selbständig verfassten Rundbrief an die Pfarrämter der Umgebung betonte Fugel wiederholt seine religiöse Motivation.⁴³⁵ Die Absicht der Vermittlung christlicher Werte zeigte sich ebenfalls in der idealisierten Gestaltung des Gekreuzigten, durch welche Fugel in seinem Kreuzigungs Panorama eine Verbindung von illusionistischer und realistischer Malerei mit idealistischen Vorstellungen schuf.⁴³⁶ Im Fall des Panoramas für Altötting, dem letzten in der Reihe der Kreuzigungs Panoramen, hat sich der Künstler Gebhard Fugel zur Schöpfung eines eigenständigen Kunstwerkes und zur nachhaltigen Vermittlung christlicher Werte dem einprägsamen und die sinnliche Wahrnehmung unterstützenden Illusionsraum Panorama bedient.

Die mehrjährige Vertrautheit mit Panoramen und verschiedenen mehr oder weniger künstlerischen Veranschaulichungen religiösen Themas seit dem Aufschwung der Wallfahrt, hatten zu einer gestiegenen Medienkompetenz des Publikums und zu einem selbstbewussteren Umgang mit der Bildform Panorama geführt.⁴³⁷ Die Tatsache, dass das Panorama nun den einzigartigen und sensationsartigen Charakter zugunsten neuer Bildformen verlor, und die Erinnerung an das Münchner Kreuzigungs Panorama als „Kunstwerk aller ersten Ranges“⁴³⁸, beeinflussten vermutlich die Akzeptanz eines Kreuzigungs Panoramas in Altötting als religiöses Kunstwerk. Die Rezeption des Panoramas vonseiten der Kirche erschien durch die kirchliche Weihe zur Eröffnung zunächst positiv.⁴³⁹ Dass Fugels religiöse Gesinnung und Intention, im Gegensatz zu der bisher profitorientierten Zielstellung der Panoramagesellschaften, bei der Anerkennung des Panoramas eine wichtige Rolle spielten, beschreibt die Besprechung des Werkes in der Zeitschrift „Die christliche Kunst“. Dort wird postuliert, dass ein Werk „voll religiöser Innigkeit, dramatischer Eindringlichkeit, und künstlerischer Harmonie“ entstehen konnte, weil Fugel „aus einem warmen Herzen schuf, in dem Religion und Kunst ihren vollen Ausgleich gefunden“ hatten.⁴⁴⁰ Seine idealistische Interpretation entsprach, den Aussagen eines Zeitungsberichtes zur

⁴³⁴ Altöttinger-Anzeiger, 19. Juli 1903, Nr. 82, S. 326-327. Stadtarchiv Altötting.

⁴³⁵ Fugel 1903 und Damrich 1905, S. 2. Siehe S. 92, Kapitel 7.3. Und Koller 1990 (2, S. 32. Rundschreiben der Panoramagesellschaft Altötting Völkl & Co. Siehe Kapitel 7.3, S. 91.

⁴³⁶ Smitmans 1978, S. 46.

⁴³⁷ Siehe Kapitel 7.3, S. 89/90.

⁴³⁸ Das Münchner Kreuzigungs Panorama wurde sehr wohlwollend besprochen und den Gläubigen zum Besuch empfohlen, in: Öttinger-Anzeiger, 1886, Nr. 62, S. 256. Stadtarchiv Altötting.

⁴³⁹ Altöttinger-Anzeiger, 19. Juli 1903, Nr. 82, S. 326-327. Stadtarchiv Altötting.

⁴⁴⁰ Staudhammer 1906, S. 57.

Folge, der biblischen Auffassung und erfüllte den Zweck der Erbauung.⁴⁴¹ Trotz der mehrfach bekundeten, öffentlichen Würdigung des Panoramas als wirkungsvolles, christliches Kunstwerk, zu der Fugels ernsthafte, religiöse Intention beigetragen hatte, verzichtete der Altöttinger Stadtrat nicht auf die Erhebung der Vergnügungs- und Gewerbesteuer. Hinzukommend wurde es in zeitgenössischen Kunstzeitschriften nur sehr selten erwähnt. Vor allem aber erfuhr das Panorama keine ernsthafte Einbindung in den geistlichen und kirchlichen Kontext. Obwohl sich Gebhard Fugel des Illusionsraumes als Medium zur Vermittlung religiöser Inhalte bediente, vermochten seine ernsthafte, religiöse Intention und die autonome Ausführung nichts daran zu ändern, dass vermutlich eine gewisse Unvereinbarkeit der realistischen und illusionistischen Verbildlichung mit religiösen Glaubensinhalten und vor allem dem traditionellen Geist der Kirche bestand.⁴⁴²

Für die Aufspaltung der Synthese der Kreuzigungsdarstellung mit dem Illusionsraum Panorama sind zwei Gründe festzuhalten: Einerseits im kirchlichen Kontext die unerwünschte wirtschaftliche Seite sowie die Unvereinbarkeit der realistischen und illusionistischen Verbildlichung ideeller Inhalte; andererseits im neutralen Kontext die nachlassende Wirkung des Illusionsraums durch den Verlust des Sensationsgehaltes sowie die strengen gestalterischen Vorgaben.

Eine weiterführende Entwicklung in der malerischen Auseinandersetzung mit der Kreuzigungsthematik konnte nur unabhängig von den strengen realistischen und illusionistischen Vorgaben des Illusionsraums stattfinden. Zum einen verlangte die angestrebte Einbindung in den kirchlichen Kontext die Hinwendung zu Gestaltungsformen, welche der ideellen und traditionellen Anschauung der christlichen Kunst entsprachen. Zum anderen sollte sich die nun nicht mehr nur einseitig religiös aufgefasste Kreuzigungsthematik frei von kirchlichen Vorgaben zu einem umfassenden Symbol des Friedens, der menschlichen Werte und des unfassbaren, menschlichen Leids entwickeln. Aufgrund der erneuten Säkularisierung im Umbruch zur Klassischen Moderne im beginnenden 20. Jahrhundert bildeten sich in der Malerei im Gegensatz zur szenischen, religiösen Historienmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts neue Umgangsformen mit der Kreuzigungsthematik

⁴⁴¹ Altöttinger-Anzeiger, 22. Juli 1903, Nr. 83, S. 330ff. Stadtarchiv Altötting.

⁴⁴² Hartlaub 1919, S. 57. Zitat: „Der Realismus als solcher lässt den Ausdruck des Religiösen nicht zu“. Siehe auch Gross 1989, S. 143.

heraus.⁴⁴³ Das verstärkte Einfließen subjektiver Gefühlszustände und Auffassungen der Maler konnte sowohl in der Selbstporträrierung in Form des Gekreuzigten zum Ausdruck kommen, wie Lovis Corinths Gemälde „Das große Martyrium“ von 1907 und „Der rote Christus“ von 1922 zeigen, als auch eine abstrakte Umsetzung der Kreuzigungsthematik vorantreiben (Abb. 75 und 76).⁴⁴⁴ Der Einfluss des Expressionismus rief Abstraktionen hervor, welche durch die Gegenüberstellung des herkömmlichen Darstellungsschemas des Gekreuzigten mit Gewalt, Grausamkeit oder Sexualität traditionelle Dogmen provozierten.⁴⁴⁵ Die hinzukommende Vernichtung bürgerlicher und christlicher Illusionen von Moral und Würde durch die Greuel des Ersten und Zweiten Weltkrieges führte zur Darstellung des Gekreuzigten und der Kreuzigung als Verweis auf die Fähigkeit der Menschen grausamste Gewalt anzuwenden. George Grosz brachte seine Empörung über den „kriegsverantwortlichen Staat und die waffensegnende Kirche“ im Jahr 1928 in einer Zeichnung durch einen Gasmasken- und Soldatenstiefel tragenden Gekreuzigten zum Ausdruck (Abb. 77).⁴⁴⁶ Wenige Jahre später behandelte Francis Bacon den Aspekt menschlicher Grausamkeit, indem er der Darstellung des Gekreuzigten die Ähnlichkeit zu einem geschlachteten und aufgehängten Tierkörper verlieh (Abb. 78).⁴⁴⁷ Seine Auseinandersetzung mit der Thematik von Opfer und Gewalt kam innerhalb einer Serie von Kreuzigungsbildern besonders im Triptychon von 1965 zum Ausdruck (Abb. 79). Bacon äußerte sich über die Vielfalt der Anknüpfungspunkte, welche die Kreuzigungsthematik den Malern des 20. Jahrhunderts bot mit folgenden Worten:

„Es hat in der europäischen Kunst so viele tief beeindruckende Darstellungen der Kreuzigung gegeben, dass sie ein hervorragend brauchbares Gerüst geworden ist, an dem man alle denkbaren Gefühle und Eindrücke aufhängen kann.“⁴⁴⁸

Das Erleben von menschlichen Gefühlen und Eindrücken bei der Auseinandersetzung und der Betrachtung einer Kreuzigungsdarstellung hat sich trotz der Abstraktion und der Entfernung von traditionellen Vorgaben bis heute gehalten.⁴⁴⁹ Möglicherweise führt die Desillusionierung des 20. Jahrhunderts, bezogen auf Moral und Würde, neben der Erstarkung des Religiösen und Ethischen zurück zur gewollten Illusion, wie sie das wirkungsvolle Kreuzigungspanorama bot.

⁴⁴³ Gross 2002, S. 121.

⁴⁴⁴ Bsp. der Selbstidentifikation von Künstlern mit dem Gekreuzigten siehe Langenberg 2005, S. 75ff.

⁴⁴⁵ Gross 1989, S. 471.

⁴⁴⁶ Langenberg 2005(2), S. 360. Zit. n. George Grosz.

⁴⁴⁷ Zimmermann, Jörg: Francis Bacon – Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen. Frankfurt a. M. 1986, S. 48.

⁴⁴⁸ Sylvester, David: Gespräche mit Francis Bacon, München 1982, S. 45.

⁴⁴⁹ Gross 2002, S. 127.

Das Interesse an der illusionistischen Anschauung der Kreuzigung Christi blieb, parallel zu den eigenständigen Entwicklungen der Kreuzigungsthematik in der Malerei, stets präsent. Im ausgehenden 19. Jahrhundert, als sich die illusionistischen Bildformen aufgrund der gestiegenen Medienkompetenz des Publikums sowie des industriellen und technischen Fortschrittes bereits durch Moving Panoramas, Cinéoramas, bewegte Bilder und schließlich den Film weiterentwickelten, neigte sich die Hochphase der Panoramen dem Ende zu. Die Synthese der seit Jahrhunderten verankerten, emotional bewegenden Kreuzigungsthematik mit dem Illusionsraum Panorama könnte aufgrund der Inexistenz eines geeigneteren und emotional wirkungsvolleren Themas als Höhepunkt und gleichzeitig vorläufiger Endpunkt in der Entwicklung der sinnlichen Wirkungskraft der Panoramen gesehen werden. Die Attraktivität des Illusionsraums Panorama vererbte zunächst zugunsten anderer Illusionsformen, welche das Bedürfnis an neuer Wahrnehmungserfahrung durch erhöhten Sinnesreiz zu stillen vermochten. Neben einer Reihe von Erfindungen, welche in der immersiven Tradition der Panoramen den Betrachter vollständig integrierten, wie das Cinéorama, das Omnimax-Kino und das IMAX-Kino, entwickelte sich der Film auf breiter Kinoleinwand zum wichtigsten Illusionsmedium des 20. Jahrhunderts.⁴⁵⁰ Bereits in den ersten Entstehungsjahren des Films führte das Interesse an der Anschauung der Heilsgeschichte zur Übernahme der religiösen Thematik. Der bereits 1898 aufgeführte, in Frankreich erstellte 13teilige Film „Das Leben und die Passion Jesu Christi“ stand am Anfang einer Reihe von zahlreichen Bibelfilmen, welche durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch dieses Interesse bezeugten.⁴⁵¹

Der aktuelle Spielfilm „Die Passion Christi“ des Regisseurs Mel Gibson mag in den Augen der Befürworter in dieser Tradition stehen, wird von seinen Gegnern jedoch nicht mit den herkömmlichen Bibelfilmen verglichen. Auf eine Vielzahl von entsetzten Äußerungen über die brutale Realität in Gibsons Film antwortete der Autor eines Zeitungsartikels mit aufklärenden Worten über den aktuellen Stand der Medienkompetenz:

„Wir leben im 21. Jahrhundert. Da kann die größte Leidensgeschichte nicht im Flüsterton erzählt werden.“⁴⁵²

⁴⁵⁰ Grau 2001(2), S. 49.

⁴⁵¹ Koller, Gabriele: Panorama und Film. Die Anfänge des Kinos und die Folgen für das Panorama um 1900, in: Koller und Streicher 2003, S. 81.

⁴⁵² Ritter-Goerensteyn, Franziskus von: „So muss es gewesen sein“, in: Rheinischer Merkur, 8. April 2004, S. 26.

Tatsächlich führt die Abstumpfung oder Gewöhnung des Bewusstseins der Betrachter gegenüber der präsenten illusionistischen Medien, zu ihrer konstant fortschreitenden Modifizierung. Die Entwicklung der Medien zielt auf die Aktivierung der menschlichen Sinne mit stets neuen Mitteln. Während im Illusionsraum Panorama die Wirkung eines feststehenden Bildes durch die physische Befindlichkeit aufgrund der „Echtheit“ des Raumes und des völligen Umschlossenseins unterstützt wurde, stimulieren die neuen Medien unter Vernachlässigung der physischen Eindrücke die Wahrnehmung über den Seh- und Gehörsinn mit bewegten Bildern und Ton. Die jüngeren Erkenntnisse der Gehirnforschung, welche besagen, dass das menschliche „Gehirn offensichtlich darauf trainiert ist, Einzelbilder, nicht jedoch fließende, bewegte Bilder zu speichern“, verweisen auf den Mangel an nachhaltiger Wirkung durch eine eventuelle Reizüberflutung aufgrund der zunehmenden Geschwindigkeit und Fülle der bewegten Bilder im Film.⁴⁵³ Gleichzeitig könnte das Panorama mit diesen Erkenntnissen 100 Jahre später seine einprägsame Wirkung nachweisen. Doch nicht nur die Wirkung, sondern auch die künstlerische Qualität der Panoramen kann heute mit anderen Augen gesehen werden. Denn erst wenn der Betrachter gegenüber der illusionistischen Funktion eines Mediums abgestumpft ist, entfaltet sich die Bereitschaft für die inhaltliche und künstlerische Funktion.⁴⁵⁴

Konfrontiert mit einem illusionistischen Realismus, wie er uns in Gibsons Film entgegenspringt, und welcher in seiner Rezeption die fast wörtlich übereinstimmenden Zweifel sowie Zusprüche erfährt wie zu ihrer Zeit die Kreuzigungspanoramen, vermag uns der Besuch eines Kreuzigungspanoramas heute nicht mehr in seiner illusionistischen Funktion, umso mehr aber in seiner inhaltlichen und künstlerischen Funktion zu beeindrucken.⁴⁵⁵ Ein Besucher des Altöttinger Kreuzigungspanoramas beschrieb im April 2004 seine Verwunderung darüber, dass die „Kreuzigung nicht drastisch und groß, sondern proportional so klein dargestellt“ ist, und kam letztendlich zu dem Schluss:

„Der Eindruck auf den Betrachter ist erst verwirrend, dann außerordentlich stark.“⁴⁵⁶

⁴⁵³ Burda, Herbert: Iconic Turn weitergedreht – Die neue Macht der Bilder, in: Iconic Turn – Die neue Macht der Bilder, Hg.: H. Burda und C. Maar, Köln 2004, S. 10.

⁴⁵⁴ Grau 2001, S. 111.

⁴⁵⁵ Die Werbung für den Film „Die Passion Christi“ übernahm Formulierungen aus der Werbung für Kreuzigungspanoramen, wie z. B. die Verweise auf topographische und archäologische Nachforschungen, die strenge Anlehnung an die Evangelien, auf den berühmten Regisseur, das Versprechen auf das „Sich-Versetzt-Fühlen“ u. v. m.. Die zahlreichen Filmkritiken der Print- u. Online-Medien weisen zudem Übereinstimmungen mit der Rezeption der Kreuzigungspanoramen auf.

⁴⁵⁶ Christoph Stölzl, Gibsons Film wird den Glauben nicht ändern, in: Berliner Morgenpost, 11. April 2004. Siehe www.morgenpost.berlin1.de/content/2004/04/11/feuilleton/671405.html. (16. 3. 2005).

9. SCHLUSSBETRACHTUNG

Am Anfang stand die Frage nach dem Zustandekommen der Kreuzigungsthematik im Panorama, nach den Entstehungsumständen sowie ihrer Auswirkung auf die Rezeption und die Entwicklung der Kreuzigungspanoramen. In der vorliegenden Arbeit konnte diese durch eine übergreifende Untersuchung sowie eine abschließende Zusammenfassung und Auswertung umfassend beantwortet werden.

Die Auseinandersetzung mit der Entstehung und der Entwicklung der Panoramamalerei zeigte die fortschreitende Kommerzialisierung, die frühe Kritik an der Starrheit der Rundbilder als Verweis auf die Eignung der späteren Kreuzigungsdarstellung, und das Aufkommen der Jerusalem-Panoramen als Wegbereiter für die späteren Kreuzigungspanoramen. Der Einblick in die Frömmigkeitsgeschichte und die Entwicklung der malerischen Umsetzung der Kreuzigungsthematik im 19. Jahrhundert führte an die Entstehung der Synthese aus christlicher Kunst und Panorama heran. Der Blick hinter die Kulissen der Kreuzigungspanoramen, die Auseinandersetzung mit der Kreuzigungsthematik in der Malerei und die Einbindung des geistesgeschichtlichen, sozialen und historisch-politischen Kontextes ermöglichten die Erschließung einer Theorie als Antwort auf die Frage, wie die Darstellung der Kreuzigung Christi in die Bildform Panorama kam.

Anhand der Untersuchung entstand die Vermutung, dass die parallel verlaufenden Entwicklungen in der malerischen Umsetzung der Kreuzigungsthematik sowie in der Illusionsform Panorama an einem Punkt angelangt waren, an dem sie im Streben nach Erneuerung und Perfektion sich als Synthese aus christlicher Kunst und Panorama ihrer gegenseitig bedienten. Die an Attraktivität und Wirkung verlierende Illusionsform Panorama nutzte die emotional bewegende Kreuzigungsthematik, um eine Wirkungssteigerung zu erzielen. Dagegen konnte die malerische Umsetzung der Kreuzigung Christi im Illusionsraum Panorama durch die monumentale und die sinnliche Wahrnehmung unterstützende Bildform trotz des Realismus eine emotionale Wirkung beim Betrachter hervorrufen, und gleichzeitig zur nachhaltigen Vermittlung christlicher Werte dienen.

Die differenzierte Erforschung der Entstehungsumstände der einzelnen Kreuzigungspanoramen ermöglichte die Klärung der unterschiedlichen Motivationen und Intentionen aus welchen heraus sie entstanden sind. Die Abhängigkeit der positiven sowie kontroversen Rezeption von den künstlerisch orientierten sowie

profitorientierten Entstehungsumständen konnte bei den verschiedenen Kreuzigungs-panoramen erörtert werden. Die Absicht in München ein religiöses Historienbild monumentaler Größe zu schaffen und gleichzeitig den Illusionsraum Panorama durch ein emotional wirkungsvolles Thema attraktiv zu gestalten, erlangte großen Zuspruch. Jedoch sollte die Attraktivität einer Panoramathematik durch ihre Einzigartigkeit den Erfolg weiterer Kreuzigungspanoramen auf Dauer verhindern. Die profitorientierte, feste Installation von Kreuzigungspanoramen an Wallfahrtsorten führte zur Unvereinbarkeit der ertragsbringenden Bildform mit dem religiösen Geist der Wallfahrt. Das schließlich letzte, aus künstlerischer und religiöser Intention ausgeführte Kreuzigungspanorama für Altötting erfreute sich zwar großer Anerkennung aufgrund dieser Absicht, änderte jedoch nichts an der Schwierigkeit der realistischen und illusionistischen Verbildlichung ideeller Inhalte.

Zur Aufspaltung der Synthese der Kreuzigungsdarstellung mit dem Illusionsraum Panorama führten folgende Ursachen: Einerseits die Unvereinbarkeit der ertragsbringenden Form und der illusionistischen Verbildlichung mit dem religiösen Geist im kirchlichen Kontext, und andererseits im neutralen Kontext die nachlassende Wirkung des Illusionsraums durch den Verlust des Sensationsgehaltes sowie die strengen gestalterischen Vorgaben in der malerischen Umsetzung.

Der Einfluss der Entstehungsumstände auf die Rezeption und die Entwicklung der Kreuzigungs-panoramen weist darauf hin, dass ihre kunsthistorische Erforschung die berechtigte Frage nach dem Zustandekommen nicht ausschließen kann. Die Auseinandersetzung mit den Hintergründen der Kreuzigungs-panoramen und der Abhängigkeit ihrer Rezeption hofft eine Sensibilität hervorzurufen, welche die Fähigkeit des distanzierten Betrachtens steigert.

Der kurze Ausblick im Bezug auf die Entwicklung der Kreuzigungsthematik in der Malerei und die Ausbildung neuer illusionistischer Medien nach der Ausführung des letzten Kreuzigungs-panoramas verweist auf die anhaltende Aktualität der Kreuzigungsthematik sowie der illusionistischen Veranschaulichung der Kreuzigung. Die Geschichte der Synthese aus christlicher Kunst und Illusionsform ist somit noch nicht zu Ende. Einen Anreiz zur Auseinandersetzung mit aktuellen und zukünftigen illusionistischen Veranschaulichungen der Kreuzigung Christi bieten die Forschungsergebnisse aus Bewusstseinsentwicklung und Medienkompetenz. Die Aufklärung über den Gewöhnungsprozess an ein neues Medium lässt einen völlig anderen Blick zu. Immer wieder wird die Auseinandersetzung mit der

Kreuzigungsthematik die illusionistische Veranschaulichung hervorrufen. Doch wie das „Miterleben“ der Kreuzigung Christi durch die zukünftigen Illusionsmedien des kommenden Jahrhunderts aussehen mag, möchte man sich heute lieber nicht vorstellen.

Im Gegensatz zu diesen Zukunftsperspektiven können und müssen die Kreuzigungspanoramen bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr die Funktion der Illusion erfüllen. Der Betrachter vermag heute mehr denn je ihre inhaltliche Funktion und vor allem ihre künstlerische Qualität zu schätzen. Dementsprechend sollten die Inhaber der noch erhaltenen Kreuzigungspanoramen Formulierungen wie „der Besucher fühlt sich beim Anblick des Riesenrundgemäldes ins Heilige Land versetzt“ aus den Werbeprospekten streichen und stattdessen den Besucher über die ursprüngliche Absicht, die Geschichte des Illusionsmediums und den kunsthistorischen Wert des Werkes aufklären.⁴⁵⁷

Die Ausbildung neuer Medien und die Erschließung der virtuellen Realität durch die digitale Bildwelt ermöglichen uns heute zwar den virtuellen Besuch eines Kreuzigungspanoramas im Internet, ersetzen aber nicht den nachhaltigen Eindruck, welcher durch die „Echtheit“ des Raumes, die inhaltliche Aussage und die künstlerische Qualität beim Betrachter zurückbleibt.⁴⁵⁸ In einer Zeit der schnelllebigen Stressgesellschaft, in der die Entschleunigung zunehmend an Attraktivität gewinnen wird, und religiöse und ethische Werte wieder anzusteigen scheinen, stellt das Kreuzigungspanorama vermutlich mehr denn je einen Ort der Ruhe, der Besinnung und möglicherweise auch der Andacht dar.

⁴⁵⁷ Siehe Einleitung, S. 1.

⁴⁵⁸ Virtueller Rundblick im Panorama Altötting: www.panorama-altoetting.de.

VERZEICHNIS ABGEKÜRZT ZITIERTER LITERATUR UND QUELLEN

Diese Liste entspricht nicht einem vollständigen Literaturnachweis. Im folgenden werden nur die Titel und Quellen genannt, welche innerhalb der Arbeit aufgrund mehrfacher Nennung abgekürzt zitiert wurden. Weitere Nachweise sind direkt in den Fußnoten aufgeschlüsselt.

Benjamin 1963

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1963.

Bernstein 1885

Bernstein, Max: Von einem Panorama, in: Kunst für Alle, Bd. 2 (1886/87), München 1885, S. 105-110.

Bordini 1984

Bordini, Silvia: La Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo, Rom 1984.

Börsch-Supan 1981

Börsch-Supan, H.: Die Anfänge des Panoramas in Deutschland, in: Sind Briten hier? Relations between British and Continental Art 1680-1880, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.), München 1981, S. 161-180.

Brauneck 1978

Brauneck, Manfred: Religiöse Volkskunst, Köln 1978.

Buddemeier 1970

Buddenmeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970.

Buschow Oechslin und Oechslin 1993

Buschow Oechslin, Anja und Oechslin, Werner: Das Panorama „Kreuzigung Christi“ in Einsiedeln, Einsiedeln 1993.

Caron 2000

Caron, Isabelle : Le Cyclorama de Jérusalem à Sainte-Anne-de-Beaupré et la question de ses origines, Thèse M. A., Université Laval 2000.

Caron 2000 (2)

Caron, Isabelle : Le Cyclorama de Jérusalem à Ste-Anne-de-Beaupré : une architecture sous influence artistique, in : Journal de la Société pour l'étude de l'Architecture au Canada, Bd. 25, Nr. 2,3,4, Montréal u.a. 2000.

De Wilde 1995

De Wilde, Eliane (Hg) : Le Dictionnaire des Peintres belges du XIVE siècle à nos jours, Brüssel 1995.

Dinkla 2002

Dinkla, Söke: The Art of Narrative, in: Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst, München und Köln 2002, S. 103-115.

Festing 1895

Festing: Die christliche Kunst in der Gegenwart, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, Bd. 115, München 1895, S. 28-42 und 200-216.

Fink und Ganz 2000

Fink, Heinz-Dieter und Ganz, Michael T.: Le Panorama Bourbaki, Zürich 2000.

Gräb 2002

Gräb, Wilhelm: Kunst die zum Kult wird. Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung, in: Kunst und Kirche, Uta Schedler und Susanne Traus (Hg.), Osnabrück 2002, S. 77-98.

Grau 2001

Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Berlin 2001.

Grau 2001(2)

Grau, Oliver: Telepräsenz. Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation, in: Formen interaktiver Medienkunst – Geschichte, Tendenzen, Utopien. Peter Gendolla und Norbert M. Schmitz (Hg.), Baden-Baden 2001, S. 39-63.

Gross 1989

Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit. Marburg 1989.

Gross 2002

Gross, Friedrich: Die Kreuzigung Christi im nicht mehr christlichen Bild des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, in: Kunst und Kirche, Uta Schedler und Susanne Traus (Hg.), Osnabrück 2002, S. 115-132.

Gurlitt 1924

Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten, Berlin 1924.

Hartlaub 1919

Hartlaub, Gustav Friedrich: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919.

Hartmann 1888

Anonyme Rezension nach E. von Hartmann: Panoramen und Dioramen, in: Der Kunstwart, Rundschau über alle Gebiete des Schönen, F. Avenarius (Hg.), Bd.1, 1887-1888, Dresden 1888, S. 254-255.

Hausmann 1890

Hausmann, S.: Die neueste Entwicklung der deutschen Panoramamalerei, in: Kunst für Alle, Bd.5, 1889/90, München 1890, S. 257-263.

Hausmann 1889

Hausmann, S.: Die Erfindung der Panoramen, in: Kunst für Alle, Bd. 4, 1888/89, München 1889, S. 198-202.

Hick 1999

Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien, München 1999.

Hoffmann 1928

Hoffmann, Richard: Neuere Arbeiten von Gebhard Fugel, in: Die christliche Kunst, 24. Jg., Bd. 11, München 1928, S. 321-336.

Hofstätter 1978

Hofstätter, Hans: Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Das Münster, Bd. 31, Heft 1, Regensburg 1978, S. 47-58.

Hyde 1988

Hyde, Ralph (Hg.): Panoramania! The art and entertainment of the "all-embracing" view, London 1988.

Hyde 2003

Hyde, Ralph: Panoramas – A Brief Introduction to a World-Wide Phenomenon, in: Koller und Streicher 2003, S. 12-19.

Hymans 1906

Hymans, Henri: Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1906.

Kemp 1991

Kemp, Wolfgang: Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama, in: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), Bd. 1, Reinbek 1991, S. 75-93.

Koller 1990

Koller, Gabriele: Das Werk Gebhard Fugels (1863-1939). Zur Situation der christlichen Kunst um 1900, in: Petzet 1990, S. 45-53.

Koller 1990 (2)

Koller, Gabriele: Zur Planungs- und Entstehungsgeschichte des Panoramas „Kreuzigung Christi“ in Altötting, in: Petzet 1990, S. 23-33.

Koller 1993

Koller, Gabriele: Jerusalem in Altötting. Das Panorama religiöser Thematik im 19. Jahrhundert, in: Das Münster, Bd. 46, Regensburg 1993, S. 185-196.

Koller 2002

Koller, Gabriele: Das Jerusalem Panorama Kreuzigung Christi in Altötting, Kleiner Kunstführer Nr. 2487, Regensburg 2002.

Koller 2003

Koller, Gabriele: Die Panoramen Jerusalem und die Kreuzigung Christi, in: Koller und Streicher 2003.

Koller und Streicher 2003

Koller, Gabriele und Streicher, Dr. Gerhard (Hg.): Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama Konferenzen, Amberg 2003.

Kratzsch 1990

Kratzsch, Dr. Klaus: Skizzen zur Altöttinger Wallfahrtsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert, in: Petzet 1990, S.34-35.

Langenberg 2005

Langenberg, Ruth: Der gekreuzigte Künstler - Kreuzdarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Kreuz und Kruzifix, Zeichen und Bild, Ausst. Kat. zur gleichnamigen Ausstellung, Diözesanmuseum Freising, Hg.: S. Anneser u. a., Lindenberg 2005, S. 75-82.

Langenberg 2005(2)

Langenberg, Ruth: Kreuze der Moderne, in: Kreuz und Kruzifix, Zeichen und Bild, Ausst. Kat. zur gleichnamigen Ausstellung, Diözesanmuseum Freising, S. Anneser u. a. (Hg.), Lindenberg 2005, S. 357-367.

Leroy 1993

Leroy, Isabelle: Belgische Panoramagesellschaften 1879-1889. Modelle des internationalen Kapitalismus, in: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.5. bis 10.10.1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Hg.), Bonn und Basel 1993, S. 74-83.

Lieb 1971

Norbert Lieb, München – die Geschichte einer Kunst, München 1971.

Maag 1986

Maag, Georg: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle, München 1986.

Marty und Bosshard 1985

Marty, Christian und Bosshard, Emil: Riesenpanoramen und ihre Erhaltung – eine Bestandsaufnahme, in: Maltechnik Restauro, Heft 3, München 1985, S. 9-32.

Merz und Benzinger 1894

Merz, Dr. Johannes und Benzinger, Dr. J.: Das Panorama der Kreuzigung Christi, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus, 36. Jg., Stuttgart 1894, S. 56-63.

Meyer 2003

Meyer, André: Das Panorama- Idee und Gestalt, in: Die Welt der Panoramen, siehe Koller und Streicher 2003, S. 20-24.

Meyer 1985

Meyer, André: Das Panoramagebäude: Zweckbau und Monument. Formen und Funktionen einer Baugattung des 19. Jahrhunderts, in: Revue Suisse d'Art et d'Archéologie, Bd. 42, Zürich 1985, S. 274-280.

Millin 1806

Millin, A.L. : Dictionnaire des Beaux-Arts, Paris 1806, S. 38-41.

Muther 1887

Muther, Richard: Bruno Piglhein, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, C. v. Lützow (Hg.), 22. Jg., Leipzig 1887, S. 165-173.

Muther 1914

Muther, Richard: Religiöse Kunst, in: Aufsätze über Bildende Kunst, Hans Rosenhagen (Hg.), Bd.2, Berlin 1914, S. 132-139.

Obereisenbuchner-Ruhland 1980

Obereisenbuchner-Ruhland, Elisabeth: Die Münchner Panoramenmalerei im 19. Jahrhundert als Spätphase einer europäischen Sonderform mit einem Rückblick auf die Vor- und Frühgeschichte der Großpanoramen, unveröffentlichte Magisterarbeit Ludwig - Maximilians - Universität, München 1980.

Oettermann 1980

Oettermann, Stefan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt 1980.

Pecht 1886

Pecht, Friedrich: Moderne Kunst, in: Kunst für Alle, Bd.1, 1886, München 1886, S. 58f und S. 127f.

Pecht 1888

Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888.

Peeters 1960

Peeters, Denjis : Julien de Vriendt, Anvers 1960.

Petzet 1990

Petzet, Michael (Hg.): Das Panorama in Altötting. Beiträge zu Geschichte und Restaurierung. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Nr. 48, München 1990

Von Plessen 1993

Von Plessen, Marie-Luise: Der gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts, in: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.5. bis 10.10.1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Hg.), Bonn und Basel 1993, S.12-19.

Plötz 1989

Plötz, Robert: Betreffend Panorama, Colossal-Rundgemälde in Kevelaer, in: Geldrischer Heimatkalender, Geldern 1989, S. 120-133.

Pöllmann 1913

Pöllmann, Ansgar P.: Gebhard Fugel, in: Der Aar, Illustrierte Monatsschrift für das gesamte katholische Geistesleben der Gegenwart, Heft 6, 3. Jg., Regensburg u. a. 1913, S. 753-765.

Restorff 1993

Restorff, Jörg: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Zur Ausstellung der Bundeskunsthalle Bonn, 28.5.-2.1.1994, in: Das Münster, Bd. 46, Regensburg 1993, S. 264-266.

Ricken 1990

Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panoramamalerei und der Literatur im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. u. a. 1990.

Ringholz 1896

Ringholz, P. Odilo: Wallfahrtsgeschichte unserer lieben Frau von Einsiedeln. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1896.

Roths 1925

Roths, Dr. Walter: Gebhard Fugel. Des Meisters Werke und Leben, München 1925.

Sachsse 1993

Sachsse, Rolf: Panorama-Perspektive-Orientierung. Illusion und Andacht in Gebhard Fugels Panoramen mit christlicher Thematik, in: Das Münster, Bd. 46, Regensburg 1993, S. 211-218.

Schindler 1982

Schindler, Herbert: Nazarener – Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.

Schlaffer 1987

Schlaffer, Heinz: Realisierte Historie und Poesie des Realen im 19. Jahrhundert, in: Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus. Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauss und Francoise Gaillard (Hg.), München 1987.

Schuster 1984

Schuster, Peter-Klaus (Hg.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erinnerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984.

Smitmans 1978

Smitmans, Adolf: Das Christusbild Gebhard Fugels, in: Heilige Kunst, Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Stuttgart 1978, S. 45-54.

Solar 1979

Solar, Gustav: Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth, Zürich 1979.

Staudhammer 1906

Staudhammer, Sebastian: Vom Panorama in Altötting, in: Die christliche Kunst, 3. Jg., 1906/07, S. 56-60.

Sternberger 1938

Sternberger, Dolf: Das Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Düsseldorf und Hamburg 1938.

Streicher 1982

Streicher, Dr. Gebhard: Unikat einer Kunstform, in: Das Münster, Bd. 35, Heft 4, Regensburg 1982, S. 281-288.

Streicher 1984

Streicher, Dr. Gebhard: „...das freie Schaffen der christlichen Künstler begünstigen!“ Zur Wirksamkeit der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zw. 1893 und 1912/13, in: Schuster 1984, S. 60-65.

Streicher 1990

Streicher, Dr. Gebhard: Panoramen. Fragen an die Geschichte einer Kunstform, in: Petzet 1990, S. 17-22.

Streicher 1993

Streicher, Dr. Gebhard: Licht und Schein. Panorama, Historienmalerei, Moderne, in: Das Münster, Bd. 46, Regensburg 1993, S. 197-210.

Streicher 2003

Streicher, Dr. Gebhard: 210 Jahre Panorama – 10 Jahre Panorama Konferenzen, in: Die Welt der Panoramen, siehe Koller und Streicher 2003, S. 5-7.

Trost 1887

Trost, Ludwig: Bruno Piglheins Panorama, in: Über Land und Meer, Allgemeine Illustrierte Zeitung, Stuttgart und Leipzig, 1887, Nr. 25, S. 488f (Teil 1) und Nr. 26, S. 506f (Teil 2).

Waetzoldt 1971

Waetzoldt, Stephan: Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, W. Wiora (Hg.), Frankfurt 1971, S. 36-49.

Weber 1911

Weber, Prof. Dr. Paul: Kunst und Religion, Heilbronn 1911.

Weidauer 2002

Weidauer, Astrid: So weit das Auge reicht. Das Panorama als Massenmedium des 19. Jahrhunderts, in: Ich sehe was, was du nicht siehst. Sehmaschinen und Bilderwelten. Bodo Dewitz und Werner Nekes (Hg.), Die Sammlung Werner Nekes, Museum Ludwig Köln, Göttingen 2002, S. 280-291.

Wiebel-Fanderl 1982

Wiebel-Fanderl, Olivia: Die Wallfahrt Altötting, Kultformen und Wallfahrtsleben im 19. Jahrhundert, Passau 1982.

Wilcox 1996

Wilcox, Scott: Panorama, in: The Dictionary of Art, Jane Turner (Hg.), London und New York 1996, Bd. 24, S. 17-20.

Wilke 2000

Wilke, Jürgen: Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert, Köln 2000.

Wolpert 1996

Wolpert, Sigrid-Elke: Die Wallfahrtsorte Altötting und Einsiedeln im kultur-geographischen Vergleich, Diss., Eichstätt 1996.

ABGEKÜRT ZITIERTE QUELLEN**Damrich 1905**

Damrich, Prof. Johannes: Führer durch das Panorama der Kreuzigung Christi in Altötting, Neuötting, vermutlich 1905. Stadtarchiv Altötting.

Fugel 1903

Fugel, Gebhard: Jerusalem und der Kreuzestod Christi. Erklärender Text zu dem großen Rundgemälde von Professor Gebhard Fugel, Rosenheim, vermutlich 1903. Stadtarchiv Altötting.

Fugel nach 1915

Fugel, Gebhard: Erinnerungen aus meinem Leben. Handschriftliche, autobiographische Notizen in Familienbesitz, 19 Seiten, nach 1915 (genaue Datierung unbekannt, da unvollständig).

Himmelreich 1949

Himmelreich, Hilde: Mein Vater Gebhard Fugel (1863-1939). Unveröffentlichte Arbeit im Besitz der Familie Himmelreich, 27 Seiten, Amtzell (Allgäu) 1949.

Journal des Beaux-Arts

AD. Siret (Hg.): Journal des Beaux-Arts et de la Littérature, Brüssel 1858-1887. Kunstbibliothek Berlin.

Sattler 1885

Sattler, M.V.: Führer durch das Panorama der Kreuzigung Christi, vermutlich 1885. Stadtarchiv München.

Stenographischer Bericht 1885

Stenographischer Bericht der Generalversammlung der Panorama-Gesellschaft München, gehalten am 10. März 1885. Monacensia Sammlung München.

Chronologische Auflistung der bis heute bekannten Kreuzigungspanoramen

Die Angaben entsprechen dem heutigen Stand und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und Richtigkeit (März 2005). Die Informationen sind aus verschiedener Literatur zusammen getragen, u.a. Caron 2000; Koller 1993; Obereisenbuchner-Ruhland 1980; Oettermann 1980; Leroy 1993.

Jahr	Titel	Künstler	Ausstellungsort	Gesellschaft
1881	„Le Golgotha“	Juliaan und Albert de Vriendt	Montaigu, Belgien	Société du Panorama Lourdes et Montaigu, Brüssel
1886	„Kreuzigung Christi“	Piglhein, Frosch, Krieger	München	Halder und Hotop, München
1888	„Jerusalem am Tag des Todes Christi“	Olivier Pichat	Paris	Société Internationale de la Terre Sainte, Paris
1888	Kreuzigung Christi	Grover, Corvin, Austen, Gros, Mège	Montréal, Ste-Anne-de-Beaupré	Jerusalem Panorama Company, New York (?)
1890	Kreuzigung Christi	Frosch, Heine, Lohr	London	Buffalo Cyclorama Company New York
	Kreuzigung Christi	Frosch, Heine, Lohr		Jerusalem Panorama Company, New York
	Kreuzigung Christi	Frosch, Heine, Lohr	Philadelphia	
	Kreuzigung Christi	Wehner, Heine, Lohr	Milwaukee	
1890	Kreuzigung Christi	Grover, Corvin, Austen, Gros, Mège	Adelaide, Australien	Reed & Gross (?)
1892	„Der Weg des Herrn nach Golgotha und sein Kreuzesopfer“	Frosch, Krieger, Brouwer, Reisacher	Amsterdam	
1893	Kreuzigung Christi	Frosch, Krieger, Leigh	Einsiedeln, Schweiz	Eckstein & Esenwein, Backnang (Deutschland)
1894	Kreuzigung Christi	Frosch, Krieger, Leigh	Stuttgart und Aachen	Eckstein & Esenwein
1895	„Kreuzigung“	Fugel, Frosch, Krieger	Kevelaer	
1903	„Jerusalem und die Kreuzigung Christi“	Fugel, Krieger	Altötting	Fugel, Krieger & Völkl