

Constanze Baum

# **Ruinen des Augenblicks. Die bildliche Repräsentation des Erdbebens von Lissabon im Kontext des Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert**

2008 | Book Chapter | Accepted Manuscript (Postprint)

available at <https://doi.org/10.18452/24628>

Published first as:

Constanze Baum: Ruinen des Augenblicks. Die bildliche Repräsentation des Erdbebens von Lissabon im Kontext des Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert  
In: Gerhard Lauer, Thorsten Unger (Hrsg.), Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein Verlag, 2008, S. 137-147

URL: <https://www.wallstein-verlag.de/9783835316119-das-erdbeben-von-lissabon-und-der-katastrophendiskurs-im-18-jahrhundert.html>

This work may be used under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International license (CC BY-NC-SA 4.0).



edoc-Server

Open-Access-Publikationsserver  
der Humboldt-Universität zu Berlin

Constanze Baum  
**Ruinen des Augenblicks**  
**Die bildliche Repräsentation des Erdbebens von Lissabon im Kontext eines  
Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert**

„Ich glaube, dass großartige Ruinen mehr bewirken als  
wohlerhaltene ganze Denkmäler. [...] mein Herz ist bewegt,  
meine Einbildungskraft hat mehr Spielraum als sonst.“

Denis Diderot

*I. Ruinenästhetik und das Erdbeben von Lissabon*

Die Begegnung mit Ruinen im 18. Jahrhundert wird zu einem neuralgischen Schnittpunkt der dialektischen Auseinandersetzung von Fortschrittsglauben einerseits und der Wahrnehmung einer in Trümmern liegenden, sich permanent zerstörenden Welt andererseits. Die Ruinen, die das Erdbeben von Lissabon realiter sowie in Texten und Bildern hinterlässt, geben hiervon Zeugnis. Welt und vor allem Weltgeschichte bildet sich vor dem Auge des gelehrten Betrachters in Ruinen ab. Das reicht von Vorstellungen der Physikotheologie im ausgehenden 17. Jahrhundert, die die Entstehung der Erdoberfläche und insbesondere der Gebirge als nachsintflutliche Ruine zu fixieren versucht,<sup>1</sup> bis zu Beschreibungen der Ruinen des Altertums, die seit dem Mittelalter auf Pilger- oder Kavaliereisen besonders in Italien besichtigt und antizipiert wurden. Zerstörerische Naturphänomene und fragmentarische Kulturrelikte generieren so die Ausdifferenzierung neuer wissenschaftlicher Disziplinen wie Geologie oder Archäologie und werden auch zu einer Kritik am Aufklärungsoptimismus herangezogen.<sup>2</sup> In diesem Spannungsfeld bewegt sich der Ruinendiskurs und daher verwundert es kaum, dass annähernd in der Hälfte der zahlreichen Texte, die in den Folgejahren des Erdbebens von Lissabon publiziert werden, unabhängig von deren Provenienz, Ruinen explizit Erwähnung finden.<sup>3</sup>

Die Erschütterung der Welt durch das Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755 prägt dabei eine Ästhetik der Unmittelbarkeit und des Schocks, wie sie Edmund Burke erst zwei Jahre später in seiner Schrift *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the*

---

<sup>1</sup> Vgl. Helga Dirlinger: Physikotheologie. Der Wandel des religiösen Weltbildes im aufgeklärten Diskurs, in: Protestantische Mentalitäten. Aspekte europäischer Geschichte. Hrsg. v. Johannes Dantine u.a., Wien 1999, S. 156 – 185.

<sup>2</sup> Vgl. Gérard Rautet: Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne, in: Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Hrsg. v. Norbert Bolz und Willem van Reijen, Frankfurt/M. 1996, S. 179 – 214.

<sup>3</sup> Vgl. die statistische Auswertung des Quellenmaterials: Ana Cristina D’Araújo: Ruína e morte em Portugal no século XVIII, in: Revista de Historia das Ideias 9 (1987), S. 327 – 65. Sie weist außerdem nach, dass sich Realbeschreibung und moralische Auslegung der Ruinen in diesen Quellen die Waage halten.

*Sublime and Beautiful* (1757) in der Unterscheidung vom Schönen und Erhabenen systematisieren wird. Mit dem Erdbeben wird eine zerstörerische Kraft offenbar, die die Frage nach angemessener künstlerischer Umsetzung stellt. Analog zu differenten textlichen Repräsentanten lassen sich im bildkünstlerischen Bereich verschiedene Verfahren ausmachen, das zerstörte oder sich in Zerstörung befindliche Lissabon adäquat zu erfassen.

Im Folgenden soll diese künstlerische Auf- oder Nachbereitung des Ereignisses vom 1. November 1755 zudem mit Ruinendarstellungen um die Jahrhundertmitte verglichen werden. In der Besprechung des Ruinenmalers Hubert Robert im Salon von 1767 erhebt Diderot die Ruinen zum Gegenstand ästhetischen Interesses. Erst zwölf Jahre nach dem Beben von Lissabon wird Zerstörung damit zur Voraussetzung künstlerischen Schaffens: „Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt“,<sup>4</sup> schreibt Diderot. Der Einschätzung, dass die Darstellungen der Ruinen von Lissabon sich in einen bereits vorhandenen Diskurs um eine Ruinenästhetik eingliedern lassen, ist zu widersprechen.<sup>5</sup> Dieser entfaltet sowohl künstlerisch wie auch theoretisch erst nach, frühestens um 1755 seine Blüte. Die Kupferstiche von Jacques Philippe Le Bas, 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. Sie 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.

Eine umfassende Aufarbeitung des Ruinendiskurses im 18. Jahrhundert ist bislang nicht erfolgt.<sup>6</sup> Hier gilt es zu zeigen, unter welchen Prämissen es gelingt, das Erdbeben von Lissabon und den damit einhergehenden Schrecken, der Europa und stellvertretend Voltaire in den Knochen sitzt, ästhetisch zu transformieren. Voltaire klagt in seinem *Poème sur le desastre 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

---

<sup>4</sup> Denis Diderot: *Salons de 1767, Salon III: Ruines et paysages*, Paris 1995, S. 364.

<sup>5</sup> So Marie Thompson, Jan Kozak: *Images des tremblements de terre du passé*, in: *L'Image et la science*. Hrsg. vom Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris 1992, S. 53 – 65; hier S. 58. Florian Dombois: *Über Erdbeben. Ein Versuch zur Erweiterung seismologischer Darstellungsweisen*, Diss. HU Berlin 1998, S. 116.

<sup>6</sup> Ansätze 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.

[...]“.<sup>7</sup> Voltaire selbst findet den Ausweg aus dieser destruktiven Daseinskrise, die weder Vergangenheit, Gegenwart noch Zukunft als Ankerpunkte fassen kann, in *Candide ou l'optimisme* (1759). Dort wird mit den Mitteln der Parodie für eine komische Entlastung im poetischen Verfahren gesorgt: die Schilderung des Lissabonner Erdbebens im 5. Kapitel des Romans wird zur Persiflage auf das eigene Klagelied, und der Popesche Kernsatz im Mund des Metaphysiko-Theologo-Kosmolo-Nigologie-Meisters Pangloss<sup>8</sup> führt kurzerhand zu dessen vermeintlicher Hinrichtung bei einem schönen Autodafé. 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. In welcher Form diese bildkünstlerisch umgesetzt werden kann, mag deshalb mitunter weit weniger einer authentischen Tradierung des Ereignisses geschuldet sein, als vielmehr der Frage nach Funktion und Wirkungsabsicht, die sich hinter der 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.<sup>9</sup>

## II. Der Augenblick in der Geschichte: Der Ruinendiskurs im Jahr 1755

Winckelmann traf nur 14 Tage nach dem Beben 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“<sup>10</sup> in der Besprechung antiker Altertümer, hier vor allem der Skulptur, den Weg bereitet. Zeitgleich saß Giovanni Battista Piranesi in der römischen Kapitale an der Fertigstellung seiner vier Bände füllenden Stichserie *Le Antichità Romane*, die den antiken Ruinen Roms und ihren Baumeistern ein unumstößliches, feierliches Denkmal setzt.<sup>11</sup> Über zehn Jahre hat Piranesi an diesen Kupferstichen gearbeitet, die die römische Antike durch monumentalisierte Bestandsaufnahme und phantasmagorische Inszenierung über die griechische triumphieren

---

<sup>7</sup> 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. Hrsg. v. Wolfgang Breidert, Darmstadt 1994, S. 70 f.

<sup>8</sup> Vgl. Voltaire: *Candide*, übersetzt von Ernst Sander, Stuttgart 1971, S. 3.

<sup>9</sup> Nach Georg Simmel: Die Ruine, in: ders.: *Philosophische Kultur*, Berlin 1986, S. 118 – 124; hier S. 121. Vgl. auch Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, S. 143.

<sup>10</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1995, S. 20.

<sup>11</sup> Vgl. Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*. London [u.a.] 2000, S. 40 f. und S. 166 – 319 (Ill.).

lassen und Piranesis Vision von Ruinen der Ewigkeit und Dauer demonstrieren. Es ist diese Art archäologischer Vedute, verwoben mit dem Restbestandteil eines Architekturcapriccios, die die Spannung dieser Blätter ausmacht: die Untersicht auf die Objekte, die 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. Die Strategien dieser bildlichen Inszenierung der römischen Ruinen und ihr damit verbundener Impetus werden eine entscheidende Rolle für die Auslegung der Lissabonner Ruinen von Jacques Philippe Le Bas spielen.

Ebenso bedeutend für die Lancierung der Ruine als eigenständiges Sujet ist die Tätigkeit von Paolo Panini in Rom. Panini, 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 Ruinenlandschaft, deren Marktwert er selbstbewusst zur Schau stellt: Das Bild versammelt in Gestalt einer imaginären Galerie die antiken Ruinenschauplätze der ewigen Stadt und ihrer Umgebung in zahlreichen Einzelveduten und prägt damit einen Kanon von ruinösen Sehenswürdigkeiten.<sup>12</sup>

Stuart und Revett kehrten 1755 von ihrer Expedition nach Griechenland zurück, und Europa wartete 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 hatte erst zwei Jahre zuvor die Ruinen von Palmyra erforscht und in London unter dem Titel *The Ruins of Palmyra, otherwise Tadmor, in the desert* (1753) veröffentlicht. Es sind dies neben den Stichserien von Piranesi die frühesten Versuche einer archäologischen Bestandsaufnahme von Ruinen im 18. Jahrhundert. Die Blätter strahlen jedoch weniger malerische Qualität in der Behandlung des Sujets aus, sondern verraten vielmehr den an Autopsie interessierten, akribisch vermessenden Architekten. Woods Stiche wirken gegen Piranesis Aneignung der Ruinen spröde und etablieren eine klare aber kühle Atmosphäre, die auch Staffagefiguren ausstrahlt, welche Piranesis Ruinenwelt beleben.

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

---

<sup>12</sup> Vgl. Giovanni Paolo Panini. Römische Veduten aus dem Louvre, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig. Hrsg. von Michael Kiene, Braunschweig 1993; *Roma Antica: römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Dortmund. Hrsg. v. Brigitte Buberl, München 1994, S. 108 f.

herausklauben<sup>13</sup>, sie trat im Augenblick ihrer Zerstörung zutage. Die Irritation der Besucher war groß, ließ doch diese Antike, eingefroren in einem lebendigen Moment, jede erwartbare Größe und Erhabenheit vermissen.<sup>14</sup>

### *III. Ruinen des Augenblicks und Ruinen der Dauer*

Betrachtet man diese 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. Zwei Faktoren bestimmen neben der Ursächlichkeit der Ruinierung die Differenz: die Bedingung der Entstehung der Ruine und die Dauer des ruinösen Zustandes.

In diesem Sinne sind die Ruinen von Lissabon meines Erachtens als *Ruinen des Augenblicks* zu verstehen, und dies in einem doppelten Sinn: Ruinen des Augenblicks sind sie zum einen, da sie in einem Augenblick entstehen, die Zerstörung durch eine punktuelle (Natur-)Katastrophe herbeigeführt wird 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. Zum anderen lassen sie sich als Ruinen des Augenblicks bezeichnen, da sie nicht von Dauer vielmehr wie letztgenannte ephemere Erscheinungen sind:<sup>15</sup> Die Ruinen Lissabons weichen innerhalb weniger Jahre einer neuen Stadtplanung des Premierministers Pombal. Da diese ein idealtypisches, geometrisches Wegesystem vorsieht und sich somit vom alten Straßennetz abkoppelt,<sup>16</sup> werden 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.<sup>17</sup>

Darin schreibt sich auch ein politisches Moment ein. Wo der Bestand von Roms Ruinen die ungebrochene Herrschaft imperialer Macht, sei sie weltlich oder kirchlich,

---

<sup>13</sup> „Gestehen wir jedoch, es ist ein saures Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben [...].“ Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. Hrsg. v. Herbert von Einem, München 1981, S. 130.

<sup>14</sup> Zur problematischen, oft negativen Rezeption von Pompeji vgl. Thorsten Fitton: Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750 – 1870, Berlin 2004 (zugl. Diss. Freiburg 2002).

<sup>15</sup> Vgl. Zimmermanns Vorschlag einer Unterscheidung von transitorischer und kontinuierlichstiftender Ruine (wie Anm. 9), S. 144 f., auch in: Hermann Bühlbäcker: Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832, Bielefeld 1999, S. 13 f.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Interessanterweise wird dieses Gebäude nicht in die Stichserie von Le Bas aufgenommen.

bedeutet und damit symbolisch überfrachtet ist, wird 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.<sup>18</sup> Das Konzept Pombalscher 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 verwandeln.

Die Klassifizierung der Ruinen nicht anhand ihrer vormaligen Funktionen oder Ursächlichkeit vorzunehmen, sondern anhand einer Fixierung von punktuell versus prozessualen Entstehen und Kürze versus Länge bezüglich des Status' des Ruinösen, heißt, die Ruine als Gegenstand der Ästhetik auch in der Interpretation folgerichtig verfügbar zu machen. Denn nur das von seiner ursprünglichen Funktion Entbundene, die nutzlos gewordene Architektur, kann ästhetischen Bedeutungsspielraum gewinnen. Dieser immanent offene Verweischarakter der Ruine führt laut Hartmut Böhme aber dennoch nicht zur Schönheit des Gegenstandes: „Sie [die Ruine] mag erhaben oder wüst, erschreckend oder melancholisch sein, nie aber ist sie schön. Die Verwesung und Zersetzung des Schönen und des Sinns, der in jenem sein scheinhaftes Wesen treibt, prädestiniert die Ruine für eine Ästhetik des Schocks.“<sup>19</sup> Dagegen steht die von Georg Simmel schon 1919 aufgestellte These, dass die antagonistischen Spannungen ethischer, moralischer und historischer Prozesse sich in der Ruine in einem Eindruck des Friedens und der Ausgeglichenheit vereinen und ein „formsicheres, ruhig verharrendes Bild“<sup>20</sup> etablieren. Vielleicht schließen sich diese beiden Ansätze insofern nicht aus, als Böhmes Ästhetik des Schocks für Ruinen des Augenblicks geltend gemacht werden kann wie Simmels These auf Ruinen der Dauer in unserem Verständnis übertragbar erscheint. Letztere tragen demzufolge das Potential von Schönheit, da der Rekurs auf den Augenblick der Ruinierung im ästhetischen Bild verdrängt ist.

#### *IV. Die Darstellung des katastrophalen Augenblicks*

Es ist auffällig, dass sich die bildkünstlerische Repräsentanz des Erdbebens von Lissabon vornehmlich auf Stichwerke und Holzschnitte beschränkt.<sup>21</sup> Diese waren häufig zur

---

<sup>18</sup> Vgl. Mullin (wie Anm. 16), S. 170 – 176.

<sup>19</sup> Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen, in: Der Schein des Schönen. Hrsg. v. Dietmar Kamper u. Christian Wulf, Göttingen 1989, S. 287 – 304; hier S. 295.

<sup>20</sup> Simmel, Ruine (wie Anm. 9), S. 123.

<sup>21</sup> 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 California Berkeley unter <http://nisee.berkeley.edu/elibrary/browse/kozak?eq=5234> (1.3.2006).

Illustration von Berichten über das Beben in Zeitschriften und Journalen bestimmt. Wie die Texte, die sie begleiten, fungieren diese Abbildungen als ein frühes Beispiel medialer Aufbereitung, aber in den meisten Fällen entbehrt das Dargestellte nicht nur künstlerischer Qualität sondern auch einer authentischen Referenz auf ein Lissabon nach dem Erdbeben. So liegt der Fokus mehr auf der Darstellung des Bebens selbst oder der durch das Beben verursachten allgemeinen Verwüstung und schiebt sich vor das Argument topographischer Genauigkeit.<sup>22</sup> Diese Abbildungen suchen den Augenblick einer Erderschütterung zu fixieren.<sup>23</sup> Durch die Luft fliegende Dächer, Ziegel und Bodenverwerfungen markieren dies oft recht unspezifisch. Die These sei gewagt, dass die durch Korrespondenten und Augenzeugen übermittelten Berichte hier ein exakteres Bild vermitteln, und die Texte in Gehalt und Qualität den Bildern überlegen erscheinen.

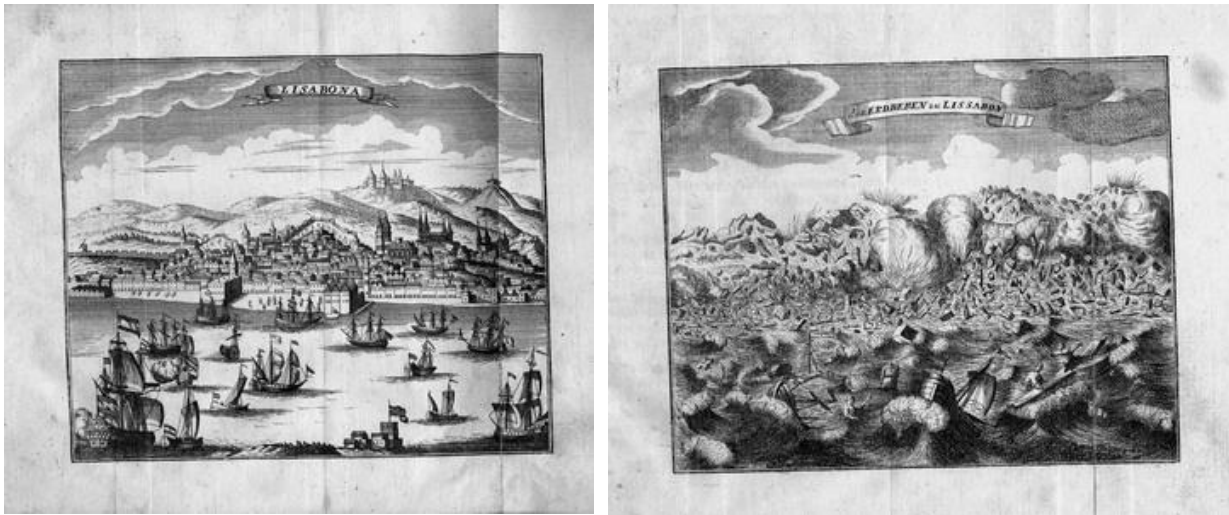


Abb. 1: Abweichend von der Druckversion. ©Bayerische Staatsbibliothek München / Bildarchiv, Signaturen: BA/4 Phys.sp. 177 1, Beibd. 1 / Faltaf. 1 nach T.Bl., BA/4 Phys.sp. 177 1, Beibd. 1 / Faltaf. 2 nach T.Bl. Verwendet mit CC BY-NC-ND Lizenz.

Einzig ein Ölgemälde von João Glama Ströberle<sup>24</sup> 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 vermutlich Santa Catarina im Südwesten der Stadt meint, lässt die lokale Festschreibung an das Ereignis zu. Man findet einige halbnackte Figuren im

<sup>22</sup> 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, hrsg. v. Christoph Frank u. Sylvaine Hänsel, Frankfurt/M. 2002, S. 163 – 190; hier S. 164.

<sup>23</sup> Oft genug gelingt eine Identifizierung der Stadt Lissabon oder einzelner Gebäude nur mithilfe einer beigegebenen Legende, die wichtige Gebäude des Stadtpanoramas numerisch entschlüsselt.

<sup>24</sup> Vgl. G. Kubler: Art and architecture in Spain and Portugal, 1500 – 1800, Suffolk 1959, S. 344.



Vordergrund, einen Prediger zwischen Toten und Lebenden im Hintergrund und über allem geflügelte Heerscharen, die offenbar ein Gottesgericht vollstrecken.

Dieses einzeln stehende Werk allegorisch-religiösen Inhalts 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 anstrebt, um die Katastrophe markanter hervorzukehren: Es sind Bildfolgen, die eine Vorher-Nachher Situation suggerieren und somit Intaktheit und Destruktion gleichermaßen zur Betrachtung darbieten.<sup>25</sup> Präziser muss man in diesem Fall formulieren: Nicht das Vorher-Nachher des Erdbebens sondern ein Vorher-Während wird dramatisch in Szene gesetzt. 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-während) und polare (intakt-zerstört) Struktur. In seltenen Fällen wird dabei die ruinierte Stadt explizit nach dem Erdbeben gezeigt, meist zielt die zweite Darstellung auf den Höhepunkt der Erdbewegung.<sup>26</sup> So kann man viele der Bilder unter dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich ausbreitenden Typus von ‚Naturkatastrophen-Bildern‘ subsumieren, wozu auch Vesuvbilder zu rechnen wären und welche die Theorie der Erhabenheit widerspiegeln.<sup>27</sup> Die für die Hervorrufung von Erhabenheit benötigte „ästhetische Distanz“<sup>28</sup> wird in vielen Fällen in leichter Vogelperspektive durch den Blick vom Tejo auf die sich vor dem Auge des Betrachters ausbreitende Stadt erreicht. Das bewegte Tableau der Zerstörung ‚schwappt‘ bis

---

<sup>25</sup> Vgl. auch Jan Kozak und P. Schmidt: Abbildungen seismologischen Inhalts in europäischen Drucken des 15. bis 18. Jahrhunderts, in: Geschichte der Seismologie, Seismik und Erdgezeitenforschung. Hrsg. v. Zentralinstitut für Physik Potsdam, Potsdam 1981, S. 86 – 98; hier S. 93.

<sup>26</sup> Auf einem Augsburger Holzschnitt werden dem stürzenden Stadtpanorama kurzerhand noch zwei ausbrechende Vulkane beiseite gestellt.

<sup>27</sup> Vgl. Götz Pochat: „Elementare Gewalt“ in der Bildenden Kunst, in: Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung, Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Franz Eybl [u.a.], Wien 2000, S. 7 – 38; hier S. 33.

<sup>28</sup> Ebd. mit Hinweis auf Kant: Kritik der Urteilskraft, 1790, § 23, Hamburg 1974, S. 89 f.

an den Betrachter heran, er kann sich aber im Wortsinn ‚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 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.

#### V. *Le Bas' Sonderweg: Schöne Trümmer*

Jacques Philippe Le Bas (1707-1783) gehört zu den führenden französischen Kupferstechern des mittleren 18. Jahrhunderts. Gut ein Jahr nach dem Erdbeben von Lissabon veröffentlicht der „Premier Graveur du Cabinet du Roy“<sup>29</sup> eine Stichfolge von sechs querformatigen Einzelblättern,<sup>30</sup> die die Ruinierung der Stadt durch das große Erd- und Seebeben vom 1. November 1755 dokumentieren sollen.<sup>31</sup> Das Deckblatt trägt den bezeichnenden Titel *Recueil des plus belles ruines de Lisbonne causées par le tremblement et par le feu du premier Novembre 1755*.<sup>32</sup> Die Ruinen werden hier explizit als schöne Ruinen ausgewiesen, und die Serie stellt meines Erachtens das erste belegbare Beispiel für eine solche Zuschreibung dar. Le Bas, bekannt durch seine Kupferstiche nach Gemälden holländischer und französischer Meister,<sup>33</sup> hat nur zweimal nachweislich Architekturveduten, beide Male nach Vorlagen, angefertigt. Auch in der zweiten, umfangreicheren Stichserie, an der er fast zeitgleich arbeitet und die antike griechische Ruinen zum Thema hat, werden die ruinösen Monumente im Titel mit dem Attribut ‚schön‘ versehen.<sup>34</sup>

Entgegen anderer illustrativer Verarbeitungen des Lissabonner Erdbebens wird auf diesen detailreichen Blättern der Blick auf Einzelobjekte gelenkt und die vorangegangene

---

<sup>29</sup> Thieme-Becker, Bd. XXII, 1928. Diese Bezeichnung trägt er seit 1744.

<sup>30</sup> Größe 30 x 39 cm, vgl. den im Kupferstichkabinett Berlin vorhandenen, kompletten Satz.

<sup>31</sup> Publiziert 1757, können einige Blätter, die vom Schüler Pierre Choffard signiert sind, bereits auf das Jahr 1756 datiert werden, vgl. Yves Sjöberg: *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII siècle*, Bd. 13, Paris 1974, S. 111.

<sup>32</sup> Auf der Titelvignette erscheint dieser Titel zweisprachig: *Colleção de algumas ruinas de Lisboa causadas pelo terremoto e pelo fogo do primeiro Novemb. do anno 1755*. Lingesleben, *Recueil* (wie Anm. 22), S. 181 hat darauf hingewiesen, dass der Terminus ‚schön‘ im portug. Titel nicht auftaucht.

<sup>33</sup> Vgl. Sjöberg (wie Anm. 31), S. 78 – 320.

<sup>34</sup> „Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, dessinées sur place par l’architecte le Roy, et gravées par Le Bas en 1758.“ Sjöberg (wie Anm. 31), S. 81. Ähnliche Titulierungen finden sich m. E. erst wieder im 19. Jahrhundert.

Katastrophe als Bildthema außer Acht gelassen,<sup>35</sup> stattdessen sich auf eine malerische Inszenierung der ruinierten Gebäude konzentriert. Ging es anderen Künstlern um eine möglichst effekthascherische Darstellung des Augenblicks der Katastrophe, so gelingt es Le Bas, den Fokus auf schöne Ruinen zu lenken, die wenig mit einer Ästhetik des Schocks<sup>36</sup> gemein haben. Eine Einordnung dieser Stichserie hat zuletzt Kozak versucht, der sie als erste Zeugnisse präziser topographischer Autopsie eines Erdbebengebietes liest<sup>37</sup> und dabei die künstlerische Transformation und das Konzept verkennt, das sich hinter den Stichen verbirgt. Le Bas war mitnichten an einer bloß reproduzierenden Wiedergabe im Sinne einer reinen Architekturvedute gelegen.

Zunächst fällt die Bestimmung der sechs Objekte, die in der Serie vorgestellt werden, auf, da ein Kanon berühmter Monumente der Stadt Lissabon zum Zeitpunkt des Bebens weder festgelegt noch überliefert war.<sup>38</sup> Es scheint daher notwendig, einen Blick auf die von Le Bas getroffene Auswahl zu werfen,<sup>39</sup> die überwiegend aus Kirchen besteht (4 von 6), den Platz mit dem Staatspalast einbringt und dem das eben erst fertig gestellte, nun schon zur Ruine verkommene Opernhaus hinzugesellt.<sup>40</sup> Die Ankündigung der Stichserie in einem französischen Journal vermerkt, die Auswahl basiere auf der Grundlage von Zeichnungen zweier ortsansässiger Künstler, „qui dessinèrent les six principales vûes des monuments qui sont restés les plus entiers.“<sup>41</sup> Sie koppelt sich demnach ganz von moralischen oder politischen Implikationen ab und wählt die Objekte aufgrund eines ästhetischen Wertmaßstabes im Hinblick auf ihren baulichen Zustand und malerischen Gehalt. Die *belles ruines de Lisbonne* entbehren damit jedem Streben nach einer Darstellung des Bebens an sich. Die Ruinen haben ihren Schockcharakter nicht nur angesichts einer ästhetischen Distanzierung im Sinne des Erhabenen abgelegt, sondern dieser Schock ist den Ruinen als

---

<sup>35</sup> Vgl. Florian Dombois: Die versprochene Apokalypse. Kulturwissenschaftliche Notizen zum Erdbeben von Lissabon, in: Elementare Gewalt (wie Anm. 27), S. 197 – 216, hier S. 200 f. und 204, der bereits auf die Sonderstellung der Serie hingewiesen hat; ebenso Lingesleben, Recueil (wie Anm. 22), S. 164 f.

<sup>36</sup> Böhme, Ästhetik (wie Anm. 19).

<sup>37</sup> Vgl. Iconography of the 1755 Lisbon earthquake. Hrsg. v. Jan T. Kozak, Prague 2005, S. 48.

<sup>38</sup> Einen vergleichbaren repräsentativen Gebäudebestand wie in Rom – ruinös oder nicht - gab es für Lissabon nicht, es dominieren daher Stadtansichten die bildliche Tradition.

<sup>39</sup> Ausführliche Bildbeschreibungen aller sechs Einzelblätter liefern Dombois, Apokalypse (wie Anm. 35), S. 201 – 204 u. Lingesleben, Recueil (wie Anm. 22), S. 166 f.

<sup>40</sup> Vgl. Mullins Feststellung (wie Anm. 16), dass in der neuen Stadtplanung die kirchlichen Bauten weniger Berücksichtigung finden und sich hierin ein womöglich von Pombal inszeniertes und taktiertes, aufklärerisches Programm artikuliert, welches der kirchlichen Macht eine Absage erteilt und diese in Trümmern liegend als *belles ruines* einer untergegangenen Epoche feiert. Laut Lingesleben, Recueil (wie Anm. 22), S.169, fand die Einweihung des Bibiena zugeschriebenen Opernhauses Ende März oder Anfang April des Jahres 1755 statt. Le Bas Stich stellt die einzig überlieferte Ansicht der Oper dar.

<sup>41</sup> Ruines des Lisbonne gravées, in: L'Année Littéraire, Bd. II (1758), S. 22.

Augenblick nicht mehr eingeschrieben.<sup>42</sup> Vielmehr erscheinen sie in der Tradition der in Italien wirkenden Ruinenkünstler quasi ‚piranesisiert‘. Die schräg nach hinten fluchtende Anordnung der Bildobjekte, die Untersicht, die die Gebäude im Vordergrund monumentalisiert erscheinen lässt, und so die Tiefen- und Sogwirkung des eröffneten Raumes verstärkt sowie die Licht- und Schattenführung und der wuchernde Pflanzenbewuchs allerorts, weisen auf das Vorbild Piranesi.<sup>43</sup> Es finden sich dieselben Strategien der Bildanordnung, die Dynamisierung des Raums durch Schrägstellungen ebenso wie die Bevölkerung des Bildraumes mit Staffagefiguren, die auch bei Le Bas den Ruinenraum bespielen und keine Opfer der Katastrophe darstellen sondern an Reisende und beiläufige Beobachter erinnern oder genrehafte Szenen vorstellen. Diese Ruinen haben jeden Schrecken verloren und bleiben nun das, was Blatt 4 (Oper) vielleicht besonders eindrücklich und explizit ausdrückt: Kulissen einer ruinösen Welt als Bühne.



Abb. 2: Abweichend von der Druckversion. © The Trustees of the British Museum, verwendet mit CC BY-NC-SA 4.0 Lizenz.

<sup>42</sup> Vgl. Dagegen Dombois (wie Anm. 35), S. 205 und Lingesleben (wie Anm. 22), S. 165 f. u. 183, die beide von einem dennoch vermittelten Grauen oder Verweis auf die Katastrophe oder Vanitas sprechen, der sich m. E. nicht mehr auf den Stichen ausmachen lässt.

<sup>43</sup> So auch Lingesleben, Recueil (wie Anm. 22), S. 174, der die Verbindungen zwischen Piranesi, Le Roy und le Bas an anderen Beispielen aufzeigen kann.

Unverkennbar schreibt sich in dieses Ruinentheater aber auch die Zukunft ein, die Jahre später in die Ruinenästhetik Diderots mündet. Das erste Blatt der Serie bindet Gegenwart und Zukunft in eins. Die im Mittelgrund stehenden Besucher deuten auf die eingestürzten Reste des Kirchturmes von San Rocca als Vertreter einer empirisch verbürgten, ruinierten Gegenwart. Im Hintergrund desselben Blattes drängen winkende Gestalten über Ruinen kletternd dem Betrachter entgegen. Hinter ihnen wiederum erhebt sich, schemenhaft und ephemer, ein mächtiger Gebäudekomplex, der sich als Architektur des späten 18. Jahrhunderts zu erkennen gibt. Es sind Vorboten zukünftiger Bauplanungen, die 1757 noch nicht vollendet, wohl aber schon in Gange gewesen sein müssen.<sup>44</sup> Denkbar ist freilich auch, dass der französische Hof-Architekt Blondel, der die Zeichnungen an Le Bas vermittelt haben soll, hier einen eigenen architektonischen Entwurf als Palimpsest eingesetzt hat.<sup>45</sup> Entscheidend ist aber, dass diese Ruinendarstellung nicht auf das Ereignis des Bebens referiert, sondern Le Bas das Ereignis nutzt, seine vielleicht an Piranesi, Le Roy oder Panini geschulte Kunst zur Anwendung zu bringen. Qualitativ gelingen ihm dabei die wohl tatsächlich schönsten Darstellungen des in Ruinen liegenden Lissabon. Der vermeintliche Authentizitätsgehalt muss jedoch zurückgewiesen werden: Was hier Exaktheit und Präzision ausstrahlt, ist die Vermengung von Stilprinzipien, die eine kommende Ruinenästhetik ausprägen wird, inklusive der Einbettung von architektonischen Entwürfen, die vielleicht auf zukünftige Bauprojekte verweisen. Le Bas bindet damit die aktuellsten Modeströmungen seiner Zeit zusammen, und die Vedute wird so zum Capriccio.<sup>46</sup> Wie weit diese Darstellung tatsächlich auf zeichnerischen Vorlagen basiert, ließ sich nicht verifizieren. Tatsache ist, dass Lissabon seine sechs schönsten Ruinen so selbst nie zu Gesicht bekommen hat, denn weder werden die Ruinen kurz nach dem Beben eine derartige Bewucherung aufgewiesen und damit malerischen Charakter gewonnen haben, noch werden sie überhaupt noch gestanden haben, da Pombals Stadtsanierung auch aus ökonomischen Gründen schnell und zügig voranging. Le Bas hat die Zeitlichkeit der Ruine, ihren permanenten Zerstörungsprozess, insofern aufgegriffen, als er die Ruinen Lissabons gemäß seiner Vorstellung weitergedacht ruiniert hat. Er selbst hat nie portugiesischen Boden betreten, und es muss auch im Dunkeln bleiben, wer

---

<sup>44</sup> Vgl. den Aufriss des Hôtel Rebello de Andrade-Ceia, heute das Universitätsgebäude in der Rua da Escola Polytechnica, das sich unweit des Standorts von San Rocca befindet und gegen 1759 fertig gestellt wurde. Abb. in: França (wie Anm. 16), Pl. XXXIV.

<sup>45</sup> In dem bereits erwähnten Artikel des *L'Année Littéraire* wird Blondel als Vermittler der Zeichnungen an Le Bas erwähnt. Diese sind zumindest durch seine Hände gegangen. Vgl. *L'Année littéraire* (wie Anm. 39), S. 22.

<sup>46</sup> Vgl. Lingesleben, *Recueil* (wie Anm. 22), S. 165 u. 168, der dieses Verfahren an zwei anderen Blättern der Serie belegt.

die beiden auf der Titelvignette mit ‚Paris‘ und ‚Pedegache‘ bezeichneten Zuträger von Skizzen und Vorlagenmaterial gewesen sein mögen.<sup>47</sup>

Le Bas entwickelt aus dem Material der Lissabonner Zerstörung ein eigenes Konzept, das die Stoßrichtung kommerzieller Vermarktbarkeit nicht verfehlt, wie zahlreiche Reproduktionen der Serie zeigen.<sup>48</sup> Er verzichtet auf den Sensationscharakter. Seine Stiche zeigen die Gebäude nicht im Augenblick der Zerstörung, sondern als schöne Trümmer. Er transformiert die Ruinen des Augenblicks damit stilistisch in Ruinen der Dauer, gemäß dem, was etwa zeitgleich Piranesi und Paolo Panini in Rom zur Methode erheben. Wollte Piranesi die römischen Ruinen in monumentalen Stichserien zum Zweck ihrer Erhaltung und Kanonisierung inszenieren, so musste Le Bas diese Patina der Ruinen Lissabons überhaupt erst erschaffen. Sein *Receuil des plus belles ruines* erhebt einen von ihm selbst kanonisierten Ruinenbestand der Stadt Lissabon zum künstlerischen Sujet. Er antikisiert die Ruinen der untergegangenen Stadt und feiert sie ein Jahr nach der Katastrophe als glaubhafte Relikte einer längst verlorenen, denkmalwürdigen Vergangenheit. Sie blieben es jedoch – anders als in Rom – nur auf dem Papier.

---

<sup>47</sup> Thieme-Becker: kein Eintrag für beide Namen. Pedegache ist möglicherweise Spitzel von Pombal am französischen Hof und Korrespondent des *L'Année Littéraire*. Das Kürzel M.T.P. wurde an anderer Stelle identifiziert als Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo (1730? – 1794), in: Jean-Paul Poirier: *Le tremblement de terre de Lisbonne: 1755*, Paris 2005. Unter dem Kürzel M.T.P. lassen sich verschiedene Schriften nachweisen, u.a. „Nova e fiel relação do terremoto que experimentou Lisboa e todo o Portugal no 1º de novembro de 1755 com algumas observaçoens Curiosas, e a explicação das suas causas“ (1756) sowie eine Übersetzung des Buches über Kriegsführung von Friedrich dem Großen. Es handelt sich also vielleicht weniger um einen Zeichner, denn um einen Autor, der Le Bas möglicherweise detaillierte Informationen über das Erdbeben liefern konnte. Vgl. ausführlich Lingesleben, *Recueil* (wie Anm. 22), S. 171 f. u. 183 mit ähnlichem Ergebnis.

<sup>48</sup> Die Kozak Collection verzeichnet mehrere versch. Fassungen, darunter auch farbig lavierte. Vgl. Lingesleben, *Recueil* (wie Anm. 22), S. 165, Anm. 11 u. 12.