

Frühe "Basler" Panoramen : Marquard Woher (1760-1830) und Samuel Birmann (1793-1847)

Autor(en): **Boerlin-Brodbeck, Yvonne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **42 (1985)**

Heft 4: **Das Panorama**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168640>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Frühe «Basler» Panoramen: Marquard Woher (1760–1830) und Samuel Birmann (1793–1847)

VON YVONNE BOERLIN-BRODBECK

«Auf dem Gipfel [des San Salvatore] nun entfaltet sich eine Aussicht, wie vielleicht Europa nur sehr wenige darbietet. Wir wollen den Anbetern des Rigi (zu welchen übrigens Schreiber dieses ebenfalls mit Leib und Seele gehört,) nicht das Herz schwer machen mit einer Parallele, die sich von selbst aufdrängt, und die ohne Widerrede zu Gunsten des San Salvatore ausfallen müsste. Kommt und sehet, was ihr für einen Berg in der Schweiz habt und wisst es nicht! – Wir haben gestochene und lithographierte Panorama's von ganz mittelmässigen Aussichten der Kantone Zürich, Aargau und Bern, aber ein Panorama vom San Salvatore zu zeichnen, davon ist noch Niemandem der Gedanke gekommen . . .». – «Schreiber dieses» ist der 21jährige Student Jacob Burckhardt, der diese Ferienreise-Erinnerung vom August 1839 noch im gleichen Jahrgang 1839 der Zeitschrift «Der Wanderer in der Schweiz» anonym drucken liess, um sich damit das Taschengeld aufzubessern.¹

Burckhardts Aussage ist kennzeichnend für die baslerische (und die schweizerische) «Panoramen-Situation» des mittleren 19. Jahrhunderts: Er bezieht sich auf die druckgraphisch verbreiteten Kleinpanoramen, die dem individuellen, praktischen Bildungsgebrauch dienen und denen natürlich die künstlerische und ökonomische Infrastruktur der zahlreichen Ateliers mit ihrer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Tradition zugute gekommen ist, wo Schweizer Landschaften in Massen gezeichnet, radiert, aquarel-

liert, lithographiert und gedruckt worden sind. Dagegen hat Burckhardt keinen Gedanken an das damals, 1839, von Februar bis Dezember immerhin noch von 134 Personen besuchte gemalte Grosspanorama von Thun in der Rotunde im Garten der Liegenschaft Nr. 973–975 an der Sternengasse in Basel verschwendet.²

Marquard Woher's bekanntes und mehrfach publiziertes Panorama von Thun, das nach Jahrzehnten des Vergessenseins seit 1961 in einem eigenen Rundbau im Thuner Schadaupark wieder zugänglich ist, entstand 1808–14, also rund 20 Jahre nach dem ersten Grosspanorama in London.³ Für die Geschichte von Zeichnung und Malerei in Basel markiert Woher's Rundschau vom Dach eines Hauses an der Kreuzgasse in Thun eine der glücklichen Epochen: Hatten die Bildkünste in Basel bis ins frühe 17. Jahrhundert von den grossen Impulsen gelebt, welche die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts am Oberrhein ausgezeichnet hatten, so war seit dem mittleren 17. und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein ihre Stimme leise und trocken geblieben. Erst nach den grossen privaten Bauunternehmungen des mittleren 18. Jahrhunderts, und erst mit dem Aufblühen des Kunstverlags von Christian von Mechel nach 1766 wurde in Basel eine Wiederbelebung des künstlerischen Klimas manifest. Spätestens seit 1790 hatte sich ein Kreis von Künstlern und Sammlern gebildet, der sich 1812 zur ersten Basler Künstlergesellschaft zusammenschloss.⁴ Marquard Woher, der schon bei der Gründung der Schweizerischen Künst-

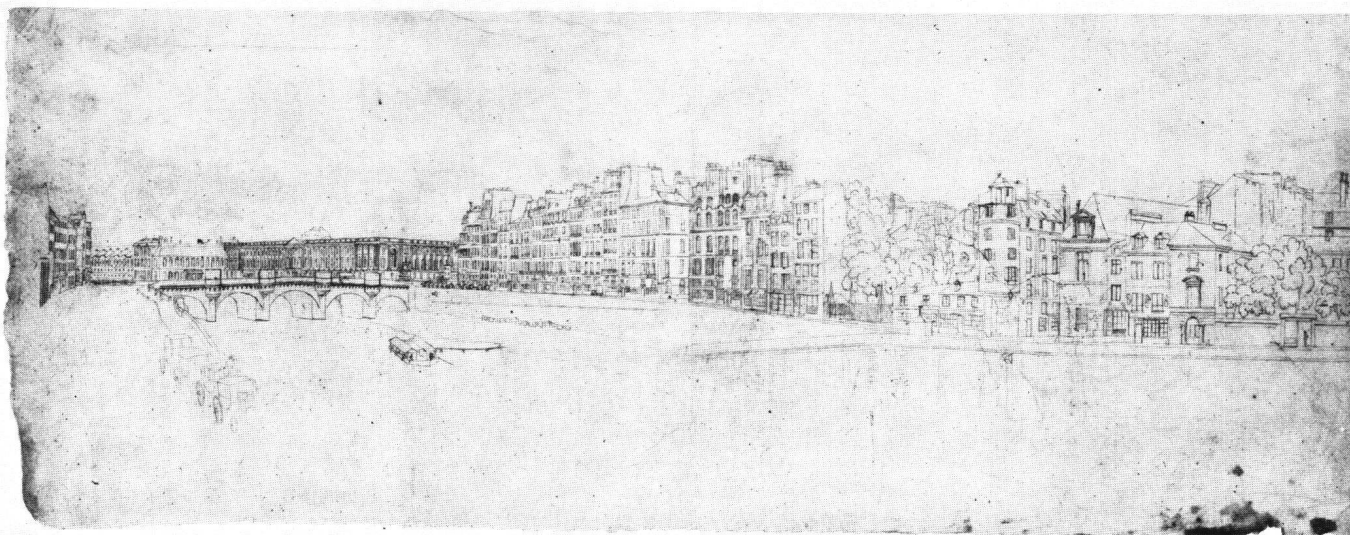


Abb. 1 Marquard Woher: Ansicht von Paris (linke Hälfte, vom Quai des Grands-Augustins gegen Louvre und Ile de la Cité). Um 1806/10? Bleistift. H. Albert Steiger, Basel (Schenkung Steiger an das Kupferstichkabinett Basel, Nr. 139).

lorgesellschaft 1807 in Zofingen dabei gewesen war, gehörte mit dem zwei Jahre älteren Peter Birmann (1758–1844) zu den prominenten Künstler-Mitgliedern.

Während Peter Birmann erst seit 1791 Atelier und Kunstverlag in Basel führte, war der aus Mimmehausen bei Salem gebürtige Wocher, der in Bern bei Aberli gearbeitet hatte, schon seit 1782 in Basel niedergelassen.⁵ Hier hat er sich als Maler, Radierer, Miniaturist, dem auch architektonische Entwürfe gelangen, und (wie das üblich war) als Kunsthändler, Kopist und Gemälderestaurator betätigt. Sein Fleiss, seine Akkuratess in technischen Dingen und seine Innovationskraft fanden in diesen bewegten Basler Jahrzehnten um 1800 reiche Anreize. So dürften, unter anderem, die Anregungen, die von den massiven Kunstimporten der Basler Händler aus dem nach-revolutionären Frankreich ausgingen, einem Mann wie Wocher die künstlerische Neugier auf die Dinge, die sich in Paris taten, geweckt haben.⁶

Man hat geltend gemacht, dass für den risikoreichen Bau des Wocherschen Panoramas die Kenntnis der frühen Grosspanoramen von Paris vorausgesetzt werden müsse.⁷ Das Hauptargument für die hypothetische Reise nach Paris, die Ganz um 1806/07 ansetzt, ist just ein Klein- und Teilpanorama: nämlich zwei Zeichnungen, die zusammengesetzt eine vom linken Seineufer aus, genauer: vom Eckhaus der Rue Gît-le-Cœur/Quai des Grands-Augustins, aufgenommene Ansicht von Paris darstellen, mit Louvre und Ile de la Cité bis zu Notre-Dame (Abb. 1)⁸. Die beiden von Albert Steiger 1943 Wocher zugeschriebenen Blätter scheinen sich jetzt als eigenständige und vor dem Objekt aufgenommene Darstellungen dieses Stadtteils zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu bestätigen.⁹ Zwar sind beide Blätter offensichtlich Pausen nach einem verlorenen Original, aber als solche entsprechen sie in ihrer stilistischen

Haltung und in ihrem Detailreichtum durchaus Wochers Exaktheit und architektonischem Interesse.¹⁰ Ein Aufenthalt in Paris vor oder während der Arbeit am Thuner Panorama erscheint somit einigermaßen gesichert. Bis zur eventuellen Abklärung des genaueren Zeitpunktes muss aber festgehalten werden, dass Wochers technisches Vorstellungsvermögen ihn befähigt hätte, notfalls auf blosser Beschreibung hin Bau und Gemälde eines Grosspanoramas zu planen und einzuleiten: Hatte der gleiche Wocher doch 1817, im Jahr, da Karl Freiherr Drais in Karlsruhe sein Laufrad erfunden hatte, in Basel eine eigene Laufmaschine mit drei Rädern (und für zwei Personen) konzipiert und gezeichnet, ohne dass bisher ein Kontakt zu Drais nachgewiesen werden konnte.¹¹ Die Arbeitsberichte zur Entstehung des Thuner Panoramas lassen tatsächlich erkennen, dass sich Wocher die Methode selbst erarbeitet haben muss und dass er sich spätestens bei Abschluss der Arbeiten mit Gedanken zu Verbesserungen bei einem zweiten Panoramagemälde trug («So das in einem zweiten Falle mit Aufspannung der Leinwand eine ganz andere Methode vorgenommen werden muss.»)¹² Dachte er etwa daran, in seiner Rotunde an der Sternengasse das Thuner Bild nach einiger Zeit auszuwechseln? Das hätte dem Erfolgsrezept der weltstädtischen Grosspanoramen entsprochen, die ihre Gemälde auf Tournée in die Provinz schickten, wenn die Sensation nachzulassen begann, und dafür am alten Ort neue Bildwelten installierten.¹³ In dieser Richtung liegt möglicherweise einer der Gründe für Wochers Pariser Reise: Sind die beiden Pausen mit den Pariser Ansichten vielleicht Elemente eines solchen, nicht weiter gediehenen Planes zu einem zweiten Panoramagemälde?

Die Basler Wirklichkeit sah für Wocher anders aus. Der Erfolg des hochverschuldeten Panoramas reichte nicht aus, die Zinslast



Abb. 2 Samuel Birmann: Panorama vom Wisenberg. Detail der Mittelpartie. 1813. Feder, Aquarell. Kantonsmuseum Baselland, Liestal.



Abb. 3 Samuel Birmann: Panorama vom Faulhorn. Detail. 1820. Bleistift, Feder, hellbraun und grau laviert. Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 415.

und die laufenden Kosten zu tragen, trotz Wochers Beteuerung einer 4%-Verzinsung und trotz dem Propagandaartikel im Taschenbuch Rauracis von 1828.¹⁴ Bei Wochers Tod jedenfalls war die Bilanz negativ.¹⁵ Die Überschuldung scheint auch die rechtzeitige Flucht nach vorne, nämlich ein neues Gemälde, verunmöglicht zu haben. Man kann die Ursache für dieses Unglück, das Wochers späteres Leben überschattete, in unbekanntem finanziellen Rückschlägen suchen oder in der unwirtschaftlichen Organisation des Unternehmens und in den relativ engen Verhältnissen einer mittelgrossen Stadt, wo die durchreisenden Fremden eben niemals das Massenpublikum einer Kapitale ersetzen konnten.¹⁶ Darüber hinaus steht aber zu vermuten, dass die Gründe auch in der künstlerischen Anlage des Gemäldes selbst lagen.

Der Betrachter, der in das Thuner Rund blickt, sieht sich auf einem erhöhten Standort inmitten der Dächer, deren Firstlinien zwar in die Landschaft hinaus weisen, deren breite Wangen aber den Blick in die Gassen freigeben, in die Intimität und beschauliche Geschäftigkeit der Kleinstadt am Eingang zum Berner Oberland. Die Menschenwelt, voll raffinierter Bezugspunkte zum Maler/Betrachter, schiebt sich vor die Tal- und Berglandschaft. Das Hochgebirge, auf das der Aarelauf zuführt und auf welches das Uhrtürmchen des Freienhofes weist, schimmert im Hintergrund. Wie 50 Jahre früher bei Johann Ludwig Aberli, ist es die sonntäglich verklärte, bewohnbare Voralpenlandschaft, die geschildert wird. Nach der auf die Spätrokoko-Landschaften Aberlis folgenden «Gipfelstürmerei» in der Vorromantik des späten 18. Jahrhunderts, mit ihren Abgründen, Eisschlünden, Wasserfällen, Höhlen und Gewittern (vgl. Caspar Wolf¹⁷), erscheint das in der Morgensonne leuchtende Thun als die Apotheose einer vom Alpenkranz mehr behüteten als bedrohten Welt, als frühbiedermeierliche Idylle und Überhöhung des Lebens im geschützten (und damit begrenzten) Raum. Dieses Glückserlebnis in einer damals seit Jahrzehnten berühmten Landschaft – deren «Unberührbarkeit» im Panorama (Abstand zwischen Betrachterplattform und Bildzylinder) die Idealität noch steigert – hatte und hat wohl seine Wirkung auf das Publikum: Franz Niklaus König spricht 1814 im Begleitheft zum

Wocher-Panorama von den «agréables souvenirs», die das Rundbild von Thun verschaffe, und einer der letzten Einträge im Besucherbuch vermerkt 1886 baslerisch «'S isch halt heerlig».¹⁸ Aber die Entgrenzung des Seherlebnisses, welche Grosspanoramen, wie das Londoner Panorama von 1792, zum Massenspektakel werden liess, dürfte sich in der Wocherschen Rotunde mit der Kleinstadt Thun im Vordergrund auch beim zeitgenössischen Publikum nicht eingestellt haben.¹⁹ Die Anekdote von jener Baslerin, die sich erinnern konnte, als Kind jeweils mit ihrer Puppe ins Panorama «in die Ferien» gegangen zu sein, mag für diese stille, private Glückserfüllung im geschlossenen Rund von Thun typisch sein.²⁰

Es scheint fast, als sei Wochers kühne Unternehmung – unter anderem – an diesem Widerspruch zwischen dem Bild einer Idylle und der Panoramaform als Medium der Entgrenzung gescheitert. Als dann im Juni 1830, bei der gerichtlichen Aufnahme des Inventars der Kunstgegenstände aus dem Besitz Wochers, als Sachverständiger Samuel Birmann, der Sohn Peter Birmanns, waltete, berührten sich zwei Schicksale und Begabungen, die sich beide am Medium des Panoramas artikuliert hatten.²¹

Samuel Birmann, dessen künstlerischer Nachlass sich seit 1859 zum grössten Teil im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befindet, ist im Zentrum des in den Jahrzehnten um 1800 neu erwachten Baslerischen Kunstlebens, im grossen Atelier der väterlichen Kunsthandlung, aufgewachsen. Da seine frühen Werke deutlich den Stempel der Schule Peter Birmanns tragen, des Aberli-Schülers, der in Rom zum Klassizisten geworden ist, hat man die Formung der Persönlichkeit Samuels bisher zu ausschliesslich dem Birmannschen Werkstattbetrieb zugeschrieben.²² Die Ausbildung seines Landschaftsverständnisses, das vom naturwissenschaftlichen Interesse geleitet wird, scheint entscheidend durch die Freundschaft mit dem späteren Geologen Peter Merian (1795–1883) gefördert worden zu sein.²³ 1810 hat der 17-jährige zusammen mit Peter Merian eine Schweizer Reise unternommen: Vom Weissenstein aus versuchte Birmann das Erlebnis der über den Morgennebeln des Mittellandes schwebenden Alpenkette – ein Panoramathema par excellence – zeichnerisch zu formulieren, und noch

zaghaft fasste er nur einen Ausschnitt aus der Horizontweite ins Bild.²⁴ Bereits 1811 aber fand der junge Birmann, wahrscheinlich angeregt durch das Vorbild des Zürchers Heinrich Keller, für die Aussicht vom erhöhten Standort aus zur Panoramaform²⁵: Mit dem Blick von Istein, unterhalb Basels, gegen Jura und Alpen, zeichnete und aquarellierte er ein Kleinpanorama von rund 180° (Dinkelberg bis Sundgau), dem bis 1813 fünf weitere gezeichnete Panoramen aus Jura und badischer Nachbarschaft folgten: von der «Schartenflue» (Gempenstollen), von Chrischona, vom Blauen im Schwarzwald, vom Passwang und vom Wisenberg.²⁶ Während Birmann solche Kleinpanoramen, wie die Aussicht vom Passwang von 1813 über den Jura hinweg bis in die Rheinebene, mit lichten Aquarellflächen strukturiert, entsteht an der Sternengasse Marquard Wochers Grosspanorama. Der 19jährige Birmann gehörte 1812 mit Wocher zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergesellschaft; man darf annehmen, dass er das Thuner Rund noch vor der Eröffnung von 1814 gekannt hat.²⁷ Aber Birmann scheint nie an ein Grosspanorama gedacht zu haben, und ihn trennte mehr als nur der Abstand einer Generation von Wocher. Während bei Wocher die Stadt Thun mit ihrer in Miniaturfacetten dargestellten Gesellschaft im Vordergrund steht, rückt Birmann im Passwang-Panorama die Stadt Basel als gerade noch entzifferbares Kürzel in den Hintergrund. Was ihn interessiert, ist die Gestalt der in Erdzeiten gewordenen Landschaft. Gerade seine Panoramen kennzeichnen ihn deutlich als Angehörigen der von der Geognostik Alexander von Humboldts (1769–1859) geprägten romantischen Generation. Das grosse Wisenberg-Rundpanorama von 1812 (Abb. 2), wo sich im Mittelteil der Blick von den geschichteten Kalkfelsenplatten des Vordergrundes über die absteigenden Juravorhöhen in die gestaltete Ebene des Mittellandes senkt und jenseits zur hell leuchtenden Kronenkette der Alpen aufsteigt, führt den Betrachter nicht nur in die Weite der Landschaft, sondern auch in die Tiefe der Zeit.²⁸

Zwischen 1814 und 1824 entsteht dann die Reihe der von 14 Gipfelstandorten in den Alpen und Voralpen aufgenommenen

letzten Panoramazeichnungen des geübten Berggängers Birmann. In diese Zeit, 1815–17, fallen die beiden Italienjahre, wo sich in Rom, in der Campagna und auf Sizilien der Stil seiner Landschaftskunst zu lichtvoller Klarheit läuterte. Gerade seine Zeichnungen aus Sizilien belegen, wie sehr sich in Italien seine Bereitschaft zur (auch von den deutschen Romantikern geliebten) panoramatischen Breitform behauptete.²⁹

Unter den späten Panoramen Birmanns – Rigi, Titlis, Niesen, Briener Rothorn, Schilthorn, Sidelhorn, Eggishorn und von den Standorten rund um den Montblanc – sind allerdings die meisten Teilpanoramen.³⁰ Die Schilthorn-Aussicht, gezeichnet am 12. September 1822, umfasst laut Beschriftung nur «etwas mehr als ¼ des Horizonts».³¹ Beim breiter angelegten Faulhorn-Panorama vom 5./6. August 1820 (Abb. 3) hat Birmann die feine Horizontlinie in Bleistift belassen, von der Fritz Laroche-Gauss vermutete, sie verrate den Gebrauch eines Nivellierinstruments.³² Gekrönt wird diese Reihe der Alpenpanoramen von der Darstellung der Montblanc-Kette von 1823, aufgenommen vom Brévent über Chamonix (Abb. 4). Die fein durchgearbeitete Bleistift- und Federzeichnung, mit einer leichten Blau- und Graulavierung, bietet eine Ansicht von mehr als 180° (westlich vom Mont Buet bis über das Montblanc-Massiv im Süden hinaus) und dazu, interessant für die Geschichte des Alpinismus, rot eingezeichnete Aufstiegsrouten.³³ Als einziges aller seiner Panoramen hat Birmann diese Aussicht vom Brévent im Druck veröffentlicht: 1826 ist im Birmannschen Verlag in Basel Samuels Reisebeschreibung der «Souvenirs de la Vallée de Chamonix» mit 25 Aquatintaradierungen und dem lithographierten, verkleinerten und vereinfachten «Panorama du Brévent» erschienen.³⁴

Die Scheu Birmanns vor der Publizität hat seine Panoramen der Vergessenheit anheim gegeben. Sogar in Basel scheinen sie schon zu seinen Lebzeiten kaum (oder nicht unter seinem Namen) bekannt gewesen zu sein: Der junge Jacob Burckhardt hätte 1839 nicht zu klagen brauchen, es fehle ein Panorama vom San Salvatore

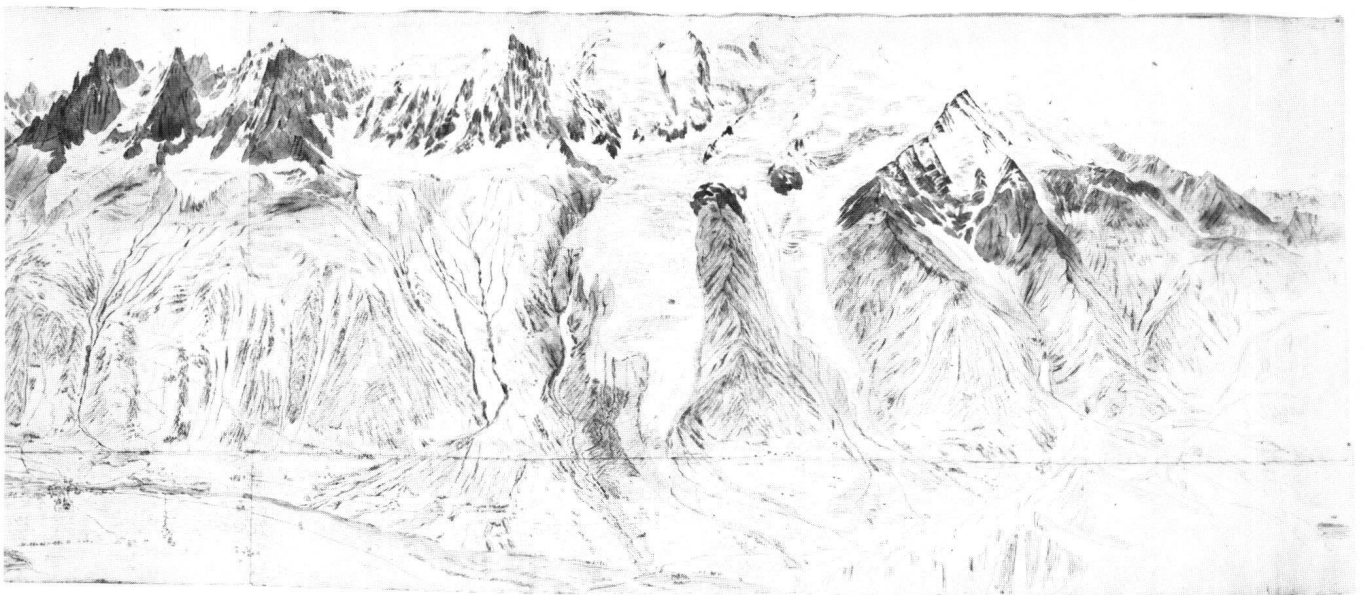


Abb. 4 Samuel Birmann: Panorama vom Brévent. Detail. 1823. Bleistift, Aquarell. Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 417.

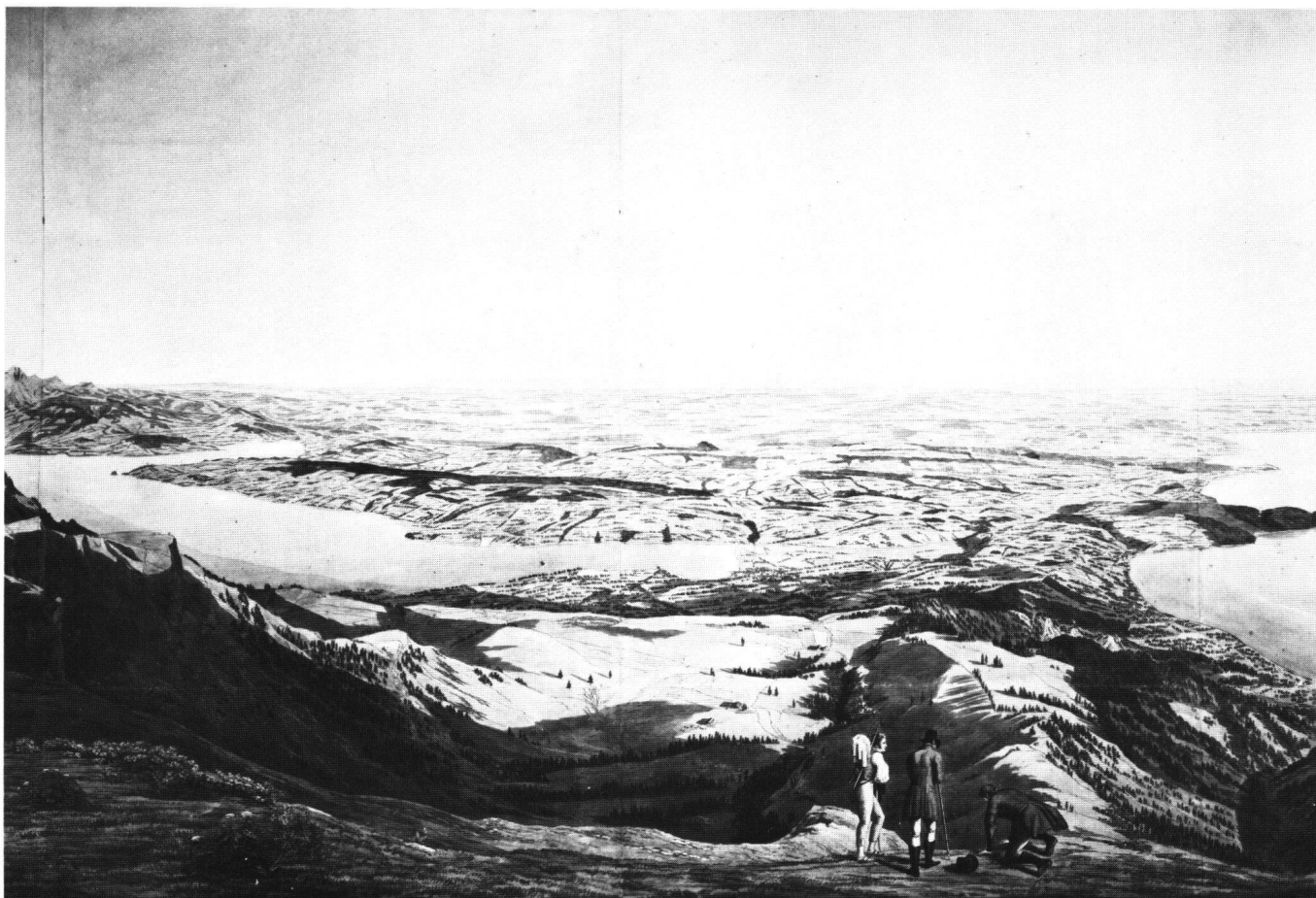


Abb. 5 Samuel Birmann: Rigi-Panorama (Mittelteil). 1814/15. Feder, Aquarell. Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 410.

- in Wirklichkeit hatte Samuel Birmann seit 1814 ein solches in seinen Mappen.³⁵ Diese Privatisierung einer im Medium des Druckes für den Bildungsgebrauch durch ein breites Publikum gedachten Form scheint typisch für Birmann. Vergleichbare tendenzielle Gegenläufigkeiten gibt es auch in Birmanns grosser Aquarellfassung des Rundpanoramas von der Rigi von 1814/15 (Abb. 5)³⁶: Die (bei ihm nur noch im grossen und ebenfalls bildmässig gestalteten Wisenberg-Panorama auftretenden) Staffagefiguren des Vordergrunds verkörpern links, in der Lagerszene, und rechts, in der Gruppe der vier Herren mit Karten und entrolltem Kleinpanorama, die Berggänger in ihren gesellschaftlichen Bezügen und in ihren auf den Berghorizont und auf die praktische Bildung gerichteten Interessen. In der Mitte aber, dort, wo sich nach Westen der Blick in die Weite des Mittellandes öffnet und wo die Entgrenzung des Sehens, anders als bei Woher, wirklich stattfindet, erscheint die Dreiergruppe mit dem knieenden, zur Tiefe gebeugten Mann, der den Hut neben sich abgelegt hat. Vier Jahre vor der entsprechenden Figur in Caspar David Friedrichs «Kreidefelsen auf Rügen» - und weniger konzis, gewiss - formuliert Birmann den Blick des Einzelnen in die Tiefe im Angesicht der Weite, die Vertikale des Abgrunds vor der Horizontalen des Panoramas.³⁷ Diese knieende Figur im Zentrum der Rigi-Rundsicht von 1814 mag, von Birmanns späterem Schicksal her gesehen, als eine Art Vorahnung seiner eigenen Situation interpretiert werden: Verein-

zelt in seinem In-die-Tiefe-Blicken und schwermütig geworden, ist Birmann als Künstler verstummt. Gleichzeitig aber, so wie er sich hier der Form des Panoramas bedient, die (obwohl bei ihm quasi «privatisiert») grundsätzlich doch Medium für Seherlebnis und Bildungsstreben eines neuen Massenpublikums ist, hat sich, mutatis mutandis, der spätere Birmann in hektischer Geschäftstätigkeit der Förderung des neuen Mediums der Eisenbahn zugewandt.

Das langsame Sich-Verschliessen des Zeichners Birmann in den 1830er Jahren (1847 hat er den Freitod gewählt) folgt dem Tod des 1830 konkursit verstorbenen Panoramamalers Woher. Bis um 1850 ist die Generation der vor 1800 geborenen Basler Maler der Romantik und des frühen Biedermeier verschwunden, Woher, die beiden Birmann, Follenweider, Miville, Bischoff, Salathé, Oppermann, der begabte Hieronymus Hess und andere mehr. Manche unter ihnen hatten mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, manche sind in die Isolation geraten, nicht anders als der in der Katastrophe von 1833 amputierte Stadtstaat Basel auch. Das gebrochene Verhältnis, das die Panoramameister Woher und Birmann zum Medium des Panoramas selbst zeigten, dürfte schliesslich ein Teilaspekt jener Auseinandersetzung mit den an Macht gewinnenden Kategorien des 19. Jahrhunderts sein, der sich diese Vertreter einer in Basel im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts aufgeblühten und um 1850 zu Ende gehenden kleinen Welt zu stellen hatten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Der Wanderer in der Schweiz 6, Heft 3, 1839, S. 68. – WERNER KAEGI, *Jacob Burckhardt*, Bd. 1, Basel 1947, S. 534.
- ² Im erhaltenen zweiten Fremdenbuch des Wocherschen Panoramas (1832–1887) haben sich sowohl auswärtige als auch einheimische Besucher eingeschrieben. Staatsarchiv Basel-Stadt, Privataarchiv 230.
- ³ H. ALBERT STEIGER, *Marquard Woher, 1760–1830*, in: Basler Jahrbuch 1943, S. 18–35. – H. ALBERT STEIGER-BAY, *Marquard Woher und sein Panorama von Thun*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte II, 1950, S. 43–53. – *Tiberius Woher und sein Sohn Marquard Woher (1760–1830)*, Katalog der Ausstellung in Thun (Kunstsammlung der Stadt Thun) II. September bis 16. Oktober 1955. – PAUL LEONHARD GANZ, *Marquard Woher (1760–1830). Panorama der Stadt Thun und ihrer Umgebung*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1960–1962, S. 81–101. – H. ALBERT STEIGER, *Aus der Werkstatt des Panorama-Malers*, in: Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1960–1962, S. 101–106. – PAUL LEONHARD GANZ, *Das Zeitalter der Bildpanoramen*, in: Werk 50, 1963, S. 478–482. – *Tiberius und Marquard Woher. Die Schenkung H. Albert Steiger-Bay*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung) II. Juni bis 6. August 1967. – MICHAEL STETTLER, *Marquard Wochers Panorama von Thun*, Bern 1968. – PAUL LEONHARD GANZ, *Das Rundbild der Stadt Thun. Das älteste erhaltene Panorama der Welt von Marquard Woher (1760–1830)* (= Schweizerische Kunstführer, Heft 169), Basel 1975. – STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/Main 1980, S. 77–79, Leporello 1.
- ⁴ *Basler Künstlergesellschaft 1850–1950*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunsthalle) 13. Juli bis 14. September 1980, S. 4–8.
- ⁵ Nach einer freundlichen Mitteilung von H. Albert Steiger, möglicherweise anfänglich als Gehilfe beim Architekten und Zeichner Johann Ulrich Büchel (1753–1792), dessen Witwe Anna Maria Fatio Woher 1800 ehelichte.
- ⁶ DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Die Baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts*, in: Basler Kunstverein, Berichterstattung über das Jahr 1901, Basel 1902, S. 5–69, Berichterstattung über das Jahr 1902, Basel 1903, S. 71–116. – OTTO FISCHER, *Geschichte der Öffentlichen Kunstsammlung*, in: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 55–67. – *Single Leaves and miniatures from western illuminated manuscripts*, Katalog der Auktion Sotheby Parke Bernet & Co. London, 25. April 1983.
- ⁷ STEPHAN OETTERMANN (vgl. Anm. 3), S. 113–123. – PAUL LEONHARD GANZ 1975 (vgl. Anm. 3), S. 5. – Zu Wochers Geldgebern vgl. die Listen der Kreditoren, Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv PP 1, 1830, Nr. 40a.
- ⁸ PAUL LEONHARD GANZ 1975 (vgl. Anm. 3), S. 5. – *Tiberius und Marquard Woher. Die Schenkung H. Albert Steiger-Bay* (vgl. Anm. 3), Nr. 139/140. – Der Standort in einem Haus am Quai des Grands-Augustins ist für einen Basler Künstler nicht ungewöhnlich: Das Haus Nr. 29, die Stätte von Wohnung und Atelier des Stechers Jean-Georges Wille, des Freunds von Christian von Mechel, war die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hindurch ein Zentrum der nach Paris gereisten Schweizer Künstler. J.-G. Willes Sohn, der Zeichner Pierre-Alexandre Wille, wohnte noch 1821 im gleichen Haus (JEAN-GEORGES WILLE, *Mémoires et Journal*, herausgegeben von GEORGES DUPLESSIS, Bd. 1, Paris 1857, S. XV). Spätestens in den 1820er Jahren ist dann das Haus Nr. 25, wo der aus Neuenburg stammende Verleger David Ferdinand Ostervald (1763–1843) wohnte, ein Mittelpunkt für die Schweizer und vor allem auch die Basler Künstler geworden.
- ⁹ H. ALBERT STEIGER 1943 (vgl. Anm. 3), S. 33. – Freundliche Auskunft von Bernard de Montgolfier, Conservateur en chef, Musée Carnavalet, Paris.
- ¹⁰ Vgl. VERONIKA HÄNGGI-GAMPP, *Das erste Basler St. Jakobsdenkmal*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 83, 1983, S. 127–173.
- ¹¹ Marquard Woher: Vier Ansichten einer Laufmaschine, 1817. Bleistift, Feder, Aquarell. Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1961.239. – Die Laufmaschine dieser Zeichnung ist 1980 nachgebaut worden, siehe: *Vom Karrenrad zum Sportrad*, Katalog der Ausstellung in Basel (Schweizerisches Sportmuseum) 14. April bis 12. Oktober 1980, S. 25–28.
- ¹² Marquard Woher: «Nota / Zur Erinnerung der angeschafften Materialien und deren Behandlung für das Panoram Gemählde von Thun», Manuskript, Kupferstichkabinett Basel, S. 4/5.
- ¹³ STEPHAN OETTERMANN (vgl. Anm. 3), S. 48/49.
- ¹⁴ Marquard Woher, Verkaufsangebot des Panoramas vom 10. März 1829: «Das Panorama hat durch die Fremdenbesuche im Durchschnitt von 10. Jahren auf hiesigem Platz einen Capitalwerth von 2500. Louis d'or erhalten, und sich zu 4. vom Hundert richtig verzinst...», Manuskript (PAUL LEONHARD GANZ 1960–1962, vgl. Anm. 3, Abb. 43). – MARKUS LUTZ, *Rauracis. Ein Taschentuch für 1828*, S. 116–121.
- ¹⁵ «Status über H. Marquard Woher sel. von Salmansweiler [= Salem] gewesenem Kunstmahler und Gemähldehändler in Basel Verlassenschaft laut Inventarium vom 30. Juny 1830»: schliesst bei einem Aktivvermögen von 28 455 Franken mit Passiven von 30 309.5 Franken (die Aktiven auf einem anderen Blatt ergänzt zu 28 556). Manuskript, Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv PP 1, 1830, Nr. 40a.
- ¹⁶ Der Besuch des Panoramas wurde von einzelnen «Lohndienern», die die Fremden herführten und dafür einzeln bezahlt wurden, organisiert. 1830 waren es 13 solche Lohndiener, die insgesamt (von Mai bis Dezember 1830) 125 Personen einbrachten. Zusätzlich war ein Aufseher im Panoramagebäude angestellt, der ebenfalls bezahlt werden musste («Rechnung über die Einnahmen des Wocherischen Panoramas», Manuskript, Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv PP 1, 1830, Nr. 40a). Die Besucherzahlen der 1830er Jahre (siehe Anm. 2), die sich wahrscheinlich nicht markant vom vorangehenden Jahrzehnt unterschieden, erreichten nur einmal, 1833, den Stand von 162 Personen (von Februar bis Dezember); 1834, 1836 und 1837 blieben die entsprechenden Zahlen unter 100 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Privataarchiv 230).
- ¹⁷ Caspar Wolf (1735–1783). *Landschaft im Vorfeld der Romantik*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum) 15. Juni bis 14. September 1980.
- ¹⁸ FRANZ NIKLAUS KÖNIG, *Description de Thoun et de ses Environs, d'après le Panorama de Marquard Woher à Basle*, Basel 1814, S. 14. – Fremdenbuch des Wocherschen Panoramas (1832–1887), Eintrag vom 23. Mai 1886 durch Fritz Weiss (Staatsarchiv Basel-Stadt, Privataarchiv 230).
- ¹⁹ STEPHAN OETTERMANN (vgl. Anm. 3), Leporello 1. – OETTERMANN'S Vermutung einer Veränderung der Sehweise seit der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (STEPHAN OETTERMANN, vgl. Anm. 3, S. 246) ist natürlich grundsätzlich richtig; die Empfindungen für Grösse und Distanzen haben sich zweifellos verschoben. Es darf aber nicht übersehen werden, dass der *Rauracis*-Artikel von 1828 (vgl. Anm. 14), welcher dem in der Krise steckenden Panoramageschäft zu mehr Besuchern verhelfen sollte, neben der Schilderung der Stadt-Details Gewicht auf eine etwas dramatisierte Gebirgslandschaft legen musste, weil das damals einer immer noch breit verankerten Sicht entsprach. Dass unterdessen, mit der politischen Reaktion, sich in künstlerischen Dingen längst auch eine Rückversicherung in der Idylle bemerkbar gemacht hatte, das mögen – für den baslerischen Kreis – nicht nur die Werke des zeitweiligen Woher-Mitarbeiters Johann Rudolf Follenweider belegen, sondern ebenso (in anderer Einkleidung zwar) PETER BIRMANNS Vorwort zu seinem 1802 erschienenen *Voyage pittoresque de Basle à Bienne*, wo eine bewusste Abwendung vom politischen Geschehen und von der Historienmalerei zugunsten einer Rückwendung zum Glück der Landschaftsmalerei postuliert wird (PHILIPPE SRICE BRIDEL/ PETER BIRMANNS, *Voyage pittoresque de Basle à Bienne*, Basel 1802, mit einer Karte und 36 Aquatintaradiierungen nach Peter Birmann. – Vgl. auch *Johann Rudolf Follenweider, 1774–1847, und sein Sohn Adolf Follenweider, 1823–1895. Die Schenkung Hermann und Maja Spiess-Schaad*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum) 6. August bis 2. Oktober 1983.
- ²⁰ Frau Marie Steiger-Goetz, freundliche Mitteilung von H. Albert Steiger.
- ²¹ «Inventarium über die Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, Malerei-Gerätschaften», Manuskript, Staatsarchiv Basel-Stadt, Gerichtsarchiv PP 1, 1830, Nr. 40a.
- ²² [MARTIN BIRMANNS], *Frau Juliane Birmann, geb. Vischer. Blätter der Erinnerung geboten auf den 14. März 1885*, Liestal 1885. – PAUL GANZ,

Samuel Birmann und seine Stiftung, in: 53. Jahresbericht, Öffentliche Kunst-Sammlung Basel, NF 7, 1911, S. 19–47. – HANS GANZ, *Malerische Reise in Sizilien*, in: Du 1, 1941, S. 16–19. – BEAT TRACHSLER, *Das Markgräfler Land im Werk der beiden Basler Landschaftsmaler Peter und Samuel Birmann*, in: Das Markgräfler Land NF 5 (36), Heft 1/2, 1974, S. 44–55. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Alpenlandschaften von Samuel Birmann, 1793–1847* (12 Faksimile-Blätter), Basel 1977. – *Die kleine Eiszeit. Gletschergeschichte im Spiegel der Kunst*, Katalog der Ausstellung in Bern/Luzern (Schweizerisches Alpines Museum/Gletschergarten-Museum) 9. Juni bis 14. August/24. August bis 16. Oktober 1983 (passim).

- 23 Neun Briefe Samuel Birmanns an Peter Merian (24. November 1811, 7. Januar, 7. April und 25. Dezember 1812, 9. August und 30. September 1815, 18. Januar und 28. August 1816, 8. März 1817), Staatsarchiv Basel-Stadt, Privataarchiv 513 II, C 10, 1/2.
- 24 «Reisebeschreibung von Samuel Birmann, 1810.» Manuskript, 43 Textseiten (unpaginiert) und 8 Zeichnungen, dazu eine gezeichnete Karte der Route. Staatsarchiv-Basel-Stadt, Privataarchiv 513 II, C 8, 2. Zeichnung Nr. 2: Die Alpen vom Weissenstein aus, Bleistift und Pinsel (braun). – Die etwas grössere, vor Ort ausgeführte Zeichnung der gleichen Ansicht ist ebenfalls erhalten: Signiert und datiert «S. Birmann f. den 26. Juli 1810». Bleistift und Pinsel (braun), Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 306.12.
- 25 Von Heinrich Kellers Panoramen (GUSTAV SOLAR, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*, Zürich 1979, S. 111–124) haben sich im Birmannschen Nachlass im Basler Kupferstichkabinett drei gezeichnete Exemplare erhalten: «Panorama der Katze von Keller von Zürich gezeichnet», Feder, Inv. Bi. 426. – «Panorama vom Üetliberg gezeichnet von Keller», Feder, Inv. Bi. 427. – «Darstellung der von Zürich aus sichtbaren Gebirge von Keller», Feder, Inv. Bi. 428.
- 26 *Die Panoramen Samuel Birmanns*: Die folgende Aufstellung stützt sich bei den topographischen Angaben auf die Liste der Birmannschen Panoramen (Kopie im Kupferstichkabinett Basel), die Pfarrer Fritz LaRoche-Gauss (gest. 1981), Gatte der Magdalena Gauss, einer Enkelin des Ständerats Martin Birmann, 1966 verfasst hat (Martin Birmann [1828–1890] war der Adoptivsohn von Juliane Birmann-Vischer [1785–1859], der Witwe Samuel Birmanns; siehe auch JULIA GAUSS, *Martin Birmann. Erfahrungen und Bemühungen aus der Zeit des Kulturkampfes*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 79, 1979, S. 225–253).

A Die Panoramen aus Jura und Schwarzwald

1.a *Istein*, gegen Jura und Alpen (Tülingen bis Sundgau). (1811). – Feder und Aquarell. – 22×73,6 cm (Blatt), 15,7×73,6 cm (Bild). – Mit Feder «Gezeichnet auf dem Felsen bey Istein auf den Trümmern eines alten Schlosses. S. Birmann.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 401. – PAUL SUTER, *Panoramen aus Baselland und Baselstadt*, in: Baslerbieter Heimatblätter 1972, S. 220.

1.b *Istein*, gegen Jura und Alpen (Tülingen bis Sundgau). (1811). – Bleistift, Feder, braun und blau laviert. – 17,5×86,9 cm. – Mit Berg- und Ortsbezeichnungen. – Mit Feder «Gezeichnet auf dem Felsen bey Istein bey den Trümmern eines alten Schlosses.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 402. – PAUL SUTER (vgl. Nr. 1.a), S. 220.

2. *Schartenflue* (Gempenstollen), von Schafmatt bis Hochblauen. 1811. – Bleistift, Feder, Aquarell. – 20×102,3 cm. – Mit Berg- und Ortsbezeichnungen. – Mit Feder «Gezeichnet auf dem aeussersten und hoechsten Gipfel der Schartenflue bey der ehemaligen Hochwacht.» «S. Birmann 1811.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 403. – PAUL SUTER (vgl. Nr. 1.a), S. 216.

3. *Chrischona*, von den Fricktaler Tafelbergen bis Gaitenberg und Gempenplateau. 1812. – Bleistift, Feder, braun laviert. – 20,8×125,8 cm. – Mit Berg- und Ortsbezeichnungen. – Mit Feder «Aussicht von Chrischona gegen die Baslerbieter Berge und den [sic] Alpen. S.B. 1812.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 404. – JOHANN HEINRICH KÖLNER, *Statistisch-topographische Darstellung des Kantons Basel*, Basel (Emanuel Thurneisen) 1823, mit Feder-Lithographie von Gottfried Engelmann (1788–1839) nach Birmann, aber ohne Nennung Birmanns (freundliche

Mitteilung von Brigitte Meles-Zehmisch). – PAUL SUTER (vgl. Nr. 1.a), S. 219/220.

4. *Blauen im Schwarzwald*, vom Kaiserstuhl (mit «Telegraph auf dem Kaiserstuhl») bis «Streit- oder Stipblauen» bei Marzell. 1812. – Bleistift, Feder, Aquarell. – 21×136,9 cm. – Mit Berg- und Ortsbezeichnungen. – Mit Feder «Aussicht auf die Gebirgskette des Schwarzwaldes, gezeichnet von der Spitze des Blauens unter dem Signal. S.B. 1812.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 405.

5. *Passwang*, von Zwingen über Vogesen und Schwarzwald bis Wisenberg. Juli 1813. – Bleistift, Feder, Aquarell. – 21×169,1 cm. – Mit Berg- und Ortsbezeichnungen. – Mit Feder «Gezeichnet auf dem Paschwang im Juli. 1813. von S. Birmann. späte Morgenbeleuchtung.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 406. – PAUL SUTER (vgl. Nr. 1.a), S. 217. – PAUL SUTER, *Vom Passwang*, in Baslerbieter Heimatblätter 1972, S. 244.

6. *Wisenberg*, Rundpanorama (links Hochwacht-Feuersignal, Figuren mit Nivellierinstrument). August/September 1813 (Abb. 2). – Feder, Aquarell. – 47,7×422 cm (Blatt), 34×422 cm (Bild). – Mit Feder «Panorama vom Wisenberg nach der Nat. gezeichnet von S. Birmann Ende August u. anfangs Sept. 1813. Standpunkt der . 2! über diesem Bild. Morgenbeleuchtung. 7. Uhr.» – Kantonsmuseum Baselland, Liestal (Geschenk von Fritz LaRoche-Gauss, Basel, 1981). – GERTRUD LENDORFF, *Der Landschaftsmaler Peter Birmann*, in: Baslerbieter Heimatbuch 1943, S. 190, Abb. 5/6. – Teilreproduktion, herausgegeben von PAUL SUTER, Liestal 1966. – PAUL SUTER (vgl. Nr. 1.a), S. 216.

B Die Panoramen aus Voralpen und Alpen

7.a/b *Rigi*, Rundpanorama. (1814). – In zwei Exemplaren. – Bleistift, Feder, Gewässer blaugrün aquarelliert. – 47,7×463,8 cm. – 484 Nrn., oben mit Feder die Legenden dazu, die einzelnen, zusammengeklebten Blätter von I.–VII. numeriert. – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 407.a/407.b. – SAMUEL BIRMANN, *Souvenirs de la Vallée de Chamonix*, Basel (1826), S. VIII, Anm. 1 (siehe auch unten, Anm. 34).

7.c *Rigi*, Rundpanorama (links Gesellschaft am Lagerfeuer, rechts Herren mit Kleinpanorama, am Rand Stativ eines Nivellierinstrumentes sichtbar). 1814/15 (Abb. 5). – Feder, Aquarell. – 100×469 cm. – Mit Feder «Ringaussicht von der Rigi = Kulm in der Morgenbeleuchtung nach der Natur gezeichnet von Samuel Birmann im Jahre 1814.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 410. – Birmann hat das grosse Rigi-Panorama erst im Sommer 1815 (vor dem 9. August) vollendet (Brief Birmanns an Peter Merian, 9. August 1815, Staatsarchiv Basel-Stadt, Privataarchiv 513 II, C 10, 2). – GUSTAV SOLAR, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*, Zürich 1979, Abb. 129, S. 8 (Abb.), 128.

8. *Monte San Salvatore*, vom Abhang des Arbostora bei Figino über Monte Rosa bis S. Maria d'Iseo und Agno. September 1814. – Bleistift, Feder. – 21,6×48 cm. – Mit Berg- und Ortsbezeichnungen. – Mit Feder «Gezeichnet auf dem Monte Salvatore 2 Stunden von Lugano. von S. Birmann. Sept. 1814. ohngefähr ¼ Horizont.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 411.

9. *Titlis*, in 2 Teilen: Recto vom Fleckistock zum Sustenhorn, über Walliser und Berner Alpen; verso vom Engelberger Rotstock bis Klein-Spannort. 2. August 1819. – Bleistift, Feder. – 18×177,7 cm. – Mit Bergbezeichnungen. – Recto mit Feder «Gezeichnet auf dem Titlis den 2. August. 1819. von S. Birmann.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 412. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

10. *Niesen*, vom Brienzgergrat über Hochalpen bis Gemmi. August 1819. – Bleistift, Feder. – 18,1×178 cm (Anstückung oben: 5,6×16,3 cm). – 58 Nrn., verso mit Feder die Legenden dazu und «Gezeichnet auf dem Niesen von S. Birmann. August. 1819.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 413.

11. *Brienzer Rothorn*, vom Hohgant über Zentralalpen bis Nägeligrätli. 1. August 1820. – Bleistift, Feder. – 21,9×133,7 cm. – 55 Nrn., zusätzlich Berg- und Ortsbezeichnungen. Mit Feder «Gezeichnet von S. Birmann auf dem Rothorn. Aug. 1. 1820.» Verso mit Feder die Legenden. – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 414.

12. *Faulhorn*, vom Brünig über die Berner Alpen bis Sulegg. 5./6. August 1820 (Abb. 3). – Bleistift, Feder, hellbraun und grau laviert. – 21,2/36/21,7×299,7 cm. – Mit Feder «Gezeichnet auf dem Faulhorn den

Sten und 6ten August. 1820. von Samuel Birmann.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 415. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

13. *Schilthorn*, von westlich Hohgant bis Jungfrau und Rottal. 12. September 1822. – Bleistift, Feder, grau laviert. – 20,5×133 cm. – 65 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder die Legenden dazu und «Gezeichnet auf dem Schilthorn von S. Birmann. den 12. Sept. 1822. etwas mehr als ¼ des Horizonts. –» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 416. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

14.a *Brévent*, vom Mont Buet über das ganze Montblanc-Massiv. 1823 (Abb. 4). – Bleistift, Aquarell, Bergrouen rot eingezeichnet. – 46,7×255,5 cm. – 115 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder «N 454 Samuel Birmann. ad nat. f. au Sommet du Brévent 1823. –» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 417. – Siehe unten, Nr. 14.b/c.

14.b *Brévent*, vom Mont Buet über das ganze Montblanc-Massiv. (1823?). – Bleistift, Feder, braun laviert. – 21×33 cm. – 72 Nrn. – Mit Feder «N 454 b. Panorama du Brévent. / der Buet und ein Theil der Aig. Rouges muss weggelassen werden so wie vieles vom linken Vorgrund.» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 418. – Verkleinerte (vgl. Nr. 14.a) Vorzeichnung für die Lithographie (siehe unten, Nr. 14.c).

14.c *Brévent*, von den Aiguilles Rouges bis zum «Pavillon de Bellevue au-dessus du col de Voza». (1825/26). – Kreidelithographie. – 31×68 cm. – 77 Nrn. – Unten: «Panorama du Brévent, ou esquisse de la chaîne du Mont Blanc vue de cette sommité, dessiné par Birmann» und Legende zu den Nummern. – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 301, Taf. 26. – SAMUEL BIRMANN, *Souvenirs de la Vallée de Chamonix*, Basel (1826), Taf. 26.

15. *Col de la Seigne*, Südostabhänge des Montblanc. 11. September 1823. – Rechts unten: Fortsetzung des Col Ferret-Panoramas der Rückseite, mit Feder «zur Hinterseite gehörend». Verso: siehe unten, Nrn. 16/17. – Bleistift, Feder, hellbraun und blaugrau laviert. – 22,6×71,1 cm. – 17 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder «N^o 455. Panorama du Col de la Seigne. dessiné par S. Birmann, le 11. Sept. 1823. contenant à peu près 100^o degrés de l'horizon. –» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 420. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

16. *Prats secs*, vom Col de la Seigne über die Montblanc-Südosthänge bis unter den Mont Dolent. 13. September 1823. – Als Bi. 421 zusammen mit Nr. 17 auf der Rückseite von Nr. 15. – Bleistift, Feder, hellbraun und blaugrau laviert. – 16,7×44,6 cm (Bild). – 13 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder «Chaîne du Montblanc dessinée depuis les Prats secs. – par S. Birmann le 13. Sept. 1823. – NB. Alle Linien bis zum Gipfel des Montblanc könnten 1^{er} steigen von Anfang der Faltenreihe an.»

17. *Col Ferret*, von Chavanne über den Col de la Seigne und Montblanc bis Glacier du Triolet und gegen Mont Dolent. 13. September 1823. – Als Bi. 422 zusammen mit Nr. 16 auf der Rückseite von Nr. 15. – Bleistift, Feder. Rechts durch rote Linie von Nr. 16 abgetrennt. – 22,6×70,5 cm. – 18 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder «Dessiné sur

le col du grand Ferret par S. Birmann. le 13. Sept. 1823.» – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

18. *Crammont*, von Chavanne und Trélatète über den Montblanc bis Le Cornet, hinten Grand Combin. 12. September 1823. – Bleistift, Feder, grau laviert. – 20,6×130,6 cm (Anstückung : 5,1×24 cm). – 40 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder «Panorama du Crammont ou aspect de la chaîne du Montblanc sur le revers méridional. – dessiné par S. Birmann. le 12. Sept. 1823. – contenant à peu près 160^o. degrés de l'horizon. –» – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 423. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

19. *Sidelhorn*, vom Rappenhorn im Binntal über Walliser und Berner Alpen bis Furka und Fuss des Mutthorns. August 1824. – Bleistift, Feder, hellbraun, grau und blau laviert. – 21/21,3/33/30/33,5×367,7 cm. – 88 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen. – Mit Feder «N 486. Panorama des Sidelhorns gezeichnet von S. Birmann, im August. 1824. Etwa 2/3 des Horizonts enthaltend.» Links Legenden zu den Nummern. – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 424. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

20. *Eggishorn*, vom Ausgang des Baltschiedertals bei Visp über Berner Alpen bis Galenstock. 18. August 1824. – Bleistift, Feder, hellbraun, grau und blau laviert. – Zwei Blätter: 17,8×44,5 cm/18,5×44 cm. – 33 Nrn., zusätzlich einzelne Bezeichnungen, Bleistiftnotizen verso des Blattes rechts. – Mit Feder «Panorama gezeichnet auf dem Eckisch=Horn in den Möriker=Alpen den 18. August. 1824. von S. Birmann. enthaltend ohngefähr den halben Horizont. siehe Beschreibung im Cahier von 1824 [Skizzenbuch, Inv. Bi. 336, Deckelinnenseite?]. –» Auf der Rückseite des Blattes links Legenden zu den Nummern. – Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 425. – SAMUEL BIRMANN (vgl. Nr. 7.a/b).

27 Samuel Birmann an Peter Merian, 25. Dezember 1812. Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 513 II, C. 10, 1.

28 Siehe Anm. 26, Nr. 6.

29 Zu den Zeichnungen Birmanns aus Sizilien vgl. besonders zwei Skizzenbücher von 1817, Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 317/319.

30 Siehe Anm. 26, Nr. 7–20.

31 Siehe Anm. 26, Nr. 13.

32 Siehe Anm. 26, Nr. 12. – FRITZ LaRoche-GAUSS, *Liste der Panoramen Samuel Birmanns* (siehe Anm. 26): «Offenbar brauchte S.B. zuweilen ein Nivellierinstrument. cf. Wisenbergpanorama [Anm. 26, Nr. 6]».

33 Siehe Anm. 26, Nr. 14.a.

34 BIRMANN erwähnt zwar im Text seiner *Souvenirs de la Vallée de Chamonix* (S. VIII, Anm. 1) beiläufig, dass er noch diverse Alpenpanoramen besitze und nennt Nr. 7, 9, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20 unseres Katalogs in Anm. 26.

35 Siehe Anm. 26, Nr. 8, vgl. oben S. 307.

36 Siehe Anm. 26, Nr. 7.c.

37 PETER VIGNAU-WILBERG, *Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur, 2: Deutsche und österreichische Maler des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1979, Kat. Nr. 35.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4, 5: Kunstmuseum Basel.

Abb. 2: Amt für Museen + Archäologie des Kantons Baselland, Liestal.