

ALESSANDRO NOVA

KIRCHE, NATION, INDIVIDUUM.

DAS STÜRMISCHE MEER ALS ALLEGORIE, METAPHER UND SEELENZUSTAND

Ein dem Meer gewidmetes Buch kommt um zwei Dinge nicht umhin: Zum einen muss der allegorische und metaphorische Wert der See sowie die damit verbundenen Darstellungsformen zur Diskussion kommen. Zum anderen darf einer der scharfsinnigsten oder zumindest elegantesten philosophischen Texte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht unbeachtet bleiben: Hans Blumenbergs Schrift *Schiffbruch mit Zuschauer*, in welcher der Autor die Metaphorizität des flüssigen Elements sowie die der Schiffbruch-Bilder mit einer Leichtigkeit und gleichzeitig einer Tiefgründigkeit auslotet, die Italo Calvinos Werk *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend (Lezioni americane)* ebenbürtig ist. Für meinen Beitrag sind vor allem die ersten vier Seiten dieses erhellenden Werkes grundlegend, die unter der Überschrift *Seefahrt als Grenzverletzung* stehen. Der Titel weist auf eine Übertretung hin, welche ein Risiko impliziert. Wenn dieser Band das Hauptaugenmerk auf die Untersuchung des »Tauschs und der Grenzen der Repräsentation« im maritimen Kontext legte, so trägt der Text Blumenbergs dazu bei aufzuzeigen, wie diese Grenzen durchbrochen und überschritten werden können. Aus diesem Grund seien einige Zeilen der erwähnten Einleitung zitiert, bevor ich mich im Folgenden der Hauptthese meines Beitrages zuwende:

»Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im Ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen. Das Repertoire dieser nautischen Daseinsmetaphorik ist reichhaltig. Es gibt Küsten und Inseln, Hafen und hohes Meer, Riffe und Stürme, Untiefen und Windstillen, Segel und Steuerruder, Kompass und astronomische Navigation, Leuchttürme und Lotsen. Oft dient die Vorstellung der Gefährdungen auf der hohen See nur dazu, die Behaglichkeit und Ruhe, die Sicherheit

und Heiterkeit des Hafens vorzustellen, in dem die Seefahrt ihr Ende finden soll.«¹

Dem offenen, gefährlichen und oftmals feindseligen Meer steht also die Sicherheit des Hafens gegenüber. Blumenberg fügt nach einigen Abschnitten hinzu:

»Zwei Voraussetzungen bestimmen vor allem die Bedeutungslast der Metaphorik von Seefahrt und Schiffbruch: einmal das Meer als naturgegebene Grenze des Raumes menschlicher Unternehmungen und zum anderen seine Dämonisierung als Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit. Bis in die christliche Ikonographie hinein ist das Meer Erscheinungsort des Bösen. [...] Der Kulturkritik ist das Meer immer verdächtig gewesen.«²

Natürlich ist das Meer auch der Ort, dem die Göttin der Schönheit entsteigen konnte. Doch wird es zudem, angefangen mit dem Buch Jona bis hin zu Melvilles *The Whale* (ein Werk, das eher unter dem Titel *Moby Dick* bekannt ist), von Mollusken und Walfischen von ebenso imponierender und majestätischer wie furchteinflößender Art bewohnt. Diese Ambiguität des Bösen ist sowohl für das Erlösungswerk als auch für die Erfahrung des Erhabenen notwendig und soll hier an einem Detail eines ehemals im Lateran aufgestellten Sakrophages (Abb. 1) illustriert werden, den André Grabar gegen Ende des 3. Jahrhunderts³ datiert und auf dem die Jona-Geschichte dargestellt ist, sowie anhand von William Turners erstmals 1845 in der Royal Academy ausgestelltem *Walfänger* (Abb. 2).

Das Meer stellt eine weit verbreitete Metapher für das bewegte Leben des Menschen sowie für die Gefahren, die mit seiner Selbständigkeit und Selbstverwirklichung verbunden sind, dar. Es ist ein »Erscheinungsort des Bösen«, um es mit den Worten Blumenbergs auszudrücken. Wenn die kanonischen Texte der Philosophie und der westlichen Literatur gezielt eben diese Moral übermitteln, so können an dieser Stelle zwei Fragen gestellt werden. Erstens, in welcher Weise die visuelle Kultur dazu beigetragen hat, dass sich dieses negative Bild behaupten konnte (bzw. welche Rolle ihr in dieser Geschichte überhaupt zukam) und zweitens, welche visuellen Metaphern sich letztlich durchgesetzt haben.

Eine fortschreitende Säkularisierung der Metapher des stürmischen Meeres und des Schiffbruchs festzustellen, ist gewiss banal – ist es doch offenkundig, dass

1 Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/M. 1979, S. 9.

2 Ebd., S. 10f.

3 Grabar, André: *Die Kunst des frühen Christentums*, übers. von Nina Brotze, München 1967, S. 142, 315.



OBEN: ABB. 1: »JONA WIRD IN DIE FLUTEN DES MEERES GEWÖRFEN«, SARKOPHAG MIT DER GESCHICHTE JONAS (DETAIL), ENDE 3. JH., VATIKANSTADT, MUSEO PIO CRISTIANO.

UNTEN: ABB. 2: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, »DER WALFÄNGER«, 1845, NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART.

das Bestreben einer säkularisierten Gesellschaft stets darin bestand, die vorherrschenden metaphorischen Bilder der christlichen Welt umzudeuten und zu ersetzen. Weitaus vielversprechender erscheint es hingegen, sich zu fragen, *wie* sich die figurativen Codierungen im Laufe der Zeit verändert haben, und daher sei die Hauptaussage meiner These hier in wenigen Worten vorausgeschickt: Während in der Kunst der Spätantike und des Mittelalters die visuelle Metapher des Sturmes noch von Personifikationen und Symbolen begleitet und dominiert wurde, verband die Kunst der Neuzeit sie mit einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe des Phänomens. Dass der paradigmatische Wechsel in dieser Entwicklung durch die Forschungen Leonardo da Vincis ausgelöst wurde, dürfte problemlos zu behaupten sein. Von größerer Tragweite erscheint jedoch ein bisher kaum ausgesprochener Zusatz zu dieser Feststellung: Die von Leonardo initiierte Wende in der Darstellung der Erscheinungswelt im Allgemeinen und der Luft im Besonderen brachte es mit sich, dass sich der metaphorische Gebrauch elementarer Naturerscheinungen in der bildenden Kunst der Neuzeit *intensivierte* und gezielt *ausdifferenzierte*.

Auf dem bereits erwähnten frühchristlichen Sarkophag mit der Geschichte des Propheten Jona, der von den Seeleuten in die Fluten geworfen wird, um den Seesturm zu beruhigen, erkennt man das Brustbild einer Figur, die in eine den Schiffsegeln zugewandte Tritonsmuschel bläst. Gleichzeitig beugt sie einen Arm zurück, um sich das Genick zu stützen. Es handelt sich um die Personifikation des Windes, den Verursacher des furchtbaren Orkans. Die auffällige Geste der Figur ist nicht vollkommen neu. Sie findet sich bereits auf der *Ara ventorum*, einem in das erste Jahrhundert v. Chr. datierbaren, zylindrischen Altar aus dem Hafen von Antium, der heute in den Kapitolinischen Museen aufbewahrt wird (Abb. 3). Der Altar wurde ursprünglich von zwei weiteren Altären flankiert, von denen der eine dem Neptun und der andere der Tranquilitas, einer Personifikation des günstigen Augenblicks, geweiht war. So fällt es nicht schwer, sich die Seeleute vorzustellen, die vor ihrem Aufbruch in ferne Häfen, in der Hoffnung auf eine von günstigen oder zumindest milden atmosphärischen Bedingungen begleitete Reise, an diesen Stätten ihre Opfergaben darbrachten. Die Funktion dieser Geste konnte bis heute nicht vollständig geklärt werden, doch unabhängig von ihrer genauen Bedeutung findet sie sich in sepulkralem Kontext auf christlichen Sarkophagen wieder, glaubte man doch, dass die Seelen der in den Fluten ertrunkenen Seefahrer von den Winden geraubt würden.⁴ Die bewegte Meeresoberfläche ist natürlich zunächst einmal als klarer Hinweis auf Unruhe zu verstehen, welcher Art auch immer sie sein mag. Dennoch ist es für den Betrachter gleichzeitig wichtig, die

4 Zu der Beziehung zwischen der Figur auf dem Sarkophag und der Personifikation auf der *Ara ventorum* vgl. Raff, Thomas: »Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen«, in: *Aachener Kunstblätter*, 1978/79, 48, S. 83f., 93f.



ABB. 3: »ARA VENTORUM«, 1. JH., ROM,
MUSEI CAPITOLINI.

biblische Quelle zu benennen sowie die Identität der Personifikation entschlüsseln zu können, da es ansonsten einigermaßen schwierig – wenn nicht gar unmöglich – wäre, die Szene als Darstellung eines Schiffes zu lesen, das sich in der Gewalt eines heftigen Sturmes befindet.

In analoger Weise wurden Episoden des Neuen Testaments, wie etwa diejenige des *Sturms auf dem See Genezareth* oder *Jesus' Wandeln über den Wassern* im Mittelalter von symbolischen Darstellungen der Winde begleitet. Aus den zahlreichen Bildbeispielen lassen sich zwei Miniaturen anführen: eine Seite des Codex Egberti (Abb. 4) sowie die entsprechende Darstellung aus dem Evangeliar Heinrichs des Dritten, in denen die schlechten Winde durch Teufelsfratzen versinnbildlicht werden. Dieser Darstellungsmodus stellt eine Neuerung in der Ikonographie des Windes dar, für die ein antikes Vorbild nicht auszumachen ist. Gemäß der mittelalterlichen Darstellungstradition ist in beiden Handschriften das stürmische Meer durch Wellen gekennzeichnet, die über Bordwand und Bug zu schlagen drohen. Allerdings wird in beiden Miniaturen die unruhige Atmosphäre des Sturmes der symbolischen Darstellung monströser Köpfe anvertraut, während der Himmel sonst vollkommen neutral belassen ist.

Giottos Mosaik der *Navicella* (Abb. 5) führt die Winde hingegen in Form von Teufeln vor, auch ihre Haltung stimmt mit der Geste der Figur auf der *Ara ventorum* überein. Die von ungünstigen Winden bedrohte Barke der Apostel



LINKS: ABB. 4: REICHENAUER SCHULE, »DER BERUHIKTE STURM«, CA. 980, TRIER, STADTBIBLIOTHEK, CODEX EGBERTI, COD. 24, FOL. 24R.



RECHTS: ABB. 5: GIOTTO (RESTAURIERT IM 17. JH. DURCH ORAZIO MANETTI), »NAVICELLA«, CA. 1305–1310, ROM, S. PIETRO.

ist eine der ältesten Darstellungen für die von ihren Verfolgern und der Häresie bedrohte Kirche. So formulierte es bereits der Theologe Chromatius, Bischof von Aquileia und Briefpartner des Heiligen Ambrosius Ende des 4. Jahrhunderts: »Venti autem nequitiae spirituales et immundi spiritus intellegitur, qui naufragium ecclesiae per diversas saeculi temptationes velut fluctus maris deseuiunt.«⁵ (»Die Winde aber sind als geistige Übel und unreine Geister zu deuten, die versucht haben, durch die unterschiedlichsten Versuchungen in den Jahrhunderten, bzw. durch das Aufwirbeln der Meeresfluten, die Kirche untergehen zu lassen.«) Die konventionelle Darstellungsweise der Ursachen der Stürme bestand während des gesamten Mittelalters fort. Mit anderen Worten: Die Wiedergabe von Luftverwirbelungen fand nicht im Modus der Darstellung eines Naturphänomens, sondern unter Rückgriff auf Zeichen und Personifikationen statt. Für eine wirklichkeitsgetreueren Darstellung des Phänomens, die darauf ausgerichtet ist, eine Metapher für den Seelenzustand des Einzelnen zu bilden, musste erst die Neuzeit anbrechen. Das verbindende Element zwischen Bibel und Mittelalter einerseits und der klassischen und modernen Kunst und Literatur andererseits ist letztendlich die Tendenz, den Sturm als einen Hinweis auf außergewöhnliche Ereignisse einzusetzen. Nicht zuletzt werden selbst in der Bibel die Visionen der Propheten durch bedrohliche Nebel und übernatürliche Luftwirbel angekündigt. Dennoch existiert offenbar kein Passus, in dem die atmosphärischen Auswirkungen visualisiert werden, um einen Seelenzustand, inneres Unbehagen, den Schmerz oder die Freude eines Protagonisten zum Ausdruck zu bringen, wie es später etwa in Füßlis *Wahnsinniger Kate* (Abb. 16) geschehen wird.

⁵ Chromatii Aquileiensis Opera, in: Lemarié, Joseph/Étaix, Raymond (Hg.): *Corpus Christianorum, Series Latina*, Bd. IX A: *Supplementum*, Turnhout 1974, S. 402.



ABB. 6: LEONARDO DA VINCI, »STURM«, CA. 1517–1518, WINDSOR, ROYAL LIBRARY, RL 12384.

Diese flüchtigen Überlegungen bedürften eigentlich einer weitergehenden Auseinandersetzung mit der mediävistischen Forschung. Die These, dass sich die Darstellung atmosphärischer Erscheinungen im metaphorischen Sinne in der neuzeitlichen Kunst intensiviert, lässt sich allerdings kaum bestreiten. Natürlich gibt es in dieser Entwicklung keine glatten Einschnitte und die symbolischen Darstellungen der Phänomene verschwinden dementsprechend nicht schlagartig von der Bildfläche. Dennoch setzte Leonardos Erforschung der Natur und der Elemente einen unaufhaltsamen Prozess in Gang: den einer auf Wahrhaftigkeit ausgerichteten Darstellungsweise natürlicher Gegebenheiten. Es war Leonardos Traum, atmosphärische Erscheinungen exakt im Augenblick ihres Entstehens festzuhalten (Abb. 6), sie in all ihrer Komplexität zu beschreiben und sie mit den ihm zur Verfügung stehenden graphischen Mitteln zu fixieren. Sein Bestreben führte letztlich dazu, dass sich auch unsere Sicht auf die Elemente veränderte, ebenso wie er es den Malern seiner Zeit und der folgenden Jahrhunderte ermöglichte, ganz

bewusst die eindeutig metaphorischen Konnotationen der atmosphärischen Phänomene hervorzuheben. Während die Luft und der Wind in Antike und Mittelalter noch überwiegend als mythische Figuren, Personifikationen oder Symbole dargestellt wurden, bestand seine Neuerung in dem Bestreben, ihre Auswirkungen wahrheitsgetreuer darzustellen. Dies gelang mittels empirischer Beobachtungen, die, in eine Fülle visueller Informationen übertragen, dem Betrachter angeboten und von diesem zunehmend mit emotionalen und metaphorischen Konnotationen versehen wurden.

Bereits Lawrence Goedde, dessen Hauptargumente ich an dieser Stelle in aller Kürze zusammenfassen und vertiefen möchte, setzte sich in seiner Arbeit über Gewitterstürme und Schiffbrüche in der niederländischen Kunst mit diesem Thema auseinander.⁶ Für die bildliche Darstellung eines durch peitschende Winde oder heftige Stürme aufgewühlten Meeres, die den Betrachter in emotionaler Weise einbezieht, musste man sich ihm zufolge bis zum 16. Jahrhundert gedulden. Doch stellen Bilder dieser Art keineswegs eine absolute Neuerung dar: Bereits Ambrogio Lorenzetti hatte die atmosphärischen Auswirkungen eines prasselnden Regens nicht nur gemalt, sondern sogar freskiert (Abb. 7),⁷ als er in der Sala dei Nove des Palazzo Pubblico in Siena die Personifikation des Winters darstellte, der sich in seinen Mantel hüllt, um sich vor einem niedergehenden Hagelschauer zu schützen.⁸ Und der Humanist Bartolomeo Facio bewunderte die große Kunstfertigkeit, mit der Gentile da Fabriano im Dogenpalast Venedigs einen Wirbelsturm gemalt hatte, der in seiner Stärke sogar stattliche Bäume zu entwurzeln vermochte.⁹ Perugino schließlich fertigte im Auftrag der Scuola di San Giovanni Evangelista in Venedig noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts das Gemälde eines Seesturmes an.¹⁰ Dennoch handelt es sich bei diesen Beispielen um Ausnahmen sowohl im quantitativen als auch im qualitativen Sinn. Dabei meine ich nicht die außer Frage stehende hervorragende malerische Qualität dieser nur fragmentarisch erhaltenen oder verlorenen Werke. Vielmehr interessiert

6 Goedde, Lawrence Otto: *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, London 1989.

7 Zu diesem nur noch fragmentarisch erhaltenen Fresko im Kreuzgang von S. Francesco in Siena vgl. vor allem Seidel, Max: »Wiedergefundene Fragmente eines Hauptwerkes von Ambrogio Lorenzetti«, in: *Pantheon*, 1989, 36, S. 119–127. Weiterhin Seidel, Max: »Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel chiostro di San Francesco a Siena«, in: *Prospettiva*, 1992, 41, S. 123–134.

8 Unter den zahlreichen Publikationen sei vor allem verwiesen auf Frugoni, Chiara: »La bellissima inventiva: gli affreschi nella Sala dei Nove«, in: dies. (Hg.): *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florenz 2002, S. 211–149, bes. S. 244 (Abbildung S. 248).

9 Zu diesem Gemälde, das Bartolomeo Facio 1456 in seinem Traktat *De viri illustribus* erwähnt, vgl. Baxandall, Michael: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 164f.

10 Zu den Aufenthalten Peruginos in Venedig im Sommer 1494 und Herbst 1495 vgl. Canuti, Fiorenzo: *Il Perugino*, Siena 1931, Bd. 1, S. 93–97; Bd. 2, S. 25, 28, 165f., 291f.



ABB. 7: AMBROGIO LORENZETTI, »DIE STADT THÄNÄH IN INDIEN WIRD VON HEFTIGEM REGEN HEIMGESUCHT«, CA. 1336–1340, SIENA, S. FRANCESCO, KREUZGANG.

hier die Tatsache, dass erst im 16. und 17. Jahrhundert ein »qualitativer Sprung« stattfand, der in der flämischen und niederländischen Kunst reine Meeresdarstellungen hervorbrachte, also Darstellungen ohne den Vorwand eines biblischen, mythologischen oder historisch-allegorischen Sinns. Zu dieser Revolution der niederländischen Malerei führten im Großen und Ganzen zwei Wege: Der erste verläuft über Leonardo und die Arbeiten der venezianischen Schule bis hin zu Lomazzos *Trattato dell'arte*. Diese zum Teil literarisch-theoretische Tradition sollte das Klima der Malerei im nördlichen Europa bis zu dem Augenblick prägen, in dem die Kunstliteratur Italiens auch in den Niederlanden rezipiert wurde, wie es Karel van Manders *Schilderboeck* vorführt. Der zweite Weg betrifft die ganz eigenständige Richtung der Niederlande, die ihren maximalen Ausdruck in der Kunst Pieter Brueghels und seiner Nachfolger fand, noch bevor sie zu einer Spezialität vor allem der aus dem Norden des Landes stammenden Künstler wurde.

Diese beiden Pfade sollen im Folgenden in aller Kürze skizziert werden: Lomazzo schreibt in einem mit *Composizioni di naufragij di mare* betitelten Kapitel seines Traktates:

»Nelle fortune di mare, o vogliamo dire naufragij, che sogliono assaltare le navi de gli sfortunati marinari, [...] si vuol vedere il cielo che muggi per la forma de' lampi che di notte paiano comparere per l'aria, tutta accesa di fuoco et agitata da venti, come dice l'Ariosto in que' versi:

Della rabbia del vento che si fende
Nelle ritorte escono orribil suoni
Di spessi lampi l'aria si raccende.

All' incontro si veda il combattimento dell'acque di sotto, che paia in certo modo rispondere con lo strepito dell'aria; e tra'l cielo et il mare diversi venti soffiando impetuosamente stridano, e l'aria, a guisa di tromba, mostri di risuonare, come espresse il medesimo Ariosto:

Ecco stridendo l'orribile procella
 Che 'l repentin furor di Borea spinge,
 La vela contra l'arbore flagella.«¹¹

Lomazzos Text, der deutlich einen literarischen Anspruch und zugleich seine starke Prägung durch Leonardo erkennen lässt, fährt in den weiteren Abschnitten sich dramatisch zuspitzend fort, um schließlich im Lob eines einzigen Bildes zu kulminieren: der Darstellung des von Jacopo Palma il Vecchio begonnenen und von Paris Bordon vollendeten Unwetters für die Scuola di San Marco in Venedig (Abb. 8). Es handelt sich um eine imposante Leinwand, die Vasari in der ersten Ausgabe seiner *Viten* sogar Giorgione zugeschrieben hatte.¹² Das Bild zeigt die Heiligen Markus, Nikolaus und Georg, die durch ihr wundertätiges Eingreifen die Stadt Venedig vor einem schweren Gewittersturm bewahren. Sie sind zur Rechten auf einer kleinen Barke auszumachen, die von dem demütigen Fischer gesteuert wird, welcher dem Dogen den Ring des Markus als Zeugnis für die wundersamen Ereignisse übergeben wird. Mit ihrem Segen vertreiben die Heiligen die als Teufelchen dargestellten Winde, jene Höllenbande, die von dem großen Schiff Besitz genommen hat und die Stadt bedroht. Der Betrachter sieht sich grotesken Dämonen gegenüber, ähnlich den Schlechten Winden in mittelalterlichen Handschriften – und gleichzeitig einer wahrheitsgetreuen Darstellung eines Sturmes von monumentalem Ausmaß. Lomazzo zeigt sich sehr beeindruckt von den »demoni che soffiano a guisa di venti nelle barche«, doch ist es letztendlich die meisterhafte Ekphrasis Vasaris, die auf einen bislang zu sehr vernachlässigten Aspekt des Bildes verweist. Vasari lässt sich nämlich nicht nur von dem Tumult reizen, den die blasenden Teufel auf dem Schiff verursachen, er zeigt sich auch von dem erhabenen Schrecken beeindruckt, der von der Szene erzeugt wird. Der Maler hat das Schlingern der Barken, die gekrümmten, beinahe berstenden Ruder, die Blitze und viele weitere Details wiedergegeben, die das Bild gleichsam erzittern lassen, als sei es wahr: »come ella fusse vera«.¹³ Durch diesen rhetorischen Kunstgriff erbebt das großformatige Bild vor den Augen des Betrachters, als vibrierte es tatsächlich unter den Windböen.

Nichtsdestotrotz bieten sowohl Vasari als auch Lomazzo weniger eine akkurate Beschreibung des Bildes, sondern führen vielmehr ein Kompendium elabo-

11 Lomazzo, Gian Paolo: »Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584]«, in: Ciardi, Roberto Paolo (Hg.): *Scritti sulle arti*, Florenz 1974, S. 326–329. Die beiden Zitate stammen offensichtlich aus Ariost: *Orlando Furioso*, XLI, 12–13, doch schenkte Lomazzo der ursprünglichen Versmetrik keinerlei Beachtung.

12 Zu der in den Jahren 1993–1994 vorgenommenen Restaurierung des Gemäldes vgl. Nepi Sciré, Giovanna: *Gallerie dell'Accademia. I teleri della Sala dell'Albergo nella Scuola di San Marco*, Mailand 1994, S. 41–47.

13 Vasari, Giorgio: *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [1550], hg. v. Luciano Bellosi und Aldo Rossi, Turin 1986, S. 559.



ABB. 8: JACOPO PALMA D. Ä. UND PARIS BORDON, »DIE HEILIGEN MARKUS, NIKOLAUS UND GEORG BEWAHREN VENEDIG VOR EINEM GEWITTERSTURM«, VOLLENDET 1534, VENEDIG, GALLERIE DELL'ACCADEMIA.

rierter Topoi der klassischen Literatur von Bildern des Sturms und des Schiffbruchs vor. Diese literarische Tradition ist es letztendlich, die mit einiger Wahrscheinlichkeit einen indirekten Einfluss auf die flämischen und holländischen Seestücke ausübte, in der die allegorische und metaphorische Dimension des Phänomens ›Sturm‹ eine ungeahnte Bedeutung gewann – sowohl für die Künstler als auch für deren Publikum. Um die Erzeugnisse dieser Gattung nun ausreichend zu erfassen, ist es notwendig, vor allem zwei Dinge zu beachten: zum einen die Tatsache, dass die Rhetorik-Schulen der Antike die Beschreibung, insbesondere diejenige des Sturmes, als Übungsgrundlage für die Studenten der Disziplin nutzten, zum anderen, dass ein ausgewähltes Publikum aus Humanisten, Rhetorikern und Sammlern aus dem nördlichen Europa diese Texte – seien es jene der Antike

oder die modernen Beschreibungen der Kunstliteratur von Vasari bis Lomazzo – automatisch mit den zeitgenössischen Seestücken assoziiert haben muss. Dies bedeutet freilich keinesfalls, dass die Kunstwerke dieses Genres Illustrationen der literarischen Quellen bilden – seien es die Verse Vergils und Lukrez' oder Vasaris Ekphrasis. Noch viel weniger geben die Bilder real stattgefundenere Ereignisse wieder, wie dies immer wieder vermutet wurde – die Zeit des *Floßes der Medusa* von Géricault war schließlich noch längst nicht gekommen. Doch trotz alledem sollte der enge Zusammenhang zwischen dem Bild des stürmischen Meeres und der antiken Rhetorik keinesfalls unbeachtet bleiben.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als van Mander Vasaris Text verarbeitete und in Europa weiter verbreitete, existierten bereits die Fermente einer neuen niederländischen Seestück-Malerei. Hierbei darf nicht ausschließlich auf die rhetorische Tradition der Antike oder den indirekten Einfluss der schon erwähnten italienischen Maler und Schriftsteller verwiesen werden; verwiesen werden sollte vor allem auf die Vorlagen in der Malerei des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden selbst. Nach den ersten Versuchen Patinirs und Civettas waren es insbesondere Pieter Brueghel und seine Nachfolger, die Werke von großer Kühnheit schufen – sei es im Hinblick auf den Schnitt der Komposition oder im Hinblick auf die Thematik. In diesen Werken verlieren die narrativen Episoden zugunsten eines beinahe gänzlich zum Protagonisten gewordenen sturmbewegten Meeres an Signifikanz. Zwar ist der Mensch noch präsent, erscheint aber winzig angesichts der Unermesslichkeit der Elemente. Die Schiffe sind fast die einzigen noch verbleibenden bildinternen Zeichen, durch die sich der Betrachter mit dem durch eine oftmals sehr bedrohliche Natur verursachten Schrecken identifizieren kann.

Etwa im Jahr 1565 erstellte Pieter Brueghel eine Federzeichnung mit der Ansicht der Stadt Antwerpen. Die Stadt ist in der oberen linken Ecke des Blattes auszumachen, während mehr als zwei Drittel der Komposition von einem stürmischen Meer besetzt werden, das die von einem peitschenden Regen gepeinigten Schiffe durcheinanderschüttelt (Abb. 9). Just in dieser Epoche entwickelte sich zudem ein Spiel zwischen den Künstlern und einem nautisch kompetenten Publikum: So hat das kleine Boot im Vordergrund die Segel in einer Art und Weise gehisst, die eine schnelle Rückkehr in den Hafen ankündigt – ein Motiv, das mit dem Manöver der ins Zentrum der Komposition gerückten Fregatte, die vielleicht einen Walfänger darstellen soll, kontrastiert. Die zahlreichen Details erzeugen den Anschein einer realen Situation, und ein zeitgenössischer Betrachter wäre wohl durchaus in der Lage gewesen, die Informationen, mit denen der Maler das Werk ausgestattet hat, zu verstehen, zu sammeln und dementsprechend die Kunstfertigkeit der Ausführung zu erkennen. Dennoch wäre es ein Fehler, die Darstellung als Ausschnitt aus dem realen Leben, als reines Phänomen zu deuten. Auf einen tieferen Sinn des Bildes verweist die leicht nach links gerückte Insel, auf der ein verlassenes Schafott auszumachen ist – ein deutlicher Verweis auf den Tod



ABB. 9: PIETER BRUEGHEL, »MEERESSTURM VOR ANTWERPEN«, CA. 1565, LONDON, COURTAULD INSTITUTE OF ART.

und auf das harte Los des Menschengeschlechts, das der Wechselhaftigkeit der Elemente ausgeliefert ist. Dagegen symbolisiert die Stadt und mit ihr der Hafen – um auf Blumenberg zurückzukommen – die Hoffnung: Dieser ist ein Bild der Ruhe, der Beständigkeit und Sicherheit für die Seeleute, die dazu verdammt sind, auf den wildbewegten Wogen des Ozeans ums Überleben zu kämpfen.

Eine ganz ähnliche Botschaft wird durch ein Bild übermittelt, das eine Zeit lang ebenfalls als eine Arbeit Brueghels galt, heute jedoch Joos de Momper zugeschrieben wird (Abb. 10). Der allegorische und religiöse Inhalt dieses Bildes ist hier noch stärker ausgeprägt. Sechzehn Schiffe befinden sich in der Gewalt der Elemente; die Gefahr, in der sie schweben, wird dem Betrachter zudem durch den bildlichen Zuschnitt des Werkes vermittelt: Der untere Rand des Tafelbildes bietet ihm keinerlei Halt, er wird ins Innere der Komposition hineingezogen und identifiziert sich zunehmend mit dem Schicksal der von einem Gewitter ungewöhnlicher Stärke überraschten Seeleute. Die Wellen erheben sich bedrohlich, der Himmel wird von schräg peitschendem Regen durchzogen, der sich in mehrere Richtungen bewegt, die Luft ist bleiern. Gleichzeitig sind die Details aufmerksamer abgewogen: Die Finsternis des Unwetters ist derart bedrückend, dass der kleine Lichtstreifen am Horizon den Glockenturm einer Kirche erhellt, der



ABB. 10: JOOS DE MOMPER D. J., »SEESTURM«, CA. 1610-1615, WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.

so zum Symbol des Glaubens und der Heilshoffnung wird. Der große Wal unten rechts dagegen, von dem lediglich die beiden Spitzen der Schwanzflosse zu erkennen sind, kann als Symbol für die großen Gefahren gedeutet werden, denen jeder ausgesetzt ist, der sich seinen Lebensunterhalt auf dem Meer verdient. Damit wird ein gewollter Kontrast zwischen dem Bösen und dem Guten, zwischen dem Leviathan und dem Haus des Herrn geschaffen. Die sehr genau gezogenen Kurvenlinien sowie die schräg angesetzten Pinselstriche, die den von Windböen erfassten, peitschenden Regen visualisieren, verleihen der gesamten Komposition einen unruhigen und instabilen Charakter. Die Darstellung erweckt den Anschein von Bewegung; gleichzeitig scheint alles darauf angelegt zu sein, beim Betrachter ein Gefühl von Mitleid für das Schicksal der Menschen auf dem offenen Meer zu erzeugen. Die Komposition basiert zum großen Teil auf diesen starken Kontrasten, da sich der Grausamkeit der Elemente nicht zuletzt auch die Hoffnung auf Rettung gegenüberstellt. Der Gegensatz zwischen Ruhe und Instabilität, zwischen geraden und gekrümmten Linien, die dunklen Farbtöne des Meeres und das intensive Licht am Horizont: All dies sind Elemente einer visuellen Rhetorik, die



ABB. 11: PETRUS KAERIUS (NACH HENDRICK CORNELISZ. VROOM), »SCHIFFE IM STURM«, KUPFERSTICH.

in der Nachfolge Brueghels vielfach wiederholt worden ist und bis ins 19. Jahrhundert weitergeführt wurde.

Aus dem Geflecht der allegorischen Tradition der Niederlande und der intensivierten Rezeption der literarischen Quellen entstand schließlich jenes Genre, das Lawrence Goedde als neuen »rhetorischen Naturalismus« in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts bezeichnet hat. Die Analyse mehrerer hundert Beispiele ermöglichte es ihm, das Material in vier Kategorien einzuteilen, wobei an dieser Stelle nur zwei Beispiele besprochen werden sollen, die es erlauben, ein Ansteigen des metaphorischen Anteils in den Gemälden zu konstatieren, ohne dabei freilich die allegorische Deutungsebene der Bilder unberücksichtigt zu lassen.

Die Schlüsselfigur des neuen »rhetorischen Naturalismus« war bekanntermaßen Hendrick Cornelisz. Vroom, der als Erfinder zweier Varianten des Genres gelten kann, die sich in der Folgezeit großer Beliebtheit erfreuten sollten.¹⁴ Zwar ist ein Großteil seiner Bilder heute verloren, doch dokumentiert ein Stich des Petrus Kaerius (Abb. 11) sehr gut jene Typologie, in der die Schiffe als Opfer des Unwetters wehrlos und abgeschieden auf offener See darstellt werden. In dieser Komposition ist kein einziges Stückchen Land mehr zu sehen. Die Auswirkungen des stürmischen Windes sind durch die geblähten Segel und durch die von den atmosphärischen Turbulenzen erfassten, ausgefranst Seile und Wanten visualisiert. Die Bildsprache vermittelt dem Betrachter das Gefühl eines Kontroll- und Horizontverlustes. Im Gegensatz zu den Werken Brueghels und seiner Anhänger sucht man hier das Moment der Hoffnung, die dort noch durch den Glockenturm der Kirche symbolisiert wurde, vergebens. Der Mensch ist einer feindseligen Natur ausgeliefert und führt einen Kampf, der heroische Dimensionen annimmt, weil er vollkommen sich selbst und seiner Überlebensfähigkeit überlassen ist.

¹⁴ Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art* (wie Anm. 6), S. 84–86. Zu Vroom vgl. Keyes, George Shepard: *Cornelis Vroom: Marine and Landscape Artist*, Utrecht 1975.

Dementsprechend sind die Bilder dieser Typologie vor allem als eine Metapher für die Mühsal des Lebens des Individuums zu verstehen.

Die zweite Klassifikation lässt sich mit einem Täfelchen des Jan Porcellis demonstrieren (Abb. 12), das zwei elegant gekleidete Betrachter zeigt, die vom Ufer aus und damit aus einer gewissen Distanz ein großes Schiff beobachten. Das mächtige Schiff hat Schlagseite, weil es während eines Gewittersturms auf eine Sandbank aufgelaufen ist. Die kleinen Schiffe der einfachen Fischer hingegen konnten sich durch ihre größere Wendigkeit erfolgreich aus der Klemme ziehen.¹⁵ Der Kampf des Menschen gegen die Elemente erscheint hier zwar weit weniger dramatisch als bei den Beispielen der ersten Kategorie, doch darf der mögliche allegorische Aspekt dieser so realistisch erscheinenden Darstellung nicht außer Acht gelassen werden: Es ist nicht gänzlich auszuschließen, dass der Künstler mit diesem Bild gleichzeitig auf ein biblisches Gleichnis hinweisen wollte, hat sich das arrogante Schiff doch an einer Stelle festgelaufen, an der sich das demütige Volk nur mit einiger Anstrengung ans Ufer retten konnte – den Demütigen gehört das Himmelreich. Die von den beiden Landbewohnern eingenommene Position am Strand erscheint im Vergleich dazu jedoch noch weitaus wichtiger, da sich der Betrachter spontan mit ihnen identifizieren kann; sie verleihen dem Bild eine Aussage, die über eine vage allegorische oder moralisierende Botschaft hinausgeht. Ihre Positionierung innerhalb der Bildkomposition verweist auf jenen denkwürdigen Abschnitt aus dem zweiten Buch *De rerum natura* des Lukrez, der darin die Konfiguration eines Betrachters erschuf, der gelassen vom Ufer aus den Schiffbruch der anderen beobachtet. Die Gelassenheit entspringt dabei keineswegs einem Gefühl, das moralisch tadelnswert wäre, etwa dem Vergnügen am Unglück anderer. Sie entspringt stattdessen der ausgeglichenen und ruhigen Feststellung der eigenen Position, der Zufriedenheit, nicht ein ähnliches Schicksal erleiden zu müssen und zumindest dieses Mal verschont geblieben zu sein.

Lukrez hatte kein Interesse daran, die Beziehung zwischen den Menschen, die dem Leid zum Opfer gefallen sind, und solchen, die verschont geblieben sind, zu beschreiben. Sein Interesse lag vielmehr darin, die ideale philosophische Position desjenigen zu beschreiben, der – aus der Distanz und von einem privilegierten Standpunkt aus – die Übel der Welt beobachtet. Vor diesem Hintergrund erscheint das Bild als eine Metapher für die Seelenruhe und die Ausgeglichenheit des Einzelnen. Selbstverständlich ist der lateinische Text nicht als Spiegelung des Bildes zu sehen: Die beiden wohlhabenden Bürger am Strand sind natürlich keine Philosophen und vor allem will das Bild des Porcellis selbst keine Illustration des Lukrezschen Werks sein. Dennoch hätte ein gelehrter Betrachter des 17. Jahrhunderts das Gemälde mit Hilfe von rhetorischen, philosophischen und poeti-

¹⁵ Giltaij, Jeroen/Kelch, Jan (Hg.): *Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert*, Berlin 1996, S. 154–156.



ABB. 12: JAN PORCELLIS, »SCHIFFBRUCH«, 1631, DEN HAAG, MAURITSHUIS.

sehen Bildern, wie eben jenem des Lukrez, analysieren können, die ihm dabei geholfen hätten, die kleine Tafel eindeutiger zu lesen.

Die Metapher des Schiffbruchs, des von den Winden bedrohten und zwischen Felsen havariierenden Schiffs lässt sich besonders gut im Genre der Emblematis nachweisen (Abb. 13), das schließlich bestens dazu geeignet war, Botschaften moralischen Charakters zu transportieren. Das Motiv des von riesigen Sturzwellen bedrohten Schiffes als Metapher für die Mühen des menschlichen Lebens oder für die Gefahren, denen das Schiff des Staates trotzen muss, ist seit Andrea Alciatis erstmals 1531 in Augsburg gedrucktem und im 16. Jahrhundert weit verbreiteten *Emblematum liber* unzählige Male wiederholt worden. Doch ganz gleich ob die Barke des einzelnen oder das Staatsschiff gemeint ist: Die Bildmetapher ändert sich nicht. Nichtsdestotrotz wäre es irreführend, die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten der Marinebilder auf ihren emblematisch-moralisierenden Inhalt zu reduzieren. Mit den Bildern dieses Genres verband sich eine große Zahl unterschiedlichster Assoziationen, weshalb vor allem der politische Sinn – im weitesten Sinne des Wortes – nicht vernachlässigt werden darf, zumal sich in dieser Bilderwelt der Stolz des niederländischen Volkes sowie sein Wohlstand, den es dem harten Kampf gegen die Elemente verdankt, ausdrückt.

Der emblematische, allegorische und metaphorische Sinn der Schiffbruch-Bilder in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts steht außer Diskussion, und auch

XLIV.
TEMPESTATE PROBATUR.



LINKS: ABB. 13: JULIUS WILHELM ZINCGRUF, »TEMPESTATE PROBATUR«, EMBLEM 44 AUS: »EMBLEMATUM ETHICO-POLITICORUM CENTURIA«, HEIDELBERG 1619.

RECHTS: ABB. 14: CLAUDE-JOSEPH VERNET, »SCHIFFBRUCH«, 1780, BASEL, KUNSTMUSEUM.

die Marinebilder der folgenden Jahrhunderte scheinen auf den ersten Blick eine ganz ähnliche Botschaft übermitteln zu wollen. In den Bildern Loutherbours und Vernets (Abb. 14) tritt neben der deutlichen metaphorischen Bedeutung jedoch auch der Wunsch zu Tage, den Betrachter stärker emotional einzubeziehen – eine Entwicklung, die sich zeitgleich mit der Herausbildung der Ästhetik des Erhabenen vollzog. Kirche und Nation gestehen dem Individuum einen immer größeren Raum zu.

Die Lebensdaten Claude-Joseph Vernets und Denis Diderots sind nahezu identisch, ersterer starb jedoch im Jahr der Französischen Revolution. Seine Schiffbruchszenen gehören nicht zuletzt deshalb zu den gefeiertsten der Kunstgeschichte, weil sie die ambivalente Botschaft des Erhabenen zu übermitteln vermögen. Auf seinen Bildern wohnt der Betrachter einerseits dem Drama des Schiffbruchs bei, das nach zeitgenössischer Auffassung eine beinahe morbide Neugier für die Grausamkeit dieses Moments erzeugt. Gleichzeitig jedoch ist die Atmosphäre seiner Bilder so gut wie nie von absoluter Finsternis gekennzeichnet, da sich der Horizont fast immer aufklärt, der Schnitt der Bilder sozusagen »humaner« ist und sich damit den Werken Brueghels und Vrooms entgegenstellt. Der Betrachter wird hier also nicht mit einem seiner Bezugspunkte beraubten Bild konfrontiert, sondern kann sich sowohl mit den Überlebenden als auch den Helfern am Ufer identifizieren. An die Stelle der Furcht tritt nun das Gefühl der mühsam erlangten Rettung. Tatsächlich stellt sich das Erhabene im Unterschied zum Schönen mittels zweier aufeinander bezogener, aber deutlich voneinander zu unterscheidender Momente ein: Der Schmerz weicht dem Vergnügen; das Entsetzen des Schiffbruchs wird durch die Stille der vermiedenen Gefahr ersetzt.

Diese Zweideutigkeit, oder vielleicht besser gesagt, die Koexistenz dieser beiden kontrastierenden Empfindungen ist durch den Künstler in die Bildform übertragen worden. Im Gegensatz zu zahlreichen früheren niederländischen Beispielen dominiert das Meer nicht mehr unangefochten den Menschen. Die Elemente der Komposition beruhigen sich, das feste Land stellt sich dem stürmischen Meer gegenüber, die Pflanzen werden nicht von den Winden entwurzelt und das Schiff, die Beiboote und die Menschen spielen die gleiche Rolle wie die Natur. Es handelt sich nicht mehr um den wilden Kampf ums Überleben wie in den niederländischen Seestücken, sondern um die Übermittlung einer vermiedenen Gefahr – wenn auch zugegeben werden muss, dass Diderots Beschreibung eines ähnlichen Bildes von Vernet im *Salon* von 1767 noch ausgesprochen dramatisch klingt. Der Kritiker bewunderte den Künstler letztendlich für sein Vermögen, sich der Natur anzunähern und lobte ihn dafür, dem Landbewohner die Dramen, die sich tagtäglich auf dem Meer ereignen, vor Augen zu führen. Damit habe es der Künstler zudem geschafft, sich von der Fadheit der Kunst des Rokoko zu distanzieren. Dennoch könne allein der Dichter – so Diderot – dem Bild die letzten Pinselstriche hinzufügen und es zum Sprechen bringen, indem er die dargestellte Szene dem Publikum beschreibe. Vor allem aber vermöge er die Schreie der Verzweifelten zu hören und sie mittels seiner Kunst wiederzugeben. Grundlegend für den ›Genuss‹ der Szene sei ferner, nicht genau zu wissen, wie die Geschichte ausgeht, auch wenn die Zeichen am Horizont ein gutes Ende anzukündigen scheinen.¹⁶ Bekanntlich aktualisierte Diderot seine Theorie des Schönen, nachdem er Edmund Burkes Abhandlung über das Erhabene gelesen hatte, und sein *Salon* von 1767 scheint dementsprechend eher eine Paraphrasierung dieses Werks als eine genaue Beschreibung einer Schiffbruch-Szene Vernets zu sein. Dennoch ist der imaginative Spaziergang, den der Kritiker schreibend inszeniert – als befände er sich zunächst in der Begleitung eines Abtes und seiner beiden Schüler und als werde er anschließend von einer Traumerscheinung gefangen genommen –, der beste Weg, um sich den zahlreichen Bildern dieses Typus anzunähern. In seinem Text setzt er sich zudem mit der Landschaftsmalerei auseinander, indem er sieben Beispiele von wachsender dramatischer Intensität klassifiziert, um den Bericht schließlich mit einem Bild zu beenden, in dem sich die Personengruppen wie bei Lukrez in zwei Kategorien teilen: einmal in diejenigen, die der Gefahr ausgesetzt sind, und andererseits in diejenigen, die sich am Ufer in Sicherheit befinden.¹⁷ Dieser Gegensatz ist es letztendlich, der den Betrachter ergreift, der ihn am Geschehen Anteil nehmen lässt und der zugleich den letzten Akt eines Säkularisa-

¹⁶ Der Passus findet sich in Denis Diderots *Salon* von 1767, in: Diderot, Denis: *Œuvres complètes*, hg. v. Herbert Dickmann und Jean Varloot, Bd. 16, hg. v. Else Marie Buckdahl u.a., Paris 1990, S. 230f.

¹⁷ Vgl. Diderot, *Salon* (wie Anm. 16), S. 174–237.

tions-Prozesses bildet, der mit einer steigenden Individualisierung der Seefahrts-Metapher einhergeht.¹⁸

Ebenso wie die hochgeschätzten Meister der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und die Maler der Seestücke des 18. Jahrhunderts wurde auch William Turner vom menschlichen Drama des Schiffbruchs und vom Kampf der Menschen gegen das flüssige Element angezogen, denen jedoch inzwischen die Technik im Kampf gegen die enorme Zerstörungskraft der Natur beistand. Das 19. Jahrhundert ist aus quantitativer Sicht heraus das »Jahrhundert des Schiffbruchs« schlechthin gewesen: Noch vor dem Untergang der *Titanic* in der Nacht vom 14. auf den 15. April 1912 war der Seeverkehr auf so energische Weise weiterentwickelt worden, dass er Opfer in Millionenhöhe forderte. Die Statistiken besagen, dass im Verlauf des 19. Jahrhunderts jedes Jahr allein in England mehr als 5.000 Menschen ihr Leben auf dem Meer ließen. Bei den Schiffbrüchen nahmen die Zahlen fast apokalyptische Ausmaße an. Vor der Küste Großbritanniens sanken in der zweiten Hälfte des Jahres 1880 700 Schiffe, während die Zahlen in der ersten Hälfte des Jahres 1881 sogar bei 919 liegen.¹⁹ Die folgenden Jahre waren nicht viel besser, und die Künstler fühlten sich dem Thema, das der Empfindsamkeit der Stadtbewohner so nahe kam und dabei keine besonders gründliche Erläuterung verlangte, offenbar verpflichtet. Insbesondere scheint die Bildgestaltung Turners dies vorzuführen, die sich aus der Erforschung des Erhabenen formte.²⁰ Genau auf diesem Feld der Darstellung der majestätischen Gewalt der Natur bzw. des Kampfes des Menschen gegen die Elemente erreichte sein Können bisher unbekannt Qualitäten – nicht zuletzt auch deshalb, weil Turner davon überzeugt war, dass, wie er in einer Bemerkung von 1810 schrieb, die Darstellung der Luft und des Windes den Maler vor die größte Herausforderung stelle:

»One word is sufficient to establish what is the greatest difficulty of the painter's art: to produce wavy air, as some call the wind. [...] To give that wind we must give the cause as well as the effect [...] with mechanical hints of the strength of nature perpetually trammled with mechanical shackles.«²¹

18 Eine genaue Analyse der Beschreibung Diderots liefert Zelle, Carsten: »Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts«, in: Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin-New York 2004, S. 405–480.

19 Vgl. Allen, Jerry: *The Sea Years of Joseph Conrad*, Oxford 1969, S. 218.

20 Zu diesem Thema vgl. Wiltin, Andrew (Hg.): *Turner and the Sublime*, Ausstellungskatalog, London 1980.

21 Zit. n. Wagner, Monika: »Luft sichtbar machen. Neue Konzepte für ein altes künstlerisches Problem«, in: Busch, Werner (Hg.): *Luft*, Bonn 2003, S. 85.



ABB. 15: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, »SCHNEESTURM – EIN DAMPFSCHIFF VOR EINER HAFENEINFART, DAS SIGNALE AUSSENDET UND DEN MEERESBODEN AUSLOTET«, 1842, LONDON, TATE GALLERY.

In den ersten Seestücken des englischen Malers lässt sich ein aufmerksames Studium der niederländischen Vorbilder erkennen, wenngleich man sich dort bereits seit 1805 einer Steigerung intensiver, dramatischer Effekte bediente, um den Betrachter immer weiter in die Darstellung einzubeziehen. Seine Beobachtungen kulminierten schließlich in den großen Visionen des Spätwerks wie etwa dem *Schneesturm – Ein Dampfschiff vor einer Hafeneinfahrt, das Signale ins tiefe Wasser aussendet und den Meeresboden auslotet* (Abb. 15). Das Dampfschiff, Zeichen der modernen Technologie, erscheint auf den ersten Blick wie ein schwarzer, leicht aus dem Zentrum des Bildes hinaus nach rechts gerückter Fleck, in dessen Umgebung es nicht mehr möglich ist, zwischen Himmel und Meer zu unterscheiden, da sich die Gischt vollkommen mit der dampferfüllten Luft vermengt und ein Bild von Instabilität und Chaos erzeugt. Dieses Chaos war für den Künstler der ständige Naturzustand²² und dementsprechend führte er mit seiner kühnen, auf zahlrei-

²² Vgl. Wagner, Monika: »Dynamische Liebschaften. Die Elemente im Natur- und Land-

chen spitzen Pinselstrichen basierenden Technik, mit deren Hilfe es ihm gelang, auch die kleinsten abperlenden Tropfen festzuhalten, eine adäquate Antwort auf die Schwierigkeit des Themas vor – auch wenn seine Zeitgenossen diesen Kunstgriff nicht sofort begriffen. Sie kritisierten das Spätwerk Turners und insbesondere beim *Schneesturm* musste sich der Künstler den Vorwurf gefallen lassen, lediglich eine Masse aus »Seifenlauge und Kalk«²³ geschaffen zu haben. John Ruskin, Englands größter Kunstkritiker im 19. Jahrhundert, intervenierte daraufhin sofort und verteidigte nur ein Jahr später im ersten Band seiner gefeierten *Modern Painters* »all those passages of confusion between earth and air«²⁴ als den einzig möglichen Weg, die Stärke und Kraft der Naturelemente darzustellen. Trotz allem konnte sich Ruskin in seiner Verteidigung nicht mit der im Titel des Bildes verborgenen Ironie abfinden. Als ob dieser nicht schon lang genug gewesen wäre, fügte Turner noch einen Untertitel zu: *Der Autor befand sich in diesem Sturm, in der Nacht, als die ›Ariel‹ Harwick verließ*. Der Legende nach hatte sich der Künstler vier Stunden lang an den Mastbaum des Schiffes binden lassen, um den Sturm genauestens beobachten und dementsprechend wiedergeben zu können – bereit, für das Erreichen dieses Zieles zu sterben. Offenbar erlaubten es sich einige Zeitgenossen, diese Begebenheit zu bezweifeln. In seinen nach dem Tod des Künstlers erschienenen *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House* bemüht sich Ruskin darum, die Geschichte nachdrücklich zu bestätigen. Dazu gibt er ein Gespräch zwischen Turner und William Kingsley wieder, in welchem der Maler die Echtheit der geschilderten Episode verteidigt und darüber hinaus den Wunsch geäußert haben soll, sie nicht dem Vergessen anheim fallen zu lassen.²⁵ Niemand wird die physischen Möglichkeiten eines Mannes, der bereits das 67. Lebensjahr erreicht hatte, bezweifeln wollen. Dennoch ist die Anekdote nicht nur deshalb suspekt, weil sie in abgewandelter Form an den Mythos des Odysseus erinnert, sondern vor allem, weil sie auffällige Parallelen zu der Legende eines anderen Künstlers, Claude Joseph Vernets, aufweist. Dieser habe sich angeblich ebenfalls – und zwar noch vor Turner – an den Mastbaum eines Schiffes binden lassen, um einen Sturm so realistisch als irgend möglich wiedergeben zu können. Der griechische Held aus der Erzählung Homers wollte dem Gesang der Sirenen lauschen, ohne vom ihm mitgerissen zu werden. Schon Vernet hatte sich von diesem Mythos inspirieren lassen, um dann anhand der von seinem Biographen erfundenen Episode den hohen

schafskonzept nach 1800«, in: Böhme, Hartmut (Hg.): *Die Elemente in der Kunst. Paragrana*, 1996, 5, S. 85.

23 Vgl. Wilton, Andrew: *Turner and His Time*, London 1987, S. 231.

24 Vgl. Ruskin, John: *Modern Painters*, London 1843, Bd. 1, S. 35. Zwar bezieht sich Ruskin in dem zitierten Abschnitt nicht auf den *Schneesturm*, sondern auf ein Aquarell, das der Maler angefertigt hatte, um die Gedichte Sir Walter Scotts zu illustrieren, doch passt die Bemerkung bestens auf das gesamte Spätwerk Turners.

25 Vgl. Joll, Evelyn/Butlin, Martin: *L'opera completa di Turner*, Bd. 2: 1830–1851, Mailand 1982, S. 210f.

kognitiven Wert seiner Arbeit zu unterstreichen. Man vermutete, dass sich das Ereignis im Jahre 1732 zugetragen habe, als der Maler die gängige Italienreise absolvierte; die Legende wurde später so bekannt, dass sie den Neffen des Künstlers, Horace Vernet, im Jahre 1822 veranlasste, ein Bild mit diesem Thema zu malen. Das Werk befindet sich heute im Musée Calvet in Avignon und trägt den Titel *Joseph Vernet, festgebunden am Mastbaum eines Schiffes, die Auswirkungen des Gewitters studierend*. Turner muss dieses Bild in irgendeiner Weise gekannt haben, da sich seine gezielt geschmiedete Parodie nur so erklären lässt. Selbst wenn der Künstler niemals tatsächlich an Bord der *Ariel* gegangen ist, um einen Schneesturm zu malen und sich mit Sicherheit auch nicht an den Mastbaum des Schiffes hat binden lassen, so zeigt die Tatsache, dass er auf den Wahrheitsgehalt dieser Episode bestand, doch sein Bestreben auf, den französischen Kollegen der Lächerlichkeit preiszugeben. Dieses ironische Zitat hat demnach auch die Funktion aufzuzeigen, dass der moderne Künstler eine perfekte Naturnachahmung weder erforschen kann noch muss, seit er weiß, dass diese Natur aus Elementen besteht, die für das menschliche Auge unsichtbar sind. Andererseits darf sich der Maler auch nicht länger damit begnügen, die Dinge so wiederzugeben, wie er sie sieht, da sich die Luft aus unsichtbaren Gasen zusammensetzt. Vielmehr ist er nun herausgefordert, ihre chemisch unsichtbaren Bestandteile abstrakt wiederzugeben. Dennoch hätte der unmittelbare Anblick des Sturmes dem Vorstellungsvermögen des Künstlers ohne weiteres dienlich sein können, da er schließlich nicht nur die Luft, sondern einen Sturm darstellen wollte.

Für Turner konnte die Kunst ohne ein gründliches Studium der Naturwissenschaften nicht existieren. Zu seinen Freunden zählte der renommierte Physiker Michael Faraday (1791–1867), der unter anderem die Auswirkungen elektromagnetischer Felder erforschte. Der Künstler verfolgte die Forschung seines Freundes mit enthusiastischem Interesse, nicht zuletzt deshalb, weil Faraday im Rahmen seiner Experimente in der Lage gewesen war, die Wirkungen der Magnetfelder zu visualisieren. Auch Charles Babbage (1792–1871) und Mary Somerville (1780–1872), die Autorin von *On the Connexion of the Physical Sciences*,²⁶ gehörten zu seinem Bekanntenkreis. Der Künstler pflegte Kontakt zu diesen Wissenschaftlern, die zum Teil einer jüngeren Generation angehörten, und knüpfte darüber hinaus Verbindungen zu anderen Forschern seiner Zeit, deren Bücher er studierte.²⁷ Der *Schneesturm* stellt einen dezidierten Versuch dar, den flüchtigen Moment der atmosphärischen Gegebenheit zu erfassen, und die Transparenz eines unsichtbaren Elementes mit sichtbaren Mitteln festzuhalten. Erneut findet sich hier eine Berührung mit der Ästhetik des Erhabenen, kann diese doch auch als eine Spannung

²⁶ Vgl. Gage, John: *J.M.W. Turner. »A Wonderful Range of Mind«*, New Haven-London 1987, S. 225.

²⁷ Vgl. Hamilton, James: *Turner and the Scientists*, London 1998, S. 15–17.

zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren beschrieben werden. Dagegen basiert der drei Jahre später entstandene *Walfänger* (Abb. 2) auf der aufmerksamen Lektüre des von Thomas Beale 1835 publizierten und 1839 mit weiteren Ergänzungen neu aufgelegten Werkes *The Natural History of the Sperm Whale*.²⁸ Turners Werk nimmt auf ein reales, von Beale kommentiertes Ereignis Bezug: Am Morgen des 18. Juni 1832 wurde im japanischen Meer ein Wal von kolossalen Ausmaßen gesichtet und nach einer dramatischen Jagd schließlich tödlich verwundet. Bevor das Tier seinen Verletzungen erlag, gelang es ihm noch, während des Kampfes eines der Schiffe zu beschädigen und zum Sinken zu bringen. Turner widmete dem Thema weitere drei Bilder, wobei sich sein Interesse für dieses Thema mit dem Geschmack eines seiner Mäzene, eines enthusiastischen Förderers zahlreicher Walfang-Expeditionen, traf. Zweifellos war der Künstler von dem Kampf des majestätischen Tieres fasziniert, das sich beinahe aus den Wellen des Ozeans zu materialisieren scheint, ganz so, als wäre es eine Wassermasse und nicht ein Tier in Bewegung. Dennoch sei auch hier auf eine mögliche metaphorische Bedeutung verwiesen. Aufgrund ihrer gigantischen Ausmaße, ihrer biblischen Konnotationen sowie ihrer Funktion als Symbol der Gefahren, denen die Seeleute auf dem Meer ausgesetzt sind, sind Wale seit jeher mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht worden. Auch angesichts der zeitlichen, thematischen und kulturellen Nähe dürfte es legitim sein, die Leinwand Turners im Licht des *Walfisches* zu lesen, jenes Romans von Herman Melville, der uns heute unter dem Namen *Moby Dick* vertraut ist.

Wie der größte Teil der Schriftsteller seiner Zeit war auch Melville an der Geschichte der bildenden Kunst interessiert. In einem eher komischen Kapitel seines Werkes mit dem zweideutigen Titel *Von den ungeheuerlichen Bildern der Wale* lamentiert der Autor etwa über Guido Reni und William Hogarth, die nicht in der Lage gewesen seien, einen Wal korrekt darzustellen.²⁹ Ganz anders hingegen sei der beispielhafte Sachverstand der Wilden aus Hawaii, der französischen Stecher sowie allen voran jenes »Holländers«, »of that fine Dutch savage, Albrecht Dürer«, von denen er in den zwei darauf folgenden Kapiteln schreibt.³⁰ In einem literarischen Werk, das der Jagd nach dem ungreifbaren weißen Wal gewidmet ist, darf natürlich ein Sturm nicht fehlen. Seltsamerweise nimmt dessen Beschreibung jedoch den geringsten Raum des monumentalen Romans ein. Zwei Besatzungsmitglieder der *Pequod*, Stubb und Flask, sind dabei, das Schiff zu verankern, als der Wind Stubb, der sich gerade fragt, ob die Welt ihrerseits irgendwo verankert sein könnte, den Südwester entreißt. (Wie stets bei Melville, ist die Situation nicht beschrieben, sondern muss vom Leser über die Dialoge der Protagonisten

28 Beale, Thomas: *The Natural History of the Sperm Whale*, London 1839, S. 173–176.

29 Melville, Herman: *Moby Dick; or: The Whale*, London 1986 (1851), S. 367f.

30 Ebd., S. 372–378.

rekonstruiert werden.) Daraufhin ruft der Matrose aus: »there goes my tarpaulin overboard; Lord, Lord, that the winds that come from heaven should be so unmannerly! This is a nasty night, lad.«³¹ Ein Seemann zollt den Winden, möglichen Überbringern von heftigen Stürmen, eigentlich stets großen Respekt, weshalb ihre Verspottung neuartig ist. Die Winde dagegen, die bessere Manieren haben sollten – schließlich kommen sie aus dem Himmel –, zeigen sich sehr ungezogen. Genau an dieser Stelle beginnt nun das Kapitel 122, das kürzeste des Romans, mit dem Titel *Mitternacht auf den Wanten – Blitz und Donner*, das im Folgenden ungekürzt wiedergegeben wird: »Um, um, um. Stop that thunder! Plenty too much thunder up here. What's the use of thunder? Um, um, um. We don't want thunder; we want rum; give us a glass of rum. Um, um um.«³²

Dies ist sicherlich nicht das erste Mal, dass ein Schriftsteller versucht hat, das Pfeifen des Sturmwindes auf lautmalerische Weise wiederzugeben. In der spätmanieristischen und barocken Musik von Monteverdi bis Lully war dies gang und gäbe. Und doch ist dieser Abschnitt entscheidend und eines James Joyce würdig. Er bezeichnet, wie auch die Bilder Turners, eine Wende hin zu einer uns näheren, moderneren Welt.

Um diese Reise durch Epochen und Bilderwelten zu beenden, müsste man wenigstens bis Géricaults *Floß der Medusa* vordringen, da es sich hierbei um ein Schlüsselwerk handelt, in dem sich die Meeres-Metapher in die Chronik des tragischen Schicksals einer eindeutig zu benennenden Menschheit auflöst. Aber selbst wenn die Reise in den Häfen Englands endet, sollte es dennoch möglich sein, eine erste Bilanz zu ziehen.

Sowohl Darstellungen des stürmischen Meeres als auch die Metapher des Schiffbruchs sind Bestand zahlreicher visueller Kulturen. Die wahrheitsgetreue Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinungen jedoch war eine Errungenschaft der Kunst der Renaissance. Dem paradigmatischen Wandel, der von den Forschungen Leonardos ausging, der sich in seiner Arbeit insbesondere der Transparenz der Luft im Einzelnen und der Erscheinungswelt im Allgemeinen widmete, ist es zu verdanken, wenn die Malerei der Neuzeit die Elemente immer deutlicher im metaphorischen Sinne einsetzen konnte. Sich vom Symbol abwendend und eintauchend in die schwierige Aufgabe, die Natur so wahrheitsgetreu wie möglich zu reproduzieren – ohne selbstverständlich das Bewusstsein dafür zu verlieren, neue Konventionen zu erschaffen – dieser neue »rhetorische Naturalismus« machte es möglich, die Stimmungen eines Individuums auszudrücken. Wenn wir uns einem Bild wie Füßlis *Wahnsinniger Kate* (Abb. 16) von 1806–1807 gegenüber sehen, brauchen wir nicht mehr zu wissen, *was genau* dargestellt ist, wie es

31 Ebd., S. 620.

32 Ebd., S. 621.

dagegen im Fall des Sarkophages mit der Geschichte des Propheten Jona unerlässlich war. Auch ohne Kenntnis einer bestimmten Geschichte sind wir uns darüber bewusst, dass wir uns einem äußerst humanen Drama gegenüber sehen, verstärkt durch den stürmischen Himmel und die von den Fluten des Meeres bewegten Wellen. Das Bild zeigt eine junge Frau mit geweiteten Pupillen, verdrehtem Mund und vom Schmerz gezeichneten Gesichtszügen. Sie sitzt auf einem Felsen vor einem stürmischen Hintergrund und gestikuliert in Richtung der bewegten Wellen des Meeres, die als Zeichen für eine doppelt belegte Metapher zu verstehen sind. Auf der einen Seite verweisen sie auf den Tod des jungen Geliebten des Mädchens im weiten Meer, auf der anderen Seite stehen sie für den Wahnsinn Kates.³³ Hierbei handelt es sich um eine Botschaft, die durch den heftigen Wind, der stürmisch in zwei entgegengesetzte Richtungen weht, noch weiter verstärkt wird – gerade so, als wolle er den emotionalen Verlust Kates unterstreichen. Zwar entstanden schon vor dem Werk Füsslis Gemälde, die die Darstellung aus unterschiedlichen Richtungen wehender Winde zeigen, jedoch waren sie niemals von derart willentlich metaphorischer Intensität. Der böige Wind und die durch die unbezähmbaren Luftströmungen geschaffene Unordnung stehen – gepaart mit dem Zuschnitt des Bildes, das die Frau in vollkommener Einsamkeit präsentiert, da am Horizont noch nicht einmal ein Schiff zu erkennen ist – für den Wahnsinn Kates. Eine meteorologische Metapher, die ohne die durch Leonardo erzeugte Wendung nicht denkbar wäre.

Dennoch möchte ich, unter Rückgriff auf John Shearman und seiner Definition des »the fallacy of the first«, möglichen Missverständnissen vorbeugen. Es sollte keinesfalls der Eindruck entstehen, die visuelle Metapher habe sich ausschließlich zu Beginn des modernen Jahrhunderts entwickelt. Wie gezeigt werden konnte, gab es sie bereits in vorhergehenden Epochen – existieren derartige Vorwegnahmen und Widerstände doch stets gleichzeitig und in gegenseitiger Überlagerung. Es ist kaum zu bestreiten, dass sich der Gebrauch einer visuellen Metaphorik zunehmend erhöhte und dies unmittelbar mit dem Willen verbunden war, die atmosphärischen Erscheinungen und Elemente der Natur wahrheitsgetreu darzustellen, um dem Seelenzustand Stimme und Figur zu geben. Seitdem hat sich die Palette der figurativen Metaphern dem umfangreichen Repertoire aus Literatur und Philosophie angeglichen. »Modern« zu sein bedeutete, sich bewusst und in programmatischer Weise von dem beruhigenden Schutz, den der Hafen bietet, und von der bequemen Betrachtungshaltung eines Lukrez loszulösen, um in das tägliche Risiko einzutauchen, wie es etwa Voltaire in seinen beiden Romanen

33 Vgl. *Henry Fuseli 1741–1825*, Ausstellungskatalog Tate Gallery, London 1975, S. 109. Das Bild, oder besser gesagt eine vorbereitende Skizze dazu, ist von William Bromley für das Frontispiz des 1806 erschienenen Gedichtbandes von William Cowper gestochen worden. Am unteren Rand des Druckes ist zu lesen: »Kate is crazed«; vgl. Weinglass, David H.: *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli. A Catalogue Raisonné*, Cambridge 1994, S. 317, Nr. 272.

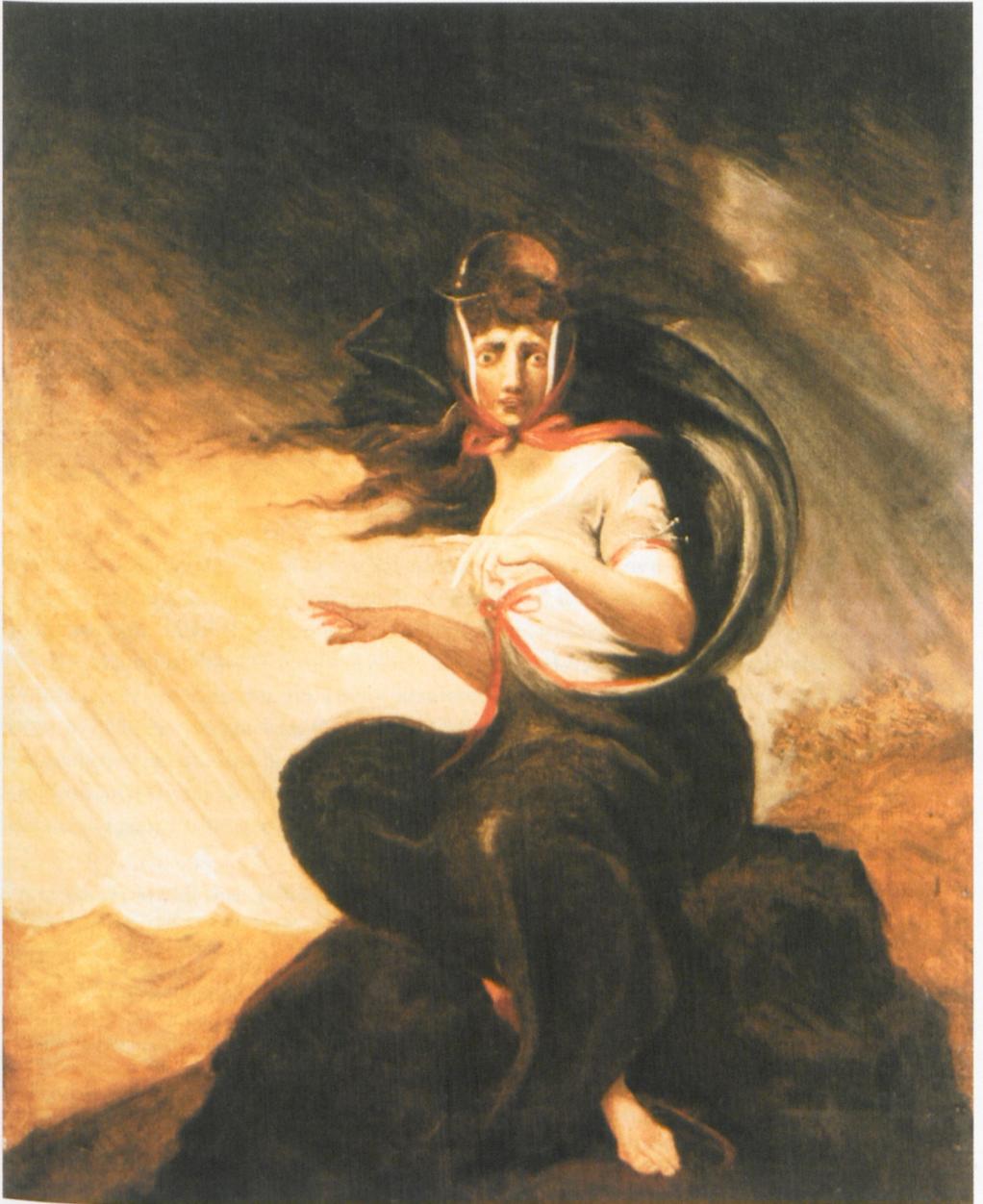


ABB. 16: JOHANN HEINRICH FÜSSLI, »DIE WAHNSINNIGE KATE«, 1806–1807, FRANKFURT/M., GOETHE MUSEUM.

Candide und *Zadig* vorführte. Es ist letztendlich die Neugier, die die Welt bewegt, wie es die *Enzyklopädien* und die Philosophie der Aufklärung lehren. Die Verantwortung, die mit der Schifffahrt auf offener und stürmischer See verbundenen Risiken zu akzeptieren, erzeugt eine glaubwürdige Metapher des Lebens oder – um mit den Worten Blumenbergs zu schließen: »Der Hafen ist keine Alternative zum Schiffbruch; er ist Ort des versäumten Lebensglücks.«³⁴

Übersetzung: Birgit Witte/Hannah Baader

34 Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (wie Anm 1), S. 39.