

Jerusalem in Grossformat

Die 'Heilige Stadt' in der deutschen Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts

Edina Meyer-Maril

Jerusalem erscheint in der traditionellen europäischen Kunst fast ausschließlich als Schauplatz biblischen Geschehens, als Hintergrund der Ereignisse des Alten und Neuen Testaments oder als Vision des 'Himmlichen Jerusalem'.¹ Eigenständige Wiedergaben der Stadt, jedoch zumeist ohne künstlerischen Anspruch, existieren vor allem in topographischen Arbeiten. Herausragende, auch künstlerisch bedeutsame Darstellungen der Stadt Jerusalem finden sich in der Schedel'schen Weltchronik² und in der von Erhard Reuwich 1486 in Holz geschnittenen und kolorierten Palästina-Karte³, und sie prägten zweifellos für lange Zeit das Image der Stadt Jerusalem⁴. "Er [Reuwich] vermag einen Eindruck des mittelalterlichen Jerusalem zu vermitteln, der der Wirklichkeit sicher nahe kam".⁵ Die einzelnen zur Ikonographie der Stadt Jerusalem gehörenden Elemente, wie der Salomonische Tempel, die Stadtmauer und die Palmen beim Einzug Christi, der Hügel Golgatha mit der Kreuzigungsszene usw. wurden in der Kunst tradiert und jeweils nur an die sich wechselnden künstlerischen Stile oder bestimmte Länder bzw. Landschaften - wie Italien oder die Niederlande - angepaßt. So wirkte die Stadt entweder gotisch oder im Stile der Renaissance erbaut, flämisch oder italienisch⁶. Solange die christliche Tradition für die europäische Malerei bestimmend war, wurde die Stadt Jerusalem immer wieder dargestellt.

Die einschneidenden ideologischen und gesellschaftlichen Veränderungen als Folge der Französischen Revolution wirkten sich auch auf die bildende Kunst aus und führten zu einem erheblichen Rückgang der religiösen Thematik. Folgerichtig hätte auch die Darstellung Jerusalems eine Einschränkung erfahren müssen. Das Gegenteil trat ein. Es mehrten sich Werke europäischer Kunst, die im 19. Jahrhundert die Darstellung Jerusalem zum Inhalt hatten.⁷

Einer der Hauptgründe für diese unerwartete Erscheinung ist in den politischen Vorgängen zu sehen. Der Vordere Orient rückte seit der Landung Napoleons in Alexandria im Jahre 1798 in das europäische Blickfeld und erfuhr ein bisher nicht gekanntes politisches, wirtschaftliches und kulturelles Interesse, das zumeist losgelöst von religiösen Beweggründen war.

Auch die wissenschaftliche Eroberung der Welt und das gesteigerte Interesse an bisher kaum erforschten Gebieten förderten die andersartige Haltung zum Thema Jerusalem. Maler und Architekten schlossen sich Kriegszügen und Expeditionen an und so gehörten zum Teil auch künstlerisch wertvolle, Zeichnungen, Skizzen, Stiche und Gemälde, und später auch Photographien, zum festen Bestand wissenschaftlicher Arbeit und zierten zahlreiche Forschungsberichte.⁸

Weiterhin aber wurde die Stadt Jerusalem wie in früheren Zeiten auch in ihrem religiösen Kontext dargestellt und blieb ein Produkt der Phantasie und dies trotz inzwischen zahlreicher und weitverbreiteter authentischer Bildvorlagen.

Gleichzeitig erschien das Thema Jerusalem jedoch in völlig neuartiger Form in historischen, literarischen, kulturellen und allegorischen Zusammenhängen und verselbständigte sich sogar gänzlich im reinen Landschaftsbild. Jerusalem wurde zum Thema unzähliger Zeichnungen, Stiche, Tafelbilder und großformatiger Wandgemälde. Sie alle aber wurden, was die Größe anbelangt, durch die Panoramamalerei, einer sich im 19. Jahrhundert der besonderen Beliebtheit erfreuenden neuartigen Kunstgattung, weit übertroffen.⁹ "Das Panorama als Bildform ist eines jener spektakulären künstlerischen Medien, die im 19. Jahrhundert eklatant hervortraten und aufs engste mit der sozialen und kulturellen Geschichte dieser Epche verbunden sind".¹⁰

Die Photographie, die wohl als eine der wichtigsten Entdeckungen des 19. Jahrhunderts anzusehen ist, trug wesentlich zur Verbreitung eines nicht in religiösem Zusammenhang stehenden Jerusalem-Bildes bei.¹¹ Die Panoramamalerei stand ihrerseits in engstem Zusammenhang mit der Photographie; die Tatsache, daß der Erfinder der Photographie Louis-Jacques-Mande Daguerre (1789-1851) zuerst als Maler bei Pierre Prévost (1764-1823), dem berühmten Pariser Panoramemaler, tätig war, bekräftigt dies noch. "Man war unermüdlich, durch technische Kunstgriffe die Panoramen zu Stätten vollkommener Naturnachahmung zu machen...[der französische Maler Jacques-Louis, d.V.] David rät seinen Schülern in den Panoramen nach der Natur zu zeichnen. Indem die Panoramen in der dargestellten Natur täuschend ähnliche Veränderungen hervorzubringen trachten, weisen sie über die Photographie auf Film und Tonfilm voraus".¹²

Es besteht wohl kein Zweifel, daß das von Prévost 1819 geschaffene Panorama von Jerusalem für die weitere Entwicklung des Jerusalem-Images von außerordentlicher Wichtigkeit war, unter anderem wegen seiner vielgepriesenen künstlerischen Qualität und Naturtreue, die sich jedoch nicht mehr überprüfen läßt, da sich weder das Original noch Abbildungen erhalten haben. Dazu kam der finanzielle Erfolg dieser Panoramen, der natürlich ebenfalls ein wichtiger Faktor bei der Übernahme dieses Themas war.

Prévost machte eine fast drei Jahre dauernde Reise in den Nahen Osten, wobei er Studien für zukünftige Panoramen der Städte Jerusalem, Athen und Konstantinopel anfertigte.¹³ 1819 wurde das erste Panorama, das der Stadt Jerusalem gewidmet war, in der Großen Rotunde auf dem Boulevard des Capucines dem Pariser Publikum vorgeführt.¹⁴ Der französische Schriftsteller François-René de Chateaubriand trug wahrscheinlich mit seiner detaillierten und positiven Beschreibung wesentlich zur Anerkennung dieses Panoramas bei: "L'illusion était complète. Je reconnus au premier coup d'œil tous ses monuments, tous les lieux et jusqu'à la petite cour où se trouve la chambre où j' y habitais dans le convent du Saint-Sauveur. Jamais voyageur ne fut mis à une si rude épreuve; je ne pouvais m'attendre qu'on transportai Jérusalem et Athènes à Paris pour me convaincre de mensonge ou de vérité".¹⁵

Auch in New York wurde in den Jahren 1838-42 ein von Frederic Catherwood geschaffenes Jerusalem-Panorama in der eigens dafür gebauten Rotunde gezeigt.¹⁶

Vor allem die beiden, auch künstlerisch miteinander verwobenen Medien - die Panoramenmalerei und die Photographie - waren es, die unterstützt durch die traditionelle Kunst, ein neues, verändertes Bild von Jerusalem vermittelten. Dieses Jerusalem bild wurde durch die neuen Massenmedien auch einem sonst an der Kunst nicht so interessierten, möglichst breitem Publikum bekannt gemacht.

Die künstlerische Darstellung Jerusalems war im 19. Jahrhundert nicht mehr nur ein Produkt der Phantasie, sondern sie basierte mehr und mehr auf eigener, an Ort und Stelle gesammelter Erfahrung, bzw. basierte auf den in großer Zahl verbreiteten Photographien und Stichen. Die Stadt und ihre Umgebung, sowie die angrenzenden Länder Ägypten und Syrien, wurden durch die sich immer mehr verbessernden Reisemöglichkeiten beliebte Ziele für diejenigen, die ihre "Grand Tour" bis in den Vorderen Orient hin ausweiteten. Diese Reisenden, die ihre Eindrücke zum Teil in Skizzen und Zeichnungen, aber auch mit Hilfe des Photoapparates festhielten, legten Zeugnis von dem tatsächlichen Vorhandensein der aus den heiligen Schriften bekannten Landschaften und heiligen Stätten ab.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Jerusalem nicht mehr nur von religiösen Malern für ein religiöses Publikum, sondern allgemein von an Geschichte und Topographie des Vorderen Orients interessierten Künstlern gemalt wurde, wobei auch politische und wirtschaftliche Interessen mit hineinspielten.

Die für die europäische Malerei und Kunst zutreffenden Charakteristika sind auch für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts gültig. Im Folgenden sollen die einzelnen Aspekte dieser Kunst im Zusammenhang mit der Darstellung Jerusalems untersucht werden, wobei allerdings schon wegen der Fülle des vorhandenen Materials, vor allem der Monumentalmalerei besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Besonders beliebt in der deutschen Malerei und neuartig in der Thematik, wenn auch nicht in der formalen Durchführung, waren Jerusalemdarstellungen mit literarischen und historischen Bezügen.

Zu den bedeutensten durch literarische Vorbilder angeregten Werke zählen die Wandgemälde, die zwischen 1817-29 von Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) und Joseph Führich (1800-1876) nach Torquato Tasso's 'Gerusalemme liberata' (1575) geschaffenen Wandgemälde im Casino Massimo in Rom.¹⁷ Diese Fresken gehören zusammen mit weiteren Szenen nach Ariost's 'Orlando furioso' und Dante's 'Divina Comedia' zu den Hauptwerken der deutschen Nazarener.¹⁸ Diese Arbeiten nahmen die damals schon fast vergessene Freskotechnik wieder auf und waren nicht nur in ihrer Malweise, sondern auch in ihrer Thematik und Größe für die europäische, insbesondere deutsche und englische Wandmalerei von großer Bedeutung.

Die vier großformatigen Fresken, die die Wände und die Decke des Tasso-Raumes bedecken, haben, ebenso wie die sie begleitenden kleinformatischen Grisaille-Friese, den Kampf der Kreuzritter gegen die Sarazenen und die Eroberung und Befreiung der Stadt Jerusalem zum Thema. Auf topographische und historische Genauigkeit wurde in keiner der Szenen Wert gelegt, weder bei der Darstellung der Stadtmauer im Hintergrund der Kampfszene, noch bei der Wiedergabe des Inneren der Grabeskirche und des Heiligen Grabes in der Danksagungsszene der Kreuzritter unter Führung von Peter von Amiens und Gottfried von Bouillon (Bild 1).

Der Höhepunkt des Tasso-Raumes ist allerdings das von Overbeck konzipierte und gemalte Mittelbild des Deckenfreskos mit der sinnbildlichen Darstellung des befreiten Jerusalems (Bild 2). In Anlehnung an Pinturicchio's 'eloquentia' in den Borgia-Räumen des Vatikan, ist die Allegorie Jerusalems in der ersten Fassung eine dornengekrönte Jungfrau, in der Linken eine Schriftrolle, das Alte Testament und in der Rechten das Buch, das Neue



Abb. 1: Joseph von Führich, Die Kreuzfahrer am Heiligen Grabe. Rom, Casino Massimo

Testament haltend. Sie sitzt auf einem gotischen Bischofsthron und wird von zwei Engeln begleitet. In der ausgeführten Fassung sitzt die Jungfrau, mit einem großen Kreuz auf dem Gewand, auf einer rundbogigen Thronarchitektur, wieder das Buch in der Rechten und die Schriftrolle in der Linken haltend. Die Engel mit Schwert und Rosenkranz bringen die von den Sarazenen erbeuteten Waffen. Angedeutet wird damit nicht nur, daß Jerusalem von den moslemischen Sarazenen befreit, sondern auch zum Testament zurückgekehrt und christlich wurde.¹⁹

Die Thematik der Kreuzritter im Heiligen Land und insbesondere in Jerusalem erfuhr eine Aktualisierung und Parallelisierung durch die griechischen Befreiungskriege (1821-1829), in denen die christlichen Griechen von den türkischen Moslems befreit wurden.²⁰

Hinzu kommt das besondere Interesse des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. für Jerusalem und sein Bemühen, in dieser Stadt ein protestantisches Bistum zu errichten.²¹ So wird eine der sechs Rittertugenden in den von Hermann Stilke (1803-1860) gemalten Wandbildern im kleinen Rittersaal des königlichen Schlosses Stolzenfels bei Koblenz durch die Gestalt Gottfried von Bouillons, der die Waffen an der Grabeskirche in Jerusalem niederlegt, verkörpert. Gottfried, den Glauben bzw. die Beharrlichkeit veranschaulichend, trägt ein leuchtendes Gewand und erscheint hier als Erlöser der heiligen Stätten von der Herrschaft der Ungläubigen. Die sechs Wandgemälde wurden in den Jahren 1843-1846 ausgeführt, fast gleichzeitig mit den Bemühungen des Königs um die Errichtung einer protestantischen Kirche in Jerusalem, die später, schon unter Kaiser Wilhelm II., als Erlöserkirche zwischen 1893-1898 tatsächlich gebaut worden ist.²²

Eine weitere Auftragsarbeit des Königs Friedrich Wilhelm IV. sind die großen Wandgemälde im Neuen Museum in Berlin, die neben anderen Szenen die 'Zerstörung Jerusalems' und die 'Eroberung Jerusalems durch die Kreuzritter' zum Inhalt hatten. Der König hatte 1843 mit Wilhelm von Kaulbach (1804-1874) einen Vertrag über die Ausgestaltung des Treppenhauses des von August Stüler 1843-57 erbauten Neuen Museums abgeschlossen. Es handelte sich um den größten Auftrag, den ein deutscher Künstler zur damaligen Zeit bekommen hat und dementsprechend hoch mit 200 000 Talern honoriert wurde.²³ Mit dem zwischen 1847-1866 geschaffenen, durch die Münchener Vorlesungen Joseph von Görres über die Universalgeschichte beeinflussten Berliner Bildprogramm, das von idealistischer Geschichtsauffassung geprägt war, wollte Kaulbach dem Neuen Museum einen geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Hintergrund geben. An den beiden Längsseiten des Treppenhauses waren sechs Hauptbilder zu den wichtigsten Momenten und Epochen der Welt- und Kulturgeschichte,



Abb. 2: Friedrich Overbeck, Das befreite Jerusalem. Rom, Casino Massimo.

jedenfalls aus damaliger Sicht, dargestellt. Auf der einen Seite befanden sich der 'Turmbau zu Babel', die 'Blüte Griechenlands' und die 'Zerstörung Jerusalems' und auf der anderen Seite die 'Hunnenschlacht', die 'Kreuzfahrer vor Jerusalem' und das 'Zeitalter der Reformation'. An den Enden der beiden Bildzonen verwies Kaulbach mit allegorischen weiblichen Figuren auf die Quellen seiner Interpretation: Sage und Geschichte, Kunst und Wissenschaft; die Felder zwischen den Hauptbildern waren historischen Persönlichkeiten und Personifikationen vorbehalten. Die Gesetzgeber Solon, Moses, Karl der Große und Friedrich II. von Preußen erschienen als Sitzfiguren, mit über ihnen schwebenden Gestalten, Isis und Venus, Italia und Germania. An den beiden Schmalseiten des Treppenhauses waren die Personifikationen von Bildhauerei

und Malerei, Architektur und Kupferstechkunst zu sehen. Den oberen Abschluß der Hauptbilder bildete ein Grisaillefries mit Putten und Kindern, die etwas Verspieltheit in die sonst so ernsten Themen brachten.

Die 'Hunnenschlacht' und die 'Zerstörung Jerusalems' gingen auf ältere Bildideen Kaulbachs zurück. Die 'Zerstörung Jerusalems' hatte der bayerische König Ludwig I. als monumentales, 5,85 Meter hohes und 7,07 Meter breites Ölgemälde in Auftrag gegeben. Es wurde von Kaulbach in den Jahren 1842-1847 ausgeführt und fand in der 1853 eröffneten Münchener Neuen Pinakothek einen würdigen Platz. Es handelt sich um die Darstellung der Zerstörung Jerusalems durch die Römer unter der Führung Titus' im Jahre 70 n. Chr. Hierzu eine zeitgenössische Beschreibung: "Wir werden in den Vorhof des Tempels von Jerusalem, in welchem einst Christus gelehrt hatte, versetzt. Eine Stätte des Grausens und der Zerstörung steht uns vor Augen. Denn die Römer haben Jerusalem erobert... An der Spitze des siegreichen Heeres dringt, der Kaisersohn Titus in den Tempel.... Zahlreiche Tubenbläser, gleichend den Posaunen des jüngsten Gerichts, ziehen ihm voraus... An der entgegengesetzten Seite des Hintergrundes, auf den obersten Stufen des brennenden Tempels, sehen wir die Reste der Juden. Einige erheben flehend die Hände zu der von den Flammen noch unversehrten Bundeslade, andere ballen in ohnmächtiger Wut die Fäuste gegen das hereinbrechende Verderben, die meisten aber erwarten in dumpfer Verzweiflung den Untergang..... Vor der siegreichen heidnischen Römermacht findet das theokratische Judentum seinen Untergang. Welch eine ergreifende herrliche klassisch-orientalische Gestalt, dieser Hohepriester!... Noch steht er aufrecht, wie auch die Bundeslade noch steht und der Opferaltar.... er wird fallen und mit ihm... sein Volk. Mit ihm bricht der Jehovahglaube des alten Testaments und seine Kultur zusammen.... Diejenigen Propheten, die den Fall Jerusalems vorausgesagt hatten, nämlich Jesaias, Jeremias, Hesekiel und Daniel, erscheinen in den Wolken, mahnend auf ihre Schriften zeigend. Im rechten Vordergrund des Bildes entdeckt der Betrachter eine Christenfamilie: Von drei lichten Engeln, die das Symbol der Kirche, den Kelch und das Kreuz.... vor allen Gefahren behütet, zieht eine Christenfamilie in die Welt hinaus. Fast alle tragen Palmenzweige, die Zeichen des Friedens... Es sind liebe Gestalten, voll Herzenseinfalt, Frömmigkeit und gläubigen Vertrauens..."²⁴ Es folgt eine zeitgenössische Interpretation: "Der durch die gewaltig ausgedehnte Römermacht zum Abschluß gebrachte Untergang der jüdischen Kultur gibt einer neuen Kulturstufe, dem Christentum, Raum! so könnte kurz der Gedanke der Komposition zusammengefaßt werden."²⁵

Kaulbach verwandte in seinem Bild Anregungen, die er zweifellos durch das 1834/35 von Eduard Julius Friedrich Bendemann (1811-1889) geschaffene

Gemälde 'Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem' erhielt. Dieses seinerzeit viel beachtete Bild des zum Christentum übergetretenen Sohnes eines jüdischen Bankiers, war ebenfalls im Auftrage des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. gemalt worden. Zu diesem Gemälde, das heute zerstört und nur noch als Kupferstich erhalten ist, heißt es: "In diesem Bild macht Bendemann eine Sicht auf Jerusalem deutlich, die für den Protestantismus eigentümlich ist. Bekanntlich ist eine bloße Fortsetzung der altkirchlichen und mittelalterlichen Jerusalemtraditionen' für den Protestantismus nicht akzeptabel. Der historisch-geographische Ort mit seinem zum Teil recht späten und deshalb fragwürdigen Lokaltraditionen' ist für ihn so gut wie bedeutungslos. Mit einer Ausnahme allerdings: Auch der Protestantismus sieht Jerusalem als *civitas perfida*, 'die zerstört wurde, weil sie das Heil nicht angenommen hatte'."²⁶

Dieser Szene wurde das Bild 'Die Kreuzzüge oder die Befreiung Jerusalems durch das Heer Gottfried von Bouillons' gegenübergestellt und wie folgt beschrieben: "Der Maler versetzt uns in den Frühlingstag des Jahres 1099, an welchem die Kreuzfahrer nach vielen Drangsalen vor Jerusalem anlangten und im Anblicke der heiligen Stadt neuen Mut und neue Kraft für kommende Mühseligkeiten gewannen... Jerusalem, freilich noch in weiter Ferne... Die Spitze der Kreuzfahrer ist bereits vorbeigerauscht... Ihnen folgt im Mittelpunkt des Bildes ein weithin leuchtender Reliquienschrein mit der Monstranz... eine Erinnerung an die Bundeslade, die einst den Juden bei der Eroberung des gelobten Landes vorauszog. Und dahinter reitet auf weißem Rosse der Hauptführer des ganzen Unternehmens, Gottfried von Bouillon".²⁷

Diese Gegenüberstellung beider Jerusalemszenen bedeutet u.a. die Ablösung der Herrschaft des Judentums durch das Christentum. Dadurch wurde hier sozusagen in öffentlicher, bildlicher Form ein Vorgang wiedergegeben, der sich in der Berliner Gesellschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzogen hatte. Ein Großteil der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Berlin angesiedelten jüdischen Familien hatte sich bis zur Jahrhundertmitte zum Christentum, zumeist in seiner protestantischen Form bekehrt, wie zum Beispiel die berühmten Familien Mendelsohn, Itzig-Hitzig und Bendix-Bendemann.²⁸

Kaulbach selbst interpretierte sein Monumentalwerk, das durch viele, reich illustrierte Veröffentlichungen weite Verbreitung fand, wie folgt: "Der Geist Gottes in der Geschichte ist es, den ich malen wollte, einerlei, ob er zu uns aus den religiösen Anschauungen der Griechen oder der Juden spricht: Der Allgegenwart des unsagbaren Etwas, das über den Wassern der Genesis schwebte, das aus den Bildwerken der Hellenen uns so deutlich redet, das die Hunnen Attilas aus ihren fernen asiatischen Steppen bis an die Küsten des

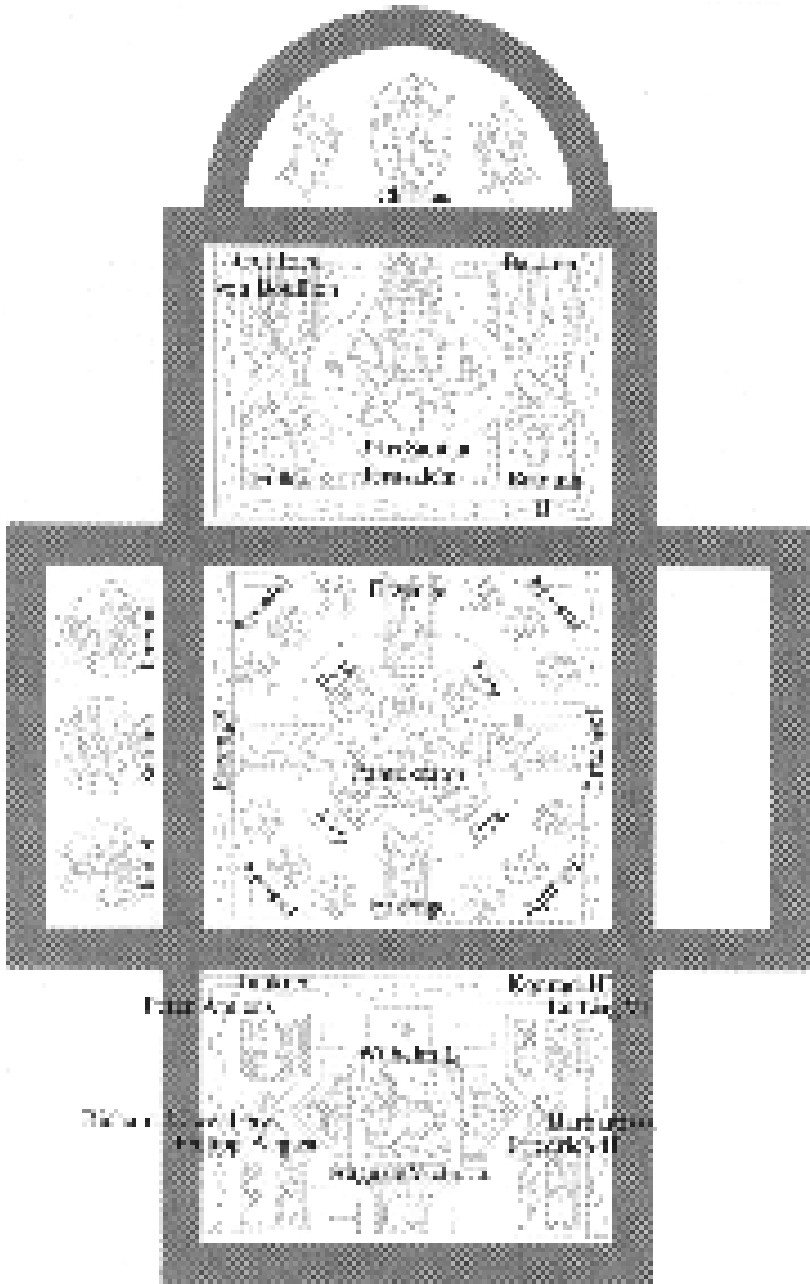


Abb. 3: Jerusalem, Himmelfahrtskirche der Auguste-Viktoria-Stiftung. Deckengemälde nach Otto Vittali d.J.

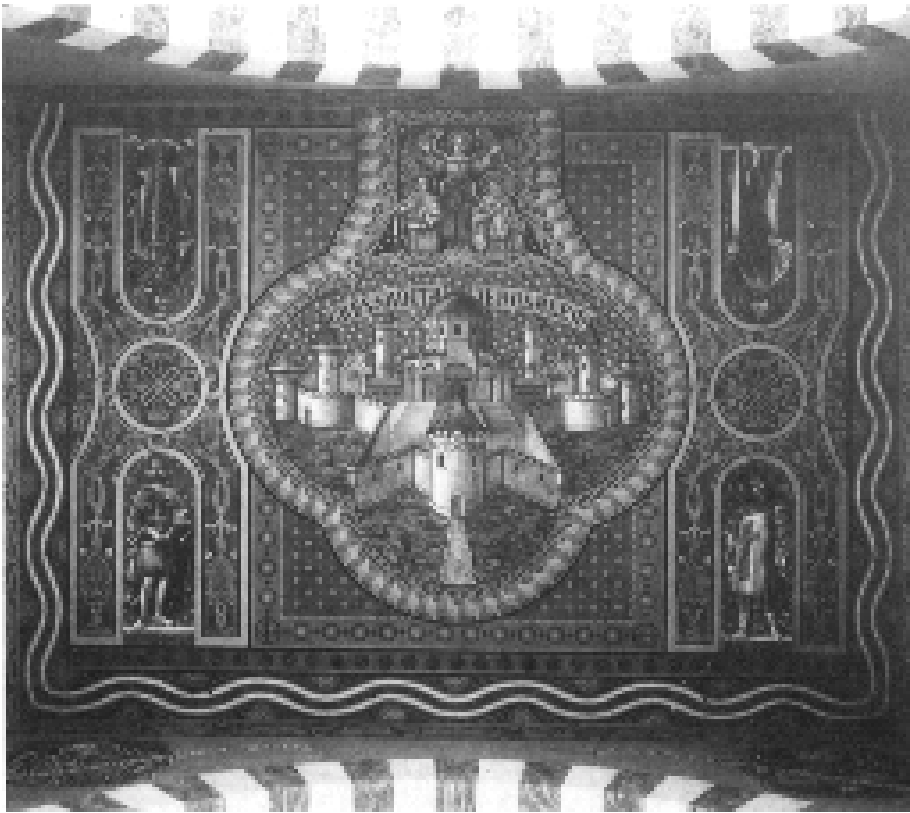


Abb. 4: 'Urbs Sancta Jerusalem', Detail aus dem Decken gemälde der Himmelfahrtskirche, Jerusalem.

Mittelländischen Meeres trieb, wie die Kreuzfahrer in die glühenden Wüsten Palästinas".²⁹

Der vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. geträumte Traum von der Vollendung der Kreuzzüge fand seine Weiterführung. Der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III. zog ebenfalls auf einem weißen Roß in Jerusalem ein und zwar 1869, als er, auf dem Wege zur feierlichen Eröffnung des Suez-Kanals, in Jerusalem das Grundstück für die zu erbauende protestantische Kirche, die schon erwähnte Erlöserkirche, in Empfang nahm.³⁰ Diese historisch bedeutende Szene wurde von Wilhelm Gentz (1822-90) in ein großformatiges Gemälde 'Einzug des Kronprinzen in Jerusalem (1869)' umgesetzt. "Die prächtige Gestalt des Kronprinzen in lichtblauer Dragoneruniform, um die ein weißer Burnus flattert, hoch zu Roß an der Spitze eines glänzenden Gefolges, in welchem die bunte europäische Uniform mit

den malerischen Trachten der Beduinen wechselt, bildet den Mittelpunkt des von Licht förmlich überflutheten Gemäldes. Der Zug bewegt sich... nach der Stadt, deren Thore, Mauern und Thürme im Hintergrund sichtbar werden."³¹ Wieweit Kunst und Politik hier miteinander verknüpft waren, zeigt uns die folgende zeitgenössische Beurteilung: "Es ist die erste bildliche Darstellung der sieghaften Macht, die das neu erstarkte Deutschland über Orient und Occident damals zu gewinnen anfang."³²

Die Kreuzritter und Jerusalem tauchten immer wieder im Zusammenhang mit preußisch-königlichen bzw. deutsch-kaiserlichen Bauten, sei es Neubauten oder Rekonstruktionen, auf und verweisen damit auf die enge Verknüpfung politisch-historischer und religiöser Thematik.

Als Kaiser Wilhelm II. anlässlich der Einweihung der Erlöserkirche am 31. 10. 1898 nach Jerusalem kam, ritt auch er auf einem Schimmel und wurde in der Presse als Kreuzritter der Neuzeit bezeichnet. Auf dieses Ereignis wird in dem großformatigen, figurenreichen Mosaiken auf der Wartburg bei Eisenach, dem Ort der deutschen Bibelübersetzung durch den Reformator Martin Luther, hingewiesen und zwar im Zusammenhang mit der Einschiffung des Kaisers Friedrich I. Barbarossa in Brindisi auf dem Wege ins Heilige Land. Auf die heilige Stadt wird in dem Mosaik durch das Jerusalem-Kreuz hingewiesen, das zusammen mit dem Datum der Einweihung der Erlöserkirche erscheint. Diesen Gedanken weiterführend kann man sagen, daß Kaiser Wilhelm II. und seine Gemahlin Auguste-Viktoria zusammen mit den Kreuzrittern wieder in Jerusalem einzogen. In den Deckenmalereien in der Himmelfahrtskirche neben der Kaiserin-Auguste-Viktoria-Stiftung auf dem Ölberg thronen die beiden kaiserlichen Majestäten mit dem Modell der Kirche über der Orgelempore als Stifterfiguren, umgeben von kreuzritterlichen Herrschern (Bild 3). Neben dem deutsch-staufischen König Konrad III., den Kaisern Friedrich I. Barbarossa und Friedrich II., erscheinen Richard Löwenherz von England und die französischen Könige Ludwig VII. und Philipp II. August. Wilhelm II. und Auguste-Viktoria sitzen in einer Achse mit dem Pantokrator in der Kirchenschiffmitte und der symbolischen Darstellung Jerusalems über dem Chorjoch und Christus in der Apsis. Die 'Urbs Sancta Jerusalem' ist durch eine zinnengekrönte, turmbewehrte Mauer und einem Zentralbau in idealen Renaissanceformen charakterisiert (Bild 4). Vier weitere Kreuzritter-Könige, Gottfried von Bouillon, Balduin I. und II. und Fulko flankieren diese Szene. Diese Deckenmalereien wurden 1910/11 von dem in Jerusalem lebenden Maler Schmidt nach Entwürfen Otto Vittali d. J. (1872-1959) ausgeführt (Bild 3). Die Stadt Jerusalem erscheint zusätzlich noch als Hintergrund der Kreuzigungsszene in der westlichen Lünette des Chorraumes. Hier handelt es sich um eine Mosaikarbeit, die nach dem Entwurf

von Ernst Pfannschmidt (1868-1941) nach 1910 durch die Berliner Firma Puhl & Wagner ausgeführt worden ist.³³

Die für Jerusalem tätigen Künstler waren seinerzeit in Deutschland hochgeschätzt und ein Teil der Szenen und Motive in der Himmelfahrtskirche finden sich als Zitat bzw. Wiederholung in wichtigen deutschen, mit dem Kaiserhaus verbundenen Kirchen, wie z.B. in der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, dem Aachener Münster und in der Bad Homburger Erlöserkirche. Es wurde also auch in diesen Kirchen die Erinnerung an Jerusalem und die Beziehung zwischen dem Herrscherhaus und dem Heiligen Land im allgemeinen, öffentlichen Bewußtsein aufrechterhalten; so schmückten z.B. Landschaftsszenen aus dem Heiligen Land die Wände des Treppenhauses im Berliner Dom.³⁴

Die oben aufgeführten Monumentalwerke, die wegen ihrer berühmten Auftraggeber, den wichtigen Standorten und der künstlerischen Qualität in der öffentlichen Beurteilung eine herausragende und vielbeachtete Stelle innerhalb der Kunst des 19. Jahrhunderts einnahmen, prägten weiterhin das idealistische, sich in keiner Weise an realen Gegebenheiten orientierende Jerusalem bild.

Parallel zu diesen von historischen und literarischen Quellen inspirierten Jerusalem darstellungen entwickelte sich ein weiteres Gebiet, das nämlich Jerusalem als Landschaft und Panorama-Landschaft wiedergab. Die Stadt wurde im Rahmen der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts zumeist als Ergebnis direkter Naturbeobachtung, in Zeichnungen, Aquarellen, Skizzen und, dies nicht zu übersehen, in Photographien, festgehalten.

Einer der ersten nachweisbaren deutschen Künstler, der das Heilige Land besuchte und seine dort gewonnenen Eindrücke in ein Rundgemälde umsetzte, war der vor allem in München tätige Ulrich Halbreiter (1812-1877).³⁵ Es heißt über ihn: "... Ende December 1843 ging H[albreiter] über Smyrna nach Constantinopel, von da nach Alexandria und Kairo, überall die unmittelbaren Eindrücke durch den Zeichenstift festhaltend, dann eilte er mit einem Wüstenritt über Gaza, Jaffa und Ramlah nach Jerusalem. Überrascht durch die Ungenauigkeit und Willkür der von dieser Stadt existierenden Abbildungen, ging H[albreiter] vier Wochen lang täglich auf den Ölberg, um vom Thurme der Auffahrtskapelle die vor ihm liegende Stadt mit der rings sich bietenden Fern- und Rundschau zu zeichnen.... Nach viermonatlichen Studien kehrte er in die Heimath zurück, wo er die eingehemsten Studien zunächst zu einem 100 Fuß im Umfang haltenden, 18 Fuß hohen Rundgemälde, mit der vom Ölberg aus gezeichneten Ansicht von Jerusalem und der weitesten Umgebung verwerthete, wozu ihm A[ugust] Löffler als Landschaftsmaler half, während

Ferdinand Piloty und Theoder Horschelt die Staffagen übernahmen."³⁶

Dank einer zeitgenössischen Beschreibung können wir die Art und die Wirkung dieses Panoramas nachvollziehen. Dort heißt es u.a.: "...Unter den vielen Werken der Kunst, die seit langer Zeit an unseren Blick vorüber wanderten, fanden wir kaum Eines, das so unsere innige Theilnahme in Anspruch genommen, wie dieses seit kurzen hier in Cöln aufgestellte Panorama. Auch bei minderer Vollendung würde dasselbe seines hehren Gegenstandes wegen unser wärmstes Interesse erregen, während dagegen die meisterhafte Ausführung des Ganzen wie die Einzelheiten uns mit einem Male inmitten jener heiligen Orte versetzt, an welche kein Christenherz ohne Sehnsucht denken kann."³⁷ Typisch für die Kunst des 19. Jahrhunderts, insbesondere die deutsche Kunst, war die Unfähigkeit zur Kritik angesichts eines erhabenen Themas. Und weiter heißt es: "Der Künstler hat seinen Standpunkt auf dem Thurme der Himmelfahrtskirche auf dem Ölberge genommen, von wo aus er in weiten Umkreise außer Jerusalem uns mit den Theilen des heiligen Landes bekannt macht, die durch das Leben und Wirken unseres Heilandes die größte Bedeutung für uns haben." Obwohl Halbreiter keinerlei religiöse Motive in seine reine Landschaftsvedute hineinmalt, ist es natürlich für den gläubigen Betrachter dieses Rundgemäldes selbstverständlich, daß dies sozusagen das Bühnenbild, der Hintergrund, für die ihm bekannten biblischen Geschehnisse ist. Die Beschreibung wird fortgeführt: "Die Stadt selbst liegt offen vor unseren Blicken da und während sie ganz den Eindruck ihres traurigen Verhängnisses auf uns macht, erhebt sich die Kuppel der heiligen Grabeskirche triumphierend über die Ruinen ihres ehemaligen Glanzes." Der Verfall der Stadt, der ja auch von vielen Reisenden der damaligen Zeit beschrieben wurde, wird hier religiös interpretiert, die Stadt Jerusalem ist sozusagen in Trauer über die Kreuzigung Christi, während die Kuppel der Grabeskirche, die 'ecclesia triumphans' symbolisiert. Die Einzelheiten des Gemäldes erscheinen dem Zuschauer sehr realistisch und dienen als Beweis, daß der Künstler an Ort und Stelle gewesen ist - ein Wahrheitsanspruch, den der Künstler selbst noch zu verstärken sucht, indem er das positive Urteil berühmter Orientreisender mit dazu verwendet, seine nach diesem Rundgemälde geschaffenen Kupferstiche anzupreisen.³⁸ Es heißt in der Beschreibung des Panoramas weiter: "Jedes Gebäude ist mit gewissenhafter Treue wiedergegeben und selbst in den weiten Gefilden der Umgebung herrscht eine Naturwahrheit, die uns fühlen läßt, daß wir auf einem ganz fremden Boden, in anderen klimatischen Verhältnissen stehen"; und dies, obwohl Häuser, Bäume und Pflanzen, geschweige Atmosphäre, ganz schematisch wiedergegeben sind, wie es aus den Nachstichen ersichtlich ist.³⁹ Nicht genug

mit der Naturnähe, es werden auch gleichzeitig historische bzw. religionshistorische Bezüge hergestellt, die natürlich fast jedem Besucher des Panoramas bekannt waren: "Und mitten aus dieser fremdartigen Gestaltung tritt uns der wichtigste Abschnitt der Geschichte des Menschengeschlechtes entgegen. Von jener Bergesspitze jenseits des toten Meeres (Nebo) an, auf welcher Moses das Gelobte Land schaute, bis hin zur Moschee des Chalifen Omar, an der Stelle des Salomonischen Tempels!" Dem Betrachter wird suggeriert, selbst an einem historisch wichtigem Platz zu stehen. Gleichzeitig werden aber noch weitere positive Argumente für das Rundgemälde erwähnt, so daß auch ein Betrachter, der den religiösen Problemen ferner stand, entweder ein künstlerisches oder wie schon gesagt, historisches Interesse an ihm haben konnte: " Wir fühlen uns gedrungen, dem trefflichen Werke unsere Anerkennung hiermit auszusprechen und sind überzeugt, daß dasselbe Jeden in hohen Grade befriedigen wird, den künstlerische, geschichtliches oder religiöses Interesse hinführt...."⁴⁰

Über den Werdegang und Verbleib des Rundgemäldes heißt es: "Nach einer langen Rundfahrt über Wien, Berlin und Köln gelangte es schließlich als ein Geschenk frommer Katholiken [König Max II. von Bayern] an den Papst [Pius IX.] nach Rom, wo es im zweiten Stockwerk des Lateran eine beinahe vergessene und möglichst ungünstige Aufstellung an der Wand eines langen Corridors fand."⁴¹

Es ist eindeutig, daß Halbreiters Werk seinerzeit künstlerisch erheblich überschätzt worden ist. Es handelt sich um eine rein schematische Vedutenmalerei, die ihre Besonderheit nur aus der noch nicht ausgeschöpften "Exotik" und der Erhabenheit der heiligen Stätten zog.

Von wesentlich bedeutenderer künstlerischer Qualität sind die Landschafts- und insbesondere Jerusalemdarstellungen des Münchener Malers und Radirers August Löffler (1822-1866).⁴² Als junger Maler hatte Löffler an der Ausführung des Halbreiter'schen Panoramas mitgearbeitet, ohne allerdings damals selbst im Heiligen Land gewesen zu sein. Erst das durch diese Arbeit erworbene Honorar ermöglichte eine Reise in den Orient. Im September 1849 begab sich Löffler zuerst nach Kairo, verweilte dort ein halbes Jahr und lernte drei deutsche Künstler kennen, mit denen er das Heilige Land bereiste. 1850 kehrte er nach München zurück und brachte als Ergebnis dieser Reise Studienhefte mit Skizzen und Ansichten mit, die ihm später als Grundlage für die Gemälde und die Wandgemälde dienten.⁴³ Löffler machte sich zuerst einen Namen mit seinem thematisch und formal völlig aus dem Rahmen fallenden, querformatigen Blattes mit der Unterschrift 'Der See Genezareth in Palästina', als Beitrag zum König-Ludwig-Album, einem in rotes Leder gebundenen 'dickleibigen' Album,

das dem bayerischen König Ludwig I. 1850 von deutschen Künstlern als Dank für großzügiges Mäzenatentum überreicht wurde.⁴⁴ Der Text zu Löfflers Blatt in dem Album lautet: "Dieser See, auch das Galiläische Meer genannt, ist von Bergen und Hügeln in nur gegen Mittag [Süden] und Mitternacht [Norden] ebenem Lande umgeben. Es prangten an seinen Ufern blühende Städte wie Tarichäa, Hippos, Chorazim, Kapernaum und Tiberias, von letzter Stadt, die allein noch an seinem Westufer übrig geblieben ist, hat er jetzt den Namen Bahr-Tabaria (See bei Tiberias). Er wird eine zeitlang vom Jordan durchstömt, welcher dann nach seinem Austritte aus demselben in rascherem Strome dem Todten Meere zueilt." Zu sehen ist eine reine Landschaftsdarstellung, deren Vordergrund aus einem mit Sträuchern und Bäumen bewachsenen Hochplateau und einer auf der rechten Seite hochaufragenden, fast die ganze Höhe des Blattes einnehmenden Palme besteht. Der See, das eigentliche Thema des Bildes, befindet sich im Mittelgrund, während der Hintergrund durch eine Hügelkette bzw. einen schneebedeckten Berg, dem Hermon, gebildet wird. Die Darstellung der Landschaft ist auf einige wenige Elemente reduziert, wobei es die Aufgabe der Palme ist, den Orient anzudeuten, da weder Menschen, noch Tiere das Bild beleben und auch keinerlei Andeutungen von Gebäuden oder Ortschaften, durch die das Blatt hätte lokalisiert werden können, vorhanden sind.

Offenbar wurde Löffler durch den Beitrag im König-Ludwig-Album auch außerhalb Münchens bekannt. 1851 hielt er sich in Berlin auf und erhielt von dem am Heiligen Lande und besonders an Jerusalem stark interessierten preußischen König Friedrich Wilhelm IV., der schon vier Palästina-Ansichten (1855) von Eduard Hildebrandt in seinem Potsdamer Orangerie-Schloß zu hängen hatte⁴⁵, den Auftrag für zwei Gemälde: 'Jerusalem' und die 'Quelle-Ursprung des Nahr-el-Kelb' [im Libanon], die er 1852 auf der Berliner Kunstausstellung zeigte.⁴⁶ Ein Kritiker schrieb hierzu: "Ebenso erinnert August Löfflers 'Jerusalem', sowohl in der Farbe, wie in der Behandlung, an jene obenerwähnten kreidigen, sehr fein colorierten Bilder Geier's [in dessen Gesellschaft Löffler Palästina bereist hat, d.V.]. Doch ist in demselben noch ein gewisses Etwas, wodurch dennoch vor demselben mehr den heißen, von Dünsten erfüllten Himmel auf uns lasten; hineingezogen in die Sache empfinden wir aus ihr heraus, ohne dabei durch die Malerei selbst wesentlich gestört zu werden...."⁴⁷

Diesem preußischen folgte ein weiterer königlicher Auftrag, nämlich der des Königs von Württemberg Wilhelm I., der seinerseits ebenfalls Interesse an der neuen Orientmode hatte. Hierzu: "Se[ine] Maj[estät] der König hat dem Maler August Löffler aus München, welcher seine Skizzen und Aquarelle aus

dem gelobten Lande und Griechenland vorzulegen die Ehre hatte, sechs Bilder davon in der Größe von 5 Fuß Länge, auszuführen aufgetragen. Die gewählten Ansichten sind Damaskus in heller Sonnenbeleuchtung, das todte Meer, Jaffa, mit einer beladenen Karavane als Staffage, St. Saba mit dem Kloster, Bethlehem, mit wundervoller Vegetation (Oliven, blühender Oleander und Palmen) lag dieses Bild als fertig ausgeführtes Aquarelle vor: endlich Jerusalem. Die Löfflerschen Skizzen erfreuen durch die künstlerische Abrundung, die er der Vedute, mit aller Schonung ihrer historischen Eigenthümlichkeit zu geben weiß. Mythologisch denkwürdige Punkte sind entsprechend staffagiert... Von den orientalischen Scenerien heben wir hervor.... Nazareth vom Berge Tabor überragt.... Jericho, endlich das sonnige Jerusalem mit dem Platz des salomonischen Tempels im Vordergrund."⁴⁸

Löffler gehörte zu dem engsten Kreise des auf Italien und Griechenland spezialisierten Landschafters Karl Rottmann (1797-1850) und kopierte ihn sogar, so daß seine Bilder oft für die Rottmanns gehalten wurden. Ähnlich wie Rottmann benutzte Löffler das betonte Querformat mit panoramaartigem Weitblick, wobei die Gegenstände sehr verallgemeinert wurden.

Löffler versuchte sich auch in der zur damaligen Zeit anstelle des Freskos geübten stereochromatischen Technik mit Hilfe von Wasserglas. Um deren Wetterbeständigkeit zu erproben, schuf Löffler 1859 zwei Palästinalandschaften auf der Nordfront des sogenannten Liebig'schen Laboratoriums, dem alten chemischen Laboratorium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung des berühmten Chemikers Justus von Liebig. Das einzige Photo, das diese nicht mehr erhaltenen Landschaften zeigt, ermöglicht leider keine eindeutige Bestimmung der gemalten Orte.⁴⁹

Für seinen Schwager [von Dessauer] malte Löffler 1863/64 in Kochel am See, im Gesellschaftssaal des Schloßchen Aspenstein, auch Dessauer Schloßchen genannt und der später der Speisesaal des Kurhauses wurde, vier große Wandgemälde mit Darstellungen von Rom, Athen, Jerusalem und Memphis mit den Pyramiden. Diese Gemälde wurden durch einen Brand beschädigt und existieren heute nicht mehr, nur die von einem unbekanntem Münchener Maler geschaffene Kopie der Stadt Jerusalem, heute im St. Annaheim in Kochel, vermag einen Eindruck der ursprünglichen Werke vermitteln.⁵⁰ Die von Süden gezeigte Stadt, in großer Entfernung von oben gesehen, ist in der für Löffler typischen Weise gemalt: im Vordergrund eine Dunkelzone bestehend aus Bäumen, Sträuchern, im Mittelgrund die in helleren Tönen gemalte und nur ganz klein angedeutete Stadt. Der Felsendom und die Al-Aqsa-Moschee lassen sich nur anhand ihrer Kuppeln identifizieren. Darüber, fast ein Drittel des Bildes einnehmend, Himmel und Wolken, das Atmosphärische betonend. Die

Abhängigkeit von Rottmann ist eindeutig. "So sehr nämlich auch Löffler nach Naturwahrheit strebt, und in diesem Streben durch die auf seinen Reisen gewonnene eigene Anschauung unterstützt wird, vergißt er doch nie, daß in der Kunst nur diejenige Naturwahrheit von Werth ist, welche sich mit den Gesetzen der Schönheit irgendwie im Einklang befindet."⁵¹ Eine weite Verbreitung fanden die Arbeiten Löfflers als Stahlstiche durch die Herausgabe von 32 Orientansichten durch den Österreichischen Lloyd in Triest unter dem Titel 'Der malerische Orient' (1864) mit dem Text von Moritz Busch.⁵²

Die Panoramamalerei, die sich zu Beginn des Jahrhunderts in dem Pariser Jerusalem-Panorama mit der einfachen, vedutenhaften Wiedergabe der Stadt Jerusalem begnügte, bediente sich zum Ende des Jahrhunderts sämtlicher als erfolgreich erwiesener Erfahrungen. Die Initiatoren der größtenteils kommerziell konzipierten Panoramen mußten einem Publikum, das inzwischen an große Formate und theatralisch inszenierte Kompositionen gewöhnt war, schon mehr bieten. Da es sich nicht, obwohl angestrebt, um in erster Linie künstlerische Ansprüche handelte, wurden sämtliche Hebel gezogen: Monumentalmalerei und Historie, Exotik und religiöses Empfinden, Naturerlebnis und archäologisches Wissen. Bühnen- und Beleuchtungseffekte wurden angewandt um ein Publikum anzulocken, in Zahlen, wie sie bis dahin kein Museum verzeichnen konnte. So ist es auch nicht verwunderlich, daß die Jerusalem-Panoramen immer wieder die traditionelle Kreuzigung zum Thema haben, unter Verwendung inzwischen gewonnener Erfahrungen, wie z.B. Photographien von Orten des Geschehens und historischer, archäologischer Forschungsergebnisse. Die meisten dieser Panoramen sind außerhalb und unabhängig vom kirchlichen Rahmen entstanden, wenn auch zumeist unter Beihilfe theologischer Beratung.

War schon das Prévost'sche Jerusalem-Panorama ein künstlerischer, wie auch finanzieller Erfolg, so wurde das 'Panorama der Kreuzigung Christi', 1886 von Bruno Piglheim (1848-1894) gemalt, eines der Höhepunkte dieser Gattung überhaupt.⁵³ Es hat seinerseits seinem künstlerischen Schöpfer große Ehre und den Titel eines Professors an der Münchener Akademie eingebracht, andererseits auch den Auftraggebern, die nicht nur die Vorbereitungen und die Herstellung des Gemäldes finanzierten, sondern noch dazu einen eigenen Bau hierfür errichteten, voll auf ihre Kosten kommen lassen. Auch das Publikum, für das es ja geschaffen wurde, war begeistert, nicht ohne die Mithilfe von Theologen, Journalisten und Kunstkritikern. "Das Rundbild wurde ein Meisterwerk, von aller Welt bewundert,"⁵⁴ hieß es an einer Stelle und an einer anderen: "Wo die Kritiker lobten, mochte das Publikum nicht zurückstehen und machte die Investition der F[irm]a Halder Co. zu einer der lukrativsten in

der Geschichte der Panoramamalerei im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts."⁵⁵ In München war dieses Riesenpanorama von 120 Meter Länge und 15 Meter Höhe fast drei Jahre lang, zwischen 1886 und 1889, zu sehen; dann folgte eine fast zwei Jahre dauernde Ausstellung in Berlin, danach kam es nach Wien und sollte auch für einige Jahre in London gezeigt werden, wozu es jedoch nicht kam, da es in Wien kurz nach der Eröffnung im April 1892 verbrannte.⁵⁶

Das Piglhein'sche Jerusalempanorama mit der Darstellung der Kreuzigung ist in vieler Hinsicht ein typisches Erzeugnis des 19. Jahrhunderts, und der Einblick in seine Entstehungsgeschichte gibt Auskunft über Arbeitsweise und künstlerische Auffassungen zum Ende des 19. Jahrhunderts. Es zeigt einerseits die Problematik des in der Kunst angewandten extremen Naturalismus in der Naturbeobachtung in Verbindung mit einer thematischen Idealisierung, die an die erhabensten religiösen Gefühle der Menschheit appellierte. Die bildende Kunst befand sich im Wettstreit mit dem Gesamtkunstwerk auf der Bühne, und man erkennt den Einfluß des Theaters auf die Malerei, so z.B. der berühmten Passionsspiele in Oberammergau/Bayern. Es zeigt außerdem die Kunst auch von ihrer kommerziellen Seite, als Unterhaltungsform für die Massen, die den Film des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt.⁵⁷

Der Maler Bruno Piglhein wurde von der 1885 gegründeten Münchener Panoramagesellschaft beauftragt, für eine Pauschalsumme von 145 000 Mark, abzüglich der Entlohnung der Mitarbeiter, ein Kreuzigungs-Panorama zu schaffen.⁵⁸ Zur thematischen Vorbereitung wurde der Professor Maximilian Vincenz Sattler herangezogen, der auch den Führer zum Panorama verfassen sollte. Piglhein fuhr in Begleitung seiner Frau, dem Architekturmalers Karl Hubert Frosch und dem Landschaftler Josef Krieger zu einem dreimonatigen Studienaufenthalt nach Palästina, wobei Jerusalem sein Ausgangspunkt war. Von Februar bis April 1885 wurden Skizzen und Photographien (Platten) von Menschen und der Landschaft hergestellt. "Schnell füllt sich das Skizzenbuch mit allerlei Gestalten in bunter und fragwürdiger Tracht; denn das Panorama soll ein figurenreiches Bild werden."⁵⁹ Und was die Landschaft anbelangt: "...sie machen Terrainaufnahmen... Steingeröll und Höhlen, Baumschlag und Thalsenkung und das Wichtigste für die Umgebung des weit umfassenden Panoramas: die niedere und eigenartige Architektur der Dörfer und Weiler in der Nähe von Jerusalem".⁶⁰ Als Ausgangspunkt der Aufnahmen wurde, ähnlich wie bei Halbreiter, das Dach der Grabeskirche gewählt. "...Aber auch die Umgebung muß erforscht werden, wer es wagt, die heilige Handlung in Szene zu setzen, muß die ganze Bühne kennen, genau kennen..."⁶¹ In Jerusalem wurde außerdem fachmännischer Rat bei dem dort lebenden deutschen Baurat Conrad Schick (1822-1901), dessen Rekonstruktion des Tempels weithin Berühmtheit

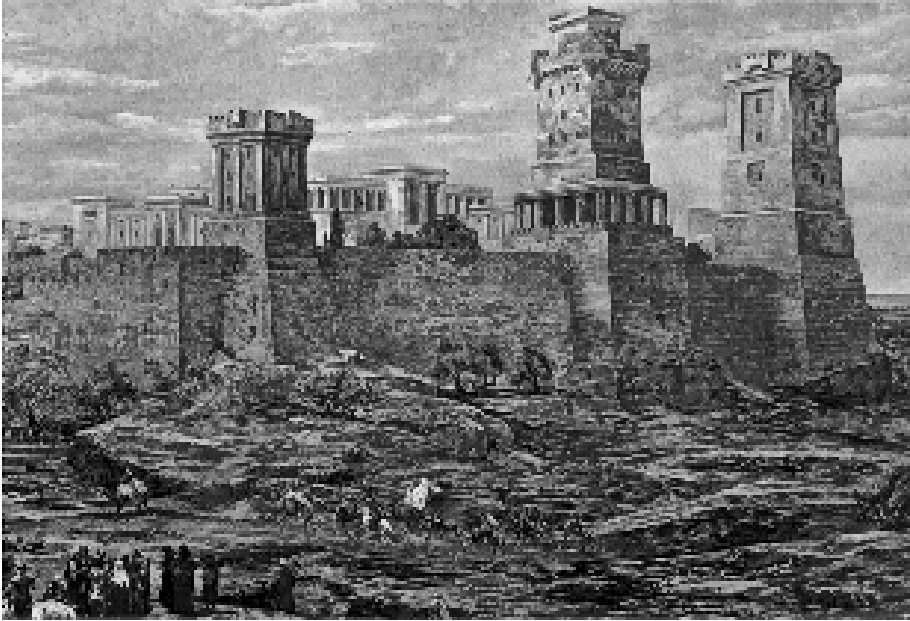


Abb. 5: Ausschnitt aus dem Panorama *"Kreuzigung Christi"*, Einsiedeln.

erlangt hatte, eingeholt.⁶² Während die Künstler in Jerusalem weilten, wurde in der Münchener Goethestr. Nr. 45 der Rohbau des Panoramagebäudes errichtet.⁶³

Nach der Rückkehr legte Piglhein in seinem Atelier zehn, im Maßstab 1:10, 155 x 120 cm große, Ölskizzen an. Die gesamte Szene wurde auf eine Riesenleinwand von 15 Metern Höhe und 120 Metern Länge mit einer Fläche von 1700 Quadratmetern übertragen.⁶⁴ Die Übertragung fand wie folgt statt: "Durch einen zu diesem besonderen Zwecke eingerichteten Apparat, nicht unähnlich der magischen Laterne, wird nun die Skizze auf die Leinwand vergrößert. Die Konturen werden auf der Leinwand nachgezogen und die Grundlinien des künftigen Bildes sind da. Freilich erst schattenhaft: wie es sich dereinst ausnehmen wird, läßt sich noch so wenig sagen,.... Das Bild wird jetzt angetuscht, die Leinwand in Lokaltönen dünn gedeckt. Die Ausführung beginnt.."⁶⁵ Die Arbeit am Panorama begann am 25. August und wurde, unter strengster Geheimhaltung, bis zur Eröffnung am 30. Mai 1886 weitergeführt. Nach der Fertigstellung des Panoramagemäldes wurden photographische Aufnahmen von ihm gemacht um Reproduktionen herstellen zu können.⁶⁶ Sie wurden z.T. im Panorama selbst verkauft und natürlich in den verschiedenen

Zeitschriften veröffentlicht.⁶⁷ "Auf diese Weise wurde denn auch das ganze Panorama der Kreuzigung Christi von der Zuschauertribüne aus in zehn Blättern mit einer Expositionsszeit von je fünf Minuten im Monat Dezember 1886 aufgenommen und nach diesen Photographien konnten die Holzschnitte für uns hergestellt werden."⁶⁸

Eine zeitgenössische Beschreibung des Panoramas gibt nicht nur den Inhalt, sondern auch die Atmosphäre wieder, wie sie zur Zeit der Ausstellung erlebt wurde: "Auf einer Leinwandfläche von 1700 Quadratmetern führt er [Piglhein] uns den 7. April des Jahres 34 unserer Zeitrechnung vor... Der Beschauer 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. Die Sonnenfinsternis ist bereits eingetreten und daher in die Landschaft jene eigentümlich fahle Stimmung gekommen, wie sie das Auge an grellen Sommertagen wahrnimmt, wenn sich die Sonne plötzlich hinter Gewitterwolken verbirgt.... Aller Augen sind nach dem Gipfel des Berges gerichtet, wo Christus inmitten der Schächer am Kreuze hängt und seine letzten Worte spricht... Und darüber endlich zieht sich die majestätische Ruhe der Stadt Jerusalem hin, aus deren Häusermeer die Burg Antonia, der Tempel, der Palast der Hasmonäer und die Herodianische Königsburg hervorragen..."⁶⁹ Und hier die Beurteilung dieses gleichen, für das



Abb. 6: Gebhard Fugel, Panorama "Kreuzigung" Altötting.

19. Jahrhundert typischen, Betrachters: "Man sieht, das Bild bezeichnet einen Triumph der modernen realistischen Kunst. Erst das Jahrhundert der exakten Wissenschaft, der Photographie und der Eisenbahnen ermöglichte die umfassenden Studien, welche die wissenschaftliche Grundlage des großen Werkes bilden." Ohne Zweifel war es der ausführliche, von Sattler verfaßte, z.T. dreisprachige Führer zum Panorama, der beim Betrachter das Vertrauen in die Genauigkeit und Wissenschaftlichkeit unterstützte. Der Führer gibt genaue Ortsbeschreibungen und Anweisungen, in welcher Form sich der Besucher das Panorama ansehen soll. Mit vielen lateinischen Begriffen und deren populärwissenschaftlichen Erklärung, so z.B. "Golgotha oder Golgatha, lateinisch mons Calvariä, deutsch Klavarienberg oder Schädelberg... weil diese Anhöhe... so abfiel, daß sie von Süden aus gesehen einem menschlichen Schädel annähernd gleichsah"... machte der Verfasser natürlich Eindruck auf den Panoramabesucher.⁷⁰ Die einzelnen Ortsbezeichnungen, oft in mehreren Sprachen - hebräisch, lateinisch, deutsch und arabisch, werden durch die Nennung der entsprechenden Stellen in der Bibel oder den Schriften des Flavius Josephus belegt und ermöglichten damit ein Nachlesen in den Quellen. Der Besucher hatte nach dem Verlassen des Panoramas und dem Vertiefen in diese Erklärungen das Gefühl, nicht nur an einem großartigen religiösen und künstlerischen Ereignis teilgenommen zu haben, sondern auch auf vielen Gebieten, wie Bibelforschung, Archäologie oder Geographie, dazugelernt zu haben. "Die Wahrheit ist es denn auch, welche dem Piglhein'schen Panorama die Weihe verleiht."⁷¹

Piglhein verwandte Figuren, deren Gesten die Dramatik des Geschehens verdeutlichten und sie bewegten sich theatralisch, wie auf einer Bühne, was ja das Panorama auch zum Teil ist. Jede der zumeist anonymen Gestalten veranschaulichte Gefühle und Reaktion auf das sich im Bilde vollziehende Geschehen. Hierzu eine zeitgenössische Beurteilung: "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 behandeln. Aber dieses gründliche Wissen ist überall mit einem eminenten Können, einer groß veranlagten Phantasie und feinstem künstlerischen Empfinden gepaart."⁷²

Dies wird allerdings gegen Ende des 20. Jahrhundert wesentlich kritischer gesehen: "Die schon von Luther mit detaillierten Ratschlägen behandelte Frage nach dem richtigen biblischen Kostüm hat im so positivistisch gesonnenen 19. Jahrhundert, im Zeichen einer ausgedehnten Leben-Jesu-Forschung, zu einer besonderen biblischen Orientalmalerei geführt. Ihre gemäßigten Vertreter in München waren Piglhein und Fugel. Doch auch diese Richtung entging nicht

der Kritik. Je richtiger diese Bilder nach ihrem biblischen archäologischen Gesichtspunkt waren, desto exotischer und befremdlicher sahen sie aus."⁷³

Das Piglhein-Panorama diente seinerzeit als Anregung bzw. Vorbild für weitere Kreuzigungs-Panoramen, die zum Teil durch Pigelheins eigene Mitarbeiter ausgeführt wurden. "Obwohl dieser [Piglhein] vertraglich die Verpflichtung eingegangen war, davon keine konkurrierenden Wiederholungen anzufertigen, erlebte das Werk noch über ein Dutzend Plagiate, die sein Gehilfe Frosch an wechselnden Orten produzierte."⁷⁴

Hierzu gehört das 1892 für den Schweizer Wallfahrtsort Einsiedeln in Auftrag gegebene Panorama mit dem Motiv der Kreuzigung Christi, das von K. H. Frosch, J. Krieger und W. Leigh ausgeführt wurde. 1960 fielen das Panorama und die es beherbergende Rotunde bei Renovierungsarbeiten einem Brand zum Opfer, wurde aber sofort wiederhergestellt. Das Panorama wurde in der alten Komposition nach Farbphotographien neu gemalt und 1962 eingeweiht (Bild 5). Heute wird wie folgt für das Werk geworben: "Das Panorama macht mit seinen 2000 Quadratmetern bemalter Fläche schon räumlich einen imposanten und unvergeßlichen Eindruck. Überwältigend aber ist die künstlerische Schönheit der Riesenszenerie, seelenerschütternd die große Kreuzigungsgruppe auf dem Berge Golgatha."⁷⁵ Seinerzeit war das Panorama bestellt worden, um den Fremdenverkehr in dem Wallfahrtsort anzuheben.

Die Mitarbeiter Pigelheins, Frosch und Krieger waren außerdem an einem weiteren Münchener Panorama, dem 'Einzug Christi in Jerusalem' beteiligt, das 1902 eröffnet und von der Kritik positiv beurteilt wurde. Die figurliche Komposition stammte von Sylvester Reisacher, während Krieger für die Landschaft und Frosch für die Architektur zuständig war. "Den Einzug Christi zeigten die Künstler nicht wie üblich in der Stadt Jerusalem, sondern verlegten ihn auf eine Landstraße an den Fuß des Ölbergs, wohin die Einwohner der Stadt strömten. Tausende von Figuren in orientalischen Gewändern belebten die Landschaft".⁷⁶

Das einzige *in situ* erhaltene originale Riesenrundgemälde ist die von Gerhard Fugel (1863-1939) in den Jahren 1902/03 geschaffene 'Kreuzigung Christi' in dem bayerischen Wallfahrtsort Altötting.⁷⁷ (Bild 6) Das inzwischen unter Denkmalschutz stehende und gut recherchierte Werk ist mit 11,60 Metern Leinwandhöhe und 95 Metern Länge kleiner als das Pigelheinsche Panorama, von dem es aber inhaltlich und in der Komposition stark beeinflusst ist. Trotz dieser Abhängigkeit stellt das Werk Fugels doch eine Wende dar. Fugel war ein religiöser Maler, der in Altötting versucht hat eine neue Form des Andachtsbildes zu schaffen. Diese religiöse Tendenz wird besonders deutlich durch ein Rundschreiben an die Pfarrämter, das kurz nach der Eröffnung des,

übrigens durch kirchliche Zeremonie eingeweihten, Panoramas verschickt wurde: "Es stellt unter engster Anlehnung an die Schilderung der hl. Schrift in historischer und topographischer Treue das erhabenste Ereignis der Weltgeschichte dar, den Kreuzestod unseres Herrn und Heilandes auf Golgatha. Unmittelbar vor den Augen des Beschauers im Angesicht der ragenden Mauern, Türme und Paläste Jerusalems spielt sich das erschütternde Drama der Menschheitserlösung ab. Die für die Darstellung verwendete Form des Rundbildes mit plastischem Vordergrund steigert die Illusion bis zur Empfindung unmittelbaren Miterlebens. Der Beschauer fühlt sich mitten hineingestellt in die Vorgänge der weltgeschichtlichen Begebenheit."

Mit dem Höhepunkt der illusionistischen Panoramamalerei und der inhaltlichen Rückkehr zur religiösen Thematik ist die Darstellung Jerusalems in der universalen Kunst auch an ihr Ende gelangt. Während sich die Künstler der Welt im 20. Jahrhundert nicht mehr mit Religion, Historie und Topographie, sondern mit Fragen der Abstraktion, Komposition und Konstruktion beschäftigen, sind es vor allem die lokalen Künstler in Eretz-Israel, die weiterhin nach der künstlerischen Darstellungsform dieser 'ewigen Stadt' suchen.

NOTES

- 1 Kühnel, Bianca, *From the Earthly to the Heavenly. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millenium*, Freiburg 1987.
- 2 Schedelsche Weltchronik, Nürnberg 1493. Die bibliophilen Taschenbücher, Dortmund 1978, Bl. XVII, LXVIII.
- 3 *Maps of the Holy Land. Cartobibliography of Printed Maps, 1475-1900*. Ed. Eran Laor, New. York, Amsterdam 1986, S. 141.
- 4 Marshall, David R.; Carpaccio, Saint Stephen and the topography of Jerusalem. In: *Art Bulletin*, Dez. 1984, S. 610-620.
- 5 Schock-Werner, Barbara: Bamberg ist Jerusalem - Architekturporträt im Mittelalter, in: *Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*. [Kat. Nürnberg] Marburg 1986, S. 262-277.
- 6 Carol Herselle Krinsky: *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (33) 1970, S. 15
- 7 Friedman, Rachel: *The Image of Jerusalem in Nineteenth Century Western Painting* [hebr.] [MA] Tel Aviv University, 1987; Ben-Arieh, Yehoshua, *Painting Palestine in the Nineteenth Century* [hebr.], Jerusalem 1993.
- 8 *Descriptions de l'Egypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites, en Egypte pendant l'expédition de l'armée Française*, 2. Aufl., Paris 1823; Pierotti, E.: *Jerusalem Explored*, 2 Bde. London 1864.

- 9 Bapst, Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas, Paris 1891; Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/Main 1980; Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts [Kat. Bonn], Basel, Frankfurt/Main 1993.
- 10 Westfeling, Uwe (Bearb.): Jakob Ignaz Hittdorff. Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts [Kat.] Köln 1987, S. 186.
- 11 Perez, Nissan N.: Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885, Jerusalem 1988; Die ersten Photographien Jerusalems. Die Altstadt. Ely Schiller [Hrsg.], Jerusalem 1978 [hebr.].
- 12 Benjamin, Walter: Daguerre oder die Panoramen, in: Das Passagen-Werk. 1. Bd., Frankfurt/Main 1983, S. 48/49.
- 13 Bapst, op. cit., S. 15; Oettermann, op. cit. S. 121.
- 14 Oettermann, op. cit. S. 122.
- 15 Chateaubriand, François-René de: Itinéraire de <Paris à> Jérusalem, Vorwort, zit. in: Benjamin, op. cit. S. 661.
- 16 Sehsucht, op. cit. S. 66; Oettermann, op. cit. S. 255-258.
- 17 Die Nazarener. [Kat.], Frankfurt/Main, 1977, S. 55-58.
- 18 Gerstenberg, Kurt, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom, Berlin, 1934.
- 19 Gerstenberg, op. cit. S. 110-115.
- 20 Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die profane Historienmalerei 1826-1860, in: Die Düsseldorfer Malerschule. [Kat.] Düsseldorf, 1979, S. 98.
- 21 Karnatz, Bernhard: Das preußisch-englische Bistum in Jerusalem. Sonderdr. aus d. Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte (47) 1972. S. 1-10.
- 22 Börsch-Supan, Eva, Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870, München 1977 S. 129 ff.
- 23 Menke-Schwinghammer, Annemarie, Weltgeschichte als "Nationalepos". Wilhelm von Kaulbachs Bilderzyklus im Berliner Neuen Museum. Berlin 1995; Ebert, Hans: Über die Entstehung, Bewertung und Zerstörung der Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, Ein Dokumentarbericht. In: Forschungen und Berichte (26) 1987, S. 177-204; Stoewer, Wilhelm: Wilhelm von Kaulbachs Bilderkreis der Weltgeschichte im Treppenhaus des Neuen Museums. Erläuternde Betrachtungen, Berlin 1906.
- 24 Stoewer, op. cit. S. 26-32.
- 25 Ders., S. 26.
- 26 Schütz, Christiane: Preußen in Jerusalem (1800-1861). Karl Friedrich Schinkels Entwurf der Grabeskirche und die Jerusalempläne Friedrich Wilhelms IV., Berlin 1988, (Die Bauwerke u. Kunstdenkmäler von Berlin, Beih. 19.), S. 21.
- 27 Stoewer, op. cit. 40-44.
- 28 Juden im deutschen Kulturbereich, Hrsg. Siegmund Kaznelson, Berlin 1962.
- 29 Geschichte der deutschen Kunst 1848-1890. Hrsg. Peter H. Feist, Leipzig 1987, S. 129.

- 30 Meyer, Edina, Die Dormition auf dem Berge Zion in Jerusalem, eine Denkmalskirche Kaiser Wilhelm II, im Heiligen Land, in: *architectura*, 1984, S. 149-170.
- 31 Fontane, Theodor, Wilhelm Gentz. zit. in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1891, S. 212; Schorsch, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975, S. 179.
- 32 Ders. S. 212.
- 33 Evangelische Himmelfahrtskirche und Hospiz der Kaiserin Auguste-Viktoria-Stiftung auf dem Ölberg in Jerusalem. Hrsg. Michael Trenskey, Hannover 1990, S. 61-70. Frowein-Ziroff, Vera: *Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung u. Bedeutung*. Berlin 1982, S. 240, 242, 301-303.
- 34 Krüger, Jürgen, *Rom und Jerusalem. Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert*. Berlin 1995.
- 35 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd 10, 1879, S. 403/404.
- 36 Regnet, Carl Albert: *Münchener Künstlerbilder*, Leipzig 1871, S. 32.
- 37 *Organ für christliche Kunst (IV)* 1854, S. 56.
- 38 *Desgl. (II)*, 1852, S. 63.
- 39 *The Holy Land in old Engravings and Illustrations*. Hrsg. Ely Schiller, Jerusalem 1977, S. 177-184
- 40 *Organ für christliche Kunst (IV)* 1854, S. 56.
- 41 Regnet, op. cit S. 32: Nachforschungen im Vatikan haben kein positives Ergebnis gebracht, das Bild scheint verschollen zu sein. Vgl. Korrespondenz mit Mons. dott. G.B. von Toth, Rom, Brief vom 18. 11. 1977.
- 42 Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, Bd 23, Leipzig 1929, S. 316/317; Andresen, *Die deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts*, 1870, S. 262-267; *Münchener Landschaftsmalerei 1800-1850 [Kat.]* München 1979, S. 344, 443.
- 43 Andresen, op. cit. S. 267.
- 44 *Album seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern von deutschen Künstlern gewidmet am Tage der feierlichen Enthüllung des ehernen Standbildes der "Bavaria" zu München den 9. Oct. 1850*, München, Staatliche Graphische Sammlung; von diesem Album erschien auch eine lithographierte Buchausgabe 1850/51, 1852/53.
Zu Wilhelm Kaulbach vgl. Plagemann, Volker: *Die Bildprogramme der Münchener Museen Ludwig I.*, in: *Alte und Moderne Kunst (15)* 1970, Nr. 112, S. 16-27. Wilhelm von Kaulbach hat diese Szene der Übergabe, als Teil der großformatigen Außenwandbilder (1850-53) an der nördlichen Fassade der Neuen Pinakothek in München verewigt.
- 45 Bruno Meyer, Eduard Hildebrandt, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst (4)* 1869, S. 269; Schütz, op. cit. S. 170/171.
- 46 Die Bilder gelten als verschollen, vgl. Brief von Helmut Börsch-Supan vom 8. 10. 1976.
- 47 *Deutsches Kunstblatt*, 1852, S. 372
- 48 *Desgl.* 1857, S. 389.

- 49 Krätz, Otto: Das Wasserglas und die schönen Künste in München. Auf der Suche nach einer geeigneten Maltechnik für große Wandgemälde auf Mauerwerk und Putz im 19. Jahrhundert. In: Hauszeitschrift der BASF AG, Okt. (25) 1975, S. 86-90.
- 50 Vgl. Brief vom 21. 10. 1978 von Helmut von Dessauer.
- 51 C. L., August Löffler, in: Zeitschrift für Bildende Kunst (I) 1866, S. 157; Eberthäuser, Heidi, Malerei im 19. Jahrhundert, Münchener Schule, München 1879, S. 145.
- 52 Deutsches Kunstblatt, 1857, S. 219.
- 53 Oettermann, op. cit. S. 216-219; Ludwig Trost: Bruno Piglhein's Panorama: 'Jerusalem und die Kreuzigung Christi, in: Über Land und Meer, 1887, Nr. 25 S. 488/489: Nr. 26, S. 501, 506/507.
- 54 M. W.: Nachruf Bruno Piglhein, in: Die Kunst für Alle (9) 1894, S. 342.
- 55 Oettermann, op. cit. S. 217.
- 56 Oettermann, op. cit. S. 217.
- 57 Buddemeier, Heinz, Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970.
- 58 Oettermann, op. cit. S. 216.
- 59 Trost, op. cit. S. 488.
- 60 Bernstein, Max: Von einem Panorama, in: Die Kunst für Alle (2) 1887, S. 109.
- 61 Ders. S. 108.
- 62 Schick, Conrad: Die Baugeschichte der Stadt Jerusalem, in: Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, XVII, 1894, S. 264-276; Carmel, Alex: Christen als Pioniere im Heiligen Land. Ein Beitrag zur Geschichte der Pilgermission und des Wiederaufbau Palästinas im 19. Jahrhundert, Basel 1981.
- 63 Bernstein, op. cit. S. 109.
- 64 Ders. S. 109.
- 65 Ders. S. 109.
- 66 Trost, op. cit. S. 489: die Photoplatten für Hanfstaengl sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, Brief vom 11. 10. 1976.
- 67 Trost, op. cit. Abb. 501
- 68 Trost, op. cit. S. 489.
- 69 Muther, op. cit. S. 171.
- 70 Sattler, Maximilian Vinzenz, Führer durch das Panorama der Kreuzigung Christi, München 1886.
- 71 Trost, op. cit. S. 488.
- 72 Muther, op. cit. S. 171.
- 73 "München leuchtet", Karl Caspar und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900. Hrsg.: Peter-Klaus Schuster. [Kat.] München 1984, S. 33
- 74 Sehsucht, op. cit. S. 174
- 75 Desgl. S. 174; Knöpffler, A., Das Große Panorama Kreuzigung Christi in Einsiedeln, Einsiedeln, Zürich, Köln [o. J.].
- 76 Sehsucht, op. cit. S. 174.
- 77 Das Panorama in Altötting. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung. Hrsg. Michael Petzet, München 1990. (Bayerisches Landesamt für Denkmalspflege,

Arbeitsheft 48). Sehnsucht, op. cit. S. 175; Werner, Paul: Das Panorama der Passion Christi in Altötting. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege (347) 1980, München 1982, S. 385-398; Streicher, Gebhard: Unikat einer Kunstform. Zu Gerhard Fugels Panorama der Kreuzigung Christi in Altötting. In: Das Münster (4) 1982, S. 281-288.