

Die Hamburger Kunsthalle dankt folgenden Institutionen, Sammlungen, Künstlerinnen und Künstlern, ohne deren großzügige Leihgaben diese Ausstellung nicht möglich gewesen wäre:

Rijksmuseum Amsterdam	Sammlung Klein, Eberdingen-Nussdorf
HMB – Historisches Museum Basel	Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter
Kunstmuseum Basel	Goethe-Museum
Akademie der Künste, Kunstsammlung, Berlin	Städel Museum, Frankfurt am Main
BERLINISCHE GALERIE, LANDESMUSEUM	Sammlung von Kelterborn, Frankfurt
FÜR MODERNE KUNST, FOTOGRAFIE	am Main
UND ARCHITEKTUR	Musées d’art et d’histoire, Genf
Galerie Alexander Levy, Berlin	Thomas Kohl, Geilnau und Düsseldorf
Kewenig Galerie GmbH, Berlin	Galerie Anita Beckers, Frankfurt am Main
Bernhard Martin, Berlin	Galerie Hans, Hamburg
Hans-Christian Schink, Berlin/Erfurt	Deichtorhallen Hamburg/
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstich-	Sammlung Falckenberg
kabinett	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Stiftung Deutsches Historisches Museum,	Collection Verberg / Wijler
Berlin	Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin	Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,
Studio Christian Jankowski and CFA, Berlin	Innsbruck
Studio Karin Sander und Esther Schipper,	Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Berlin	Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemälde-
Aloys Rump, Boppard	galerie Alte Meister, Kassel
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig,	University of Manchester (Tabley House
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen	Collection), Knutsford
Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in	Uta Schotten, Köln
Bremen	Musée d’Art moderne André Malraux,
Marikke Heinz-Hoek, Bremen	Le Havre
Kunstsammlungen der Veste Coburg	The National Gallery, London
Museum Prinsenhof Delft	Victoria & Albert Museum, London
Sammlung Diederik Gerlach, Den Haag	Musée d’Arts de Nantes
Sammlung Dirk Berghout, Dordrecht	Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne
Museum Kunstpalast, Düsseldorf	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Museumsquartier Osnabrück. Kulturgeschichtliches Museum
Musée national de la Marine, Paris
Musée du Louvre, Department of Paintings, Paris
Musée d’Orsay, Paris
Musée Carnavalet – Histoire de Paris
Aart & Ditty Ketting, Pernis-Rotterdam
Kunstcollectie Hogeschool Rotterdam
Sammlung Laurens J. den Otter, Rotterdam
Olphaert den Otter, Rotterdam
Park Collectie Rotterdam
Sammlung M.E. Rijnveld, Rotterdam
Musée municipal, Saint-Germainen-en-Laye
Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin
Musée des Augustins, Toulouse
Christoph Draeger, Umeå
Musée des Beaux-Arts de Valenciennes
Klassik Stiftung Weimar, Museen
Atelier VALIE EXPORT, Wien
Georg Wasner/sixpackfilm, Wien
Museum Wiesbaden
Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal
Kunsthaus Zürich

sowie allen privaten Leihgeberinnen und Leihgebern, die es vorziehen, namentlich nicht genannt zu werden.

Gefördert von:


FREUNDE DER
KUNSTHALLE


Hamburg | Behörde für
Kultur und Medien


MALSCHULE
in der Kunsthalle e.V.

Medienpartner/Media Partner


Hamburger Abendblatt

Kulturpartner/Culture Partner


NDR kultur

INHALT

VORWORT.....7

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER BETEILIGTEN
KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER.....8

ZUR AUSSTELLUNG.....9

JÖRG TREMPLE
ENTFESSELTE NATUR UND GESCHICHTE
ZUR INTERPRETATION UND DARSTELLUNG VON
KATASTROPHEN IM 18. JAHRHUNDERT.....11

RICHARD LANGE
DIE KATASTROPHE ALS SPIEGEL
EREIGNISDARSTELLUNGEN UND IDENTITÄT IN HOLLAND
IM 17. JAHRHUNDERT.....21

SIMON TURNER
DER GROSSE BRAND VON LONDON IN FARBE
UND LINIEN.....35

SUSANNE B. KELLER
DIE ANEIGNUNG DES VULKANAUSBRUCHS ZWISCHEN
WISSENSCHAFT UND KUNST.....45

MARKUS BERTSCH
ZWISCHEN ERHABENHEITSÄSTHETIK UND
DOKUMENTARISCHEM ANSPRUCH
DAS MOTIV DES SCHIFFBRUCHS IM AUSGEHENDEN
18. JAHRHUNDERT.....59

JOHANNES GRAVE
SCHIFFBRUCH OHNE ZUSCHAUER
CASPAR DAVID FRIEDRICHS EISMEER ALS
KATASTROPHENBILD.....71

DAVID KLEMM
HAMBURG BRENNT
ZUR BILDlichen DARSTELLUNG EINER
JAHRHUNDERTKATASTROPHE.....81

ANN-KATHRIN HUBRICH
ZWISCHEN DOKUMENTATION, LEERSTELLE UND
KÜNSTLERISCHER INSZENIERUNG
ÜBERLEGUNGEN ZUM ZEITGENÖSSISCHEN
KATASTROPHENBILD.....91

BIRGIT SCHNEIDER
DIE ZEICHEN AN DER WAND
KÜNSTLER ALS VORBOTEN DER KATASTROPHE
OHNE EREIGNIS.....99

JÖRG SCHÖNING
ATTACK BY THE ELEMENTS
ENTFESSELTE NATUR IM FILM.....111

KATALOG

KAT. 1–22 MYTHISCHE KATASTROPHEN.....123
KAT. 23–58 ELEMENTARE GEWALT.....155
KAT. 59–67 DAS DOKUMENTARBILD IM
17. JAHRHUNDERT.....175
KAT. 68–82 DER WENDEPUNKT – KATASTROPHEN ALS
NEUE MYTHEN.....187
KAT. 83–107 ERUPTIONEN.....203
KAT. 108–124 ERSCHÜTTERUNGEN.....235
KAT. 125–140 FEUERSBRÜNSTE.....257
KAT. 141–155 1842 – HAMBURG BRENNT.....279
KAT. 156–160 DAS GENRE ENTDECKT DIE KATASTROPHE.....301
KAT. 161–170 UNTERGÄNGE I.....309
KAT. 171–188 UNTERGÄNGE II.....323
KAT. 189–199 DAS FLOß DER MEDUSA – GÉRICAULT UND DIE
FOLGEN.....347
KAT. 200–201 ENDZEIT.....359

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLEN WERKE.....366
LITERATURVERZEICHNIS.....372
ABBILDUNGSNACHWEISE.....382
IMPRESSUM.....384



RICHARD LANGE

DIE KATASTROPHE ALS SPIEGEL

EREIGNISDARSTELLUNGEN UND IDENTITÄT IN HOLLAND IM 17. JAHRHUNDERT

Was wir als Katastrophe bezeichnen, nannten die Holländer des 17. Jahrhunderts *onheil*, *ongeluk* oder *ramp*. Betrachten wir die Bilder aus dem sogenannten Goldenen Jahrhundert, sehen wir trotz der Wirklichkeitsnähe kaum etwas davon. Die Werke zeigen Häuslichkeit, Geselligkeit oder einladende Landschaften, scheinbar alltägliche und allgemeingültige Eindrücke. Und gerade das machte für die Zeitgenossen wohl ihren Wert aus. Denn obwohl die Republik der nördlichen Niederlande im Vergleich zu ihren europäischen Nachbarn als Hort des Wohlstands und der Stabilität erscheint, litten die Menschen auch hier unter den Launen des Schicksals und der Unsicherheit ihrer Existenz. Zu den immer wiederkehrenden Heimsuchungen zählten Stürme, Brände und Überschwemmungen wie auch Missernten, Mäuseplagen oder die Pest.¹

Umso bemerkenswerter ist Mitte des 17. Jahrhunderts das gehäufte Auftreten von Unglücksfällen in Gemälden und künstlerisch hochwertigen Grafiken. Nach dem Westfälischen Frieden (1648) und dem offiziellen Ende des achtzigjährigen Unabhängigkeitskampfes gegen Spanien hätten ruhige Zeiten anbrechen können, doch die Hoffnungen trogen. Der Machtkampf zwischen dem reichen Amsterdam und dem Statthalter der Sieben Vereinigten Provinzen, Wilhelm II. von Oranien, mündete fast in einen bewaffneten Konflikt und die Handelsstreitigkeiten mit England verschärften sich zunehmend.² Doch gab es auch unmittelbare Gefahren, wie eine damalige Chronik berichtet: „Das darauffolgende Jahr 1651 brachte Amsterdam und auch ganz Holland, ja man sagt ganz Europa, und einige wollen, der ganzen Welt, eine derartige Wasserflut, wie seit Menschengedenken weder gehört noch gesehen worden ist.“³ Stieg das Wasser doch höher als bei der legendären Allerheiligen-Flut des Jahres 1571, die angeblich 25.000 Opfer gefordert hatte. Als der St. Anthonis- bzw. Diemerdeich der Springflut nicht mehr standhielt, brach er kurz vor Amsterdam an zwei Stellen durch, woraufhin die östlichen Teile der Stadt sowie weite Gebiete des Umlandes überflutet wurden. Und obwohl dieses Unglück jenseits der materiellen Schäden kaum Opfer forderte, betrachteten die Zeitgenossen es als außerordentlich bedeutenden Vorfall, wovon auch eine Gruppe von Gemälden, Radierungen und Zeichnungen zeugt.

Neu ist die Tatsache, dass diese Bilder den Deichbruch in den Vordergrund rücken. Die wenigen früheren Darstellungen von Überflutungen schildern ihn höchstens als Detail. So die berühmte, um 1490/95 entstandene Altartafel aus Dordrecht, auf der die Folgen der siebzig Jahre zuvor über das Land gekommenen St. Elisabeths-Flut in Gestalt einer weitläufigen Überschaubandschaft zu sehen sind.⁴ Aufgrund eines typologischen Geschichtsverständnisses griff man bei der Darstellung historischer Ereignisse lieber auf biblische und klassisch-antike Beispiele zurück oder bediente sich der Form der Allegorie. Dabei ging es weniger um die genaue Dokumentation eines Vorgangs als um die Ermittlung einer normativen, überzeitlichen Aussage. Folglich wurden in der Regel nur Ereignisse illustriert, für die bereits tradierte Beispiele und Bildformeln existierten. Für Überschwemmungen war dies das Thema der Sintflut. Ansonsten war ein erläuternder Text unabdingbar, weswegen zeitgeschichtliche Vorfälle vorwiegend durch illustrierte Flugschriften

fenbildern unerlässlich, hatte diese bei seinen Schiffbruch-Darstellungen keine Relevanz mehr. Bereits während seiner späten römischen Jahre hatte sich Vernet gelegentlich diesem Sujet gewidmet,² für das sich in der Forschung aufgrund des bewussten Verzichts des Künstlers auf Lokalisierung die Bezeichnung „Idealschiffbruch“ etabliert hat. Insbesondere von den 1760er-Jahren an ist eine verstärkte Nachfrage nach derartigen Motiven zu beobachten. Diese Wertschätzung ging mit den ästhetischen Tendenzen sowie den bildnerischen Erwartungen jener Zeit Hand in Hand.

Das offene Meer ist bei Vernet als Schauplatz nicht mehr existent. Stattdessen entfaltet sich das Drama ausnahmslos in Küstennähe. Im Vordergrund sowie auf einer der beiden Bildseiten sind durchweg Ufer und Felsen als rahmende Kulisse präsent, über die sich der Betrachter den Bildraum erschließt (Kat. 164–167). Von dort aus blickt er auf das aufgewühlte, anbrandende Meer, auf dem sich gerade die Katastrophe in Form eines oder mehrerer Schiffbrüche ereignet. Am Ufer und im Wasser befinden sich zumeist mehrere Personen, die über Handlungsketten miteinander verbunden sind. Die existenzielle Dimension des Dargestellten spricht aus den im Wasser treibenden Schiffbrüchigen sowie den auf diese mit theatralischen Gesten reagierenden Personen am Ufer. Diese übertragen sich auf den Betrachter und aktivieren dessen emotionale Anteilnahme.³ Für die Konstellation aus landschaftlichen Versatzstücken und agierenden Figuren dürfte Vernet auch von Werken des 17. Jahrhunderts Anregungen empfangen haben. Gerade in der niederländischen Kunst sind zahlreiche Darstellungen von Schiffbrüchen entstanden, die an felsigen Gestaden situiert sind und das Drama ebenfalls über diverse Figuren verhandeln (Kat. 161–163). Die Distanz zum Betrachter ist jedoch im Regelfall größer, was dessen Involvierung als weniger stark erscheinen lässt.

Was die Umsetzung dieses Sujets anbetrifft, führte Vernet ausnehmend gekonnt Regie. Und obgleich er seine Kompositionen aus den immer gleichen Versatzstücken kreierte, was diese für das heutige Auge etwas schematisch und repetitiv erscheinen lässt, tat dies der besonderen Wirkung auf die Zeitgenossen keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil: Das aus den Bildern sprechende, stets an das Gefühl appellierende Drama scheint, trotz seines mitunter etwas stereotyp anmutenden Zuschnitts, den damaligen Seherwartungen in besonderem Maße entsprochen zu haben.⁴ Eine veränderte Einstellung gegenüber bestimmten Themen in der Kunst wird greifbar, die zum Teil als Konsequenz aus einer besonderen Empfänglichkeit für die Ästhetik des Erhabenen zu werten ist. Gemeinsam mit dem Schönen stieg das

Erhabene im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer zentralen ästhetischen Kategorie auf, um das motivische Spektrum der Künste zu beeinflussen.⁵ Von entscheidender Bedeutung war dabei eine Schrift des irisch-britischen Schriftstellers Edmund Burke, die 1757 unter dem Titel *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*) erschien.⁶ Wurde bereits in der älteren Diskussion das Erhabene mit bestimmten Naturgegenständen und Stimmungen verbunden – etwa Felsen, Ruinen oder dem stürmischen Meer –, tat Burke den entscheidenden Schritt, indem er die physiologische Wirkung dieser Kategorie auf das ästhetische Subjekt beschrieb. Unendliche, riesige und mächtige Dinge lassen den Betrachter zunächst erschauern; realisiert dieser aber, dass er selbst nicht unmittelbar in seiner Existenz bedroht ist, gesellen sich dem anfänglichen Schrecken (*horror*) positive Gefühle (*delight*) hinzu. Schon bald nach dem Erscheinen von Burkes Schrift wurde der Versuch unternommen, in der Kunstpraxis nach Anschlussmöglichkeiten zu suchen.⁷ Nun finden sich verstärkt Darstellungen von Schiffbrüchen, Vulkanausbrüchen und Erdbeben. Obgleich sich derartige Katastrophen in den Jahrhunderten davor immer wieder ereigneten, artikuliert sich erst jetzt das gesteigerte Bedürfnis, diese auch im Kunstwerk verfügbar zu haben. Gleichzeitig avancierten neben zeitgenössischen Unglücksfällen auch mythische und historische Katastrophen zu einem beliebten Bildsujet, wobei diese mehrfach auf monumentale Dimensionen gebracht werden. Der neue thematische Fokus, der sich in der Gattung des Historien- und Ereignisbildes abzeichnet, scheint, so eine These der Forschung, mit dem Katastrophenbild die Etablierung einer neuen Gattung zu befördern.⁸

Diese Entwicklungen sind für unsere Betrachtung von Vernets Werk zentral. Der auffallend hohe Anteil an Schiffbrüchen innerhalb seines Œuvres ist als deutliches Indiz eines Transfers von Burkes ästhetisch-physiologischen Vorgaben auf die Landschafts- bzw. Marinemalerei zu lesen. In rezeptionsästhetischer Hinsicht kann sich der Betrachter dabei aufgrund der Anlage unschwer in die Bild-Realität imaginieren, ohne dabei seinen sicheren Standort aufgeben zu müssen. Dieser ist nämlich hinsichtlich der Vorgaben der Ästhetik des Erhabenen eine zwingende Grundvoraussetzung, um sich überhaupt in eine derartige Stimmung versetzen lassen zu können. Burke nennt – dies macht bereits der Titel seiner Schrift deutlich – die ästhetische Kategorie des Schönen im selben Atemzug mit derjenigen des Erhabenen. Das Schöne sei in der Lage, physiologisch für einen



Abb. 1 Claude-Joseph Vernet, *Schiffbruch*, 1772, Öl auf Leinwand, 113,5 x 162,9 cm, National Gallery of Art, Washington.

Ausgleich zu sorgen, indem sich die Körperfasern, die aufgrund der erhabenen Eindrücke in Anspannung versetzt wären, mittels schöner Empfindungen wieder entspannen könnten. Im Wissen um die kontrastiven Wirkungen scheint Vernet nach malerischen Lösungen gesucht zu haben, wie sich diese auch sinnlich vermitteln lassen. So besteht sein Werk aus einer ganzen Reihe von Bilderpaaren, die sich durch kontrastive Stimmungswerte auszeichnen. Gleich mehrfach finden sich in diesem Zusammenhang an der Küste situierte Mondscheinlandschaften oder abendliche Hafenszenarien, deren Gegenstücke dramatische Schiffbrüche zeigen, die sich am helllichten Tag ereignen (S. 76f., Abb. 4–5).

Ein 1772 entstandenes, heute in der National Gallery of Art in Washington befindliches Gemälde zeigt den Typus von Vernets Schiffbruch-Bildern in bildrhetorischer wie auch kompositorischer Vollendung (Abb. 1).⁹ Hier hat der Künstler sämtliche Register seiner hochdramatischen Inszenierungskunst gezogen.

Vom sicheren Standort aus blicken wir auf den Abschnitt einer Steilküste, an der gerade ein Schiff im Sturm auf Grund gelaufen ist. Die Rettungsaktionen, in die diverse Personen involviert sind, befinden sich in vollem Gange. Maßgeblichen Anteil an der von dem Bild ausgehenden Stimmung hat der Himmel, der einen Großteil der Bildfläche besetzt. Im rechten Hintergrund reißt dieser plötzlich auf und gewährt der tiefstehenden Sonne, durchzuckt von einem Blitz, der unsere Aufmerksamkeit kurzzeitig auf die ferne Küstenstadt lenkt, ihren Auftritt, während ein Dreimaster gegen die schwere See ankämpft. Die besondere Dynamik der Komposition resultiert aus der Diagonalen, die von dem Mast des aufgelaufenen Schiffes gebildet wird und welche der Blitz gegenläufig beantwortet. Untermalt von den theatralischen Gesten der Umstehenden, nimmt vom Mars, der unterhalb des Masts angebrachten Plattform, eine Handlungskette ihren Ausgang, in welche mehrere Personen involviert sind. Über ein Tau, das an einem Uferfelsen fixiert wurde, versuchen



ANN-KATHRIN HUBRICH

ZWISCHEN DOKUMENTATION, LEERSTELLE UND KÜNSTLERISCHER INSZENIERUNG ÜBERLEGUNGEN ZUM ZEITGENÖSSISCHEN KATASTROPHENBILD

Wohin das Auge auch blickt – Meer und nichts als Meer (Abb. 1). Es herrscht leichter Wellengang, der Himmel ist beruhigt. Ein Seestück, das die Weite und Schönheit des Ozeans widerspiegeln soll? Ganz und gar nicht. Sven Johne (*1976) thematisiert in seinem fünfteiligen Zyklus *Ship Cancellation* das Scheitern des Menschen an der Natur.¹ Indem er an Schiffsunglücke von Frachtern und Tankern erinnert, rückt er zugleich das Schicksal von Seeleuten in den Fokus, die sich tagtäglich einem hohen Risiko aussetzen. Die stellvertretend für die Fotoserie ausgewählte Arbeit *Augsburg* ist geprägt durch eine hohe Horizontlinie, sodass zwei Drittel des Bildes vom Ozean eingenommen sind, den übrigen Teil füllt der Himmel aus. Die Wasseroberfläche weist im Vordergrund ein sattes Blau auf, während sie sich im Hintergrund nur noch leicht vom Hellblau und Grau des Himmels absetzt. Lediglich das Meer ist zu sehen – kein Land in Sicht. Ebenso bleibt der Betrachterstandpunkt ungeklärt, wodurch eine Verortung unmöglich gemacht wird. Wir sehen, dass wir nichts sehen außer dem Meer.

Der Name des titelgebenden Schiffes und die Koordinaten von eben jener Stelle, an der es gesunken ist, sind in kleingedruckter Schrift kurz über der Horizontlinie angebracht. Am rechten Bildrand findet sich ein von Johne konzipierter, fiktiver Bericht eines Funkers, der das Unglück der Erzählung nach überlebt hat und die Ereignisse nach dem Untergang des Frachters von seiner Position in der Rettungsinsel aus schildert. Er beschreibt, wie er den Überlebenskampf der anderen Besatzungsmitglieder beobachtete, wie sie immer wieder für lange Zeit unter Wasser waren, wieder auftauchten, und schließlich, wie er allein in

Sicherheit auf einem anderen Schiff aus der Bewusstlosigkeit erwacht. Sein Trauma von dieser Tragödie manifestiert sich in nächtlichen Alpträumen. Die eindrückliche Schilderung des Funkers bildet das einzige, aber eben imaginierte Zeugnis dieser Katastrophe, die im Bild selbst nicht gezeigt wird. Die Havarie hinterlässt – und dies vermag Johne auf eindringliche Weise zu visualisieren – eine Leerstelle. Allein über die Erinnerung wird der Brückenschlag zur Katastrophe vollzogen.

WAS TUN, WENN ES KEINE BILDER GIBT? BILDER MACHEN

Die bei Johne künstlerisch inszenierte Leerstelle bildet bei Dierk Schmidt (*1965) die Grundlage der hier vorgestellten Arbeit. Das Schaffen von Schmidt bewegt sich an der Schnittstelle von Historienmalerei und investigativem Journalismus. In seinem 19-teiligen Zyklus *SIEV-X. Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik* (2001/02) nimmt der Künstler Bezug auf ein vor der australischen Küste in internationalen Gewässern gesunkenes Flüchtlingsboot. 397 Menschen aus dem Irak und Afghanistan waren an Bord – 353 Personen überlebten die Überfahrt nicht. Aus knappen Zeitungsmeldungen erfuhr Schmidt davon. Nicht ein Bild, sondern sein Fehlen motivierte den Künstler dazu, sich mit diesem Ereignis zu beschäftigen. Gerade weil diese Katastrophe ohne Abbildung blieb, wurde sie für ihn bildwürdig. Schmidt war angesichts des Ausmaßes des Unglücks erstaunt über die geringe mediale Präsenz: „Es gab keine Medienbilder, nur Fotos und eine kurze BBC-Filmsequenz der noch unter Schock stehenden Überlebenden, nachdem sie

Kat. 83

PIERRE-JACQUES VOLAIRE (1729–1799)
**DER AUSBRUCH DES VESUVS
AM 14. MAI 1771, NACH 1771**

Öl auf Leinwand, 40,2 x 66,2 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Volaire hat zunächst für Claude-Joseph Vernet gearbeitet, bevor er ab 1767 zu dem Maler des Vesuvs im ausgehenden 18. Jahrhundert avancierte. Von den 135 heute bekannten Gemälden des Künstlers zeigen knapp die Hälfte den Vesuv. Prägend für Voltaire wurde der Ausbruch des Vulkans am 14. Mai 1771, den er selbst miterlebte und den er in der Folgezeit in mehreren Ansichten und Fassungen festhielt. Die Grundstruktur im Aufbau bleibt dabei zumeist schematisch: Im gemessenen Abstand sieht der Betrachter auf ein Querformat, dessen linke Bildhälfte der Feuerberg einnimmt, zur rechten Seite öffnet sich das Gemälde zumeist über den mondbeschiedenen Golf von Neapel. Dieser Typus zeichnet sich dadurch aus, dass wir eine nächtliche Eruption sehen, die zudem mächtige Lavaströme aus dem Berg austreten lässt. Der Mond auf der einen und die glühende Magma auf der anderen Seite beleuchten die nächtliche Szene. Weiterhin gehören Staffagefiguren in Form von kleinen Expeditionen zu diesem Bildtypus. Diese Besucher sind beeindruckt, aber nicht erschrocken von dem Naturschauspiel. Sie beobachten das Spektakel mit dem kühlen Blick der aufkeimenden Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung.

Die hohe Nachfrage dieser Gemälde resultiert aus der rasch anwachsenden Zahl an Vesuv-Touristen. Der Aufstieg zum Vulkan war im ausgehenden 18. Jahrhundert fester Bestandteil der *Grand Tour* geworden und ein Gemälde der Eruption bot sich als Souvenir an. | JT

Kat. 84

JOSEPH WRIGHT OF DERBY (1734–1797)
**AUSBRUCH DES VESUVS,
UM 1790**

Öl auf Leinwand, 58,6 x 73,5 cm
Hamburger Kunsthalle

Von 1773 bis 1775 hatte Wright Italien bereist, unter anderem auch, um sich als Landschaftsmaler weiterentwickeln zu können. Im November 1774 wurde er während seines Aufenthalts in Neapel Zeuge eines Vesuvausbruchs. In motivischer Hinsicht kam dies für ihn einem Erweckungserlebnis gleich – rund 30 Gemälde sollte der Künstler in den folgenden beiden Jahrzehnten dem prominenten Vulkan widmen. Wie der bereits seit 1771 in Neapel lebende französische Landschaftsmaler Pierre-Jacques Voltaire (Kat. 83), der sich auf diesen spektakulären Gegenstand spezialisiert hatte, traf Wright damit den Nerv der Zeit. Denn Darstellungen der entfesselten Natur waren vor dem Hintergrund der Ästhetik des Erhabenen und bedingt durch deren Popularisierung salonfähig geworden.

Das vorliegende Gemälde zeigt den Blick auf den Vesuv von der Küste unterhalb des Posillipo aus, eines südwestlich von Neapel ansteigenden Hügelzugs. Diese Ansicht hatte Wright mehrfach umgesetzt und damit zugleich deren Etablierung befördert. Der besondere Stimmungsgehalt des Bildes rührt daher, dass sich der Künstler – wie fast immer – für die Umsetzung der Eruption als Nachtstück entschieden hat. Der im Hintergrund sichtbare Vesuv wirft gerade glühende Lava aus, die den Himmelsbereich in der Bildmitte gelborange einfärbt. Während die steil ansteigende Küstenlinie auf der linken Seite im tiefen Dunkel verbleibt, erhellt rechts der Mond die ruhig daliegende Meeresfläche, auf der sich einige wenige Boote befinden. | MB

Kat. 85

JOSEPH WRIGHT OF DERBY (1734–1797)
VESUVAUSBRUCH, UM 1780–1790

Öl auf Papier auf Holz, 45 x 58 cm
Galerie Hans, Hamburg

Im Anschluss an seine 1775 erfolgte Rückkehr aus Italien nach England schuf Wright eine beachtliche Zahl an Gemälden, die das Thema nächtlicher Vesuvausbrüche in unterschiedlichen Kompositionstypen variieren. In diesem Fall hat der Künstler den Vulkan an den rechten Rand des Bildes gerückt. Die Lava wird nicht nur aus dem Krater geschleudert, sondern fließt auch in Strömen die Flanke des Berges hinab. Gleichzeitig entsendet dieser gewaltige Aschewolken, auf denen der Widerschein der Lava ruht und die deshalb ausnehmend plastisch wirken. Im Vordergrund sind einige Personen zu sehen, die dem nächtlichen Naturspektakel beiwohnen. Dabei hebt sich der auf einem Esel sitzende, von einem Führer begleitete Reisende silhouettenhaft von der dahinter befindlichen glühenden Lavamasse ab.

Der besondere Reiz des Gemäldes beruht auf den starken Gegensätzen, die sich über die Komposition artikulieren. Zwei natürliche Lichtquellen verteilen sich auf beide Hälften, wobei das rötlich-warme Licht des Vulkans mit dem silbrig-kalten des Mondes kontrastiert. In der leeren Mitte des Bildes ist zu sehen, wie sich die von beiden Lichtquellen gestifteten Farbwerte treffen und durchmischen. Grundverschieden ist auch der landschaftliche Charakter beider Seiten geartet. Während sich in der Eruption die dynamische, aus dem Erdinneren nach oben drängende Naturgewalt entlädt, erweist sich die friedlich daliegende, sanfte Hügellandschaft von eher statischen Werten bestimmt. Dem Künstler ist es auf überzeugende Weise gelungen, beide Gegensätze kompositorisch in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen. | MB



Kat. 83 Pierre-Jacques Voltaire · *Der Ausbruch des Vesuvs am 14. Mai 1771, nach 1771*



Kat. 84 Joseph Wright of Derby · *Ausbruch des Vesuvs*, um 1790



Kat. 85 Joseph Wright of Derby · *Vesuvausbruch*, um 1780-1790

Kat. 147

JACOB GENSLER (1808–1845)

HAMBURG NACH DEM BRANDE VON 1842, 1842

Öl auf Mahagoniholz, 45,2 x 52,9 cm
Hamburger Kunsthalle

Während Hunderte von Zeichnungen und Druckgrafiken die zerstörte Innenstadt dokumentieren, lassen sich nur eine Handvoll Gemälde ausmachen, die an das Inferno erinnern. Das bedeutendste Werk dieser Gruppe ist Genslers Ansicht von *Hamburg nach dem Brande von 1842*, das als Auftragswerk des Kaufmanns Ernst Merck entstand. Das Gemälde gewährt einen weiten Blick über die Kleine Alster hinweg auf die zerstörte Innenstadt. In diesem Areal, das in etwa dem Gebiet um den heutigen Rathausmarkt entspricht, sind überall Trümmer und Rauchwolken zu sehen. Geradezu trotzig ragt rechts die von mutigen Bürgern gerettete Neue Börse hervor. In noch weiterer Ferne ist der schlanke Turm der ebenfalls bewahrten Katharinenkirche erkennbar. Im Vordergrund sind Spuren der Zerstörung unübersehbar, wobei vor allem rechts das verkohlte Rad der Wasserkunst, ein Teil der städtischen Wasserversorgung, den Blick auf sich zieht. Das Gemälde schildert somit realistisch die trostlose Situation der stolzen Hansestadt. Doch ist auch eine starke Aufbruchsstimmung spürbar. In Genslers Komposition der Szene werden Kirche und Börse zwar von den Trümmern bedrängt, doch bleiben sie in ihrer Wirkung als Symbol für Hamburgs Wiederaufstieg dennoch unübersehbar. Die ungebrochene Kraft der Bürger verdeutlichen zudem einige Männer, die intensiv mit Lösch- und Aufräumarbeiten beschäftigt sind. Hoffnungsvoll stimmt letztlich auch der blaue Himmel mit seinen Schönwetterwolken. Genslers Qualitäten zeigen sich in der spannungsvollen Verteilung der Hell-Dunkel-Zonen sowie in der klugen Mischung von umrisshafter und detaillierter Wiedergabe. Die feine Luftstimmung erinnert an die hervorragenden Naturstudien des Künstlers. | DK

Kat. 148

AUGUST HAUN (1815–1894)

AM PFERDEMARKT, 1842

Bleistift, hellbeige laviert, 16,7 x 23,4 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Kat. 149

AUGUST HAUN (1815–1894)

LILIENSTRASSE, VOM WALL GESEHEN, 1842

Bleistift, grau laviert, 23x 32,5 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Bereits unmittelbar nach Erlöschen des Großen Brandes wurde damit begonnen, diese einzigartige Katastrophe bildnerisch festzuhalten. Zahlreiche Künstler zogen damals durch die Ruinenlandschaft und skizzierten vor allem mit dem Bleistift die Zeugnisse des Infernos. Charakteristisch für diese Studien ist ihr weitgehend dokumentarischer Charakter. Bei der Durchsicht der erhaltenen Blätter gewinnt man den Eindruck, als ob die Künstler angesichts der schockierenden Wirklichkeit ihre Persönlichkeit zurückgenommen hätten. Dies führte bisweilen zu einer gewissen Gleichförmigkeit der Wiedergabe, was allerdings nicht für den gebürtigen Berliner Haun gilt. Von diesem hat sich eine kleine Gruppe bislang kaum bekannter Studien zum Hamburger Brand erhalten. Haun verfügt über einen markanten Zeichenstrich, wobei bei aller Genauigkeit der Details auch noch eine weiche, fast malerische Wirkung erkennbar ist. Durch geschickte Motivwahl wird der Betrachter gleichsam ins Bild hineingezogen. So fesselt etwa auf der Zeichnung *Lilienstraße, vom Wall gesehen* (Kat. 149) die wie eine offene Wunde wirkende Hauswand links. Auch wagte Haun es, ganz nah an ein Motiv heranzutreten. Die Ansicht eines zerstörten Hauses *Am Pferdemarkt* (Kat. 148) wird in dieser Konzentration gleichsam zum Stellvertreter der großen Katastrophe und erscheint damit be-

sonders eindrücklich. Derartige Detailstudien finden sich selten, da die Behörden eine allzu starke Annäherung an die einsturzgefährdeten Ruinen verboten hatten. Der auf topographische Darstellungen spezialisierte Haun gehörte zu einer Gruppe auswärtiger Künstler, die offenbar eigens aufgrund des besonderen Ereignisses in die Hansestadt gekommen waren. | DK



Kat. 147 Jacob Gensler · *Hamburg nach dem Brande von 1842, 1842*



Kat. 148 August Haun · *Am Pferdemarkt*, 1842



Kat. 149 August Haun · *Lilienstraße, vom Wall gesehen*, 1842

Kat. 161

ADAM WILLAERTS (1577–1664)

SCHIFFBRUCH IM STURM, 1656

Öl auf Holz, 77,8 x 107,4 cm

Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Sammlung Christoph Müller

Gleich mehrere Segelschiffe kämpfen gegen die sturmgepeitschte See an und drohen unterzugehen oder aber küstennah auf Grund zu laufen. Als wären sie ein bloßer Spielball der Elemente, werden sie von den gewaltigen Wellen hin- und hergeworfen. Trotz eingeholter Segel sind die Schiffe nicht mehr manövrierfähig. Rechts vorne wird gerade eines von ihnen gegen das Ufer getrieben und dabei von einem gewaltigen Brecher getroffen, der mehrere Seeleute vom Deck spült. Im Wasser treibend, versuchen diese das Land zu erreichen, um dort an einem Felsbrocken Schutz zu finden. Willaerts hat den unmittelbaren Vordergrundbereich ausnehmend detailreich gestaltet und zudem feinmalerisch umgesetzt. Neben der sich verändernden Perspektive, die von der Untersicht am linken Bildrand zur Draufsicht auf der gegenüberliegenden Seite umschlägt, machen sich vergleichbare Sprünge auch bei den Größenverhältnissen der Figuren in Relation zu den Schiffen bemerkbar.

Vergeblich sucht das betrachtende Auge nach Halt in diesem Chaos. Äußerst differenziert hat der Künstler den Himmelsbereich, der zwei Drittel des Gemäldes einnimmt, mit all seinen Farbabstufungen wiedergegeben. Durchzuckt von Blitzen, drängen von links schwere Gewitterwolken ins Bild und überlagern den blauen Himmel. Die sichtbar gebliebenen Pinselstriche im oberen Bereich tragen dabei zu einer zusätzlichen Dynamisierung des Geschehens bei. Das 1656 datierte Bild fällt in das Spätwerk des in Utrecht tätigen Malers und es ist denkbar, dass Willaerts' Sohn Abraham an der Umsetzung beteiligt war. | MB

Kat. 162

LEONAERT BRAMER (1596–1674)

SCHIFFBRUCH AN FELSIGER KÜSTE

Öl auf Leinwand, 100 x 134,5 cm

Hamburger Kunsthalle

Zwei Segelschiffe sind in Seenot geraten und laufen Gefahr, an Felsen in Küstennähe zu zerschellen. Meterhoch türmen sich die vom Sturm aufgepeitschten Wellen und lassen die großen Schiffe sowie zwei kleinere Boote in der Ferne steuerlos hin- und herschaukeln. Hilflos den tobenden Elementen ausgesetzt, kämpfen die Seeleute verzweifelt um ihr Leben und versuchen sich zu retten. Einige springen waghalsig von den aufragenden Schiffsrümpfen ins Meer, andere versuchen im Wasser mit letzten Kräften das nahe Ufer zu erreichen. Ein Seemann wird auf einem großen Fass liegend an Land gespült, umherschwimmendes Treibholz zeugt von der zerstörerischen Gewalt des Sturms. Auf der hoch aufragenden Klippe rechts stehen vier Männer wild gestikulierend vor einem Wehrturm und werden Zeugen des Unglücks.

Bramer reflektierte die Gewalt der Natur, gleichzeitig steht der Schiffbruch sinnbildlich für die Ohnmacht und Hilflosigkeit des Menschen. Der Maler verzichtete auf eine differenzierte Darstellung der Wassermassen und Wellenbewegungen, sodass die Kraft der gegen die Bordwände schlagenden Wogen und die aufsprühende Gischt kaum wahrnehmbar sind. Bedrohlich und düster erscheint das Meer, wenige helle Pinselstriche sorgen für Lichtreflexe, die ange deutete, helle Horizontlinie trennt den Himmel mit den bedrohlichen Wolkenformationen vom Wasser. Die Dramaturgie der Szene zeigt sich fast vollständig im Vordergrund an den verzweifelten Rettungsversuchen der Schiffbrüchigen. Und doch scheinen die Figuren nicht wirklich vom Rhythmus der Wellen erfasst und von der Strömung in die Tiefe gezogen zu werden, sondern wirken schematisch angeordnet und wie nachträglich hinzugefügt.

Das in leichter Untersicht ausgeführte Bild deutet italienische Einflüsse an, die Bramer während seiner Reise 1615, die ihn unter anderem an den Hof der Farnese in Parma und nach Rom geführt hatte, gewonnen hat. | SP

Kat. 163

SIMON JACOBSZ. DE VLIIEGER

(1600/01–1653)

SCHIFFBRUCH AN EINER FELSENKÜSTE

Öl auf Leinwand, 89 x 116 cm

Staatliche Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern, Sammlung Christoph Müller

In schwerem Sturm ist ein Segelschiff nahe einer zerklüfteten Steilküste zwischen die Klippen geraten und auf Grund gelaufen. Wie den Gesten und Haltungen der Besatzung unschwer zu entnehmen ist, macht sich Panik breit. Einige Seeleute sind ins Wasser gesprungen, haben vereinzelt bereits das rettende Ufer erreicht oder einen nahen Felsen erklommen. Ungewöhnlich für derartige Schiffbruchdarstellungen ist die Figur eines Geistlichen, die sich am rechten Bildrand befindet und bei der es sich vermutlich um einen Franziskaner handelt. Den Kreuzstab umfassend, scheint dieser gestisch auf die Schiffbrüchigen Bezug zu nehmen, getragen von der Hoffnung, die Wogen besänftigen zu können.

Die anbrandenden Wellen tragen dazu bei, die Komposition zu rhythmisieren. Dabei hebt sich die weiß aufschäumende Gischt kontrastreich vom Dunkel des Wassers und den Brauntönen der Felsen ab. Bekrönt wird die Steilküste von phantastisch anmutenden, festungsartigen Gebäuden. Einige Bewohner dieser Bergstadt haben sich bis an die Abbruchkante vorgewagt, müssen jedoch tatenlos zusehen, was sich weit unterhalb von ihnen ereignet. Unterstrichen wird die dramatische Stimmung von dem grauschwarzen Gewitterhimmel, der nahezu die Hälfte der Bildfläche einnimmt.

Die Konstellation aus einem Schiffbruch, der sich an einer Steilküste ereignet, von verschiedenen Staffagefiguren belebt wird und den Betrachter am Ufer situiert, weist bildstrukturell auf die Malerei des 18. Jahrhunderts voraus, in der dieses Thema insbesondere unter den Vorzeichen einer Ästhetik des Erhabenen verhandelt wird (Kat. 164–167). | MB



Kat. 161 Adam Willaerts · *Schiffbruch im Sturm*, 1656



Kat. 162 Leonaert Bramer · *Schiffbruch an felsiger Küste*



Kat. 163 Simon Jacobsz. de Vlieger · *Schiffbruch an einer Felsenküste*

Kat. 180

EUGÈNE ISABEY

DER SCHIFFBRUCH DES DREIMASTERS ‚EMILY‘ IM JAHRE 1823, 1865

Öl auf Leinwand, 200 x 345 cm

Musée d'Arts de Nantes

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte die Gattung der Marinemalerei einen neuen Höhepunkt. Die Dramen, die sich auf hoher See ereigneten, wurden nun auf ein ausnehmend großes Format gebracht. Über geradezu monumentale Dimensionen verfügt Isabey's Hauptwerk *Der Schiffbruch des Dreimasters ‚Emily‘ im Jahre 1823*.

Während der Künstler durchaus zeitnah auf dramatische Untergänge reagierte (Kat. 178), hat er sich in diesem Fall auf einen Schiffbruch bezogen, der sich bereits 1823 ereignete. Über 40 Jahre danach inszenierte er diesen auf der Leinwand. Der von Isabey eingefangene Moment ist ausnehmend dramatisch. Der Dreimaster *Emily* hat sich gedreht und die Schiffbrüchigen versuchen verzweifelt, Halt auf dem Rumpf zu finden. Manche stürzen in die Wogen, anderen gelingt es gerade noch, ein Tau zu ergreifen. Die Rettungsboote können aufgrund des hohen Wellengangs nicht geordnet zu Wasser gelassen werden.

Regenschwer hängen die tiefschwarzen Wolken über der aufgewühlten See und korrespondieren farblich mit den dunklen, aufgepeitschten Wogen. Während am linken Rand der Horizont zu erahnen ist, entsteht rechts der Eindruck, als würden die Elemente Wasser und Luft unvermittelt ineinander übergehen. Bedingt durch einen Wasserwirbel vor dem Schiffsrumpf, erinnert dieser an die beiden Augenhöhlen eines Totenschädels – der Tod lauert im Wasser. Doch trotz der ausweglos erscheinenden Situation ist der Überlebenswille der Besatzung ungebrochen. So sind die auf dem Rumpf befindlichen Schiffbrüchigen damit befasst, aus Bootsteilen ein provisorisches Floß zu bauen. Gerade wird der Mast errichtet, der sich trotzig vor dem Schwarz des Himmels abhebt. | MB

Kat. 181

ELGER ESSER (*1967)

131 FÉCAMP, 2007

Heliogravüre, 184 x 289 cm

Sammlung Klein, Eberdingen-Nussdorf

Kat. 182

ELGER ESSER (*1967)

6 DIEPPE, 2007

Heliogravüre, 183 x 289 cm

Courtesy of the artist and Kewenig, Berlin

Die Zeit scheint still zu stehen auf Essers Komposition *131 Fécamp* (Kat. 181). Seit wann liegt wohl das an den Strand gespülte Segelschiff dort? Was ist passiert? Wo sind die Besitzer und welches Schicksal ist ihnen widerfahren? Während sich der Schiffskörper halbseitig im Wasser, halbseitig im Sand befindet, ragt die Takelage schräg in den Bildraum hinein. Dieser wird durch den Mast in zwei nahezu gleichgroße Hälften geteilt. Der rechte Teil wird vom Wasser, der linke vom Landstreifen dominiert. Im Hintergrund entfaltet sich eine Bergsilhouette, davor hebt sich die Architektur eines Küstenortes ab. Die Szenerie wirkt merkwürdig still, unbelebt, wie eingefroren.

Die Arbeit *6 Dieppe* (Kat. 182) verfügt über einen klassisch anmutenden Bildaufbau: Das obere Drittel wird vom verdeckten Himmel eingenommen. Im Mittelteil ist das überwiegend beruhigte Meer zu sehen, im Bildvordergrund wird der Betrachterstandpunkt durch die schmale Landzunge definiert. Dynamik erhält diese Komposition durch das im Untergehen begriffene Schiff, dessen gewaltiges Gewicht das Wasser aufwirbelt und so eine große Welle formt. Doch auch hier stellt sich die Frage: Wann ist das, was wir sehen, passiert? Wir werden Zeugen einer Katastrophe, die ins Bild gesetzt wurde, um dort zu bleiben. Was danach geschah oder was dazu führte, erfahren wir nicht.

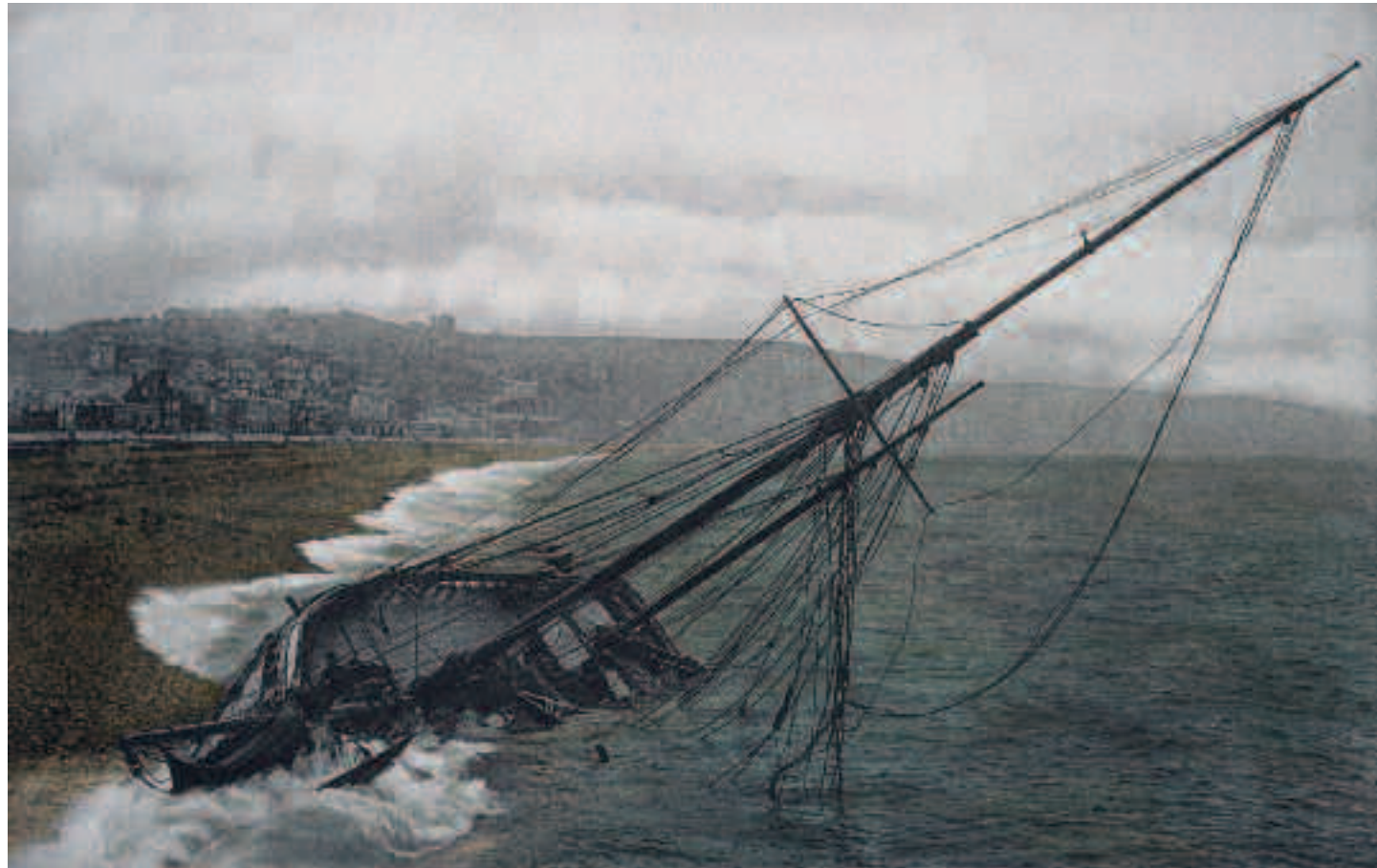
Die großformatigen Arbeiten Essers sind Teil der von 2006 bis 2009 entstandenen Serie *Wrecks*,

die das Thema *Schiffbruch* in den Mittelpunkt rückt. Hinter diesem in der Kunstgeschichte tradierten Motiv verbirgt sich allerdings noch weit mehr. Die melancholisch, fast romantisch wirkenden Kulissen regen zum Nachdenken an. Die aus den weiten Blicken entstehende Leere will von uns als Betrachter gefüllt werden. Sie bietet Raum, sich in die fast wie Bühnenbilder wirkende Szenerien hineinzudenken. Und wieder kommt die Zeit ins Spiel, denn diese Aufnahmen scheinen nicht unserer Epoche zu entstammen. Die weitgehende Monochromie erschwert die Einordnung zusätzlich. Ein Spannungsverhältnis unterschiedlicher Zeitebenen entsteht. Dazu kommt die von Esser verwendete, nur noch selten angewandte Technik der Heliogravüre, ein Tiefdruckverfahren, mit dem er vorhandene Postkartenmotive für seine großformatigen Werke reproduziert. Postkarten und Reiseliteratur des späten 18. und 19. Jahrhunderts sind ein wichtiger Bezugspunkt in Essers Œuvre und so werden seine Arbeiten zu Visualisierungen dieser dort beschriebenen Landschaften im Hier und Jetzt.

Esser, der Schüler bei Bernd und Hilla Becher an der Kunstakademie Düsseldorf war, ist bekannt für seine malerischen Fotografien, in denen er – wie hier – die Grenze zwischen den beiden Medien auslotet und diese miteinander verschränkt. | AH



Kat. 180 Eugène Isabey · *Der Schiffbruch des Dreimasters „Emily“ im Jahre 1823, 1865*



Kat. 181 Elger Esser · 131 *Fécamp*, 2007



Kat. 182 Elger Esser · 6 *Dieppe*, 2007