Arne Klawitter

Zwischen Verwunderung und Vergnügen

Das Panorama bei Goethe und den Romantikern[1]

Am 19. Juni 1787 erhielt der gebürtige Ire Robert Barker in Edinburgh ein Patent auf seine Maltechnik »nature at a glance« bzw. »la nature à coup d'œil«, das ihn in den darauffolgenden Jahren weltberühmt machen sollte. Sein erstes Rundbild, das diesem Konzept entsprechend fertig gestellt worden war, präsentierte er am 31. Januar 1788 in Edinburgh. Damals kannte noch niemand das Wort »Panorama«,[2] und kaum jemand ahnte wohl, dass diese Erfindung die Art und Weise der Wahrnehmung im ausgehenden 18. Jahrhundert grundlegend verändern sollte.

Die Verleihung des Patents erlaubt eine Datierung – was äußerst wichtig ist im Streit darüber, wer als wirklicher Erfinder des Panoramas angesehen werden kann, denn in Deutschland beanspruchte Johann Adam Breysig diese Innovation für sich. Bemerkenswert dabei ist, wie Stephan Oettermann in seiner Monographie zu diesem Thema hervorhebt, dass die Zeitgenossen hier »eine *Kunst*form für eine technisch-naturwissenschaftliche Neuerung«[3] hielten.

Zwar war Robert Barker der Schöpfer des Malkonzepts, doch fehlte ihm noch der passende Name für seine Erfindung. Der Begriff »Panorama« tauchte dann zum ersten Mal in einer Werbeanzeige der *Times* vom 10. Januar 1791 aus Anlass von Barkers zweitem Rundbild auf, welches er gemeinsam mit seinem Sohn vollendet hatte. In einer Zeit technischer Neuschöpfungen war dieser Begriff nicht der einzige, der dem Griechischen entlehnt wurde, obwohl das Bezeichnete völlig neuartig war – andere Beispiele sind »Diorama« und »Pleorama«, wie später dann »Telephon« und »Telegramm«.

Das *Göttinger Taschenbuch* erwähnt 1794 erstmals ein solches Panorama auf deutschem Boden und beschreibt es als eine Art großen Guckkasten, jedoch ohne dabei den Terminus »Panorama« selbst zu verwenden. Ein Jahr später nimmt auch das *Journal des Luxus und der Moden* diese angelsächsische Erfindung zur Kenntnis: »Man kennt die malerischen Zaubereyen [...], die vor einigen Jahren unter dem prunkenden Namen Panorama (Allansicht) in England so großen Beyfall erhielten, aus Zeitungen und Taschenbüchern.«[4]

Nachdem 1799 die erste Rotunde in Paris aufgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht worden war, trat das Panorama auch in Deutschland seinen Siegeszug an, so im Jahre 1800 auf dem Gendarmenmarkt in Berlin und dann

1803 auf dem Hamburger Zeughausmarkt. Schon vorher war in Hamburg eines der Panoramen Barkers in einer eher behelfsmäßig errichteten Bretterbude gezeigt worden, und der Erfolg dieser Ausstellung sicherte der Stadt dann den Bau einer festen Rotunde. In verstärktem Maße berichteten nun auch die Zeitschriften und Journale über diese neue Attraktion. Aber auch die kritischen Töne nehmen zu. So schreibt z.B. Johann August Eberhard in seinem *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen*: »Der Zweck dieser neuen Art von Mahlerey soll seyn, zu zeigen, wie weit die Kunst die Blendwerke der Täuschung treiben kann. Und in der That versichern Alle, die es gesehen haben, daß die Aehnlichkeit einer Nachbildung mit der Naturwahrheit nicht weiter gehen könne.«[5]

Wie alle anderen Illusionsmedien dieser Zeit zielte das Panorama vornehmlich auf die Stadtbevölkerung als Publikum. Doch musste der Besuch einer solchen Attraktion noch erschwinglich sein, damit diese zu einem Massenphänomen werden konnte. Der Eintrittspreis für die Hamburger Rotunde betrug zunächst 12 Schillinge,[6] doch begann man schnell mit Werbe- und Sonderaktionen, um das Unternehmen noch lukrativer zu machen. Die *Zeitung für die elegante Welt* berichtet im Juni 1801 davon, dass einer der Veranstalter, der mit seinem Panorama auf eine allgemeine Resonanz rechnete, »das Entree um die Hälfte heruntergesetzt hatte, um es auch der Klasse seiner Mitbürger, die diese Tage als Erholung für die Arbeiten der Woche betrachten müssen, sehen zu lassen«.[7]

Bedingt durch die manchmal zweitausend Quadratmeter umfassenden Panoramagemälde ergab sich die Notwendigkeit einer ganz neuen Architektur: die Rotunde. Als deren Dach diente häufig eine Art Segelzelt, welches das Tageslicht durchließ, wobei die vorüberziehenden Wolken oftmals für sehr beeindruckende zusätzliche Licht- und Schatteneffekte sorgten. Die Rundbauten waren normalerweise zehn bis fünfzehn Meter hoch und ihr Durchmesser betrug circa dreißig bis fünfunddreißig Meter. Die bemalte Fläche bestand aus Leinwänden, die mitunter über einhundert Meter, im Einzelfall sogar bis zu einhundertzwanzig Meter lang waren, und dreizehn bis achtzehn Meter breit; sie wogen bis zu vier Tonnen.[8]

Betritt ein Besucher ein solches Panorama, so muss er zunächst einmal einen dunklen Gang durchschreiten, wodurch sich seine Augen an die dort herrschende Dunkelheit gewöhnen, und er gelangt dann über eine Treppe auf die hell erleuchtete Aussichtsplattform, die sich in der Mitte der Rotunde befindet. Diese Prozedur des Voranschreitens hat die Forschung häufig mit einem Initiationsakt verglichen, während das dann folgende plötzliche Hinaustreten ins ›Freie‹ als visueller Schock beschrieben wird.[9] Von der Plattform aus hat der Betrachter einen ungehinderten Rundblick auf eine detailgetreu gemalte Stadt oder eine bedeutende Schlacht. Ein Besucher des Panoramas *Die Stadt Rom und ihre Umgebungen* von Pierre Prévost, das 1804 in Paris zu sehen war,

bemerkte: »Nach fünf Minuten sieht man kein ›Gemälde‹ mehr; die Natur selbst entsteht vor dem Auge. Ich zweifle nicht daran, daß die Panoramen die Grenzen der Malerei durch die Erweiterung der Illusionskraft überwunden haben.«[10]

Das Panorama veränderte nicht nur die visuelle Wahrnehmungsweise überhaupt, sondern ermöglichte auch eine neue Erlebnisform, und zwar im Sinne einer Simulation, die nicht nur räumliche und zeitliche Barrieren überwindet, sondern auch soziale Differenzen, die unter normalen Umständen nicht hätten überschritten werden können. Das Positive einer solchen Erlebnis-Simulation sieht der Literatur- und Medienwissenschaftler Roberto Simanowski im Wesentlichen in der damit verbundenen *Entlastung*, denn »weder muß man Räuber werden, um am Räuberleben ›teilzunehmen‹, noch muß man sich auf die gefährliche, zumindest aber anstrengende Reise machen, um das Panorama Londons zu sehen, noch muß man Sorge tragen, im Angesicht des Königs die rechten Umgangsformen zu verfehlen oder vor dem geistreichen Voltaire in jämmerlichen Wortmangel zu geraten.«[11]

So simuliert das Panorama Situationen wie z.B. eine Reise, indem es den Betrachter in die Illusion versetzt, sich plötzlich an einem ganz anderen Ort zu befinden. Dabei enthebt es ihn jeglicher Anstrengung, die eine wirkliche Reise mit sich bringen würde, lässt ihn aber Anteil haben an deren visueller Erfahrung, an der Horizonterweiterung des Ballonfliegens oder dem Gipfelerlebnis des Bergsteigens. Zudem schließt es an Praktiken an, die bereits drei Jahrzehnte zuvor in Mode gekommen waren wie etwa die Besteigung von Kirchtürmen, denn genau dies wurde Reisenden empfohlen, um sich in einer fremden Stadt zurechtfinden zu können: »Kommt ein Reisender in eine große Stadt, so sollte er mit dem Grundriß in der Hand, den höchsten Thurm besteigen. Von hier, wo er die ganze Stadt übersieht, wird es ihm leichter, ihre allgemeine Topographie zu fassen, und sich nach ihrem Grundriß zu orientieren.«[12]

Berühmt geworden in der deutschen Literatur ist in diesem Kontext vor allem Goethes Beschreibung seiner Besteigung des Münsterturms in Straßburg, die gleichzeitig als ein aufschlussreiches Beispiel für die neue Wahrnehmungspraxis angesehen werden kann:

»Ich war im Wirtshaus zum Geist abgestiegen und eilte sogleich, das sehnlichste Verlangen zu befriedigen und mich dem Münster zu nähern, welcher durch Mitreisende mir schon lange gezeigt und eine ganze Strecke her im Auge geblieben war. Als ich nun erst durch die schmale Gasse diesen Koloß gewahrte, sodann aber auf dem freilich sehr engen Platz allzunah vor ihm stand, macht derselbe auf mich den Eindruck ganz eigener Art, den ich aber auf der Stelle zu entwickeln unfähig, für diesmal nur dunkel mit mir nahm, indem ich das Gebäude eilig bestieg, um nicht den schönen Augenblick einer hohen und heitern Sonne zu versäumen, welche mir das weite reiche Land auf einmal offenbaren sollte.

Und so sah ich denn von der Platt-Form die schöne Gegend vor mir, in welcher ich eine Zeit lang wohnen und hausen durfte [...] wie ein neues Paradies für den Menschen [...].

Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land, in welchem wir uns eine Zeit lang aufhalten sollen, hat noch das Eigne, so angenehme als ahndungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitre, bunte, belebte Fläche ist noch stumm für uns; das Auge haftet nur an den Gegenständen in sofern sie an und für sich bedeutend sind, und noch haben weder Neigung noch Leidenschaft diese oder jene Stelle besonders herauszuheben; aber eine Ahndung dessen was kommen wird, beunruhigt schon das junge Herz, und ein unbefriedigtes Bedürfnis fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag [...].«[13]

Goethes Schilderungen legt Oettermann dahingehend aus, dass es Goethe in erster Linie darauf angekommen sei, seine »Seh-Sucht« zu stillen, denn erst danach folge die Betrachtung des Münsters als Bau- und Kunstwerk.[14] Die Kirche selbst verliert dabei ihre sakrale Bedeutung: »Die Kirchtürme sind nicht länger Wegweiser des gläubigen Blicks, man blickt nicht mehr an ihnen hinauf, sondern, selbst gottähnlich geworden, von ihnen herab. Sie dienen nicht mehr der Ehre Gottes, sondern allein zur Befriedigung menschlicher Seh-Sucht.«[15] Dann aber, als die Türme der »Seh-Sucht« nicht mehr genügten, begann man hohe und höchste Berge zu ersteigen, was gleichermaßen für Goethe zutrifft, der 1779 auf seiner zweiten Schweiz-Reise eine Gipfelbesteigung unternahm.[16] Der um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Landschaftstourismus wurde zum großen Teil von dem Verlangen genährt, aus sicherer Distanz die Übermacht der bedrohlichen Elementargewalten zu bestaunen, und gerade ihm kam das Panorama entgegen, indem es direkt vor den Augen des Betrachters die Weite des Raumes, die elementare Gewalt eines Vulkanausbruchs oder einer Seeschlacht in Szene setzte und damit wesentliche Elemente einer Ästhetik des Sublimen aufnahm: »Ein eigenthümlicher Gedanke ist es«, so schreibt 1822 das *Kunstblatt* über August Siegerts Panorama des Ätna, »den Zuschauer zwischen zwey so imposante Massen – den Aetna und das Meer – gleichsam zwischen die Repräsentanten der beyden mächtigsten Elemente, des Wassers und des Feuers, mitten inne zu stellen, und auf diese Weise den Eindruck des Erhabenen zwiefach auf ihn wirken zu lassen.«[17]

Eine maßgebliche Voraussetzung für eine Seherfahrung wie diese war die Entdeckung des Horizonts. Doch war, wie Oettermann meint, dessen Erfahrung im 18. Jahrhundert noch zu komplex und von zu starken Emotionen begleitet, als dass man sie direkt hätte benennen und reflektieren können. Es bedurfte erst der Kunstform des Rundgemäldes, in der sich das Erleben des Horizonts manifestieren konnte, um in einer Art erster Abstraktion diese grundlegende

Erfahrung begreiflich zu machen. In relativ kurzer Zeit wurde das Panorama zu einer »Schule des Blicks«, zum »optischen Simulator, in der der extreme Sinneseindruck, das sensationelle, weil ungewohnte Erlebnis immer wieder und wieder geübt werden konnte, bis es zur Selbstverständlichkeit und zum alltäglichen Bestandteil menschlichen Sehens wurde«.[18]

Goethe und das Panorama in Leipzig. – Wie nicht anders zu erwarten, übte das Panorama auch auf verschiedene deutsche Dichter einen großen Reiz aus. Am 5. Mai 1800 schreibt Goethe aus Leipzig an Christiane Vulpius: »Das sogenannte Panorama, worinn man die ganze Stadt London, als stünde man auf einem Thurm, übersieht, ist recht merkwürdig und wird euch in Verwunderung setzen. An der Comödie ist nicht viel, du sollst sie aber auch sehen nur um der Vergleichung willen.«[19] Aus Goethes Tagebuch geht hervor, dass er selbst das Panorama am Nachmittag des 4. Mai besucht hatte.[20] Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtet dann von der Präsentation des Londoner Panoramas in Leipzig im Juni desselben Jahres.[21] Dieser Anzeige geht ein Artikel voran, der über die Entstehung des Panoramas informiert und seinen Aufbau generalisierend als eine Art der »Allbeschauung« definiert, »wo sich der Zuschauer im Mittelpunkt eines um eine Rotunde herumlaufenden Gemäldes befindet, und so von seinem Standpunkte aus nach allen Richtungen die Ansicht auf eine unbegränzte Gegend oder Naturscene genießt«.[22]

Der Verfasser des Artikels geht dann auch auf die besondere Darstellungstechnik und auf die Lichtverhältnisse ein, mit deren Hilfe das gigantische Simulakrum der Stadt London erzeugt wurde: »Das ganze Kunststück besteht in der Perspective und in einer höchst genauen Beobachtung von Licht und Schatten, wodurch die optische Täuschung bey den Zuschauern hervorgebracht wird, als wenn sie sich wirklich in einem unbegränzten Raume befänden. Diese stehen auf einem runden, mit einem Geländer umgebenen Platze, der inselartig durch einen Zwischenraum von dem an den innern Wänden des zirkelförmigen Gebäudes aufgespannten Gemälde getrennt ist. Der Standort ist überdeckt, so daß man völlig in einem zur optischen Täuschung nöthigen Halbdunkel steht, und weder die in der Kuppel befindliche, mit seiner weisser [sic!] Leinwand überspannte Oeffnung, wodurch das Ganze beleuchtet wird, noch die Fenster zur Seite erblicken kann.«[23]

Zu bedenken gibt der Verfasser dann aber auch, dass »die Urtheile vieler strengeren Kenner [...] vom Anfange nicht sehr zum Vortheil dieses optischen Gaukelspiels ausgefallen [seien]«,[24] und er kritisiert, dass die Maler »nichts als eine Sudeley zur Belustigung großer und kleiner Kinder« zustande gebracht hätten, »bey welcher nichts als die Beobachtung der Perspective und die Treue in der Darstellung zum Verdienst angerechnet werden könne«.[25]

Es gab also sehr wohl Vorbehalte gegenüber dieser neuen Attraktion. Auch

Goethes Beschreibung des Panoramas als ein vergnügliches Schauspiel deckt sich mit der vorherrschenden Meinung der ›Tagespresse‹, und dennoch ermuntert er Christiane Vulpius, das Panorama zu besuchen, nicht nur »um der Vergleichung willen«, sondern auch, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben.

Das in Leipzig aufgestellte Panorama ist ein Beispiel dafür, dass die ›totale Illusion‹, die das Panorama prinzipiell für sich beansprucht hatte, auf der Strecke blieb. Um einem größeren Publikum vorgeführt zu werden, musste die Qualität des gesamten Projekts leiden. Dem *Journal des Luxus und der Moden* ist weiterhin zu entnehmen, dass die Aussteller es nunmehr allein den Betrachtern selbst überließen, sich das Gesehene zu erklären und es einzuordnen, denn es fehlte an ausreichendem Informationsmaterial: Während in London jeder Besucher des Panoramas »einen Anweisezettel mit einem Holzschnitt [erhalten habe], worauf die ganze Vorstellung im Umkreise angegeben ist, so daß er sich vollkommen mit dieser Weisung in der Hand orientiren kann, und keines sprachseligen und durch das Herleiern seines Spruchs lästigen Cicerone bedarf«, müsse der Besucher in Leipzig auf jegliche Erklärung verzichten. Er könne zwar am Eingang eine Beschreibung von London erwerben, diese sei jedoch so umfangreich, dass er vor oder während der Betrachtung des Panoramas vollkommen außerstande sei, dieselbe zu lesen. Darüber hinaus beklagt der Verfasser des Berichts, dass die Gemälde im Verlauf der Tournee bereits so stark beschädigt worden seien, dass man einige wichtige Schauplätze nur noch undeutlich und verschwommen wahrnehmen könne. Am Schluss zieht er ein recht ernüchterndes Fazit: »[D]ie Sache mag in ihrer Neuheit und Frischheit in London recht angenehm und unterhaltend anzusehen gewesen seyn, auch mag sie jetzt noch dazu dienen können, um uns einen anschaulichen Begriff von der ganzen, überhaupt viel zu hoch gepriesenen, Erfindung geben zu können, und – teutsche Künstler zu ähnlichen Versuchen zu wecken und zu beleben. Aber das Entzücken und die begeisterten Lobsprüche, die ich hier fast allgemein vernehme, kann ich nach einem wiederholten Versuch, selbst bey der günstigsten Beleuchtung gegen die Abendsonne, durchaus nicht theilen.«[26]

Auch auf Goethe scheinen die Realitätsillusion und ihre Täuschungseffekte nur mit Einschränkung gewirkt zu haben. Für ihn stellte sich das Ganze als ein durchschaubares Schauspiel dar, als eine nicht wirklich ernst zu nehmende Komödie, die eine Scheinwelt vorführt, die zwar die Sehlust zu reizen vermag, ansonsten aber wenig ästhetischen Wert besitzt.

Dennoch stand Goethe den Illusionsmedien seiner Zeit keineswegs nur ablehnend gegenüber. Im Gegenteil, er nutzte Zauberlaternen, Guck- und Raritätenkästen selbst auf raffinierte Weise als Motiv, wofür sich in seinem Werk zahlreiche Beispiele finden.[27] So lässt er am Ende des *Jahrmarktfests zu Plundersweilern*,[28] dessen erste Fassung 1773 entstand, nicht nur einen Schattenmann auftreten, der mit seinem optischen Kasten den Wechsel der Erscheinungen des Jahr-

marktstrubels einfängt und darstellt; vielmehr ist das ganze Spiel wie der Blick in einen Guckkasten konzipiert.[29] Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Goethe in der Scheinwelt des Panoramas keine sonderliche Gefahr für die ›hohe‹ Kunst erblickte und vor einem Besuch weder warnen noch von ihm abraten mochte. Den Rationalisten der Aufklärung wie Friedrich Nicolai aber war die Mischung von Jahrmarkt und Museum in gewisser Weise unheimlich, vor allem wohl, weil sie den Kunstsinn durch die Sensationslust bedroht sahen. Goethe seinerseits besuchte gern Jahrmärkte und Messe, wovon das erwähnte Stück *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* Zeugnis ablegt. Es repräsentiert gleichzeitig einen Wandel, den August Langen in seiner Studie über den Zusammenhang von Rahmenschau und Rationalismus mit der Umdeutung und Entwertung optischer Medien wie dem Guckkasten in Verbindung bringt. Den Stürmern und Drängern sei der Guckkasten nicht mehr »ernsthafte Sehhilfe« gewesen wie noch den Aufklärern, »sondern Spielwerk, nicht mehr psychologisches, sondern philosophisches Gleichnis«.[30] Bei Goethe schließlich werde der optische Kasten »zum Symbol des Lebens in seinem bunten Wechsel der Szenen, die an dem passiven philosophischen Betrachter vorüberziehen.«[31]

Bereits in der Literatur der Empfindsamkeit finden sich Hinweise darauf. In einer von Johann Benjamin Michaelis an D[oktor] Schmid, womit Christian Heinrich Schmid (1746–1800), Professor zu Erfurt und Herausgeber des *Leipziger Musenalmanachs* gemeint ist, gerichteten poetischen Epistel heißt es:

> Zu hastig von der Zeit gedreht ,
> Rauscht Rarität auf Rarität,
> Hüpft Bild auf Bild, fliegt Jahr auf Jahr vorüber:
> Und eh' wir, *bester Freund*! noch einsehn, was wir sehn,
> Schiebt sich vor unsern Blick ein Fieber,
> Und heißt uns unsre Wege gehn.
>
> Uns lösen andre ab. Die Scene wird verwechselt;
> Die Puppen, wenns der Zeit gefällt,
> Theils übermalt, theils umgedrechselt,
> Und theils wo anders hin gestellt. [...][32]

Wie Michaelis geht es dann auch den Dichtern des Sturm und Drangs nicht mehr um das scharfe Sehen der Dinge; ihre Aufmerksamkeit liegt weniger auf dem bewegungslosen einzelnen Bild, dem eingegrenzten Apperzeptionsfeld, sondern sie folgt dem bunten Wechsel der Vorstellungen.

Eine höchst bemerkenswerte Inszenierung mit Hilfe der *camera obscura* wird dann zwei Jahrzehnte später in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* geschildert, als am Heiligen Abend den Kindern der Familie Meister ein Schau-

spiel besonderer Art geboten wird. Nachdem diese den ganzen Tag »in ängstlicher Erwartung, daß es nicht Nacht werden wollte«[33] verbracht haben, werden sie bei Anbruch der Dunkelheit ins Wohnzimmer hineingelassen und an den »wohlerleuchtete[n]« Geschenken vorbei zur Stubentür geführt: »Eine Tür, die aus einem Nebenzimmer herein ging, öffnete sich, allein, nicht wie sonst zum Hin und Widerlaufen, der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt, ein grüner Teppich der über einem Tisch herabhing bedeckte fest angeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein Portal in die Höhe das mit einem mystischen Vorhang verschlossen war, und was von da auf die Türe noch zu hoch sein mogte bedeckte ein Stück dunkelgrünes Zeug, und beschloß das Ganze. Erst standen sie alle von fern, und wie ihre Neugierde größer wurde um zu sehen was Blinkendes [sich] hinter dem Vorhang verbergen mögte, wies man jedem sein Stühlgen an, und gebot ihnen freundlich in Geduld zu erwarten.«[34]

Als dann endlich der Vorhang weggezogen wird, gibt er den Blick frei auf eine »hochrot gemalte Aussicht in den Tempel«.[35] Im Inneren der Dunkelkammer werden Abbilder der äußeren Geschehnisse sichtbar, die als Licht durch ein kleines Loch in den Innenraum drängen.

Doch unterscheiden sich die Projektionen der *laterna magica* und *camera obscura* grundlegend von der Konzeption des Panoramas. Zauberlaterne, Guckkasten und Raritätenkasten sind Medien, die nach dem Prinzip der Rahmenschau funktionieren: »Wahrnehmung und Phantasietätigkeit vollziehen sich im Rahmen einer kleinen inneren Bühne, der Kopf ist gleichsam ein perspektivischer Guckkasten, der jeweils nur ein stark umrahmtes Apperzeptionsfeldchen betrachten läßt und vor dessen ausschnitthaft begrenzter Öffnung äußere Welt oder Einbildungskraft Bilder einschieben und vorüberziehen lassen.«[36]

In der Rahmenschau wird das Bild eingegrenzt und isoliert betrachtet, um es so möglichst klar und scharf wahrzunehmen. Diese Betrachtungsweise korrespondiert sowohl mit dem künstlerischen als auch mit dem didaktischen Anspruch der am Rationalismus ausgerichteten Aufklärung. Das Panorama hingegen zerbricht diese Eingrenzung des Blicks und entgrenzt den visuellen Raum. War das sinnlich Erfahrbare in der Rahmenschau noch in einer Art Sehfenster eingefasst, so wird eine solche Umgrenzung durch das Panorama endgültig gesprengt. Diese Veränderung in der Wahrnehmungsweise war den Zeitgenossen durchaus bewusst und spiegelt sich in der begrifflichen Charakterisierung der Städtepanoramen als »Gemälde ohne Grenzen«.[37]

In der Literatur jedoch bleibt die Rahmenschau das strukturbildende Prinzip. Ihre Unterformen (literarisches Porträt, Situation, Gemälde und Parallele) dominieren Roman und Schauspiel[38] – auch bei Goethe, was sich sehr gut an den *Wahlverwandtschaften* (1809) zeigen ließe. Nach seiner ersten Begegnung mit dem Panorama in Leipzig scheint sich Goethe in den Folgejahren zunächst auch

nicht weiter dafür interessiert zu haben. Erst 1811 findet es in einem Brief an Carl Ludwig von Knebel erneut eine Erwähnung. Dort heißt es: »Die Sicklersche Charte von Latium und sein Panorama von Rom sind recht interessant, und brav gearbeitet. Die erstere kann man nicht entbehren; sie ist ein schönes Hülfsmittel zum Studium der römischen Geschichte. Auch an diesen Arbeiten sieht man, wie nach und nach immer mehr sich Anschauen und kritische Untersuchung verbinden.«[39]

Der Kontext, in dem das Panorama jetzt auftaucht, ist neu und ein völlig anderer. Goethe sieht in ihm jetzt nicht mehr nur ein Illusionsmedium, das der Belustigung und Unterhaltung dient, sondern ein Hilfsmittel für das Studium der Geschichte, sofern sich hier unmittelbare Anschauung und kritische Reflexion miteinander verbinden und die Bildung befördern. Das Vergnügen, worauf das Panorama als Massenmedium in erster Linie abzielt, wird dabei völlig in den Hintergrund gerückt. Nichts erinnert hier mehr an ein Trugbild oder Gaukelspiel. Einige Jahre später legt Goethe dann selbst Hand an und versucht, ein ihm mitgebrachtes Panorama zusammenzubauen. In einem Brief an Gottlieb Christian Vogt schreibt er 1817: »Sollten dieselben in dieser Woche gegen die Mittagsstunde Ihre Spazierfahrt einmal bey mir vorbey nehmen und mit Frau Gemahlin und Herrn Staatsrath für ein Viertelstündchen abtreten, so wird ein schönes Schweizer Panorama, welches Serenissimus mitgebracht und bey mir aufgestellt ist, gewiß einiges Vergnügen machen.«[40]

Plötzlich ist es wieder das Vergnügen, aber ein privates, welches das Panorama interessant macht, wobei festzuhalten ist, dass vor allem der praktische Aspekt des Gestaltens und nicht der in Verwunderung setzende Rundblick nunmehr für Goethe den Reiz ausmacht.[41]

Panoramaschau bei Eichendorff, Arnim und Poe. – Bereits zwanzig Jahre nach seiner Erfindung ist das Panorama zum Musterbeispiel für eine neue Seherfahrung geworden, wie es bei Eichendorff deutlich wird. Im Ersten Buch von *Ahnung und Gegenwart* wird die Ansicht, die sich den Protagonisten bietet, mit folgenden Worten beschrieben: »Am Morgen strahlte die Gegend in einem zauberischen Glanze in ihre Fenster herauf. Sie eilten in den Garten hinab, wo sie nicht wenig über die Schönheit der Landschaft erstaunten. Der Garten selbst stand auf einer Reihe von Hügeln, wie eine frische Blumenkrone über der grünen Gegend. Von jedem Punkt desselben hatte man die erheiternde Aussicht in das Land, das wie in einem Panorama ringsherum ausgebreitet lag.«[42]

Erwähnt werden muss an dieser Stelle, dass sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des Begriffs »Panorama« bereits im Sinne von »Rundumsicht« oder »Überblick« verallgemeinert hatte. Dabei war es noch gar nicht so lange her, dass das erste Panorama in Deutschland geschaffen worden war, nämlich von Johann Adam Breysig. Es wurde im Sommer 1801 im Bres-

lauer Kreuzhof aufgestellt; der junge Eichendorff hatte es nur knapp verpasst.[43] In den Tagebüchern von 1810 vermerkte er dann einen Besuch im »Theater des talentvollen Mahlers Schinkel«[44] in Berlin. Dessen dioramatische Gemälde waren eine Neuheit, denn sie wurden mit Musikbegleitung und Lichteffekten als ein »Theater ohne Handlung« vorgeführt. Eichendorff berichtet von mehreren solcher Vorstellungen: »Die einsame Ansicht des morgenrothen Aetnas (im tiefen Vordergrunde die öde Ruine) mit Waldhorns-Echo. Das Innere der alten Domkirche zu Mantua (die unzählige Menge von Menschenfiguren unten [...])«.[45] Karl Friedrich Schinkel, der zwischen 1803 und 1805 zwei Italienreisen unternommen hatte, arbeitete von 1807 bis 1815 als Panoramen- und Dioramenmaler bei Wilhelm Ernst Gropius in Berlin. Seine ersten Panoramen zeigten Jerusalem und Konstantinopel, 1808 präsentierte er dann auf eigene Kosten ein sehr erfolgreiches Panorama von Palermo.[46]

Am 10. April 1809 schreibt Achim von Arnim an Bettina Brentano: »Da war ich eine selige Stunde in Palermo (natürlich im Panorama), ich stand da im Klostergarten und sah über das blaue Meer nach Deutschland. Wärst Du doch auch mit dort gewesen, es sah aus, wie Dein Vaterland sein müßte, und wir sehnten uns doch hinüber in Dein Mutterland und in mein Vaterland, Deutschland; aber es schmerzte nicht, dieses Sehnen, es war nur wie eine notwendige magnetische Richtung. Alles kam mir wieder in Sehnsucht und Erinnerung, der Rhein, wie wir ihn zusammen umirrt, Genua, Mailand, wie ich es einsam genossen, selbst der Luftstrom der Alpen strich mir aus den Bergschluchten bei Palermo entgegen. Wieviel hat der Mensch und weiß es nicht!«[47]

An Goethe richtete Arnim eine Woche später folgende Zeilen: »Zu dem Erfreulichsten, was ich hier [in Berlin] gesehen, gehört ein Panorama von Palermo und beleuchtete Aussichten von Schinkel, der Mayländer Dom, die Peterskirche u.a.«[48] Mit den »beleuchteten Aussichten« dürften die Guckkasten-Bilder gemeint sein, die in einem Saal des Eckhauses Gertraudenstraße/Spittelmarkt ausgestellt waren und die das Panorama ergänzen sollten.[49]

Arnims Beschreibung ist allein schon durch seine Romantisierung des Panoramas von großem Interesse. Sowohl das Bewusstsein für Ferne als auch für die Tiefendimension von Raum und Zeit spielen dabei eine bestimmende Rolle. Der Satz »[...] es sah aus, wie Dein Vaterland sein müßte«, ist eine Anspielung auf Bettinas Vater, der Italiener war und aus einer lombardischen Adelsfamilie stammte. Andererseits wird der Panoramablick hier gleichzeitig mit der Sehnsucht nach der deutschen Heimat, d.h. Bettinas Mutter- und Arnims Vaterland verbunden. Die momentane Anschauung und die Erinnerung von Vergangenem überblenden sich; vor dem inneren Auge erscheint plötzlich der Rhein und vermischt sich mit den Ansichten italienischer Städte, die Arnim auf seiner Reise im Jahr 1802 besucht hatte. Der Brief schließt mit der leisen Ahnung künftigen ehelichen Glücks (sie heiraten 1811): »Ein Blick in dies selige Tal ist

schon so viel, und Tausende hab ich genossen und trage sie in mir, über denen die Sonne launig aufgeht, dies zeigt, jenes versteckt. Vor allem grüße ich dies, wo Du mir entgegentrittst, und Du begegnest mir oft, wo ich die rauschenden Wasser unter Felsen hinangehe, und ich trage Dich durch.«[50]

Das Panoramagemälde wird für Arnim zu einem Ort subjektiver Imagination. Er projiziert seine persönlichen Erlebnisse und Erinnerungen in das Bild und beginnt es mit seiner Vorstellungskraft zu beleben. Es ist nicht das Auge, das über die Oberfläche der Leinwand gleitet und seine Sehsucht an der realitätsgetreuen Wiedergabe von Details befriedigt; bei Arnim ist es die subjektive Phantasie, die durch die Täler und Schluchten wandert, sich vom Luftstrom über die Alpen tragen lässt und schließlich das gesamte Panorama romantisiert.

Die Dialektik von Mutter- und Vaterland bringt eine unerwartete Dynamik in die Beschreibung, was durch das Fließen des Rheins und den Luftstrom der Alpen noch verstärkt wird. Diese Dynamik verweist bereits auf die zukünftige Weiterentwicklung der Panoramenmalerei, d.h. auf die sogenannten Bewegungspanoramen. Erste dahingehende Versuche hatte bereits der eingangs schon erwähnte Johann Adam Breysig unternommen, indem er perspektivisch gekrümmte Kulissen benutzte, um autokinetische Effekte zu erzeugen, die Kutschen- oder Schiffsfahrten simulieren sollten. Breysig hatte die Idee eines Autokinese- bzw. »Kosmotheaters«, »in dem die Zuschauer aus Logen übereinander ein Rundgemälde sich abwickeln sehen«:[51] »Unter diesem Theater verstehe man ein Theater, in welchem alle Wirkung der Natur und Kunst täuschend hervorgebracht werden, in welchem jede beliebige Schaustellung und *jedes beliebige Schauspiel* gegeben werden. Ein solches Theater macht alle Arten von Theater überflüssig.«[52]

Breysig gehörte zu der kleinen Zahl der Theaterreformer des Klassizismus und der Frühromantik, und er ist einer der wenigen, denen es tatsächlich gelungen war, seine Visionen umzusetzen, und zwar am Königsberger Neuen Schauspielhaus.[53] Als Theatermaler verfolgte er eine Ästhetik der perfekten Täuschung, deren Grundsatz es ist, auf der Bühne all das zu zeigen, was täuscht. Was sich jedoch dem Zweck, vollkommen zu täuschen, widersetze, musste seiner Ansicht nach ausgeschlossen werden, nämlich alle beweglichen Objekte, denn die Bewegung müsse allein dem Schauspieler überlassen bleiben. Im Gegensatz zu den bisherigen Bühnenkonzepten (wie z. B. der klassischen Reliefbühne) war seine panoramische Theaterbühne polyperspektivisch. Die Schwierigkeit, vor die er sich gestellt sah, bestand darin, das bisher angewandte Prinzip der Zentralperspektive mit dem der panoramischen Polyperspektive zu vereinen, wozu er sich schräg gestellter Seitenprospekte bediente. Ziel eines solchen Vorhabens war es, den Zuschauer mittels einer perfekten visuellen Täuschung in den Bühnenraum hineinzuziehen, ganz so wie es im Panorama der Fall war, wenn der Betrachter für einen Moment tatsächlich glaubte, sich in Rom, Palermo oder Jerusalem zu befinden.

In dem Augenblick, wenn auch die Literatur das Prinzip der Rahmenschau überwindet, versucht sie, dieselbe täuschende Wirkung zu erzeugen. Am Ende von Arnims Novelle *Der Wintergarten* erleben die Protagonisten die Rundschau eines Panoramas. Geschildert wird der vorhin schon erwähnte Moment, in dem man, durch einen dunklen Gang kommend, schließlich die Betrachterplattform betritt: »In diesem Augenblick öffneten sich die hohen Türen, welche die rechte Wand des Zimmers bisher vorgestellt hatte, Wärme und Blumenduft hauchten uns an, es war eine wunderbare Zauberei, die keiner geahndet hatte. Wir glaubten am Tage ins Freie zu sehn, so herrlich durchsichtig war die Höhe gemalt und weithin zu Gegenden jenseit[s] des Chimborasso versetzt, da lag er vor uns in prächtigem Morgenblau, und hinter ihm stieg die Sonne empor, die uns verlassen. Die Ebene war wunderbar von den fremdartigen riesenhaften Pflanzen unterbrochen, unser Landsmann Humboldt saß im Vordergrunde und zeichnete, ein Kondor lag zu seinen Füßen. Dieses wohlgelungene Panorama, wurde noch außerordentlich von einem *Wintergarten* unterstützt, den unsre herrliche Frau ganz heimlich mit großer Liebhaberei ausgeführt hatte. Auf das helle Panorama führte ein sich erweiternder Weg, wie ein Laubgang, der dunkler gehalten; seine beiden Seiten waren mit einer dichten Reihe eingegrabener Südpflanzen bedeckt, die keine Unterbrechung ihres Lebens, keinen Winter dulden [...].«[54]

Angespielt wird dabei auf Alexander von Humboldts gescheiterten Versuch, im Jahre 1802 den höchsten Berg Ecuadors, den erloschenen Vulkan Chimborasso, zu besteigen. Doch werden jetzt die Bildelemente des Panoramas symbolisch aufgeladen und in Beziehung zur Erzählhandlung gestellt. Die exotischen Gewächse des Südens erscheinen dem Betrachter plötzlich als »verruchte[] wollüstige[] Pflanzen«, »die nichts als ein paar dicke auf einander erwachsene Blätter sind, mit ein paar Stacheln bewaffnet«.[55] Schließlich treten die beschriebenen Objekte und Tiere aus dem Panoramabild heraus, um in die fiktionale Wirklichkeit des Romans einzugehen: »[E]in indianischer Rabe trank aus dem Becken eines Springbrunnens, der, unfern dem Panorama, seinen Strahl in ein Marmorbecken fallen ließ.«[56] Das weitere Geschehen der Erzählung spielt dann an diesem Springbrunnen.

Auch die nach Palermo verlegten Szenen des Romans *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) sind offenbar durch Arnims Panorama-Besuch in Berlin angeregt worden.[57] Während sich in diesem Falle das Panorama perfekt in die Kulisse einfügt und räumliche Anknüpfungspunkte für den Verlauf der Handlung bietet, bleibt es im *Wintergarten* doch immer noch als solches erkennbar. Gleichzeitig ist es ein Instrument der romantischen Allegorisierung, die als Strukturprinzip sowohl die Novelle als auch den Roman *Gräfin Dolores* formal organisiert.

Im Gegensatz zu den beiden erwähnten Texten von Arnim, in denen das Panorama in die Handlung eingearbeitet wurde, um eine Episode wie etwa

den Ausflug nach Palermo oder die Besteigung des Ätna auszugestalten, bildet es in zwei Erzählungen von Edgar Allan Poe das Konstruktionsprinzip für die fiktionale Wirklichkeit. In *A Tale of the Ragged Mountains* besucht der Erzähler eine rätselhafte Person namens Bedloe, die ihm von einem Ausflug in eine abgeschiedene Region berichtet. Die wunderliche Geschichte von der Besteigung eines Berges, dem Blick auf eine weite Ebene mit einem Fluss und einer Stadt, erfüllt von herausgeputzten Elefanten, Götzenbildern, Trommeln, Fahnen, Gongs, Männern mit Turbanen in verwinkelten Gassen, entspricht exakt dem Panorama von Benares. Und die Erzählung *MS. Found in the Bottle* wiederum reflektiert nichts anderes als einen Besuch des Panoramas der Seeschlacht von Navarino (1831),[58] jedoch so, dass dem Leser nicht sofort klar wird, dass hier dieses Panorama beschrieben wird. Das verlassene Schiff, das der Protagonist der Erzählung betritt, ist die an der Schlacht beteiligte Fregatte »Scipion«, die von dem französischen Panoramenmaler Charles Langlois aufgekauft wurde, um auf dem Deck des Schiffes eine Betrachterplattform zu errichten. Die Besucher sollten also ganz real mitten ins Schlachtgeschehen geführt werden. Auch der Raum zwischen Plattform und Leinwand (*faux terrain*) wurde einbezogen und mit Schiffsteilen und verschiedenen, dem Zweck dienlichen Requisiten angefüllt. Um Feuer und Seewind zu imitieren, setzte man Gaslicht und Ventilatoren ein. Auf diese Weise konnte eine Synthese von Architektur und Malerei geschaffen und die panoramische Illusionswelt noch weiter perfektioniert werden.[59]

Poe schrieb die Erzählung *MS. Found in the Bottle* zwei Jahre nach der Ausstellung des Panoramas von Langlois und gewann mit ihr den Wettbewerb des *Baltimore Saturday Visiter*. Bemerkenswert ist aber nicht allein die Komposition der Kurzgeschichte, sondern auch das Ausmaß, in dem die Architektur in der Panoramarotunde Poe als Vorlage für den Text diente. Während der Besucher des Panoramas durch sämtliche Unterdecks und durch das Balkengespinst schließlich auf das Kapitänsdeck steigt, lässt Poe den Überlebenden sich gerade in einem dieser Unterdecks verstecken. Sogar die Figur des alten gebrechlichen Seemanns, der an dem Versteck vorbeikommt und in brüchigem Ton leise vor sich hin murmelt, hat sein Vorbild in der realen Panoramaausstellung, für die man einen Matrosen, der tatsächlich an der Seeschlacht von Navarino teilgenommen hatte, als Führer beschäftigte.

In den beiden gerade erwähnten Erzählungen hat Poe das panoramische Prinzip der maximalen Illusion mit großem Geschick literarisch umgesetzt. Sie bilden damit den Endpunkt einer wahrnehmungspsychologischen Entwicklung, die ich hier umrissen habe: den Übergang von der Rahmenschau zur panoramischen Rundschau, die wiederum, weiter perfektioniert zum autokinetischen Panorama, eine synästhetische Erlebniswelt ermöglicht.

Anmerkungen

1 Der Aufsatz entstand im Rahmen des von der Japanese Society for the Promotion of Science (JSPS) geförderten Forschungsprojekts »Das romantische Fragment und das Panorama als Technologien der Subjektivierung«.

2 Oettermann verweist in seiner Monographie auf das *Repertory of Arts*, wo vermerkt ist, dass Barkers Erfindung seit 1796 »Panorama« genannt wurde. Vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/Main 1980, 7.

3 Ebd.

4 *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Carl Bertuch, Bd. 10, Weimar 1795, 237; zitiert nach Oettermann, *Das Panorama*, 8.

5 Johann August Eberhard, *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, 4 Bde., Halle 1803–1805, Bd. 1, 164.

6 Vgl. Albrecht Koschorke, *Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800*, 150.

7 *Zeitung für die elegante Welt*, 1. Jg., Leipzig 1801, 566.

8 Vgl. Marie-Louise von Plessen, *Der gebannte Augenblick. Die Abbildung der Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts*, in: Plessen und Ulrich Giersch (Hg.), *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1993, 14f.

9 Vgl. Koschorke, *Das Panorama*, 150.

10 *Journal des Débats*, 13. Mai 1804; zitiert nach Plessen, *Der gebannte Augenblick*, 13.

11 Roberto Simanowski, *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*, Göttingen 1998, 159f. Simanowski bringt diese Art der Erlebnissimulation mit der Konsumierung des Abenteuers in Verbindung: Das Panorama ist ein »konsumierbares Abenteuer, weil es den Blick des Abenteurers ohne die Gefahr des Abenteuers ermöglicht.« (ebd., 158).

12 Heinrich August Ottokar Reichard, *Reisehandbuch für jedermann*, Leipzig 1801, 15. Ähnliches berichtet Oettermann vom Hamburger Domherrn Johann Laurenz Meyer, der es sich auf seinen Reisen zum Prinzip machte, »jede Stadt, die er neu besuchte, zunächst vom zentral gelegenen Kirchturm aus zu erkunden, um dann erst, nach gewonnenem Überblick, sich an die Besichtigung einzelner Sehenswürdigkeiten zu machen« (Oettermann, *Das Panorama*, 10) sowie von Prinz Maximilian zu Wied, der während seines Aufenthalts in New York das Dach eines Irrenhauses bestieg, von wo aus er »eine unbeschreiblich schöne, weite und interessante Übersicht der ganzen Gegend genießlen]« konnte. (Maximilian Prinz zu Wied, *Reise in das innere Nordamerika*, 2 Bde., München o.J. [1977], Bd. 1, 31 [Erstdruck 1814]; zitiert nach Oettermann, *Das Panorama*, 10). Das Fehlen eines geeigneten Aussichtspunktes stellt sich ihm dann jedoch als ein Problem dar: »Philadelphia würde viel imposanter erscheinen, wenn man eine totale Übersicht der Stadt finden könnte, allein da sie ganz in der Ebene [...] liegt, so fehlt ein solcher Standpunkt gänzlich.« (ebd., 35; vgl. Oettermann, *Das Panorama*, 10).

13 Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 9. Buch; in: Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (= Frankfurter Ausgabe), I. Abt., Bd. 14, 389f.

14 Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, 11.

15 Ebd.

16 Vgl. Goethe, *Werke* (= Weimarer Ausgabe), IV. Abt., Bd. 4, 109.

17 *Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart–Tübingen 1822, 232.
18 Oettermann, *Das Panorama*, 19.
19 Goethe, *Werke (WA)*, IV. Abt., Bd. 15, 65.
20 Goethe, *Werke (WA)*, III. Abt., Bd. 2, 291.
21 *Die Panoramen. Allgemeine Betrachtung darüber und Nachricht von ihrem Ursprunge und ihrer Verpflanzung nach Teutschland*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15 (1800), 282–286; *Über die Ausstellung des Panorama in Leipzig*, in: ebd., 287–290. Über das Londoner Panorama in Hamburg berichtete das Journal bereits im Dezember 1799 (vgl. *Panorama oder Allansicht von London*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 14 [1799], 647).
22 *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15 (1800), 282.
23 Ebd., 283.
24 Ebd.
25 Ebd., 284.
26 Ebd., 290.
27 Z.B. in *Die Leiden des jungen Werthers*: »Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten; und sehe die Männchen und Gäulchen vor mir herumrücken, und frage mich oft, ob es nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudre zurück.« (*Sämtliche Werke [FA]*, I. Abt., Bd. 8, 135). Ein weiterer Beleg dafür findet sich in der *Dritte[n] Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, wo es heißt: »Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden [...].« (*Sämtliche Werke [FA]*, I. Abt., Bd. 8, 568).
28 Goethe, *Sämtliche Werke (FA)*, I. Abt., Bd. 4, 255–265.
29 Vgl. dazu die Interpretation von Max Herrmann, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Entstehungs- und Bühnengeschichte*, Berlin 1900, 41. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch Goethes Rede *Zum Shakespears Tag* (1771): »Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt.« (*Sämtliche Werke [FA]*, I. Abt., Bd. 18, 11).
30 August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934, 107.
31 Ebd.
32 Johann Benjamin Michaelis, *Einzele [!] Gedichte. Erste Sammlung dem Herrn Canonicus Gleim gewiedmet [!]*, Leipzig 1769, 373–376, hier 373 (datiert mit dem 24. November 1768).
33 Goethe, *Sämtliche Werke (FA)*, I. Abt., Bd. 9, 14.
34 Ebd.
35 Ebd.
36 Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 19.
37 *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15 (1800), 282 (vgl. Oettermann, *Das Panorama*, 95).
38 Vgl. Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 47–101.
39 Goethe, *Werke (WA)*, IV. Abt., Bd. 22, 229 (Brief von Goethe an Carl Ludwig von Knebel vom 28.12.1811).
40 Goethe, *Werke (WA)*, IV. Abt., Bd. 28, 270 (Brief von Goethe an Gottlieb Christian Vogt vom 5.10.1817).

41 Vom Aufbau des Schweizer Panoramas berichtet Goethe dann in seinem Tagebuch, wo er davon schreibt, wie er es zusammenleimt und aufstellt. (Vgl. Goethe, *Werke [WA]*, III. Abt., Bd. 6, 118f.).
42 Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. III: *Ahnung und Gegenwart*, hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1984, 76. Der Roman erschien zuerst 1815.
43 Bärbel Rudin, *»Abends im Theater«. Das schlesische Bühnenwesen nach Eichendorffs Tagebüchern*, in: Konrad Ehlich (Hg.), *Eichendorffs Inkognito*, Wiesbaden 1997, 121–134, hier 124.
44 Joseph von Eichendorff, *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt/Main 1993, Bd. 5, 287.
45 Ebd., 288. Eichendorffs Wiedergabe des Geschehens ist jedoch nicht korrekt, wie Bärbel Rudin bemerkt: Dargestellt war nicht der Ätna, sondern der Vesuv und nicht die Domkirche zu Mantua, sondern der Mailänder Dom, vgl. Rudin, *»Abends im Theater«*, 124.
46 Carl Haller von Hallerstein attestierte dem damals 27jährigen Schinkel in der *Spenerschen Zeitung* einen »ausgesuchten Geschmack« und nannte ihn einen »geübten Kenner der Perspektive«, der mit »vorzüglichem Talent zur Landschaftsmalerei« ausgestattet und dessen Scharfsinn nur zu bewundern sei. Weiter heißt es: »Der Künstler hat wirklich hier ein Meisterstück hervorgebracht.« (Carl Haller von Hallerstein, *Über das Panorama von Palermo*, in: *Spenersche Zeitung*, Berlin, 27. Oktober 1808; zitiert nach Mario Alexander Zadow, *Karl Friedrich Schinkel: Leben und Werk*, 3. Aufl., Fellbach 2003, 53).
47 *Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe*, Bd. 2: 1808–1811, hg. von Otto Betz und Veronika Straub, Frankfurt/Main 1987, 164.
48 *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*, 2 Bde., hg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel, Weimar 1899, Bd. 2, 139 (Brief vom 18. April 1809).
49 Vgl. dazu Oettermann, *Das Panorama*, 158.
50 *Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe*, Bd. 2, 164.
51 Ernst August Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig etc.*, Königsberg 1854, 688.
52 Johann Adam Breysig, zitiert nach Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen*, 688.
53 Vgl. Ingeborg Krengel-Strudthoff und Bärbel Rudin (Hg.), *In blauer Ferne. Von der Kulissenbühne zum Königsberger panoramischen Theater. Schriften zur Bühnenreform von Johann Adam Breysig (1766-1831)*, Wiesbaden 1993, 16.
54 Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hg. von Walther Migge, 3 Bde., München 1962–65, hier Bd. 2, 431f.
55 Ebd., 432.
56 Ebd.
57 Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hier Bd. 1, 1068, Anm. 240.
58 Das Panorama wurde am 25. Januar 1831 in Paris eröffnet. Die Cholera-Epidemie von 1832 minderte die Einnahmen und beschleunigte die Schließung Ende September. Poe wird durch einen der vielen Medienberichte von diesem Panorama erfahren haben.
59 Ludwig Börne, der dieses Panorama besuchte, gibt in seinen Briefen aus Paris eine eindrucksvolle Beschreibung, vgl. Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften in 5 Bänden*, hg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf 1964, Bd. 3, 192–195 (Sechsunddreißigster Brief vom 21.02.1831).