

CONSTANZE BAUM

Ruinenlandschaften

Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur
und bildkünstlerischen Werken über Italien
im 18. und frühen 19. Jahrhundert



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER

GRM-Beiheft 51



CONSTANZE BAUM

Ruinenlandschaften

Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur
und bildkünstlerischen Werken über Italien
im 18. und frühen 19. Jahrhundert

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2012

UMSCHLAGBILD

John Robert Cozens, English, 1752–1797:
Sepulchral Remains in the Campagna near Rome, ca. 1782–1783,
watercolor on paper.
Dedicated to Louis Hawes, Professor of Fine Arts,
in recognition of his contributions to the IU Art Museum,
Indiana University Art Museum, 76.17.
© Photograph by: Michael Cavanagh and Kevin Montague

D 83
ISBN 978-3-8253-6082-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Meinem Vater

»Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sey wie es wolle,
Es war doch so schön!«
(Goethe, *Faust II*)

Vorwort

Es ist ein Hauptanliegen dieser Arbeit, den Variationsreichtum der Ruinenwahrnehmung im 18. und frühen 19. Jahrhundert aufzudecken und damit die Vielfalt der semantischen Konnotationen offenzulegen, die die zahlreichen Quellensuche anbieten. So soll ein Weg durch die komplexe Wahrnehmungsgeschichte von Ruinenlandschaften beschritten werden, der Widersprüchen gegenüber offen ist und sich nicht vorschnell durch Raster, Definitionen oder Kategorisierungen gegenüber heterogenen Befunden verschließt. Dass bildkünstlerische Werke neben Texten der Reiseliteratur verhandelt werden, ist ein bewusst gewählter Schritt, um tradierte Deutungshoheiten komparatistisch zu weiten.

Die vorliegende Studie wurde im Oktober 2011 als Dissertationsschrift an der Technischen Universität Berlin am Institut für Neuere Deutsche Philologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft eingereicht.

Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle meinem Doktorvater, Prof. Norbert Miller (TU Berlin), dessen Sachverstand der Thematik unabdingbare Inspirationsgrundlage war, sowie Prof. Ernst Osterkamp (HU Berlin) für die uneingeschränkte Bereitschaft, als zweiter Betreuer zu fungieren. Rat, Zuspruch und Zeitfenster zur Fertigstellung erteilten und gewährten mir unter wechselnden Arbeitsverhältnissen zudem Prof. Nikola Roßbach (Universität Kassel) und besonders Prof. Ariane Martin (Universität Mainz). Ebenso danke ich Prof. Renate Stauf (TU Braunschweig) für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe der GRM sowie PD Dr. Cord-Friedrich Berghahn für die freundliche Vermittlung an Dr. Andreas Barth vom Winter Verlag in Heidelberg. Meinem Mann Ronny Müller danke ich für manch kritische Einwände, Korrekturvorschläge und Kinderbetreuungen.

Die umfangreichen Bestände europäischer Reiseliteratur in der Staatsbibliothek Berlin und der Bibliotheca Hertziana in Rom bilden den Grundstock dieser Arbeit. Für bildrechtliche Angelegenheiten bin ich besonders dem British Museum London zu großem Dank verpflichtet, deren herausragende Sammlungen ich zu Recherche- und Veröffentlichungszwecken uneingeschränkt nutzen konnte. Des Weiteren halfen kompetent das Kupferstichkabinett Berlin, die Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, das Metropolitan Museum of Art in New York, die Universitätsbibliothek Heidelberg und die Staatsgalerie Stuttgart. Zahlreiche weitere Institutionen in Deutschland, England, Frankreich, der Schweiz und den USA machen den vorliegenden Band um die ein oder andere Abbildung reicher. Besonders aber danke ich meiner Familie, die stets an die Fertigstellung dieses Buchs geglaubt hat. Untröstlich bin ich, dass mein Vater dies nicht mehr miterleben konnte.

Vorwort.....	VII
--------------	-----

Erster Teil: Fundamente

1	›Ruinen des Augenblicks‹ und ›Ruinen der Dauer‹. Das Erdbeben von Lissabon und der Ruinendiskurs	1
1.1	Ruinenästhetik und das Erdbeben von Lissabon	1
1.2	Der Augenblick in der Geschichte: Der Ruinendiskurs im Jahr 1755	8
1.3	›Ruinen des Augenblicks‹ und ›Ruinen der Dauer‹	12
1.4	Lissabon als Ruine. Die Darstellung des katastrophalen Augenblicks	14
1.5	Le Bas' Sonderweg: ›Schöne Trümmer‹	18
2	Ruinenlandschaften	25
2.1	Im Dialog mit der Ruine	25
2.2	Ruine – Reliquie – Überrest – Spur – Trümmer	33
2.3	»...Albanos Auge [war] nach der schönsten Ruine der Zeit – wenn man die Erde selber ausnimmt –, nach Italien gerichtet«	38
3	Landschaftswahrnehmung	43
3.1	Reiseliteratur und Ruinenlandschaften	43
3.2	Eine Philosophie der Landschaft	49
3.3	Ruinenästhetik: Fortgesetzte Betrachtungen	55
3.3.1	»Die jetzige Aussicht der zertrümmerten Gebäude ist gross und malerisch«	62
3.3.2	»all magnificence is lost« – die Ruinierung der Ruine und die Schönheit der Trümmer	68
3.4	Landschaft mit Buch und Ruinen oder Wer nichts weiß, sieht auch nichts	72
4	Exkurs: Augenblicke in der Landschaft. Eine Federzeichnung Burys und das Claude-Glas	81
5	Ruinenlandschaften in der bildenden Kunst	103
5.1	Prolegomena zu einer Topographie der Ruinen	103
5.2	Vedute capricciose: Einige Beobachtungen zur Genese von Ruinenbildern zwischen Erfindung und Authentizität	112
5.3	Bausteine zur Geschichte der Ruinendarstellung	119
5.3.1	Das Buch der Wahrheit – die Ruinen Claude Lorrains	120

5.3.2	Roma ruinans – Ruinenprojekte der Neuzeit	123
5.3.3	Ruinen als Architekturprojekte zwischen papierner Phantasie und Baustelle	132
5.3.4	Der Petersdom als Ruine? Marten van Heemskerck ruiniert Rom	137
5.3.5	Dignität der Ruine: Piranesi feiert Roms Ruinen	146
5.4	Patinierungen	148
5.4.1	Bildverwitterung bei Piranesi	148
5.4.2	Textverwitterung bei Goethe	151
5.4.3	Renaturierung: Bewuchs als Protagonist der Ruine.....	155
6	Ruinenästhetik im 18. Jahrhundert	163
6.1	Diderots ›Poetik der Ruinen‹	163
6.2	»Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt«	170
6.3	Hirschfelds Theorie der Gartenkunst oder Anleitung, wie man (k)eine Ruine baut	172
6.4	Das verkehrte Kolosseum – eine selbstgemachte Ruinierung	174

Zweiter Teil: Fallstudien

7	Das Amphitheater von Verona als Palimpsest	183
7.1	Stimmengewirr auf dem Theater	183
7.2	Die Arena di Verona als Neubauruine	193
7.3	Heinrich Heine in Verona	195
7.3.1	Annäherungen an die Stadt und das Amphitheater	195
7.3.2	»Tolle Trümmer« – Blick zurück in die Geschichte	198
7.3.3	Ruine als Schrift – sprechende Trümmer	199
7.3.4	Heines Antike	199
7.3.5	Produktive Schrumpfung	200
7.3.6	Die antike Ruine als Bühne träumerischer Anverwandlung	202
7.4	Johann Wolfgang Goethe und die erste antike Ruine in Italien	204
7.4.1	Anfahrt auf Verona	204
7.4.2	Blick vom Kraterrand	205
7.5	Karl Philipp Moritz und der tiefe Trichter der Einbildungskraft	207
7.6	»Silence reigned undisturbed the awful ruins« – William Beckford in der Arena	209
8	Roms ruinierte Rotonden	213
8.1	»... ruin, ruin, ruin, all about it« – Rom als Ruinenlandschaft	213
8.2	Das Pantheon als Ruine	223
8.3	Prächtige Verwüstung – die römische Ruine bei Nacht	233
8.4	Seitenblicke auf das Pantheon	236
8.5	»Being forlorn and dismal« – ein missglückter Pantheonbesuch	239
8.6	Aufs Dach gestiegen – Ardinghellos Pantheon-Erlebnis	241
8.7	Aqua alta – Das Pantheon und die Flutkatastrophe 1805	245

9	Pompejis ›Ruinen des Augenblicks‹	249
9.1	Pompejanische Tagträume	255
9.2	Im Bann der Isis: Rekonstruktive Phantasie in der <i>Voyage Pittoresque</i>	261
9.3	Ruinierte rêverie und gemischte Gefühle	264
9.4	›Ghostly ruins‹	269
9.5	Pittoreskes Pompeji?	270
9.6	Moritz fehlt der Nebel der Vorzeit, Goethe die Größe	275
10	›... tenet nunc Parthenope‹ – Vergils Grab	283
10.1	Ruinenreliquie – Ein Lorbeerzweig für Friedrich den Großen	289
10.2	Das Grab des Vergil als Motiv in der Reiseliteratur vor 1755	303
10.3	Nach 1755: ›postwilhelminische‹ Vergil-Grab-Besucher	310
10.4	Die Wandelbarkeit der Ruine – Bilder von Vergils Grab	323
11	Ruinenwahrnehmung – Ruinenlandschaften	327
12	Literaturverzeichnis	335
12.1	Quellen	335
12.2	Forschung	340
	Abbildungsnachweise	353
	Register	359

Erster Teil: Fundamente

»Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper que ne feraient des monuments entiers et conservés. Les ruines sont loin des villes; elles menacent, et la main du temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentiments mélancoliques et doux. J'admire l'édifice entier; la ruine me fait frissonner; mon coeur est ému, mon imagination a plus de jeu.«¹

1 ›Ruinen des Augenblicks‹ und ›Ruinen der Dauer‹ Das Erdbeben von Lissabon und der Ruinediskurs

1.1 Ruinenästhetik und das Erdbeben von Lissabon

Die Begegnung mit Ruinen im 18. Jahrhundert wird zu einer neuralgischen Schnittstelle der dialektischen Auseinandersetzung von Fortschrittsglauben einerseits und der Wahrnehmung einer in Trümmern liegenden, sich permanent zerstörenden Welt andererseits. Denn die Spannung, die zwischen diesen Polen liegt, wird eingelöst im Bild der in der Landschaft eingebetteten Ruine², meist antiker Provenienz, welche Reisende und Ruinenbegeisterte allerorts, vor allem aber in Italien vorfinden. An diesem Bild von Zerstörung entzündeten sich jene im Eingangszitat von Denis Diderot (1713–1784) postulierten Spielräume der Einbildungskraft, die Zeiten überspannend sowohl auf Vergangenes wie Zukünftiges rekurrieren und im Zentrum dieser Untersuchung stehen. Die Wahrnehmung der Ruine als ästhetisches Objekt der Gegenwart zwischen Augenblick und Dauer, Schönheit und Zerfall, bildet im 18. Jahrhundert ein neues Paradigma aus, das geeignet erscheint, ambigüe Weltsichten zu erfassen, und entsprechend einer brüchig und vieldeutig gewordenen Subjekterfahrung durch seine Mehrschichtigkeit einen äquivalenten Kristallisationspunkt anzubieten.

¹ Denis Diderot: *Observation sur la Sculpture et sur Bouchardon*, in: *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, tome III, 1^{er} partie (Mars 1763), hier zitiert nach: *Œuvres de Denis Diderot*, Tome Quatrième, I^{re}. Partie: *Salons d'exposition de 1765 et 1767*, Paris 1818, S. 575 [Sperrung C.B.].

² Vgl. grundlegend Georg Simmel: *Die Ruine*, in: ders.: *Philosophische Kultur*, Frankfurt a.M. 2008, S. 123-129.

Mit dem Erdbeben von Lissabon wird im November 1755 die Aufmerksamkeit der gelehrten Weltöffentlichkeit dabei in neuer Weise auf Zerstörung und Ruinöses gelenkt³, und die Ruinen, die dieses Erdbeben realiter sowie in der Folge in Texten wie Bildern hinterlässt, geben Zeugnis von der Spannweite ruinöser Wirkkräfte. Denn diese Naturkatastrophe löst neben ihrem geologischen Epizentrum weitere Beben in theologischen wie kulturellen Diskursen aus und forciert Vorstellungen von Ruinen- und Trümmerlandschaften. Die Bedeutung der Ruine steht durch dieses Ereignis in der Jahrhundertmitte zur Disposition zwischen jenen Kräften, die einerseits in der Befangenheit gottgegebener Weltansichten argumentieren und Ruinen weiterhin als ikonischen Ausdruck eines göttlichen Strafgerichts sehen und damit als Wahrzeichen einer emblematisch wie rhetorisch festgefühten Tradition, während andererseits bildliche wie textliche Strategien entwickelt und erprobt werden, sich aus dieser Befangenheit zu befreien und dabei nicht dem Gegenstand selbst abzuschwören sondern ihm neue Bedeutungsspielräume zuzuweisen und diese im je eigenen Kontext auszuloten. Als beredete Zeugen in der Theodizee-Debatte werden die Ruinen Lissabons für die Indizienführung ebenso instrumentalisiert, wie sie als Objekte einer ästhetischen Transformation der Katastrophe dienlich werden, in denen sich der Augenblick der Erderschütterung als tektonischer Zusammenbruch eingeschrieben hat.

So zieht die Resonanz dieser Zerstörung weite Kreise: Während Giacomo Casanova (1725–1798) das Lissabonner Erdbeben in den Kerkern Venedigs, wo es durchaus noch merkbar erscheint, in seiner Autobiographie zum Anlass nimmt, über die sich eröffnende, paradoxe Möglichkeit einer Befreiung durch die Katastrophe nachzusinnen⁴, bindet Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) im Rückblick auf seine Jugend das Ereignis, das er als gerade Sechsjähriger erlebt, als Erschütterung seines bis dato intakten Weltbildes in seine Biographie ein. Er berichtet in *Dichtung und Wahrheit* von der Fertigstellung des väterlichen Hauses in Frankfurt und kontrastiert dies mit der Nachricht vom Lissabonner Erdbeben. Es ist ihm ein Einbruch in eine heile, helle Welt.⁵ Aufbau des Mikrokosmos' Familie

³ So auch Brigitte Buberl: *Einleitung*, in: *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, Kat. Ausst., hg. von Brigitte Buberl und Rolf Kultzen, München 1994, S. 7.

⁴ Giacomo Casanova: *Denkwürdigkeiten von Jakob Casanova von Seingalt. Von ihm selbst geschrieben*, hg. von M. O. Hérni, Vierter Teil, Hamburg 1856 (Kapitel 10: *Unter den Bleidächern – Erdbeben*). Casanova begrüßt die Erdstöße euphorisch »un' altra, un' altra, gran Dio! Ma più forte!« (S. 189) und sieht im potentiellen Einsturz des Gebäudes eine Fluchtmöglichkeit. Obschon er einen für ihn tödlichen Ausgang des Ganzen nicht verleugnen kann, konstatiert er: »In der Lage, worin ich war, rechnet man die Freiheit für Alles und das Leben für nichts oder wenig, und im Grunde fing ich an, toll zu werden.« (ebd.) Eine vergleichbar paradoxe Situiertheit, eine positive Befreiung für das Subjekt durch ein katastrophales Erdbeben, vollführt Kleist in der Anfangssequenz der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* für seinen Protagonisten Jeronimo Rugera.

⁵ »Mimetisch bildet die Sprache in Goethes nachfolgender Schilderung die Erschütterung

und Zerstörung bzw. Zerrüttung des Weltganzen werden so in ein Bild gespannt, welches zugleich ein »außerordentliches Weltereignis« bar jeder topographischen Übereinstimmung mit der eigenen, kindlichen Biographie verzahnt. Die Ruine selbst scheint hier nur implizit als Gegenbild des intakten Familiensitzes durch. Goethe nutzt die Koinzidenz der Ereignisse zu einer biographischen Profilierung. Bauplan und Verfallsbewusstsein werden in diesem Sinne hier zusammengebracht:

»Ja vielleicht hat der Dämon des Schreckens zu keiner Zeit so schnell und so mächtig seine Schauer über die Erde verbreitet. Der Knabe, der alles dieses wiederholt vernehmen musste, war nicht wenig betroffen.[...] Vergebens suchte das junge Gemüt sich gegen diese Eindrücke herzustellen, welches überhaupt um so weniger möglich war, als die Weisen und Schriftgelehrten selbst sich über die Art, wie man ein solches Phänomen anzusehen habe, nicht vereinigen konnten.«⁶

Welt und vor allem Weltgeschichte bildet sich vor dem Auge des gelehrten Betrachters jedoch schon weit vor den schrecklichen Ereignissen in Lissabon in Ruinen ab. Thomas Burnet hatte im Nachklang seiner Italienreise und der Überquerung der Alpen in seiner Schrift *Telluria Theoria Sacra* von 1681 die ganze Erdoberfläche kurzerhand zur Ruine erklärt. Von den Vorstellungen dieser Physikotheologie im ausgehenden 17. Jahrhundert, die die Entstehung der Erdoberfläche und insbesondere der Gebirge als nachsintflutliche Ruine zu fixieren suchten⁷, bis zu mehr oder minder genauen Beschreibungen der Ruinen des Altertums, die seit dem Mittelalter auf Pilger- oder Kavaliereisen besonders

der Naturordnung in der kunstvollen Erschütterung ihrer Grammatik ab; parataktische Fügungen und ein unvermittelter Tempuswechsel instrumentieren den Schrecken des Geschilderten auf eine subtile, den Leser unmittelbar in den Bann der Ereignisse ziehende Weise.« Uwe Steiner: *Denken im Angesicht von Ruinen. Voltaire und das Erdbeben von Lissabon*, in: *Ruinen des Denkens, Denken in Ruinen*, hg. von Norbert Bolz und Willem van Reijen, Frankfurt a.M. 1996, S. 24-58, hier S. 25.

⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 16, hg. von Peter Sprengel, München 2006, Buch I, S. 33. Goethe spitzt diesen Kontrast im Folgenden weiter zu, wenn er unmittelbar nach dieser Passage von einem sommerlichen Gewitter im folgenden Jahr berichtet, wobei Teile des neu erbauten Hauses und des Inventars ruiniert werden (ebd. S. 33f.). Vgl. auch Hartmut Böhme: *Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij*, in: ders.: *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 256-273, der allgemeiner von einer wechselvollen Balance zwischen Hoffnung und Melancholie als den Signaturen der beiden fundamentalen Haltungen zur Geschichte überhaupt spricht. Zu der Szene bei Goethe vgl. u.a. Harald Weinrich: *Literaturgeschichte eines Weltereignisses. Das Erdbeben von Lissabon*, in: ders.: *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1971, S. 64-76, besonders S. 64f.

⁷ Vgl. Helga Dirlinger: *Physikotheologie: Der Wandel des religiösen Weltbildes im aufgeklärten Diskurs*, in: *Protestantische Mentalitäten. Aspekte europäischer Geschichte*, hg. von Johannes Dantine u.a., Wien 1999, S. 156-185.

in Italien besichtigt und antizipiert wurden, reicht die Palette der Begegnungen mit Ruinen vor der Katastrophe von Lissabon. Zerstörerische Naturphänomene im ersten Fall und fragmentarische Kulturrelikte im letztgenannten verhelfen zu einer Ausdifferenzierung neuer wissenschaftlicher Disziplinen wie Geologie oder Archäologie und werden auch zu einer Kritik am Aufklärungsoptimismus herangezogen.⁸ Denn obschon Immanuel Kant (1724–1804) in der dritten Abhandlung zum Lissabonner Erdbeben 1756 mit dem Titel *Fortgesetzte Betrachtungen der seit einiger Zeit wahrgenommenen Erderschütterungen* jeder Art mystischer, theologischer oder astrologischer Erklärung dieser Naturkatastrophe eine Absage erteilt, bleibt seine naturwissenschaftliche Annäherung doch der Tatsache verhaftet: »Wir haben die Ursache unter unseren Füßen.«⁹ Der Boden der Aufklärung wird damit – metaphorisch gesprochen – zum unsicheren, schwankenden Terrain erklärt. Die Festigkeit und Ordnung eines intakten Weltbildes muss sich der Tatsache einer wahrgenommenen Bewegung beugen, die dieses ins Wanken bringt und Risse im Aufklärungsgebäude hinterlässt.¹⁰ Gerade jenen, die im 18. Jahrhundert um eine Erklärung des Schönen bemüht sind, um das Vorhandene im Empirisch-Fassbaren zu sichern, jenen, die das präzise und sezierende Sehen hervorkehren und die Weltvorstellung damit aus ihrer allegorisch-barocken Befangenheit zu lösen versuchen, jenen, die Licht ins Dunkel bringen wollen, fällt es schwer, die Augen vor Beobachtungen zu verschließen, die Unordnung, Chaos und Destruktion in ihr eben errichtetes Gedankengebäude bringen. Ein Signum dieser »Nachtseite der Aufklärung« ist die Ruine. Diderot erfährt diese »Angst der Aufklärung«¹¹ als ein Moment des Einbruchs von Dunkelheit. Durch den Spielraum der Einbildungskraft, den die Ruine bereithält, gelingt es, dieses Moment produktiv zu wenden und zu bewältigen. Ausgangspunkt seiner Verunsicherung ist ein fiktiver Spaziergang durch die Bildwelten des Malers Joseph Vernet (1714–1789), welche vornehmlich Ruinenlandschaften darstellen. Am Ende seiner sieben Gegenden durchstreifenden Wanderung heißt es im *Salon* von 1767:

⁸ Vgl. Gérard Rault: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, in: *Ruinen des Denkens* (1996), S. 179-214.

⁹ Immanuel Kant: *Dritte Betrachtung der seit einiger Zeit wahrgenommenen Erderschütterungen, 1756*, in: ders.: *Gesamtausgabe in 10 Bänden*, hg. von G. Hartenstein, Band 9 (Schriften zur Naturwissenschaft, Zweite Abtheilung: Zur physischen Geographie), Leipzig 1839, S. 67-75, hier S. 72.

¹⁰ Auch Hartmut Böhme bemerkt in seinem, in vielen Punkten erhellenden Aufsatz *Die Ästhetik der Ruinen*, dass »das Gebäude des Kosmos wackelt.«, in: *Der Schein des Schönen*, hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Göttingen 1989, S. 287-304, hier S. 296. Vgl. auch Urte Undine Frömming: *Naturkatastrophen. Kulturelle Deutung und Verarbeitung*, Frankfurt a.M., New York 2006, S. 11f. Frömming weist darauf hin, dass die Erforschung der kulturellen Deutung und Verarbeitung von Naturkatastrophen als Einschnitt in die Kontinuitätsbindungen von Kulturnationen bisher weitestgehend ein Forschungsdesiderat darstellt.

¹¹ Böhme (1989): *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 296.

»La clarté est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps. De l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin, la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes [...]; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.«¹²

Dieser Aufruf ist unmissverständlich, die Anleihe an rhetorische Grundkategorien überdeutlich: Die affektive Bewegung (»émouvoir«), das *movere* als hierarchisch höchste Wirkungsabsicht des Rhetors¹³, wird über die Helligkeit (»clarté«) gestellt, welche zwar der Überzeugung als Absicht des Rede dient, der es aber an einer poetischen Kraft emotionaler Erschütterung mangelt. Dieser Erschütterung, die mit allen Kennzeichen der Erhabenheit ausgestattet wird, wird hier das Wort erteilt: »Soyez ténébreux«, heißt der Appell an die Dichter.

Am Ende des ersten Teils dieser Arbeit, die die Fundierung des differenzierten Ruinenbegriffs für den gewählten Zeitraum von verschiedenen Ansätzen heraus verfolgt, wird ausführlicher von Diderot zu sprechen sein, der im selben *Salon von 1767* in der Vorstellung eines anderen großen Ruinenmalers des 18. Jahrhunderts, Hubert Robert (1733–1808), eine »Poetik der Ruinen«¹⁴ entwirft und Ruinen damit dezidiert zum Gegenstand ästhetischen Interesses erhebt. Diesem ästhetischen Interesse am Destruktiven gilt es nachzugehen. Können Ruinen als Anschauungsobjekt neben ihrer Eignung für emotional bewegende Augenblicke schön sein und unter welchen Prämissen gelingt den Italienreisenden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine solche Wahrnehmung?¹⁵

Inwiefern eine solche Ästhetisierung für die Ruinen von Lissabon Anwendung finden kann, ist Ausgangspunkt dieser Studie. Denn die Verunsicherung durch diese Erschütterung findet eine mögliche Erdung in der Ästhetik. Das Erdbeben von Lissabon stellt damit eine jener neuralgischen Schnittstellen dar, die Fortschrittsglaube und Zerstörung, eingespannt in philosophische wie gleichermaßen

¹² Denis Diderot: *Vernet*, in: *Œuvres de Denis Diderot, Salons*, Tome II, Paris 1821, S. 239.

¹³ Vgl. bspw. Cicero: *De oratore – Über den Redner*, übersetzt von H. Märklin, München 21993, hier I.31.138.

¹⁴ Vgl. Kapitel 6.1 dieser Arbeit.

¹⁵ Vgl. dagegen Hartmut Böhme (1989), der in *Die Ästhetik der Ruinen* entgegen seines eigenen Aufsatztitels zu dem Schluss kommt: »Wie immer auch die Bedeutung der Ruine in der Geschichte changiert, sie bleibt ein Dementi des Scheins des Schönen [...]. Sie mag erhaben oder wüst, erschreckend oder melancholisch sein, nie aber ist sie schön.« (S. 294) Böhme plädiert stattdessen für eine Ästhetik des Schocks (ebd.), erklärt damit jedoch nicht das eingangs von ihm selbst gewählte Zitat Stendhals, der bezüglich des Kolosseums feststellt, dieses sei »heute, wo es in Trümmer fällt ... vielleicht schöner, als in den Tages seines höchsten Glanzes.« (zit. nach ebd., S. 287)

literarische und künstlerische Diskurse, konfrontativ und situativ aufeinander prallen lässt und als deren Ergebnis eine Stadt als Ruine sich in das kulturelle Gedächtnis Europas gewissermaßen einbrennt.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Ruinen, die 1755 nicht erst beginnt sondern schon im vollen Gange ist, hat ihren Teil dazu beigetragen, der Aufklärung eine dunklere Strömung beizustellen, die nicht zwangsläufig zum Einsturz der »besten aller möglichen Welten«¹⁶ führt, sondern zur einer Ausdifferenzierung verschiedener Deutungsebenen beiträgt.¹⁷ Im Bild der »schönen Ruine« – so eine zentrale These dieser Studie – kann das Destruktive einen Halt finden. In diesem Spannungsfeld bewegt sich der Ruinendiskurs, der das Jahrhundert prominent wenn nicht gar populär durchzieht und daher verwundert es kaum, dass annähernd in der Hälfte der zahlreichen europaweit erscheinenden Texte, die in den Folgejahren des Erdbebens von Lissabon publiziert werden, unabhängig von deren Provenienz, Ruinen explizit Erwähnung finden.¹⁸

Die Erschütterung der Welt durch das Erdbeben von Lissabon prägt dabei eine Ästhetik der Unmittelbarkeit, wie sie Edmund Burke erst zwei Jahre später in seiner Schrift *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) in der Unterscheidung vom Schönen und Erhabenen systematisiert. Denn mit dem Erdbeben wird eine zerstörerische Kraft offenbar, die die Frage nach einer angemessenen künstlerischen Umsetzung der Katastrophe stellt. Analog zu den differenten textlichen Repräsentanten lassen sich im bildkünstlerischen Bereich verschiedene Verfahren ausmachen, das zerstörte oder sich in Zerstörung befindliche Lissabon adäquat zu erfassen.

Die künstlerische Auf- oder Nachbereitung dieses punktuellen Ereignisses vom 1. November 1755 muss daher mit Ruinendarstellungen um die Jahrhundertmitte verglichen werden. In der Besprechung Hubert Roberts im *Salon* von 1767 erhebt Diderot die Ruinen zum Gegenstand ästhetischen Interesses und nobilitiert damit die bis dato nur als Untergattung der Landschaftsmalerei fungierende Ruinenmalerei. Neben der ästhetischen Verortung ist ein politischer Impetus in Diderots Äußerungen ablesbar.¹⁹ Zwölf Jahre nach dem Beben von Lissabon wird Ruinierung für Diderot zur Voraussetzung künstlerischen Schaffens: »Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt«²⁰, schreibt er.

¹⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Theodizee*, Hamburg 1968, S. 101.

¹⁷ Vgl. die Einleitung und Beiträge in: *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hg. von Dieter Groh, Michael Kempe u.a., Tübingen 2003.

¹⁸ Vgl. die statistische Auswertung des Quellenmaterials: Ana Cristina D'Araújo: *Ruina e morte em Portugal no século XVIII*, in: *Revista de Historia das Ideias* 9 (1987), S. 327-65. D'Araújo weist zudem nach, dass sich Realbeschreibungen und moralische Auslegungen der Ruinen in diesen Quellen die Waage halten.

¹⁹ Vgl. hierzu auch Raulet (1996): *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S.191ff.

²⁰ Diderot (1821): *Robert*, in: *Salons*, tome II, S. 386. Vgl. Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

Der allgemeinen Einschätzung, dass die Darstellungen der Ruinen von Lissabon sich in einen bereits vorhandenen Diskurs um eine Ruinenästhetik eingliedern lassen, ist damit weitgehend zu widersprechen.²¹ Dieser Diskurs entfaltet sowohl künstlerisch wie auch theoretisch erst nach, frühestens um 1755 seine Blüte.²² Die Kupferstiche von Jacques Philippe Le Bas (1707–1783), die von der Forschung als die bedeutendsten bildlichen Relikte des Erdbebens von Lissabon gehandelt werden, stehen damit am Anfang eines Ästhetisierungsprozesses der Ruine im 18. Jahrhundert. Die Analyse der Stichserie führt deshalb in diese Studie ein, auch wenn diese topographisch nicht italienisches Territorium berührt. Denn die Blätter stellen ein beredtes Zeugnis einer Debatte dar, die um eine Verortung des Phänomens der Destruktion ringt, dessen beide zeitlichen Pole – Augenblick und Dauer – in den Stichen des französischen Kupferstechers zusammengeführt werden, der sich damit in zeitgenössische Strömungen, die in Frankreich aber vor allem in Italien um diese Zeit greifbar werden, gewissermaßen »einklinkt«.

Eine umfassende Aufarbeitung des Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert ist bislang nicht erfolgt, und dies kann auch die vorliegende Studie nur in Ansätzen leisten, die dem Gegenstand vielleicht angemessen an vielen Stellen fragmentarisch bleiben muss.²³ Dieses einleitende Kapitel soll zeigen, unter welchen Prämissen es gelingt, das Erdbeben von Lissabon und den damit einhergehenden Schrecken, der Europa gewissermaßen in den Knochen sitzt, ästhetisch zu transformieren. Dabei werden hier einleitend viele Aspekte berührt, die in späteren Kapiteln dieser Arbeit ausführlicher besprochen werden und hier im Sinne einer Einstimmung auf das Thema verstanden werden sollen. Voltaire (1694–1778) klagt in seinem *Poème sur le désastre de Lisbonne* von 1756:

» [...] De la destruction la nature est l'empire [...] / L'homme, étranger à soi, de l'homme est ignoré. / Que suis-je, où suis-je, où vais-je, et d'où suis je tiré? / Atomes tourmentés sur cet amas de boue, / Que la mort engloutit, et dont le sort se joue [...].«²⁴

²¹ So bspw. Marie Thompson, Jan Kozak: *Images des tremblements de terre du passé*, in: *L'Image et la science*, hg. vom Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris 1992, S. 53-65, hier S. 58 und Florian Dombois: *Über Erdbeben. Ein Versuch zur Erweiterung seismologischer Darstellungsweisen*, Diss. Berlin 1998, S. 116.

²² Vgl. Raulet (1996): *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 184f.

²³ Vielversprechende Ansätze für französischsprachige Literatur und Kunst bei Roland Mortier: *La poétique des ruines en France: Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genf 1974 und neuerdings Michel Makarius: *Ruines*, Paris 2004. Als Forschungsdesiderat wird der Ruinendiskurs in seiner Breite auch von Hartmut Böhme aufgefasst (1989): *Die Ästhetik der Ruinen*, Anm. 1, S. 301 (mit weiteren Literaturhinweisen).

²⁴ Voltaire: *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou Examen de cet axiome »Tout est bien«*, in: *Die Erschütterung der vollkommenen Welt: Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*, hg. von Wolfgang Breidert, Darmstadt 1994, S. 70f.

Er findet den Ausweg aus dieser destruktiven, poetisch gefassten Daseinskrise, in der das lyrische Ich weder Vergangenheit, Gegenwart noch Zukunft als Ankerpunkte fassen kann, drei Jahre später in *Candide ou l'optimisme* (1759). Dort wird mit den Mitteln der Parodie für eine komische Entlastung im erzählerischen Verfahren gesorgt: die Schilderung des Lissabonner Erdbebens im fünften Kapitel des Romans erscheint als Persiflage auf das eigene Klagelied, und der Pope'sche Kernsatz »whatever is, is right«²⁵ im Mund des Metaphysiko-Theologo-Kosmolo-Nigologie-Meisters Pangloss führt kurzerhand zu dessen vermeintlicher Hinrichtung bei einem schönen Autodafé.²⁶ So spiegeln sich der Schock des Bebens und seine künstlerische Metamorphose prominent im Werk Voltaires wider und weisen auf die Bandbreite möglicher Verarbeitungen der Katastrophe – Rousseau, Kant und andere in dieser exemplarischen Skizze einmal ausgenommen.²⁷

In welcher Form diese Verarbeitung bildkünstlerisch umgesetzt werden kann, ist deshalb mitunter weit weniger einer authentischen Tradierung des Ereignisses geschuldet, als vielmehr der Frage nach Funktion und Wirkungsabsicht, die sich hinter der jeweils medialen Präsentation verbirgt. Künstler und Ereignis stehen einander gegenüber und ringen um die Vorherrschaft des Gehalts und seiner ästhetischen Ausformulierung. Im Bild der Ruine kann die Katastrophe dabei einen geeigneten ästhetischen Ausdruck finden, im Schweben zwischen einem »Nicht-Mehr« und »Noch-Nicht«.²⁸

1.2 Der Augenblick in der Geschichte: Der Ruinendiskurs im Jahr 1755

1755 ist hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Ruinen ein besonders »ertragreiches« Jahr. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) traf nur vierzehn Tage nach dem Beben von Lissabon am 18. November in Rom ein. Er hatte im Frühjahr 1755 in Dresden seine *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* in kleiner Auflage publiziert und damit dem Diktum von der »edlen Einfalt und stillen Größe«²⁹ in der Besprechung antiker Altertümer, hier vor allem der Skulptur, den Weg bereitet. Zeitgleich saß Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)

²⁵ Alexander Pope: *Essay on Man*, in: *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, 10 Bde., hg. von John Butt, London und New Haven 1954-67, Bd. III.1 (hg. von Maynard Mack, ²1958), Letter I, S. 51.

²⁶ Vgl. Voltaire: *Candide*, übersetzt von Ernst Sander, Stuttgart 1971, S. 3.

²⁷ Zu Voltaires Verarbeitungen des Bebens vgl. Weinrich (1971): *Literaturgeschichte eines Weltereignisses* sowie die Beiträge von Hellwig, Gisler und Arend, in: *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, hg. von Gerhard Lauer und Thorsten Unger, Göttingen 2008.

²⁸ Nach Simmel (2008): *Die Ruine*, S. 125. Vgl. auch Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, S. 143. Ausführlich Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

²⁹ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1995, S. 20.

in der italienischen Kapitale an der Fertigstellung seiner vier Bände füllenden Stichserie *Le Antichità Romane*, die den antiken Ruinen Roms und ihren Bau-meistern ein unumstößliches, feierliches Denkmal setzte.³⁰ Über zehn Jahre hatte Piranesi an diesen Kupferstichen gearbeitet, die die römische Antike durch monumentalisierte Bestandsaufnahme und phantasmagorische Inszenierung über die griechische triumphieren lassen und Piranesis Vision von Ruinen der Ewigkeit und Dauer demonstrieren. Schon im Vorwort der *Prima Parte* von 1743, einem Brief an Nicola Giobbe, hatte Piranesi seinen Anspruch an die römischen Altertümer als »sprechende Ruinen« (»queste parlanti ruine«) formuliert:

»Io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanna riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni, benchè accuratissimi, che die queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che io pur sempre mi teneva innanzi agli occhi.«³¹

In den *Antichità Romane* artikuliert er den damit verbundenen Anspruch noch deutlicher: die Ruinen – bedroht von Zerfall und barbarischen Steinräubern – sollen durch sein Stichwerk erhalten bleiben. Piranesi entwirft damit eine Art von »papierner Denkmalpflege«.³² Es ist die archäologische Vedute, verwoben mit den Bestandteilen eines Architekturcapriccios, die die Spannung der Blätter ausmacht: die Untersicht auf die Objekte, welche die Monumentalität unterstreicht, ihre oft leichte Schrägpositionierung im Bildraum, der eine tiefe Flucht und Dynamisierung ermöglicht, und die malerische Verklärung durch mal rankendes, mal wucherndes Buschwerk, das die Ruinen überzieht (Abb. 1). Die

³⁰ Vgl. Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*. London u.a. 2000, S. 40f. und S. 166-319 (Ill.). Vgl. auch Kapitel 5.3.5 und 5.4.1 dieser Arbeit.

³¹ Giovanni Battista Piranesi: *Prima parte di architetture, e prospettive*, in: *Giovanni Battista Piranesi. Drawings and etchings at Columbia University*, New York 1972, S. 115.

³² *Le Antichità Romane* (1756) wurde zum ersten Manifest gegen den aufkeimenden Philhellenismus. Im Vorwort des Werkes spricht Piranesi von der selbst gestellten Aufgabe, das römisch-antike Erbe vor dem Untergang zu bewahren: »[...] vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma sparsi in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che con barbara licenza gli vanno clandestinamente atterrando, per venderne i frantumi all' uso degli edifizii moderni; mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe, animatovi dalla Sovrana Beneficenza del Regnante Sommo Pontefice, Benedetto XIV, che fra le gravissime cure del suo Pontificato, ha sempre riguardata con ispecial propensione, e promossa la cultura e delle arti liberali, e delle Antichità Romane, coll' avere istituita in di loro riguardo una particolare Accademia, ed arricchito il Museo Capitolino di antiche Statue, e di molti altri illustri Monumenti per ischiarimento della Storia sì sacra che profana.« Giambattista Piranesi: *Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane* (1756), in: ders.: *Le Antichità romane*, Rom 1784, Band 1, S. V.



1 – Giovanni Battista Piranesi: Avanzo del Tempio della Speranza Vecchia, aus: *Le Antichità Romane* (1756), © Trustees of the British Museum.

Strategien dieser bildlichen Inszenierung der römischen Ruinen und ihr damit verbundener Impetus spielen eine entscheidende Rolle für die Auslegung der Lissabonner Ruinen durch Jacques Philippe Le Bas, wie noch zu zeigen sein wird.

Ebenso bedeutend für die Lancierung der Ruine als eigenständiges Sujet ist die Tätigkeit von Paolo Pannini (1691–1765) in Rom.³³ Pannini, Großmeister der Ruinenmalerei und Lehrer des bereits erwähnten Hubert Robert, vollendet um 1755 sein berühmtes Atelierbild *Roma Antica* und eröffnet dem Betrachter darin eine von ihm beherrschte Galerie-Landschaft von Ruinen, deren Marktwert er selbstbewusst zur Schau stellt: Das Bild versammelt in Gestalt einer imaginären Kunstgalerie die antiken Ruinenschauplätze der ewigen Stadt und ihrer Umgebung in zahlreichen Einzelveduten und prägt damit einen Kanon von ruinösen Sehenswürdigkeiten.³⁴ Schon zu dieser Zeit ist Italien und vor allem Rom ein Mekka von kunstinteressierten, meist der adligen ›Grand Tour‹ zuzurechnenden Reisenden. 1755 ist beispielsweise Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth³⁵ (1709–1758), Lieblingsschwester Friedrichs des Großen (1712–1786), in Italien anzutreffen, ebenso wie Jean-Jacques Barthélemy (1716–1795),³⁶ der in

³³ Ausführlich Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

³⁴ Vgl. *Giovanni Paolo Pannini. Römische Veduten aus dem Louvre*, Kat. Ausst. Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, hg. von Michael Kiene, Braunschweig 1993; *Roma Antica* (1994), S. 108f. [Kat.].

³⁵ Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth: *Tagebuch der Italienischen Reise (1754-55)*, hg. von Helke Kammerer-Grothaus, Bayreuth 2002. Vgl. auch Constanze Baum: *Ein Lorbeerzweig für Friedrich den Grossen. Wilhelmine von Bayreuth am Grab Vergils (1755)*, in: *Italien in Preußen, Preußen in Italien*, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Stendhal 2006, S. 11-34 sowie ausführlich Kapitel 10.1 dieser Arbeit.

³⁶ L'Abbé Barthélemy: *Voyage en Italie, imprimé sur ses lettres originales écrites au Comte de Caylus*, Paris 1802.



2 – Giovanni Battista Borra: View of the Temple of the Sun, aus: Robert Wood: *The Ruins of Palmyra* (1753), © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Begleitung des französischen Botschafters und späteren Außenministers Marquis de Stainville, Étienne-François de Choiseul d'Amboise (1719–1785), reist. Seine Reisebriefe sind an den Wegbereiter der Kunstgeschichte, Anne Claude de Caylus (1692–1765), adressiert, der zeitgleich an seinem sechs Bände umfassenden Hauptwerk arbeitet, dem *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (1752–1767).

James Stuart (1713–1788) und Nicholas Revett (1720–1804) kehren 1755 von ihrer Expedition nach Griechenland zurück, und Europa wartet in den folgenden Jahren zunächst gespannt, später mehr und mehr enttäuscht von den Ergebnissen, auf das Erscheinen ihrer Publikation, die endlich der schon literarisch gefeierten, griechischen Antike zu ihrem Siegeszug verhelfen sollte. Robert Wood (1717–1771) hatte erst zwei Jahre zuvor die Ruinen von Palmyra erforscht und veröffentlicht seine Ergebnisse in London unter dem Titel *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the desert* (1753). Die dort gedruckten Bilder sind neben den Stichserien von Piranesi meines Erachtens die frühesten Versuche einer archäologischen Bestandsaufnahme von Ruinen im 18. Jahrhundert (Abb. 2).³⁷ Die Blätter strahlen jedoch weniger malerische Qualität in der Behandlung des Sujets aus, sondern verraten vielmehr den an Autopsie interessierten, akribisch vermessenden Architekten. Die szenographischen Stiche der Serie stammen von Johann Sebastian Müller (1715–1783) und gehen auf Zeichnungen des italienischen Architekten Giovanni Battista Borra (1712–1786) zurück, der Robert Wood und James Dawkins (1722–1757) auf ihrer Reise durch Kleinasien begleitet. Gegenüber Piranesis Aneignung der Ruinen wirken sie jedoch spröde, wie der direkte Vergleich

³⁷ Julien David Le Roys *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* erscheinen erst 1758. Ausgeführt wird diese Stichserie von Le Bas, der kurz zuvor die noch zu verhandelnden Stiche der Lissabonner Ruinen angefertigt hatte.

der Blätter aus beiden Serien zeigt, und etablieren eine klare aber nüchterne Atmosphäre (Abb. 1 und Abb. 2). Im Kontrast zu der wuchernden Lebendigkeit von Piranesis Ruinenwelten weisen die Trümmerfelder von Palmyra mit ihren harten Schlagschatten keinerlei Spuren von Bewuchs auf.

Ein letzter zeitgenössischer Kontext sei hier aufgerufen: Die Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji waren 1755 im vollen Gange. 1753 hatte man in Herkulaneum die Villa dei Papiri entdeckt. Die Antike, die hier ans Licht geholt wurde, musste man nicht – wie bei stadtrömischen Altertümern – aus der Gegenwart »herausklauben«³⁸ und »zusammenstoppeln«³⁹, sie trat im Moment ihrer Zerstörung wieder zutage. Die Irritation der Besucher war groß, ließ doch diese Antike, eingefroren in einem lebendigen Augenblick, jede erwartbare Größe und Erhabenheit vermissen.⁴⁰

1.3 ›Ruinen des Augenblicks‹ und ›Ruinen der Dauer‹

Betrachtet man diese vorläufige Skizze europäischer Ruinenlandschaften, so wird offensichtlich, dass im Jahr 1755 unterschiedlich zu klassifizierende Formen der Zerstörung den ästhetischen Diskurs um die Ruine eröffnen. Die Ruinen des Erdbebens von Lissabon unterscheiden sich dabei von jenen des Forum Romanum, ebenso wie diese abgegrenzt werden müssen von den zutage geförderten Ruinen der Vesuvstädte und den aus politischen Gründen schwer zugänglichen Ruinenstätten auf griechischem Territorium. Zwei Faktoren bestimmen neben der Ursächlichkeit der Ruinösität die Differenz: die Bedingung der Entstehung der Ruine und die Dauer des ruinösen Zustandes.

In diesem Sinne sind die Ruinen von Lissabon als ›Ruinen des Augenblicks‹ zu verstehen, und dies gleich in einem doppelten Sinn: ›Ruinen des Augenblicks‹ sind sie zum einen, da sie in einem Augenblick entstehen. Die Zerstörung wird durch eine punktuellere Ereignis, hier eine (Natur-)Katastrophe, herbeigeführt und nicht durch einen allmählich fortschreitenden Verfall. Hierin sind sie den Ruinen Pompejis und Herkulaneums ebenso nah wie den Trümmern des 1756 beginnenden Siebenjährigen Krieges.⁴¹ Zum anderen lassen sie sich als ›Ruinen des

³⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 15, in Zusammenarbeit mit Christof Thoenes hg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München 1992, S. 151 (Rom, am 7. November 1786, nur sieben Tage nach seiner Ankunft in der »Hauptstadt der Welt«): »Gestehen wir jedoch, es ist ein saures Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben [...]«

³⁹ Goethe: *Italienische Reise*, S. 195 (22. Januar 1786).

⁴⁰ Zur problematischen, oft negativen Rezeption von Pompeji vgl. die umfassende Aufarbeitung von Thorsten Fitton: *Reisen in das fremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750-1870*, Berlin 2004 (zugl. Diss. Freiburg 2002). Ausführlich Kapitel 9 dieser Arbeit.

⁴¹ Vgl. auch Susanne Kolter: *Die gestörte Form. Zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*, Weimar 2002, S. 28.

Augenblicks‹ klassifizieren, da diese Ruinen ephemere Erscheinungen⁴² sind: Denn die Ruinen Lissabons weichen innerhalb weniger Jahre der neuen Stadtplanung des Premierministers Marquis de Pombal (1699–1782). Da diese ein idealtypisches, geometrisches Wegesystem vorsah und das alte Straßennetz ignorierte⁴³, wurden die Spuren dieser Ruinen weitestgehend verwischt. Einzig der Convento del Carmo ist im heutigen Stadtbild noch als Ruine und damit als Monument mit Denkmalcharakter im Sinne einer ›Ruine der Dauer‹, wie sie vergleichbar auf stadtrömischem Boden auffindbar wäre, greifbar.⁴⁴

Durch die städtebaulichen Maßnahmen schreibt sich auch ein politisches Moment in die Behandlung der Ruine ein. Wo der Bestand von Roms Ruinen die ungebrochene Herrschaft imperialer Macht, sei sie weltlich oder kirchlich, bedeutet und damit symbolisch überfrachtet ist, ist hier der Abriss der Ruinen bzw. die neobarocke Umgestaltung der Stadt Ausdruck der aufklärerischen Politik eines machtvollen Premierministers, der sich selbst damit als ihr Neubegründer ein Denkmal setzt.⁴⁵ Das Konzept Pombal'scher Stadtplanung ist damit eines von produktiver Zerstörung der Ruinen und kennzeichnet den Verzicht auf eine Inszenierung von deren vermeintlicher, einstiger Größe. Den Kupferstichen Le Bas' allein ist es vorbehalten, diese ›Ruinen des Augenblicks‹ in ›Ruinen der Dauer‹ zu transformieren.

Eine mögliche Klassifizierung von Ruinen kann demnach anstelle der vormaligen Funktion der Gebäude oder der Ursächlichkeit ihrer Entstehung anhand zeitlicher Ordnungen vorgenommen werden: hier kann unterschieden werden zwischen punktuellen und prozessualen Entstehen sowie der relationalen Dauer des Bestands der Ruine, in beiden Fällen also einer Unterscheidung zwischen Ereignishaftigkeit und Zustand, Augenblick und Dauer.

Diese Festlegung bedingt, dass die Ruine als Gegenstand der Ästhetik in der Interpretation folgerichtig verfügbar ist. Denn nur das seiner ursprünglichen Funktion Entbundene, mithin die nutzlos gewordene Architektur, kann ästhetischen Bedeutungsspielraum gewinnen. Der immanent offene Verweischarakter der Ruine, der mit diesen Festschreibungsverlust einhergeht, führt zu dem bereits eingangs von Diderot bemerkten Mehrwert der Ruine.⁴⁶

⁴² Vgl. den Vorschlag einer Unterscheidung von transitorischer und kontinuierlichstiftender Ruine bei Zimmermann (1989): *Künstliche Ruinen*, S. 144f.; vgl. auch Hermann Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*, Bielefeld 1999, S. 13f. Zur Frage von Zeitlichkeit und Ruine aus kunsthistorischer Sicht grundlegend Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 2002.

⁴³ Vgl. John R. Mullin: *The reconstruction of Lisbon following the earthquake of 1755: a study in despotic planning*, in: *Planning Perspectives* 7.1 (1992), S. 157-179; José Augusto França: *Une ville des Lumières. La Lisbonne de Pombal*, Paris 1965.

⁴⁴ Interessanterweise nimmt Le Bas dieses Gebäude nicht in seine Stichserie auf.

⁴⁵ Vgl. Mullin (1992): *The reconstruction of Lisbon*, S. 170-176. Vgl. das bekannte, Beda Venerabilis zugeschriebene Diktum (8.Jh.): »dum Colosseum stabit, Roma stabit; dum Roma stabit, mundus stabit.«

⁴⁶ Vgl. das einleitende Zitat von Diderot sowie ausführlich Kapitel 6 dieser Arbeit.

Gegen die von Hartmut Böhme proklamierte Behauptung einer »Ästhetik des Schocks«⁴⁷ steht die von Georg Simmel schon 1919 formulierte These, dass die antagonistischen Spannungen ethischer, moralischer und historischer Prozesse sich in der Ruine im Eindruck des Friedens und der Ausgeglichenheit vereinen und ein »formsicheres, ruhig verharrendes Bild«⁴⁸ etablieren. Wendet man die hier entwickelten Kategorien von ›Ruinen des Augenblicks‹ und ›Ruinen der Dauer‹ an, ließe sich die Gegensätzlichkeit dieser Ansätze relativieren: Böhmes Einschätzung erscheint dann auf ›Ruinen des Augenblicks‹ wie Simmels These auf ›Ruinen der Dauer‹ übertragbar. Letztere tragen demzufolge ein weitaus größeres Potential von Schönheit, da der Rekurs auf den schrecklichen Augenblick der Ruinierung, wenn er überhaupt ausmachbar ist, im ästhetischen Bild zugunsten eines steten Zerfalls verdrängt ist.

1.4 Lissabon als Ruine. Die Darstellung des katastrophalen Augenblicks

Als Ergebnis der Sichtung der greifbaren Quellen zeigt sich, dass sich die bildkünstlerische Repräsentanz des Erdbebens von Lissabon vornehmlich auf Stichwerke und Holzschnitte beschränkt.⁴⁹ Diese waren häufig zur Illustration von Berichten über das Beben in Zeitschriften und Journalen bestimmt. Wie die Texte, die sie begleiten, fungieren diese Abbildungen als frühe Beispiele medialer Aufbereitung einer Natur-Katastrophe. In den meisten Fällen entbehrt das Dargestellte aber nicht nur einer künstlerischer Qualität, sondern auch einer authentischen Referenz auf ein Lissabon *nach* dem Beben. Der Fokus liegt viel häufiger auf der Darstellung des Bebens selbst, einer Herausforderung, die oftmals zu einer Überforderung des bildkünstlerischen Könnens wird. Bilder einer allgemeinen Verwüstung schieben sich vor das Argument topographischer Genauigkeit.⁵⁰ Die Abbildungen suchen den Augenblick einer Erderschütterung zu fixieren⁵¹: durch die Luft fliegende Dächer, Ziegel oder Bodenverwerfungen markieren dies oft recht unspezifisch.

⁴⁷ Böhme (1989): *Ästhetik der Ruinen*, S. 294.

⁴⁸ Simmel (2008): *Die Ruine*, S. 127.

⁴⁹ Dies gilt für den hier untersuchten Zeitraum des 18. Jahrhunderts. Einen Überblick über die bildlichen Darstellungen gibt die *Jan Kozak Collection of Historical Earthquakes* der Universität Berkeley unter <http://nisee.berkeley.edu/elibrary/browse/kozak?eq=5234> (zuletzt 14.10.2010).

⁵⁰ Vgl. Tilman Lingesleben: *Recueil des plus belles Ruines de Lisbonne [...] – Zur Rezeption des Lissabonner Erdbebens in einer Graphikfolge von Jacques-Philippe Le Bas*, in: *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, hg. von Christoph Frank und Sylvaine Hänsel, Frankfurt a.M. 2002, S. 163-190, hier S. 164.

⁵¹ Oft genug gelingt eine Identifizierung der Stadt Lissabon oder einzelner, unspezifischer Gebäude nur mithilfe einer beigegebenen Legende, die wichtige Gebäude des Stadtpanoramas numerisch aufschlüsselt.

Einzig ein Ölgemälde von João Glama Ströberle⁵² hat die Zerstörung Lissabons durch das Erdbeben zum Thema und zeigt diese als ein mit heroischen Figuren und Staffagen angereichertes, allegorisches Tableau. Nur die topographische Bestimmung der im Hintergrund brennenden Kirche, die vielleicht Santa Catarina im Südwesten der Stadt meint, lässt die lokale Festschreibung an das Ereignis zu. Im Vordergrund sind halbnackte Figuren gegeben, ein Prediger steht im Hintergrund zwischen Toten und Lebenden und über allem schweben geflügelte Heerscharen, die offenbar ein Gottesgericht vollstrecken.

Dieses einzeln stehende Werk allegorisch-religiösen Gehalts ausgenommen, lässt sich die bildkünstlerische Aufbereitung des Erdbebens von Lissabon in drei Hauptgruppen unterteilen: So finden sich Abbildungen, die den Augenblick der Zerstörung festzuhalten versuchen, mithin das unmittelbare Entstehen von Ruinen zeigen. Diese vermeintlichen Momentaufnahmen konzentrieren sich nicht auf Einzelgebäude, sondern stellen die Stadt in der Gesamtschau meist vom Wasser aus gesehen dar: aufgewühltes Meer im Vordergrund rahmt die sich im Stürzen befindlichen Gebäude des Stadtpanoramas.

Daran anknüpfend lässt sich eine zweite Gruppe von Darstellungen ausmachen, die dieses bewegte und zu vermittelnde Chaos einer bebenden Stadt wiederzugeben versucht und eine adäquate Umsetzung des prozessualen ›Noch-Nicht‹ und ›Nicht-Mehr‹⁵³ anstrebt, um die Katastrophe markanter hervorzukehren: Es sind Bildfolgen, die eine Vorher–Nachher Situation vorstellen und somit Intaktheit und Destruktion gleichermaßen zur Betrachtung darbieten.⁵⁴ Durch dieses darstellerische Verfahren wird der zeitliche Versprung aufgehoben und im Augenblick der Wahrnehmung durch den Rezipienten simultan. Die kontrastive Neben- oder Untereinandersetzung dieser Zustände in einer Bildfolge verstärkt den Eindruck des Destruktiven durch die angelegte zugleich narrativ temporale (vorher–nachher) und polare (intakt–zerstört) Struktur. So werden ›Ruinen des Augenblicks‹ ins Bild gesetzt. Denn in seltenen Fällen wird die ruinierte Stadt explizit nach dem Erdbeben gezeigt, meist zielt die zweite Darstellung auf den Höhepunkt der Erdbewegung.

Der anonyme deutsche Kupferstich *Lissabon / das ruinierte Lissabon / Untergang der Stadt Mequinez* (Abb. 3) führt sogar alle drei temporalen Stadien vor: vorher – nachher – während. Hier wird jedoch zusätzlich der Ort des Geschehens durch die Einbindung der marokkanischen Nachbarstadt gewechselt. Bildtechnisch wird dieser topographische Abstand durch die Anordnung und Gestaltungsweise

⁵² João Glama Ströberle: Lissabon, Platz vor St. Catharina, Museo Nacional de Arte Antigua and Gabinete de Estudos Olisiponenses, Lissabon; vgl. George Kubler: *Art and architecture in Spain and Portugal, 1500-1800*, Suffolk 1959, S. 344.

⁵³ Simmel (2008): *Die Ruine*, S. 125.

⁵⁴ Vgl. auch Jan Kozak und Paul Schmidt: *Abbildungen seismologischen Inhalts in europäischen Drucken des 15. bis 18. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der Seismologie, Seismik und Erdzeitenforschung*, hg. vom Zentralinstitut für Physik Potsdam, Potsdam 1981, S. 86-98, hier S. 93.



3 – Anonym (dt.): Lissabon / Das ruinierte Lissabon / Untergang der Stadt Mequinez (1756), © Trustees of the British Museum.

nivelliert, denn die Horizontlinien und die Staffelung der Bildgründe sind im unteren Register analog angelegt, so dass die Ansicht des zerstörten Lissabon mit der Ansicht der von Erdbewegungen gebeutelten, damaligen Hauptstadt des Königreichs Meknès beinahe nahtlos ineinander übergeht. Die arabischen Zelte bergen für den Stecher offenbar ein größeres Potential, die Momenthaftigkeit der Katastrophe und die Bewegung der Erde bildkünstlerisch umzusetzen. Der beigegebene Text am linken Rand schildert weder die Katastrophe in Marokko noch in Portugal. Er behandelt lediglich die Stadtbeschreibung Lissabons vor dem Erdbeben.

Ein auf Matthäus Seutter (1678–1757) zurückgehender, großformatiger Kupferstich, der in Augsburg bei Conrad Tobias Lotter (1717–1777) verlegt wird, zeigt ebenfalls eine Unterteilung, diesmal in zwei untereinander angeordnete Register (Abb. 4). Während der obere Bildteil von der intakten Stadtansicht gefüllt ist, die kunstvoll von einer Aufsicht in eine vordergründige Ansicht überleitet, nimmt das untere Drittel die Darstellung der Katastrophe ein. Dem stürzenden Stadtpanorama sind dabei kurzerhand zwei ausbrechende Vulkane beiseite gestellt. In beiden Fällen ist die königliche Residenz, die zentral am Ufer des Tejo gelegen ist und architektonisch heraussticht, gut auszumachen, was den Authentizitätsgrad des Kupferstichs erhöht. Präzise muss in diesem Fall formuliert werden: Nicht das Vorher–Nachher des Erdbebens, sondern das Vorher–Während wird hier dramatisch in Szene gesetzt. Zustand und Ereignis werden so in ein Tableau montiert. Der lateinisch-deutsche Text, der in einer Mittelkartusche erscheint, verhandelt dagegen den Untergang der Stadt, deren ehemaliger Reichtum nun unter Ruinen begraben liegt (»inter ruinas sepulti sunt«). In der deutschen Übersetzung wird die religiöse Dimension des Bebens stärker hervorgehoben (»Vermögen, das darin gewesen, in den abgrund versenket worden sey«). Zudem findet eine semantische Verschiebung im Bildtitel des unteren Registers statt: den »Ruinae eversæ Olyssipponis« stehen nicht die Ruinen, sondern der »Ruin der Stadt Lisabona« gegenüber.



4 – Matthäus Seutter: Lisabona magnificentissima Regia Sedes Portugalliae / Ruinae Eversae Olyssipponis, aus: Tobias Lotter: [Atlas] (nach 1756), © Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.

So lassen sich viele Bilder unter dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich ausbreitenden Typus von »Naturkatastrophen-Bildern«⁵⁵ subsumieren, wozu auch Vesuvbilder zu rechnen wären, welche die Theorie der Erhabenheit widerspiegeln.⁵⁶ Die für die Hervorrufung von Erhabenheit benötigte »ästhetische Distanz«⁵⁷ wird in vielen Fällen durch den Blick vom Tejo auf die sich vor dem Auge des Betrachters ausbreitende Stadt erreicht. Das bewegte Tableau der Zerstörung »schwappt« bis an den Betrachter heran, er kann sich aber »in Sicherheit wiegen«. Eine Authentizität in Hinblick auf Ort und Ereignis muss diesen Bildern jedoch in vielen Fällen abgesprochen werden, was häufig schon an der schematischen Wiedergabe einzelner Gebäude und der Fernsicht auf die Stadt ablesbar ist.

Die dritte bildnerische Verarbeitung des Erdbebens bezieht sich dezidiert auf die Ruinen nach dem Beben. Die Augenblickshaftigkeit wird ihnen im Zuge dieser künstlerischen Anverwandlung genommen und ersetzt durch ein Konzept, das der Wahrnehmung und Darstellung der Ruinen des Altertums zum selben Zeitraum entspricht. Diese Antikisierung der Ruinen Lissabons stellt fraglos ein einzigartiges und zugleich das qualitativ hochwertigste Beispiel innerhalb der künstlerischen Aufarbeitung der Katastrophe von Lissabon dar.

⁵⁵ Vgl. Groh (2003): *Einleitung*, in: *Naturkatastrophen*, S. 15-19.

⁵⁶ Vgl. Götz Pochat: »Elementare Gewalt« in der Bildenden Kunst, in: *Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung. Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert*, hg. von Franz M. Eybl u.a., Wien 2000, S. 7-38, hier S. 33.

⁵⁷ Ebd. mit Hinweis auf Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 23, Hamburg 1974, S. 89f.