FRANK BECKER

Augen-Blicke der Größe Das Panorama als nationaler Erlebnisraum nach dem Krieg von 1870/71

Zum Jahreswechsel 1879/80 wurden in der Nähe von Sedan einige verdächtige Personen verhaftet. Sie waren aufgefallen, weil sie das Terrain studierten und Skizzen anfertigten. Anwohner, die zudem bemerkt hatten, dass die Gäste deutsch sprachen, glaubten Spione am Werk zu sehen und verständigten die Behörden. Als die Polizei zugriff, stellte sich schnell heraus, dass keineswegs Spione, sondern Künstler durch die Landschaft gestreift waren. Da die Maler und Grafiker jedoch ohne behördliche Genehmigung gearbeitet hatten, bezahlten auch sie ihren Rechercheeifer mit einigen Tagen im Gefängnis. Was sie beobachtet hatten, kam einige Monate später einer viel beachteten künstlerischen Darstellung der Schlacht von Sedan zugute.

Diese Darstellung gehörte keineswegs zu jenen Tafelgemälden, die nach dem Krieg von 1870/71 in großer Zahl entstanden, um die Wände fürstlicher Repräsentationsbauten und Offizierskasinos, aber auch bürgerlicher Wohnzimmer zu schmücken. Schon der Umstand, dass mehrere Künstler beteiligt waren, deutet darauf hin, dass es sich um ein größeres Unternehmen handelte – um eines jener Schlachtenpanoramen nämlich, die im Deutschen Kaiserreich ähnlich wie in der französischen Dritten Republik zu Publikumsmagneten wurden. Verantwortlich für das Panorama der Schlacht von Sedan, das 1880 zum zehnten Jahrestag des Sieges in Frankfurt am Main eröffnet wurde und dessen Vorbereitung sich als so gefährlich erwiesen hatte, war der bekannte Schlachtenmaler Louis Braun¹.

Panoramen waren riesige Rundgemälde, die in eigens dafür errichteten Gebäuden, so genannten Rotunden, zur Schau gestellt wurden; die Rundumsicht sollte dem Betrachter, der sich auf einer Plattform in der Mitte der Rotunde aufhielt, suggerieren, dass er sich mitten im Geschehen befand. Die Täuschung wurde vollkommen gemacht, indem man auf dem *faux terrain* – also dem Bereich zwischen Betrachterplattform und Leinwand² – eine Szenerie schuf, die sich in die gemalte Realität einfügte. Um beim

¹ Hierzu und zu dem oben geschilderten Vorfall Alexandra BALDUS, Das Sedanpanorama von Anton von Werner. Ein wilhelminisches Schlachtenpanorama im Kontext der Historienmalerei, Diss. Bonn 2001, S. 185. Das Frankfurter Sedan-Panorama wurde bis 1895 gezeigt. Siehe Bernard COMMENT, Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst, Berlin 2000, S. 69. Als Anton von Werner mit seinen Assistenten im Mai 1882 für Terrainstudien nach Sedan reiste, um das Berliner Panorama vorzubereiten, wäre er ebenfalls fast verhaftet worden. Siehe Stephan OETTERMANN, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M. 1980, S. 206f.

² Marie-Louise VON PLESSEN, Der gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts, in: DIES. (Hg.), Sehnsucht. Das Panorama als Massenunter-

Genre des Schlachtenpanoramas zu bleiben: Hatte das dargestellte Schlachtfeld einen Sandboden, wurde Sand ausgestreut, dazu legte man Ausrüstungsgegenstände wie Soldatentornister, Waffen und Gerät, die in derselben Gestalt auch auf dem Bild erschienen. Manchmal wurden sogar Papp- oder Wachsfiguren eingesetzt, die man mit Uniformen bekleidete – die Grenze zwischen Plastik und Malerei verschwamm³. Eine geschickte Beleuchtung sorgte dafür, dass der Betrachter, der durch einen dunklen Gang zur Plattform gelangte, von dem hell erstrahlenden Rundbild geradezu überwältigt wurde⁴. Zusätzlich verstärkt wurde die emotionale Wirkung durch pathetische Musik, die aus dem Irgendwo zu kommen schien, weil die Kapelle den Augen des Publikums geschickt entzogen war⁵.

Der Anspruch, Realität so täuschend echt wie nur möglich nachzuahmen, wirkte sich auch auf die Arbeitsweise der Künstler aus. Terrainstudien am Ort des Geschehens, wie oben beschrieben, waren obligatorisch; hinzu kamen Gespräche mit Augenzeugen und ein genaues Studium von Uniformen und Gerät. Gezeichnete und gemalte Vorstudien, aber auch Fotografien wurden schließlich in einem komplizierten Verfahren auf die Riesenleinwand projiziert; dadurch wurde es möglich, sie maßstabsgerecht auf das Rundbild zu übertragen, an dem zahlreiche Maler gleichzeitig arbeiteten⁶. Kunst und Technik kamen gewissermaßen zusammen: Herausragende Maler führten Regie, aber sie waren auf die Unterstützung von Künstlern geringeren Ranges⁷ und auf zahlreiche technische Hilfsmittel angewiesen. Gerade diese Konstellation hat viele Medienhistoriker dazu bewogen, das Panorama als einen Vorläufer des Kinos zu interpretieren⁸. Auch die Form, in der Panoramen vermarktet wurden, stützt diese These. Panoramen waren Investitionsobjekte, die durch den Verkauf von Eintrittskarten die Herstellungskosten decken und zusätzliche Gewinne einspielen sollten. Ihre Betreibergesellschaften gaben Aktien aus, deren Renditen sich nach den Besucherzahlen bemaßen. Wenn ein Panorama über mehrere Jahre hinweg in einer Stadt gezeigt worden war und das Pub-

haltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog, Basel, Frankfurt a.M. 1993, S. 12–19, hier S. 14.

³ Zu dieser Praxis etwa BALDUS, Das Sedanpanorama (wie Anm. 1), S. 126f.; François ROBICHON, Die Illusion eines Jahrhunderts – Panoramen in Frankreich, in: VON PLESSEN (Hg.), Sehnsucht (wie Anm. 2), S. 52–63, hier S. 58.

⁴ Zu der »Ent-Ortung«, die der Gang durch den unbeleuchteten Korridor bedeutete, auch ROBICHON, Die Illusion (wie Anm. 3), S. 57.

⁵ So beim Berliner Sedan-Panorama. Siehe OETTERMANN, Das Panorama (wie Anm. 1), S. 205.

⁶ VON PLESSEN, Der gebannte Augenblick (wie Anm. 2), S. 15.

⁷ So hatte Anton von Werner bei der Arbeit am Sedan-Panorama 14 Assistenten. Siehe COMMENT, Das Panorama (wie Anm. 1), S. 70; Astrid WEIDAUER, Berliner Panoramen der Kaiserzeit, Berlin 1996, S. 25.

⁸ VON PLESSEN, Der gebannte Augenblick (wie Anm. 2), S. 13. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass sich beim Panorama der Betrachter vor dem fest installierten Bild bewegt – auf der rotierenden Plattform –, während beim Film die Bilder vor dem still sitzenden Zuschauer vorüberziehen. Siehe WEIDAUER, Berliner Panoramen der Kaiserzeit (wie Anm. 7), S. 24.

likumsinteresse nachzulassen begann, wurde das Bild meistens noch auf eine Tournee durch andere Städte geschickt⁹.

Schon der finanzielle Zwang, ein möglichst großes Publikum anzusprechen, machte es unumgänglich, das Panorama als ein visuelles Massenmedium zu konzipieren. Für die Schlachtenpanoramen galt ebenso wie für ihre Geschwister, die andere Themen präsentierten, dass sowohl der Gegenstand als auch die Form seiner Darbietung eine ›Sensation‹ sein musste. Die Schlachten des deutsch-französischen Krieges, die auf beiden Seiten des Rheins fast jedes Schulkind hersagen konnte, erfüllten dieses Kriterium problemlos; ihre Darstellungen in den Rotunden, die für die Schaulust so viel Nahrung boten, nicht weniger. Trotzdem waren die Panoramen keineswegs nur Elemente des großstädtischen Vergnügungsbetriebes, die aus der Neugier des Publikums ihren Profit schlugen. Sie besaßen noch eine andere Eigenschaft, die sie auch weit von den Anfängen des Kinos wegrückte: Sie waren Stätten eines nationalen Erinnerungskultes. Diese Rolle wertete sie auf und unterschied sie deutlich von anderen optischen Sensationen, die ähnlich wie der frühe Film nicht viel mehr als Jahrmarktsattraktionen waren.

Weil das Panorama dieses Doppelgesicht besaß, weil es gleichzeitig Massenmedium und Erinnerungsort war, wuchs ihm für die Nationalkultur des 19. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung zu. Der Versuch, die Masse der Bevölkerung zu erreichen und zu mobilisieren, ist so alt wie der Nationalismus selbst; der Krieg war oft Anlass für besondere Anstrengungen hierbei, und er wurde umgekehrt aus der Retrospektive gerne als kommunikatives Vehikel für nationale Botschaften genutzt. Die neuere Forschung hat betont, in welch hohem Maße die modernen Nationalstaaten nicht nur faktisch, sondern auch kollektivpsychologisch ›Kriegsgeburten‹ sind¹⁰. Das Panorama identifizierte die Nation mit ihrem Schlachtenschicksal, und es präsentierte seine Botschaft gleichzeitig in einer Form, die so populär und eingängig war, dass sie auch die breite Mittelschicht, ja sogar die Unterschicht erreichte. Auch wenn der Eintrittspreis für einen Panoramabesuch nicht unerheblich war, sprechen doch alle Informationen, die über das Publikum der Rundbilder vorliegen, eindeutig dafür, dass auch Arbeiter, die für dieses Ereignis möglicherweise sogar sparen mussten, und Dorfbewohner¹¹, die dazu Ausflüge in die Stadt unternahmen, den Gang in die Rotunden antraten¹¹. Da auch gekrönte Häupter, bevorzugt an Eröffnungstagen, den Rundbildern die Ehre

⁹ Eine Vorgehensweise, die durch Normierung der Formate erleichtert wurde: »Gleiche Abmessungen von Leinwänden und Rotunden sorgten für ein international verwendbares Verbundsystem« (VON PLESSSEN, *Der gebannte Augenblick* [wie Anm. 2], S. 17).

¹⁰ Anthony D. SMITH, *National Identity*, Reno, Las Vegas, London 1991, S. 27, sowie der Literaturbericht von Dieter LANGEWIESCHE, *Nation, Nationalismus, Nationalstaat*, in: NPL 40 (1995), S. 190–236, hier bes. S. 192–193; außerdem Ute FREVERT, *Nation, Krieg und Geschlecht im 19. Jahrhundert*, in: Manfred HETTLING, Paul NOLTE (Hg.), *Nation und Gesellschaft in Deutschland. Historische Essays*. Festschrift Hans-Ulrich Wehler, München 1996, S. 151–170.

¹¹ BALDUS, *Das Sedanpanorama* (wie Anm. 1), S. 184; OETTERMANN, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 196; François ROBICHON, *Le panorama, spectacle de l'histoire*, in: *Le Mouvement social* 131 (1985), S. 65–86, hier S. 6.

gaben¹², gilt für das Panorama offenkundig, was in der Medienlandschaft des 19. Jahrhunderts insgesamt noch Seltenheitswert besitzt: Es konnte praktisch das gesamte Spektrum der sozialen Schichten mit seiner Botschaft erreichen.

In Frankreich setzte die Panoramawelle nach dem Krieg von 1870/71 einige Jahre früher ein als in Deutschland. Dafür waren wahrscheinlich die noch gut erinnerbaren Schlachtenpanoramen aus dem Krimkrieg verantwortlich. Während in Deutschland wie in weiten Teilen Europas die Panoramen nach ihrer ersten Konjunktur von 1800 bis zum Vormärz fast vollständig aus der Mode gekommen waren¹³, so dass im Kaiserreich zu ihrer Wiederentdeckung ein großer Schritt getan werden musste¹⁴, hatten die Franzosen schon unter dem dritten Napoleon die schnelle Renaissance dieses Mediums erlebt¹⁵. Insbesondere der Einsatz der französischen Expeditionsarmee bei der Belagerung von Sewastopol war auf Rundbildern dargestellt und gefeiert worden. Nach dem Krieg gegen Preußen-Deutschland stellte sich die Situation für die Panoramakünstler und -unternehmer allerdings ungleich schwieriger dar als im Gefolge des Konflikts mit dem Zarenreich. Nun ging es nicht darum, Siege zu feiern, sondern eine schwere Niederlage zu verarbeiten. Weit davon entfernt, das militärische Desaster zu tabuisieren oder mit einem Bilderverbot zu belegen, entwickelten die Verantwortlichen Strategien, die Niederlage so zu stilisieren, dass sie das Publikum nicht deprimierte, sondern Emotionen auslöste, die goutierbar waren und zu optimistischen Zukunftsentwürfen führten. Die große Mehrheit der französischen Panoramen widmete sich in diesem Sinne der zweiten Kriegsphase nach der Revolution vom 4. September 1870, in der die neu konstituierte Republik die größten Anstrengungen unternahm, um das Land von den Invasionsarmeen zu befreien – trotz der verheerenden Niederlagen Napoleons III., die eine fast schon hoffnungslose Situation herbeigeführt hatten. Nur zwei Rundbilder thematisierten Schlachten aus der ersten Kriegsphase. Dabei handelte es sich einerseits um eine Darstellung des Angriffs französischer Kürassiere bei Reichshofen in der Schlacht von Wörth am 6. August 1870, andererseits um eine Wiedergabe der Schlacht von Rezonville zehn Tage später¹⁶. Beide Panoramen behandelten militärische Ereig-

¹² Frank BECKER, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913*, München 2001 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, 7), S. 470f.

¹³ Die »Erfindung« der Panoramas datiert noch etwas früher – 1787 wurde von Robert Parker in London die erste Rotunde eröffnet. Siehe ROBICHON, *Die Illusion* (wie Anm. 3), S. 52.

¹⁴ Oettermann sieht die erste Panoramawelle in Deutschland 1850 enden, die zweite 1880 beginnen. Dass die zweite Welle nicht unmittelbar nach dem Krieg von 1870/71 einsetzte, führt er auf den Gründerkrach zurück. Siehe OETTERMANN, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 187f.

¹⁵ ROBICHON, *Die Illusion* (wie Anm. 3), S. 56.

¹⁶ Das Panorama der Schlacht von Rezonville wurde ab 1883 in Wien gezeigt, dann zur Weltausstellung von 1889 nach Paris geholt. Siehe COMMENT, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 72. Ab 1893 war es in Berlin zu sehen. Siehe OETTERMANN, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 204. Für das Reichshofen-Rundbild lässt sich eine ähnliche Karriere konstatieren: Zuerst wurde es in Österreich und Deutschland gezeigt (ROBICHON, *Die Illusion* [wie Anm. 3], S. 54). Offenkundig war die Skepsis im Hinblick auf die Akzeptanz beim Publikum bei diesen Bildern aus der ersten Kriegsphase sehr groß.

nisse, mit denen sich eine gewisse Tragik verbindet. Die Kürassiere von Reichshofen mussten erleben, dass aller Angriffsmut vergeblich war, wenn die Verteidiger mit modernen Hinterladergewehren Schnellfeuer schossen; die Zeit ihrer Waffengattung, so die bittere Erkenntnis, war abgelaufen. Bei Rezonville drangen die Franzosen lange siegreich vor, ein rettender Durchbruch in Richtung Paris wäre möglich gewesen, wenn das Oberkommando die Schwäche der gegnerischen Kräfte erkannt und energisch genug nachgesetzt hätte. Das Panorama zeigt den Abend der Schlacht, die bleierne Stimmung nach der vergeblichen Anstrengung, den vielen vergeblichen Opfern¹⁷.

Diese tragische Grundstimmung kam der Atmosphäre der Rundbilder sehr nahe, die Ereignisse aus der zweiten Kriegshälfte darstellten. Möglicherweise konnten die Panoramen von Reichshofen und Rezonville deshalb entstehen und öffentlich ausgestellt werden, obwohl der Wechsel des politischen Systems dafür gesorgt hatte, dass das Kaiserreich und mit ihm die Kriegführung des napoleonischen Offizierkorps in Frankreich häufig verteufelt wurden – bis hin zu der Unterstellung, Teile dieses Offizierkorps hätten nach dem 4. September absichtlich Niederlagen herbeigeführt, um die neue republikanische Regierung zu schwächen. Diese Verratsthese bildete auch einen Anspielungshorizont der Panoramen zur zweiten Kriegsphase. Hier wurde gezeigt, wie die Nation zu retten versuchte, was die Eliten Napoleons verdorben hatten. Der Einsatz der Franzosen war vorbildlich, aber letztlich zum Scheitern verurteilt, weil die Lage, die das alte Regime hinterlassen hatte, den bis zuletzt Widerstand Leistenden einfach keine Chance mehr ließ.

Aus der Gruppe der Panoramen, die diese Botschaft verkündeten, ragten zwei Werke heraus, die von den führenden französischen Schlachtenmalern der Dritten Republik geschaffen und über viele Jahre lang im Herzen von Paris ausgestellt wurden¹⁸. Einerseits handelte es sich um eine Darstellung der »Verteidigung von Paris«, die Félix Philippoteaux schon 1873 dem Publikum übergab¹⁹, andererseits um ein Rundbild der »Schlacht von Champigny«, das 1882 von Édouard Detaille und Alphonse de Neuville fertig gestellt wurde²⁰ (Abb. 1 und 2). Das erstgenannte Panorama, das 1878 auch auf der Pariser Weltausstellung gezeigt wurde, thematisierte die Kämpfe rund um das Fort Issy, eines der großen Festungswerke, auf die sich die Verteidigung der Hauptstadt

¹⁷ VON PLESSSEN (Hg.), *Sehsucht* (wie Anm. 2), Katalogteil, S. 158.

¹⁸ ROBICHON, *Die Illusion* (wie Anm. 3), S. 57.

¹⁹ Das Rundbild wurde von 1873 bis 1890 im Panorama National an den Champs-Élysées ausgestellt. Philippoteaux fertigte zudem zwei Kopien an, eine für den europäischen, die andere für den amerikanischen Markt. Siehe COMMENT, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 67. Darüber hinaus wurde das Werk auf der Weltausstellung von 1878 in Paris gezeigt. Siehe OETTERMANN, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 194.

²⁰ Im Mai 1882 wurde mit diesem Panorama eine neue Rotunde eröffnet, die sich an der zwischen den Champs-Élysées und dem Boulevard Haussmann gelegenen Rue de Berri befand. Siehe COMMENT, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 68. Das Interesse an dem Rundbild hielt rund zehn Jahre an; 1892 wurde es zerstückelt und in Einzelteilen verkauft. Siehe ROBICHON, *Die Illusion* (wie Anm. 3), S. 55.

stützte; das letztgenannte, das pro Tag durchschnittlich 1600 Besucher anzog²¹, einen Ausfall aus der belagerten Stadt, der immerhin zu Anfangserfolgen führte und für einige Stunden die Hoffnung nährte, dass der Belagerungsring der Deutschen gesprengt werden könnte. Beide Rundbilder zeigten gewöhnliche Franzosen, die sich als Mobilgardisten für ihr Vaterland einsetzten – aber sie demonstrierten auch, dass die Kommandogewalt bei den Offizieren der regulären Armee lag, um damit die Behauptung der Pariser Kommune zu widerlegen, das Volk von Paris habe allein die Lasten der Verteidigung getragen²². Die Erinnerungspolitik der Dritten Republik würdigte den Einsatz eines jeden Mitglieds der Nation, aber sie legte Wert darauf, dass die republikanischen Institutionen diesen Einsatz gefordert und gelenkt hatten. Die nationale Erhebung von 1870/71 wurde in der offiziellen Deutungskultur des Krieges in die Tradition der als primär bürgerlich-republikanisch aufgefassten Großen Revolution gestellt, indem man sie mit der *levée en masse* von 1793 analogisierte.

Philippoteaux gab in seiner Darstellung ebenso wie Detaille und de Neuville nicht nur einen Gesamteindruck von der militärischen Lage, sondern löste das Geschehen gleichzeitig in Episoden auf. Insbesondere das Champigny-Bild nutzte diese Technik, um die Franzosen vereinzelt auch siegreich zeigen zu können²³. Massenszenen, die dem Charakter des modernen Krieges gerecht werden und die Geschlossenheit des nationalen Einsatzes demonstrieren sollten, lösten sich dabei mit Darstellungen ab, die das Schicksal von Einzelpersonen in den Mittelpunkt rückten²⁴. Diese Einzelpersonen wurden in Handlungszusammenhängen gezeigt, in die sich das Publikum ohne weiteres hineinversetzen konnte. Jedem Betrachter der Panoramen wurde damit auch ein Identifikationsangebot gemacht²⁵. Gleichzeitig appellierten die Bilder an den Betrachter, sich in vergleichbaren Situationen ähnlich opferbereit zu verhalten – und dann

²¹ COMMENT, Das Panorama (wie Anm. 1), S. 68. Insgesamt bescheidenere Zahlen nennt Robichon: In Frankreich besuchten zwischen 1872 und 1885 durchschnittlich 150 000 bis 200 000 Menschen pro Jahr ein Panorama, ab 1885 ließ das Publikumsinteresse aber spürbar nach. Siehe ROBICHON, Die Illusion (wie Anm. 3), S. 54 und 56.

²² Ibid., S. 58.

²³ Eine prägnante Beschreibung dieses Rundbildes liefert OETTERMANN, Das Panorama (wie Anm. 1), S. 134. Zu den für Frankreich siegreichen Einzelgefechten auch ROBICHON, Die Illusion (wie Anm. 3), S. 58.

²⁴ Dieser Doppelcharakter wird herausgearbeitet von François ROBICHON, Les panoramas de Champigny et Rezonville par Édouard Detaille et Alphonse de Neuville, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 10. November 1979, S. 259–283. Bei aller gemeinsamen Vorliebe für die Massenszene und das Episodische unterschied sich der Malstil Detailles aber durchaus von demjenigen de Neuilles. Detaille zeigte vor allem die Absurdität des Krieges, de Neuville brachte den märtyrerhaft-heroisierenden Zug in die Darstellung ein. Auch den Zeitgenossen blieb nicht verborgen, dass das Panorama zwei verschiedene künstlerische Handschriften erkennen ließ – manche Kritik an den ästhetischen Mängeln des Rundbildes machte sich daran fest. Siehe François ROBICHON, Detaille, de Neuville et les Panoramas, in: Uniformes 59 (1981), S. 14–20.

²⁵ François ROBICHON, Émotion et sentiment dans les panoramas militaires après 1870, in: Revue suisse d'art et d'archéologie 42 (1985), S. 281–287. Ähnlich auch schon DERS., Les Panoramas en France au XIX^e siècle, Diss. Paris X (Nanterre), 1982.

sicherlich mit größerem Erfolg, weil nicht ein korruptes Regime in den ersten Kriegswochen bereits eine Lage herbeigeführt hatte, in welcher der Gegner aus einer eindeutig überlegenen Position heraus seine zahlenmäßige Übermacht ausspielen konnte, die jeden noch so heroischen Widerstand letztlich erstickte²⁶.

Abb. 1: Édouard Detaille vor der Leinwand des Panoramas von Champigny. Fotografie aus dem persönlichen Album des Künstlers (abgebildet in Marie-Louise VON PLESSEN [Hg.], *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog, Basel, Frankfurt a.M. 1993, Katalogteil, S. 157).

²⁶ Heilige Schauer, schreibt Robichon, überliefen die Besucher beim Anblick der glücklosen Helden. Siehe ROBICHON, *Die Illusion* (wie Anm. 3), S. 58.

Abb. 2: »Mobiles morts«. Ausschnitt aus dem Champigny-Panorama von Alphonse de Neuville und Édouard Detaille (abgebildet in François ROBICHON, Detaille, de Neuville et les panoramas, in: Uniformes 59 [1981], S. 18).

Auf der deutschen Seite befand man sich nicht in der Verlegenheit, Niederlagen in moralische Siege ummünzen zu müssen. Das Problem bestand eher darin, unter den vielen Siegen diejenigen auszuwählen, die am meisten darstellungswürdig waren. Dabei ergab sich eine im Vergleich zu Frankreich exakt umgekehrte Präferenz: Die überragende Mehrzahl der Panoramen behandelte die erste Phase des Krieges, die großen Siege über die Armeen Napoleons III. Die zweite Kriegsphase galt aus deutscher Sicht zu sehr als »schmutziger Krieg«, in dem sich die Grenzen zwischen Kombattanten und Nicht-Kombattanten im Zeichen des Volks- und Partisanenkrieges verwischten und der harte Winter von 1870 auf 71 die Stimmung im Heer und auch in der Heimat merklich abflauen ließ²⁷. Dagegen war der August 1870 die Phase des schnellen Vormarsches, in der sich die logistischen Fähigkeiten des preußisch-deutschen Generalstabs genauso auszahlten wie der Angriffsmut der Invasionsarmee, der sich nicht zuletzt aus nationaler Euphorie speiste. Diese Kriegsphase fand ihren Gipfel- und Endpunkt in der Schlacht von Sedan, mit der die Angreifer ihr militärisches Meisterstück ablieferten. Dass mit der Gefangennahme Napoleons III. und der Revolution in

²⁷ BECKER, Bilder von Krieg und Nation (wie Anm. 12), S. 219–250.

Paris auch das Regime des ursprünglichen Kriegsgegners zusammenstürzte, machte Sedan zu einer Entscheidungsschlacht im Clausewitzschen Sinne. Diese Entscheidung wurde von der neuen französischen Regierung allerdings nicht akzeptiert. Deren Fortführung des Krieges galt auf deutscher Seite freilich immer nur als das unerfreuliche Nachspiel eines eigentlich schon gewonnenen Feldzuges – obwohl die erste Kriegsphase nur gut fünf Wochen, die zweite hingegen fünf Monate umfasste.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht überraschen, dass die Schlacht von Sedan in der deutschen Panoramamalerei gleich drei Mal gewürdigt wurde. Diese Häufung erklärt sich aber nicht allein aus der zentralen Bedeutung der Schlacht. Hinzu kamen Motive, die aus der Rivalität der deutschen Länder resultierten. Das eingangs erwähnte Sedan-Panorama von Louis Braun in Frankfurt am Main stellte die Leistung der süd-deutschen Truppen in den Vordergrund²⁸; in Reaktion darauf schuf Anton von Werner 1883 in Berlin ein Rundbild der Schlacht, das vor allem die Preußen feierte; und zuletzt zeigte 1895 ein Münchner Panorama von Michael Zeno Diemer die Kämpfe bei Bazeilles²⁹, mit denen die Schlacht von Sedan eröffnet und die von bayerischen Truppen ausgefochten worden waren. Aus diesen Rivalitäten ein Fortleben des kleinstaatlichen Prinzips in Deutschland herauslesen zu wollen, wäre allerdings maßlos übertrieben; vielmehr ging es darum, den eigenen Beitrag zum gemeinsamen nationalen Projekt zu betonen, also gewissermaßen darauf hinzuweisen, dass die nationale Einigung sich in besonderem Maße dem Engagement der Preußen, Bayern oder anderer Landsleute verdankte.

Das Berliner Sedan-Panorama ragte in Deutschland in ähnlicher Weise heraus, wie in Frankreich die Rundbilder der Verteidigung von Paris und des Ausfallgefechts bei Champigny³⁰. Schon die aufwendige Gestaltung der Rotunde am Bahnhof Alexanderplatz³¹ unterstrich den besonderen Anspruch. Die Herstellungskosten lagen bei rund einer Million Goldmark. Der Durchmesser des Gebäudes betrug 39 Meter; das Rundbild selbst war ca. 15 Meter hoch und 115 Meter breit³². Neben dem Panorama wurden einander abwechselnd noch drei Dioramen gezeigt³³, welche die historischen Momente im Umfeld der Schlacht behandelten – die Übergabe der französischen Kapitulation durch General Reille (Abb. 3), die nächtlichen Kapitulationsverhandlungen in Donchery, die Begegnung Bismarcks mit Napoleon III. am Morgen des 2. September³⁴. Das Rundbild fing den Stand der Schlacht am 1. September zwischen 13.30 und 14 Uhr

²⁸ VON PLESSSEN (Hg.), *Sehsucht* (wie Anm. 2), Katalogteil, S. 168f.; WEIDAUER, *Berliner Panoramen der Kaiserzeit* (wie Anm. 7), S. 24.

²⁹ Eine Abbildung dieses Panoramas findet sich bei COMMENT, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 226f.

³⁰ Eine Abbildung des Berliner Sedan-Panoramas zeigt Dominik BARTMANN (Hg.), *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*. Katalogteil, München 1993, S. 272–275.

³¹ Das wuchtige, im Neorenaissancestil errichtete Gebäude machte sich auch im Stadtbild stark bemerkbar. Siehe BALDUS, *Das Sedanpanorama* (wie Anm. 1), S. 178; WEIDAUER, *Berliner Panoramen der Kaiserzeit* (wie Anm. 7), S. 24.

³² BARTMANN (Hg.), *Anton von Werner* (wie Anm. 30), Katalogteil, S. 270.

³³ OETTERMANN, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 210.

³⁴ BALDUS, *Das Sedanpanorama* (wie Anm. 1), S. 139f.

ein, die Dioramen rückten in der Chronik jeweils fünf oder sechs Stunden vor³⁵. Gerade die Dioramen stellten die Demütigung Frankreichs heraus; Reille wurde in tiefer Verbeugung vor der preußisch-deutschen Führung gezeigt, Napoleon III. trat als gebrochener Mann einem hoch zu Ross triumphierenden Bismarck entgegen. Im Land des westlichen Nachbarn wurde die gesamte Anlage nicht von ungefähr als Provokation empfunden³⁶. Zusätzlich zu den Dioramen waren in der Rotunde auch noch eine Relief- und eine Landkarte von Sedan zu sehen³⁷. Wie Kapellen waren all diese zusätzlichen Schaustücke in die Nischen der großen Kathedrale des Panoramas eingefügt. Die Stimmungslage, die sich bei den Besuchern einstellte, schwankte zwischen Ehrfurcht, Faszination und Überwältigt-Sein. Mehr als eine Million Menschen haben nach Auskunft der Forschung bis zum Jahre 1904, als die Rotunde geschlossen wurde³⁸, das Berliner Sedan-Panorama besucht³⁹.

Abb. 3: Anton von Werner, General Reille überbringt König Wilhelm Napoleons Brief. Diorama im Sedan-Panorama am Alexanderplatz in Berlin (abgebildet in Dominik BARTMANN [Hg.], Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Katalogteil, München 1993, S. 280f.).

Die Rolle, die dieses Panorama als nationale Weihestätte spielte, durfte dabei in keiner Weise beschädigt werden. Dass eine ausländische, konkret: eine belgische Kapital-

³⁵ Reille übergab den Kapitulationsbrief um 19 Uhr, die Verhandlungen werden als mitternächtliche Szene dargeboten, Bismarck und Napoleon III. trafen am 2. September um 6 Uhr morgens zusammen. Siehe BARTMANN (Hg.), Anton von Werner (wie Anm. 30), S. 279–289; WEIDAUER, Berliner Panoramen der Kaiserzeit (wie Anm. 7), S. 25.

³⁶ ROBICHON, Die Illusion (wie Anm. 3), S. 54.

³⁷ OETTERMANN, Das Panorama (wie Anm. 1), S. 210.

³⁸ Ibid., S. 206.

³⁹ Ibid., S. 191.

gesellschaft den Bau der Anlage finanzierte⁴⁰, wurde vertuscht, indem offiziell ein Berliner Konsortium vorgeschoben wurde – hinter dem freilich das Geld der Gesellschaft aus dem westlichen Nachbarland stand⁴¹. Und als sich bei der Schließung der Berliner Rotunde andere Städte darum bewarben, das Schaubild für einige Zeit in ihren Mauern zu beherbergen, verweigerte Anton von Werner die Freigabe mit den Argumenten, dass der Kaiser das Gemälde zu kaufen gedenke und dass eine so offensichtlich kommerziell motivierte ›Tournee‹ dem nationalkulturellen Status dieses Werkes nicht entspreche, das in der Hauptstadt des Deutschen Reiches den einzigen ihm würdigen Platz eingenommen habe⁴².

Um den Stellenwert des Panoramas in der Erinnerungskultur des Krieges angemessen beschreiben zu können, sind vor allem die Emotionen zu beachten, die von den Rundbildern provoziert wurden. In einer Genealogie medialer Kriegsdarstellungen bildeten sie die bis dato höchste Aufgipfelung des Realismus: Hatten zunächst mündlich oder schriftlich dargebotene Berichte die Vorstellungskraft des Publikums herausgefordert, hatten anschließend und parallel visuelle Darstellungen den Eindruck des Augenscheins vermittelt, so kombinierten Panoramen den Augenschein, der durch die Rundumsicht zusätzliche Authentizität gewann, mit einem Kulissenzauber, der den Besuch der Rotunde zu einer regelrechten Zeitreise werden ließ. Panoramen zeigten nicht nur ein Abbild der Realität, sondern simulierten vergangenes Geschehen. Wer sie besuchte, vollzog das Erleben derjenigen nach, die tatsächlich an dem gezeigten Ereignis beteiligt gewesen waren⁴³.

⁴⁰ Belgische Gesellschaften waren ohnehin im europäischen Panoramageschäft lange führend, bevor auch französische Konsortien eine Rolle zu spielen begannen. Siehe ROBICHON, *Die Illusion* (wie Anm. 3), S. 54.

⁴¹ BALDUS, *Das Sedanpanorama* (wie Anm. 1), S. 179; auch OETTERMANN, *Das Panorama* (wie Anm. 1), S. 188f., sowie WEIDAUER, *Berliner Panoramen der Kaiserzeit* (wie Anm. 7), S. 24.

⁴² BALDUS, *Das Sedanpanorama* (wie Anm. 1), S. 218f.

⁴³ Wie intensiv dieses Nacherleben sein konnte, deutet eine Passage aus Fontanes Roman »Effi Briest« an. Nach einem Besuch des St. Privat-Rundbildes (das von 1881 bis 1883 im Nationalpanorama an der Berliner Herwarthstraße gezeigt wurde – siehe OETTERMANN, *Das Panorama* [wie Anm. 1], S. 204), hat Effi abends nervöse Zustände, was von ihrem Ehemann Innstetten auf die Wirkung des Schlachtengemäldes zurückgeführt wird. Siehe Theodor FONTANE, *Effi Briest*, in: DERS., *Werke in fünf Bänden*, Bd. 4, Berlin, Weimar 1983, S. 45 und 50.

Abb. 4: Albert Robida, Le Panorama de la bataille de Champigny. Zeichnung aus »La Caricature« vom 15. Juli 1882 (abgebildet in François ROBICHON, Die Illusion eines Jahrhunderts – Panoramen in Frankreich, in: Marie-Louise VON PLESSSEN [Hg.], Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog, Basel, Frankfurt a.M. 1993, S. 55).

Schon während des Feldzugs von 1870/71 war in Deutschland das Kriegserlebnis zu einer Initialzündung für die Entstehung von Nationalbewusstsein stilisiert worden. Das galt nicht nur im Hinblick auf die Kriegsteilnehmer, die in der Rolle von *Deutschen*, die ihnen im Verlauf des Feldzugs immer stärker zuwuchs, extreme Erfahrungen von Schmerz, Erschöpfung und Todesangst, aber auch Jubel und Euphorie machten, die sie fortan an diese Rolle binden sollten, sondern auch für die Daheimgebliebenen, die durch Medienkonsum, durch eine dichte Kommunikation via Zeitung, Zeitschrift und Druckgrafik, aber auch Brief und Postkarte die Erfahrungen der Soldaten so intensiv

wie möglich nachvollzogen⁴⁴. Die Einheit der Nation wurde im Krieg von 1870/71 nicht nur faktisch erkämpft, sondern gleichzeitig als Einheit eines nationalen Erlebnisraumes inszeniert. Die wechselseitige Perspektivübernahme von Kriegsschauplatz und Heimat, durch Medien in den Bereich des Möglichen gerückt, schuf eine Kultur der Identifikation, die für nationale Kriege fortan konstitutiv bleiben sollte⁴⁵.

Das Panorama war der Ort, an dem diese Kultur der Identifikation in die Retrospektive verlegt wurde. Die Kriegsteilnehmer erhielten die Gelegenheit, ihre damaligen Erfahrungen wieder aufzufrischen, die Daheimgebliebenen und die Nachgeborenen nutzten die perfekte Simulation historischer Realität, um den Erfahrungen der Soldaten so nahe wie möglich zu kommen⁴⁶. Alle Mitglieder der Nation, könnte man angesichts des Massenpublikums der Rotunden zugespitzt formulieren, ließen sich imaginär auf die Schlachtfelder des Krieges entführen, um des Erlebnisses teilhaftig zu werden, das als der Ursprung der Nation, der nationalen Einheit und Gemeinschaft galt. Ob dieses Erlebnis, wie in Deutschland, der mit dem Blut vieler Soldaten erkaufte Sieg über die einzige verbliebene Macht war, die der nationalen Einheit noch im Wege stand, oder ob es, wie in Frankreich, der tragische Heroismus einer Niederlage war, aus der sich die Hoffnung auf künftige Siege schöpfen ließ, änderte nichts an der strukturellen Ähnlichkeit dieses Zusammenspiels von Krieg, Erinnerung und Identifikation.

Ein Blick in die Schweiz offenbart, dass es im Gefolge des Krieges von 1870/71 sogar noch eine weitere Variante gab. Der Genfer Maler Édouard Castres schuf 1881 ein Rundbild, das die Armee des französischen Generals Bourbaki zeigte, die im Februar 1871 in militärisch aussichtsloser Lage halb verhungert und erfroren bei Verrières die Schweizer Grenze überschritt⁴⁷ (Abb. 5). Nach internationalem Recht mussten die Schweizer diese Armee sofort entwaffnen, um nicht durch die Begünstigung einer Kriegspartei ihren Status als neutrale Macht aufs Spiel zu setzen. Indem Castres diesen Akt der Entwaffnung darstellte und indem er gleichzeitig vor Augen führte, wie nicht nur das Rote Kreuz, sondern auch Privatpersonen den entkräfteten Soldaten sofort humanitäre Hilfe leisten, spiegelte er in den Ereignissen zwei zentrale Bestandteile des nationalen Selbstverständnisses der Schweiz: Neutralität und Humanität. Weniger martialisch als die Schlachtenpanoramen in Frankreich und Deutschland, erfüllte doch auch das Schweizer Panorama den Zweck, gleichzeitig optische Sensation und nationale Kultstätte zu sein⁴⁸.

⁴⁴ BECKER, Bilder von Krieg und Nation (wie Anm. 12), passim.

⁴⁵ Frank BECKER, Deutschland im Krieg von 1870/71 oder die mediale Inszenierung der nationalen Einheit, in: Ute DANIEL (Hg.), Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 68–86, hier S. 76–81.

⁴⁶ Auch das Sedan-Panorama begünstigte die Identifikation noch dadurch, dass es auch einfache Soldaten porträtierte – Figuren also, in denen die Betrachter sich selbst gespiegelt sahen. Siehe BALDUS, Das Sedanpanorama (wie Anm. 1), S. 126.

⁴⁷ Informationen zu diesem Rundbild und eine Abbildung desselben bei COMMENT, Das Panorama (wie Anm. 1), S. 214f.

⁴⁸ Mit wichtigen Informationen schon Édouard RAVEL, Édouard Castres et le panorama de l'entrée de l'armée française aux Verrières en 1870, in: Recueil genevois d'art. Nos anciens et leurs œuvres, Genf 1903, S. 88–92. In der neueren Forschung Brigit KÄMPFEN-KLAPPROTH,

Abb. 5: Das Rote Kreuz versorgt entkräftete französische Soldaten. Ausschnitt aus dem Bourbaki-Panorama von Édouard Castres (abgebildet in Frank BECKER, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913*, München 2001, S. 452, Bildteil, Nr. 31).

Die großen Panoramen, die nach dem Krieg von 1870/71 entstanden, dienten also in doppelter Hinsicht als Schmelztiegel: Zum einen lösten sie soziale Barrieren auf, indem sie Menschen aus allen Gesellschaftsschichten zu ihren Besuchern zählten; zum anderen verschmolzen sie die Perspektiven von Kriegsteilnehmern und Daheimgebliebenen – in der Rotunde wurden die nicht am Feldzug Beteiligten imaginär mit den großen Ereignissen der nationalen Vergangenheit konfrontiert, und sie hatten damit auch Teil an den Gefühlen, von denen die wirklichen Augenzeugen bewegt worden waren. Die visuelle Wunderwelt verband sich mit der Vision einer Nation als Erfahrungsgemeinschaft: Wer durch ein Schlachtenpanorama hindurchgeschleust worden war, hatte damit die Erlebnisse mitvollzogen, die das emotionale Fundament der nationalen Einheit bildeten. Dieses Fundament bei Bedarf zu erneuern, gehörte zu den Aufgaben des Panoramas, das die Augen-Blicke der nationalen Größe, indem es sie konservierte, auch immer wieder aufs Neue konsumierbar machte.