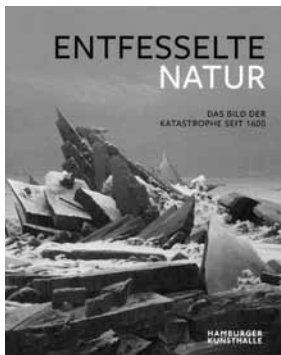


und prinzipiell ist eine Bibliografie im Moment ihrer Drucklegung schon veraltet. Obwohl im Band keine Angabe über die Auflage zu finden ist, kann hochgerechnet werden, wie viel Papier für den Druck dieser 26-seitigen Bibliografie verbraucht wurde. Aus ökologischen Überlegungen könnte diese Bibliografie ins Internet gestellt und dort permanent aktualisiert werden. Auch in diesem Detail scheint auf, was Walter Benjamin konstatierte: dass die Katastrophe nicht bevorsteht, sondern dass wir bereits in ihr leben.¹⁴ Die Kontinuität nicht nachhaltiger Praktiken, nicht das abrupte Ereignis ist die Katastrophe (16f.)

PETER KRIEGER
UNAM, Mexiko-Stadt

14 „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nicht, was uns bevorsteht – sondern dieses Leben hier.“ Walter Benjamin, „Zentralpark“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt a. M. 1972ff., S. 683.



Markus Bertsch und Jörg Trempler (Hrsg.) im Auftrag der Hamburger Kunsthalle; Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2018; 384 S., 297 farb. u. 11 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0705-3; € 49,95

Die Vernichtung bringende Natur ist ein Thema, das seit dem 17. Jahrhundert in Europa und in jüngerer Zeit sogar weltweit Medienaufmerksamkeit garantiert. Für Museen, deren gesellschaftliche Legitimation zunehmend von der Produktion von Blockbustern abhängt, sind diese elementaren Fragestellungen attraktiv. In der Medienkonkurrenz zur TV- und Internet-Bilderflut kann das Museum anregende und aufklärende Beiträge zur visuellen Kommunikation und zur Politischen Ikonografie¹ von Katastrophenbildern liefern.

So beauftragte der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Christoph Martin Vogtherr, den Leiter der Abteilung 19. Jahrhundert, Markus Bertsch, und einen Professor der Kunstgeschichte der Universität Passau, Jörg Trempler, „Aufklärungsarbeit“ (7) in diesem thematischen Bereich zu leisten und somit die Kunstgeschichte und mit ihr das Museum in den Mittelpunkt allgegenwärtiger und andauernder Debatten zu Naturkatastrophen zu bringen.

Das Buch *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*, das dem Rezensenten zur Begutachtung in elektronischer Form vorlag, erfüllt die grundlegenden Standards

1 Christoph Martin Vogtherr, *Vorwort* des hier rezensierten Katalogbuchs (7): „Die Bedeutung der Katastrophe ist im politischen Diskurs enorm, ebenso die Instrumentalisierung einzelner Katastrophen für politische Zwecke.“

eines Ausstellungskatalogs. Es enthält Verzeichnisse der beteiligten Künstlerinnen und Künstler (8), der ausgestellten Werke² (366–371) und der konsultierten Literatur (372–381). Es bietet somit eine Grundlage für vertiefende kunsthistorische und bildwissenschaftliche Forschungen, die von dem Katalog nur bedingt geleistet werden.

Im einleitenden Kurztext *Zur Ausstellung* (9) kündigen die beiden Kuratoren Bertsch und Trempler an, über zweihundert Katastrophenbilder epochenübergreifend, vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in thematischer Bandbreite von mythischen Urkatastrophen und Endzeitszenarien auszustellen und zu analysieren. Der erkenntnisleitende und titelgebende Begriff der ‚entfesselten Natur‘ wird allerdings im gesamten Katalogbuch nicht geklärt: Die Formulierung einer ‚entfesselten‘ Natur setzt deren ‚Fesselung‘ voraus. Dieses spätestens seit der Steinzeit praktizierte Prinzip des Zivilisationsprozesses artikuliert sich immer in Bezug auf die praktische und theoretische Aneignung der Natur. Zudem impliziert der griffige Ausstellungs- und Buchtitel die Existenz einer entfesselnden höheren Instanz – eine theologische Position, die sich im Lauf der Aufklärung erledigt hat, die aber weiterhin im Repertoire der Katastrophenberichterstattung verharmlosend eingesetzt wird.

Zuerst sollten also die Bedeutungsmetamorphosen des Naturbegriffs in den verschiedenen Zeiten und Kulturen skizziert werden, um zu intellektuell nachhaltigen Ergebnissen in der Analyse von Naturkatastrophenbildern³ zu kommen. Laut Aufsatztitel *Entfesselte Natur und Geschichte* (11–19) versucht dies Jörg Trempler, allerdings reduziert er seine Ansprüche im Untertitel auf einen Zeitabschnitt: *Zur Interpretation und Darstellung von Katastrophen im 18. Jahrhundert*, eben jene Epoche, in der sich das Katastrophenbild als Gattung der Malerei etablierte.

Doch bereits im 17. Jahrhundert, so Trempler, ist die Katastrophe als Bildthema nachweisbar (12). Dazu bringt der Katalog zwei Fachbeiträge: erstens einen Aufsatz von Richard Lange zur katastrophischen *Ereignisdarstellung und Identität in Holland im 17. Jahrhundert* (21–33), einen Beitrag, der objektbezogen und erzählerisch ausgearbeitet ist, aber im Grunde wenig Konzeptarbeit aufweist, und zweitens einen Text von Simon Turner zu den Darstellungen *in Farbe und Linien* des Großen Brandes von London 1666 (35–43), der Einzelbesprechungen von themenrelevanten Gemälden und Drucken aneinanderreicht, aber kaum Bildanalysen vornimmt. Die in zeitlichem Abstand zu dieser Brandkatastrophe von Philippe-Jacques de Loutherbourg in London gefertigten und inszenierten Bühnenbilder erwähnt der Autor (42), nimmt sie aber nicht als Anlass, über den Ursprung der Katastrophe im Theater nachzudenken.

2 Untergliedert in die Kategorien: *Mythische Katastrophen* (123–153), *Elementare Gewalt* (155–173), *Das Dokumentarbild im 17. Jahrhundert* (175–185), *Der Wendepunkt – Katastrophen als neue Mythen* (187–201), *Eruptionen* (203–233), *Erschütterungen* (235–255), *Feuersbrünste* (257–277), *1842 – Hamburg brennt* (279–299), *Das Genre entdeckt die Katastrophe* (301–307), *Untergänge* (309–321), *Untergänge II* (323–345), *Das Floß der Medusa – Géricault und die Folgen* (347–357) und *Endzeit* (359–363).

3 Auch hier noch einmal der bereits in meiner Rezension von Eva Horns *Zukunft als Katastrophe* erwähnte Hinweis (Anm. 4), dass es Naturkatastrophen eigentlich gar nicht gibt, sondern: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen“; siehe Georg Braungart, „Katastrophen kennt allein der Mensch“. Die transhumane Perspektive in der Kulturgeschichte der Geologie“, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* 2 (2008), S. 17–19.

Zum Thema Brandkatastrophen enthält der Katalog einen instruktiveren Text, der sich auf das 19. Jahrhundert bezieht und ein lokales Ereignis in Hamburg, dem Ort der Ausstellung, erörtert. David Klemms Aufsatz *Zur bildlichen Darstellung einer Jahrhundertkatastrophe* (81–89) behandelt den Hamburger Brand vom Mai 1842. Seine Verbildlichung reiht sich ein in die barocken Bildtraditionen des erwähnten Großen Brandes von London (1666) und des Brandes von Magdeburg (1631), zugleich kommen aber in Hamburg zeittypische mediale und motivische Innovationen zur Wirkung. Überwiegend wurden realistische, kaum allegorische Darstellungen produziert. Auch wurden kaum Gemälde angefertigt, sondern vor allem Lithografien, mit denen die Hamburger Künstler (und ihre Verleger) schnell auf das Ereignis reagieren und die hohe, sensationslüsterne Nachfrage nach Dokumentationsmaterial befriedigen konnten (84). So erschien die erste Lithografie, ein Panorama, schon drei Wochen nach dem Erlöschen des Brandes (85), damals in Rekordzeit. Dieses medienhistorische Zeitschema ist heutigen Betrachtern, die in Echtzeit durch Satellitenübermittlung Katastrophen verfolgen können, kaum bewusst. Klemm bietet eine gute kunst- und medienhistorische Erörterung dieses Themas. Er legt dar, wie die durch das katastrophische Event ausgelöste „Bilderflut“ (82) in zwei thematische Gruppen untergliedert werden kann: erstens die Darstellung des Infernos, zweitens die verhältnismäßig überwiegenden und Übersicht versprechenden Ansichten von Ruinen, also von postkatastrophischen Zuständen (83). Dieser solide geschriebene und durch langjährige Kennerschaft fundierte Aufsatz zeigt auf, warum dieser Bildbestand eine wesentliche Quelle zum historischen Verständnis des Brands ist (83), eine Quelle, die auch längst noch nicht von der kunsthistorischen Forschung ausgeschöpft ist und sicherlich Anregungen für Master- und Doktorarbeiten am Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg böte, gäbe es einen intensiveren fachlichen Austausch dieser Institution mit den Museen der Hansestadt.

Zurück zu Tremplers Konzeptaufsatz und seinem Fokus auf das 18. Jahrhundert: Die These, dass sich die Katastrophendarstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum „Schlüsselthema“ entwickelt (12) und in der Malerei eine neue Gattung begründet, ist eine Zusammenfassung seines 2013 erschienenen Buchs zu den *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*.⁴ Im Aufsatz wird eine etwas umständliche Begriffsklärung vorgenommen, wichtig der Hinweis auf die Determination des Begriffs durch das Theater und sein (neo-)aristotelisches Verständnis als „Wendung“ (14f.). Anstatt eine begriffliche Systematik zu skizzieren, mit der die künstlerischen und kulturellen Phänomene einer Katastrophenästhetik verständlich würden, erläutert der Autor seine These an Ereignissen (die Vesuvausbrüche im 18. Jahrhundert sowie das Erdbeben von Lissabon 1755) und Künstlerbiografien (Hubert Robert; 12–16). Schon bei seinem Buch ist Trempler für die Umständlichkeit und Unklarheit seiner Darstellung kritisiert worden. Hans Ulrich Gumbrecht bemängelte in seiner Rezension⁵ den problematischen Aufbau der Argumentation, in der zudem nicht aufgezeigt

4 Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin 2013, S. 7f.

5 *Neue Zürcher Zeitung* vom 5.10.2013.

werde, welche „Beziehung zwischen Kunstgeschichte und Geschichte der alltäglichen Bilder“ bestünde und warum Bilder in dieser historischen Phase Priorität bekämen. Laut Gumbrecht müsste ein Interpretationsmodell des Katastrophenbildes erarbeitet werden, das die durch Bild-/Textbezüge hergestellte ‚soziale Matrix‘ in den Blick nimmt. Zudem eigne sich dieser Bildtopos, um Horst Bredekamps Theorie des Bildakts zu verifizieren.

In solche konzeptuellen Tiefen dringen auch die weiteren Aufsätze des Katalogbuchs zur Katastrophen-Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kaum vor, wie etwa beim Beitrag des Kurators Markus Bertsch, der das Motiv des Schiffbruchs *zwischen Erhabenheitsästhetik und dokumentarischem Ursprung* untersucht (59–69). Sieht man von den zum Teil verschraubten Formulierungen des Texts ab – „Der Wunsch nach einer immersiven Qualität im Sinne einer stärkeren Involvierung in die Bildwelt scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders ausgeprägt gewesen zu sein“ (59) –, wird deutlich, wie (seit Claude Joseph Vernet) das erhabene Motiv des Schiffbruchs „salonfähig“ und als Typologie des „Idealschiffbruchs“ mit repetitivem Einsatz von Versatzstücken für das Publikum attraktiv wird, bis es gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Erschöpfung dieses Bildschemas kommt (59f. u. 65). Bertsch zeigt auf, welche unterschiedlichen Tendenzen sich dann in der Ausformulierung dieses Bildtopos entwickeln: einerseits die durch die Presseberichterstattung angeregten realistischeren, dokumentarischen Bildkompositionen, zum Beispiel in der Druckgrafik von James Gillray (65f.), andererseits die emotionalisierende Wirkungsästhetik der Romantik, präsent im Schlüsselwerk *Das Floß der Medusa* von Théodore Géricault, in dem „die ganze Spannweite menschlicher Emotionen abgerufen [wird] – von introspektiver Gefasstheit über die totale Entäußerung der Verzweiflung bis hin zur Hoffnung“ (67f.). Oder, und damit schließt der Aufsatz, die Darstellung postkatastrophischer Zustände bei Johan Christian Dahl, *Morgen nach einer Sturmnacht*, und besonders in dem epochalen Werk *Das Eismeer* von Caspar David Friedrich (Abb. 1; dazu auch der von Bertsch verfasste Katalogeintrag Nr. 171; 324).⁶

Vor allem dieses letztere Bild, welches das Thema Schiffbruch „in bedrohlicher Ausschließlichkeit“ sowie Zeit- und Hoffnungslosigkeit darstellt (68), ist, laut Johannes Grave,⁷ Autor des folgenden monografischen Aufsatzes, zu einem „Schlüsselbild der Katastrophenikonographie geworden“ (71). Grave hebt vor allem hervor, dass es sich bei Friedrichs Bild um einen Schiffbruch *ohne* Zuschauer handelt – in Anspielung an Hans Blumenbergs intelligente Erörterung der maritimen Katastrophen-Philoso-

6 Zur kontroversen, auch durch die Hamburger Kunsthalle wesentlich angestoßenen Friedrich-Forschung siehe die Sammelrezension von Reinhard Zimmermann, „Neuere Literatur zu Caspar David Friedrich (Teil 1)“, in: *Journal für Kunstgeschichte. Die internationale Rezensionsschrift* 17 (2013), S. 131–165.

7 In der mir vorliegenden digitalen Version des Buchs ist ein repetitiver Druckfehler zu vermerken: Auf den geraden Seiten steht in der Fußzeile ‚JOHANNES GRAVES‘, auf den ungeraden Seiten richtig ‚JOHANNES GRAVE‘.



Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823/24 (Kat.-Nr. 171; 325)

phie.⁸ Das Bild, das laut Peter Rautmann eine „konfliktbeladene Bildstruktur“ aufweist (75), hat ein inhärentes Darstellungsproblem: Es werden die Folgen, aber nicht die Ursachen einer Schiffskatastrophe im Packeis sichtbar gemacht (71). So ist die visuelle Botschaft des Bildes zugespitzt auf die Handlungs- und Ausweglosigkeit einer Situation, die auch keine Beobachtung von sicherer Warte mehr zulässt (75ff.), es sei denn als Besucher einer Galerie, in der das Bild aufgehängt ist.

In der Hamburger Kunsthalle, wo das *Eismeer* permanent ausgestellt ist, wird es nun durch die über zweihundert Exponate der vom 29. Juni bis 14. Oktober 2018 gezeigten Ausstellung *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600* kontextualisiert. Laut Katalog kommen diese Exponate „aus unterschiedlichen Regionen, Zeiten und Kontexten“ (9). Eine genauere Prüfung ergibt jedoch, dass die Auswahl vor allem einer eurozentristischen Sichtweise geschuldet ist. Zwar mussten auch die europäischen Wohlstandsblasen während des Ausstellungssommers 2018 eine Hitzewelle größeren Ausmaßes ertragen, welche an die unaufhaltsame, menschengemachte Klimakatastrophe gemahnt hatte, aber die permanenten harten Umweltkatastrophen finden in anderen Weltregionen statt, vor allem im sogenannten Global South

⁸ Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main 1979.

(vormals ‚Dritte Welt‘), viele davon als Konsequenz einer neokolonialen Ausbeutungspolitik und Landzerstörung (im Extraktivismus,⁹ durch die Anpflanzung von Plantagen zur Gewinnung von Palmöl etc.).

Wenig werden in der Ausstellung¹⁰ und ihrem Katalog solche aktuellen Bezüge zu globalen, also nicht nur alteuropäischen Katastrophenszenarien¹¹ hergestellt. Die Besprechungen des ausgestellten Materials vom 17. bis zum 19. Jahrhundert verbleiben zumeist im engen historiografischen Kontext. Kaum scheint die beiden Kuratoren zu interessieren, wie sich die Bildmuster der Katastrophendarstellung über Zeiten und Räume verbreiten, wie zum Beispiel romantische Bildformeln in anderen Vulkanregionen der Welt eingesetzt und modifiziert werden. Keine Referenz an den Warburg'schen Topos der ‚Wanderwege‘ von Bildformeln, ein Modell, das in Hamburg entwickelt worden ist, dessen Reichweite aber auf das Direktorat von Werner Hofmann, in kongenialer Zusammenarbeit mit dem damaligen Hamburger Lehrstuhlinhaber Martin Warnke, begrenzt bleibt.¹²

Der Gegenwartsbezug wird im Katalog durch drei sich teilweise thematisch überschneidende, also editorisch unzulänglich koordinierte Beiträge zu bildender Kunst, Fotografie und Film abgehandelt. Schon bei der Durchsicht des Katalogteils (123–363) fällt auf, welche extremen und weder wissenschaftlich noch ausstellungstechnisch begründeten Zeitsprünge von der Kunst des 19. Jahrhunderts in die Gegenwart vorgenommen werden, so etwa in der Kategorie *Eruptionen* von einer 1833 veröffentlichten Grafik Auguste Desperrets (Kat.-Nr. 103) zu einem Gegenwartskunstwerk von Bernhard Martin (Kat.-Nr. 103). Hier versagen, man muss es deutlich aussprechen, die kuratorischen und konzeptuellen Kräfte. Ausgeschlossen wird die komplexe und konzeptuell vielfältige Geschichte dieses Bildtopos im 20. Jahrhundert. Und die Auswahl derjenigen Künstler, welche die gegenwärtigen Positionen auf diesem Themenfeld markieren sollen, ist nicht durch ernsthafte kunstwissenschaftliche Forschung (etwa durch die systematische Durchsicht von Documenta- und Biennale-Katalogen sowie Kunstzeitschriften) abgesichert. Es ist nur zu vermuten, aber nicht nachzuweisen, dass die Kuratoren möglicherweise mit den ausgewählten Künstlern befreundet sind. Warum gerade diese Künstler ihr Werk in der historisch aufgezogenen Ausstellung präsentieren dürfen, wird nicht erklärt. Dieses konzeptuelle Versagen der Kuratoren offenbart sich zudem dadurch, dass die Werke im Katalogteil keiner distanzierenden, analytischen Betrachtung unterzogen werden, sondern nur der Originalton des Künstlers zitiert wird (Kat.-Nr. 104). Bei anderen Katalogeinträgen (Kat.-Nr. 106, verfasst von Bertsch) werden atmosphärische, kitschige Beschreibungen der Werke vorgenommen, aber keine Analyse ihres visuellen und diskursiven Potenzials, das vor

9 Dazu Dawid Danilo Bartelt, *Konflikt Natur. Ressourcenausbeutung in Lateinamerika*, Berlin 2017.

10 Einschränkung muss gesagt werden, dass der Rezensent die Ausstellung nicht sehen konnte, sondern sich ausschließlich auf den Katalog bezieht.

11 Zum militärischen Ursprung des Begriffs ‚Szenario‘ von Hermann Kahn, aus der Zeit des Kalten Krieges, siehe Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014, S. 38. Siehe hierzu auch die Rezension dieses Titels in dieser Ausgabe des *Journals für Kunstgeschichte* auf Seite 75–81.

12 *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. von Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke, Frankfurt a. M. 1980.

allem in der Medienkonkurrenz zur digitalen Internetfotografie oder zu Onlinevideos bewertet werden muss. Bei der Lektüre banaler und beliebig einsetzbarer Kunstkritikformeln (Kat.-Nr. 107, Autor Bertsch: „Leichtfüßig schließt Sander in dieser Arbeit Konzeptkunst mit Land Art kurz“) erinnert man sich gern an den ironischen, von Jörg-Uwe Albig und Wolf Jahn konzipierten und im Mai 1992 publizierten Ausstellungskatalog des Kunsthauses Hamburg *Words don't come easy*.¹³

Eine zweite Stichprobe des Katalogteils zeigt dieselbe Problematik auf: Den nicht erklärten (und nicht erklärbaren) Zeitsprung vom 19. in das 21. Jahrhundert, von Goethe (Kat.-Nr. 114) und Valentin Sonnenschein (Kat.-Nr. 115) über Thomas Kohl (Kat.-Nr. 116 u. 117) und Valie Export (Kat.-Nr. 118) zum extra für die Hamburger Katastrophen-Ausstellung angefertigten Kunstwerk des allseits bekannten Aloys Rump (Kat.-Nr. 119 u. 120); auch hier, im letzten Fall, begleitet von zweitklassiger Kuratoren- und Kunstkritikerpoesie: „Wir wissen es nicht, arbeiten uns aber dennoch aufgrund dieser Annahme assoziativ an den ungewöhnlichen haptischen Strukturen ab, die sich in unserer Wahrnehmung plötzlich zu einem apokalyptischen Szenario verdichten“, oder: „So verlieren wir uns immer wieder in den Strukturen seiner Gemälde, die sich auch abstrakt lesen lassen“ (248). Vielleicht sind solche intellektuellen Ausfälle, die nun gedruckt vorliegen, durch den Zeitdruck zu erklären, dem die Arbeit in einer Museumsmaschinerie unterliegt. Aber es stimmt doch nachdenklich, dass da offensichtlich keine Kontrollmechanismen aktiviert werden konnten.

Dies gilt in abgemilderter Form auch für die Reflexion von Ann-Kathrin Hubrich über die changierenden Modi des zeitgenössischen Katastrophenbilds *zwischen Dokumentation, Leerstelle und künstlerischer Inszenierung* (91–97). Auch diese Autorin begründet ihre Auswahl von Gegenwartskunstwerken nicht. Sie kontextualisiert diese Bilder nicht in der digitalen Medienlandschaft, in der sie sich als elitäre ‚Kunstwerke‘ behaupten müssen. Und auch sie ‚springt‘ unmittelbar in die gegenwärtigen Referenzwerke, ohne die Kunst zu beachten, die etwa im Vorfeld der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts entstanden ist, in der sich die Natur des Menschen katastrophisch manifestierte.

Ihre ausgewählten Beispiele zeigen zumindest politische Sensibilität gegenüber einer der weltweit drängenden Gegenwartsfragen, der durch Krieg und Gewalt verursachten Migration. Implizit anknüpfend an die von Bertsch und Grave besprochenen Schiffsunglücksbilder des 18. und 19. Jahrhunderts präsentiert sie zwei themenrelevante Werke von Sven Johne und Dierk Schmidt (91f.), die die Abwesenheit der Bilder von tragischen Ereignissen thematisieren, Leerstellen des offiziellen Diskurses und kollektiven Bewusstseins gegenüber Schiffsunglücken mit Todesfolge für verzweifelte Auswanderer. Überdies ein Bildtopos, der die latente oder offen artikulierte Xenophobie vieler Gesellschaften gegenüber den Migrantenströmen ausdrückt. Besonders die investigative Kunstproduktion von Schmidt, seine „desillusionistische“ Malweise, die in expliziter Auseinandersetzung mit Géricaults *Floß der Medusa* ins

13 Dazu Peter Krieger, „Words don't come easy – comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales“, in: *Universidad de México*, Okt./Nov. 2000, Nr. 597–598, S. 25–29.

Werk gesetzt wurde (92), provoziert die Frage, was die Malerei heute noch gegenüber der allgegenwärtigen Dokumentarfotografie leisten kann (92f.).

Allerdings beantwortet die Autorin diese Frage nicht, sondern versucht, ihre konzeptuelle Hilflosigkeit mit der inflationär gebrauchten Referenz der Warburg'schen „Pathosformel“ (94) zu überblenden. Interessant der Hinweis auf ein an der University of Queensland von Roland Bleiker betriebenes Projekt zur Erforschung der Darstellung der Mimik und Gestik von Asylsuchenden auf Fotografien in australischen Zeitungen;¹⁴ aber ein geografisch naheliegender Gang ins Hamburger Warburg Haus, wo Martin Warnke unlängst eine Bildtafel zur Migration fertigstellte,¹⁵ und eine Konsultation des dort aufgestellten Index Politische Ikonografie hätte der Autorin interpretative Klarheit verschaffen können. Ebenso unverständlich bleibt, warum Hubrich nicht den unmittelbaren visuellen Kontext eines Pressefotos wahrnimmt: Neben dem Leidensbild einer Migrantin, die auf der Flucht alles verloren hat, ist die Anzeige einer Galerie platziert, die für ihre Ausstellung von „sensual nudes“ wirbt, eine zynische Montage der Titelseite (*The Australian* vom 24. Oktober 2001; 94)!

Richtig, zugleich politisch korrekt und fast ausschließlich auf die wichtigen Forschungen Charlotte Klonks¹⁶ gestützt, ist die Kritik an der nicht nur in Australien praktizierten „visuellen Dehumanisierung der Refugees“ in den Medien, die zum Instrument einer „Politik der Angst“ wird (95). Das europäische Symbolbild dieser rassistisch grundierten Politik ist das Foto (vom 2.9.2015) des toten syrischen Jungen Aylan Kurdi an der türkischen Küste in der Nähe von Bodrum (96). Trotz der Referenzen auf Klonk, Judith Butler und Jörg Probst bleibt Hubrichs Interpretation in Ansätzen stecken, und sie versteigt sich dann noch in einen peinlichen Schlusssatz: „Was bleibt nach dem Unglück? Ist ihr Vergangensein Bedingung ihrer Verbildlichung? Nach der Katastrophe ist vor der Katastrophe!“ (96).

Hubrichs Aufsatz integriert die Kunstform der Fotografie, aber generell ist die geringe Besprechung dieses Mediums im Katalog ein konzeptueller Schwachpunkt. Positiv ist die interessante mediengeschichtliche Erörterung in dem bereits erwähnten Aufsatz von David Klemm zum Großen Brand von 1842 (81–89). Der Clou in den Worten des Autors: „weltweit erstmals wurde damals in Hamburg eine Katastrophe mittels Fotografien dokumentiert“, und zwar durch den Maler „Hermann Biow (1803–1850), der im Sommer 1841 in Hamburgs Nachbarstadt Altona eines der ersten Fotoateliers in Deutschland eröffnet hatte“ (87). Zwei Jahre nach der Einführung der Daguerreotypie wurde in der Hansestadt eine systematische Erfassung der Brandruinen in etwa vierzig Fotos vorgenommen, von denen

14 „Die Studie stützt sich in ihrer Auswertung des Materials auf Forschungen, die davon ausgehen, dass das Identifikationspotenzial mit den Dargestellten erhöht wird, je weniger Menschen vorkommen, und umgekehrt abnimmt, sobald die Gesichter nicht mehr deutlich erkennbar sind und die Personen zu einer Masse verschmelzen“ (95).

15 Publiziert: Martin Warnke, „Denkbild. Flüchtling ohne Schlepper. Aus dem Bildindex zur politischen Ikonographie“, in: *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte* X/2 (2016), S. 65–74.

16 Charlotte Klonk, *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017.



Abb. 2: Hermann Biow (zugeschrieben), Blick auf die Nikolaikirche in Hamburg nach dem Brand von 1842, 1842 (Kat.-Nr. 153; 297)

aber nur noch drei erhalten sind – ein bedeutendes mediengeschichtliches Erbe (Abb. 2): „Biows Brandserie ist die Ahnherrin einer bis heute anhaltenden weltweiten Flut von Bildberichten“ (88).

Die Fotografie behandelt auch Birgit Schneider in ihrem Beitrag zu den *Zeichen an der Wand* (99–109), und zwar als „Spur“ der in der Katastrophe wirkenden Elementarkräfte, die Bauten und Infrastrukturen zerstören, „Chaos“ und „Zerstückelung“ erzeugen (99). Ihre theoretische Referenz für die Erklärung einer auch faszinierenden „Ikonographie der Zerstörung“ ist die inzwischen etwas angestaubte Simulationstheologie Jean Baudrillards (99). Für ihre These, „Landschaftsfotografie als Frühwarnästhetik des Klimawandels“ zu definieren (100), rekurriert sie auf Baudrillards Aufsatz *Die seismische Katastrophe* und gibt dessen falsches Verständnis von geologischen Prozessen ungeprüft wieder. Baudrillard spricht von ‚Frühwarnsystemen‘ der Geologen, verkennt aber, dass es bis heute keine Frühwarnung für Erdbeben gibt, sondern lediglich Aufzeichnungen, deren Extreme innerhalb von Sekunden an einen Zentralrechner geschickt werden, der dann eine Warnung herausgibt, Sirenen aktiviert, die es den Menschen ermöglicht, in einem Zeitfenster von maximal zwei Minuten (je nach Entfernung zum Epizentrum) ihre Häuser zu verlassen und

Schutz zu suchen – ein im Erdbebenland Mexiko praktiziertes Verfahren,¹⁷ das allerdings in vielen anderen Ländern wie etwa Italien nicht vorhanden ist.

So kam es auch im Jahr 2009, wie Schneider berichtet, zu einer ungerechtfertigten Anklage italienischer Geologen, die das Beben von Aquila nicht vorausgesehen hätten (103). Hier hätte sich die Autorin geologisch kundig machen sollen: Erdbeben sind nicht voraussagbar. So fällt sie auf die fehlerhafte Theorieprosa von Baudrillard herein, auf seine These des ‚vorweggenommenen Simulacrums‘, und publiziert dies als gültiges Interpretationsmodell. Zudem wiederholt sie die konzeptionell falsche Trennung von Naturkatastrophen und menschengemachten Katastrophen (102). Es sei noch einmal mit den Worten von Max Frisch deutlich gesagt: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen.“¹⁸

Schneiders Beitrag erwähnt am Schluss auch den Vulkankatastrophenfilm *LA SOUFRIÈRE* von Werner Herzog (105) und leitet damit über zum Medium Film, das im letzten Katalogaufsatz thematisiert wird. Jörg Schöning gibt einen Überblick über die Geschichte und Ästhetik der Katastrophenfilme (111–119). Als Titel benutzt er eine von Maurice Yacowar 1977 eingeführte Kategorie: „Attack by the Elements“ (111). Mit Herzogs *LA SOUFRIÈRE* wiederholt er ein bereits von Schneider zitiertes Beispiel, setzt es aber in Bezug zur erhabenen Ästhetik von Turners *Ausbruch des Vesuvs* von 1817 (115). Ansonsten bietet sein locker geschriebener, mit Interpretationsansätzen durchsetzter und durch zahlreiche Beispiele belegter Essay ein interessantes Panorama kommerzieller Katastrophenfilme. Etwas aufgesetzt wirken die häufigen Referenzen an die Schriften des Co-Kurators Trempler.

Mediengeschichtlich interessant ist Schönings Zusammenfassung der Darstellungsmodi von Vulkanausbrüchen (der Montagne Pelée auf Martinique) im Film: im frühen 20. Jahrhundert im Modell nachgestellt (Edwin Porter), stilistisch ähnlich Joseph Wright of Derbys Gemälden von Vesuvausbrüchen aus den 1770er und 1780er Jahren, als „kunstvolles Reenactment“ (Georges Méliès) oder als filmische Rekonstruktion (Ferdinand Zecca; 111f.). Schließlich ist dann in Italien vor dem Ersten Weltkrieg mit dem Topos Pompeji ein „Genremuster“ der Katastrophenfilme entstanden (113).

Der spektakuläre Bildtopos der Vulkaneruptionen wird im Katalogbuch an mehreren Stellen behandelt, so in Tremplers Einleitungsaufsatz (12ff.), auch in dem Beitrag zum Großen Brand von London, dessen Flammendarstellungen an „die Materialität von vulkanischer Lava“ erinnern (36), und in der Katalogrubrik *Eruptionen* (203–233). Stichproben dieser Einträge zeigen, dass es sich um informative Kurztexpte handelt, die Hintergrundwissen zu den Künstlern, den eingesetzten Bildschemata, der Rezeptionsgeschichte und auch mediengeschichtliche und -theoretische Aspekte

17 In Mexiko der Servicio Sismológico Nacional, der Hunderte von Messstellen im ganzen Land unterhält, deren Werte permanent an die Zentrale an der Nationaluniversität übermittelt werden; siehe www.ssn.unam.mx.

18 Max Frisch, *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frankfurt a. M. 2014 (1979), S. 103. Siehe auch Georg Braungart, „Katastrophen kennt allein der Mensch“. Die transhumane Perspektive in der Kulturgeschichte der Geologie“, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* 2 (2008), S. 17–19.



Abb. 3: Jakob Philipp Hackert, *Der Ausbruch des Vesuvs im Jahre 1774, 1774* (Kat.-Nr. 87; 210)

(Kat.-Nr. 102, von Trempler) zumeist solide und präzise aufarbeiten und nur in Ausnahmefällen oberflächlich bleiben (etwa Kat.-Nr. 88, verfasst von Bertsch). Es verwundert aber, dass diese Katalogeinträge von den beiden Alpha-Kuratoren geschrieben wurden und nicht von der Expertin auf diesem Gebiet, Susanne B. Keller, die einen erhellenden Beitrag zur *Aneignung des Vulkanausbruchs zwischen Wissenschaft und Kunst* im Aufsatzteil des Bands beiträgt (45–57). Ihre Bildbeispiele behandeln die malerischen Darstellungen der Vesuvausbrüche seit den 1770er Jahren bis in das frühe 19. Jahrhundert, fokussieren also einen alteuropäischen, diskursprägenden Bildtopos und blenden die außereuropäische Vulkanästhetik aus. Keller, die sich durch ihre Dissertation auf diesem Gebiet als Expertin qualifiziert hat, zeigt auf, wie sich die Vesuvdarstellungen je nach naturwissenschaftlichem Interesse oder aber nach touristisch-kommerziellen Absichten verändern.

Ausbrechende Vulkane sind ein ästhetisches Ereignis, das viele Maler zur Ausarbeitung raffinierter Lichteffekte angeregt hat, so etwa Joseph Wright of Derby und vor allem Pierre-Jacques Volaire, den Spezialisten für „Effektmalerei“ (50). Die Darstellung von Eruptionen als visuelle Spektakel ist, laut Keller, durch die Illusion der „Beherrschbarkeit des Naturphänomens“ begründet, als künstlerische Domestizierung der Naturgewalten (50). Maler wie Jakob Philipp Hackert (Abb. 3) führten in ihrem

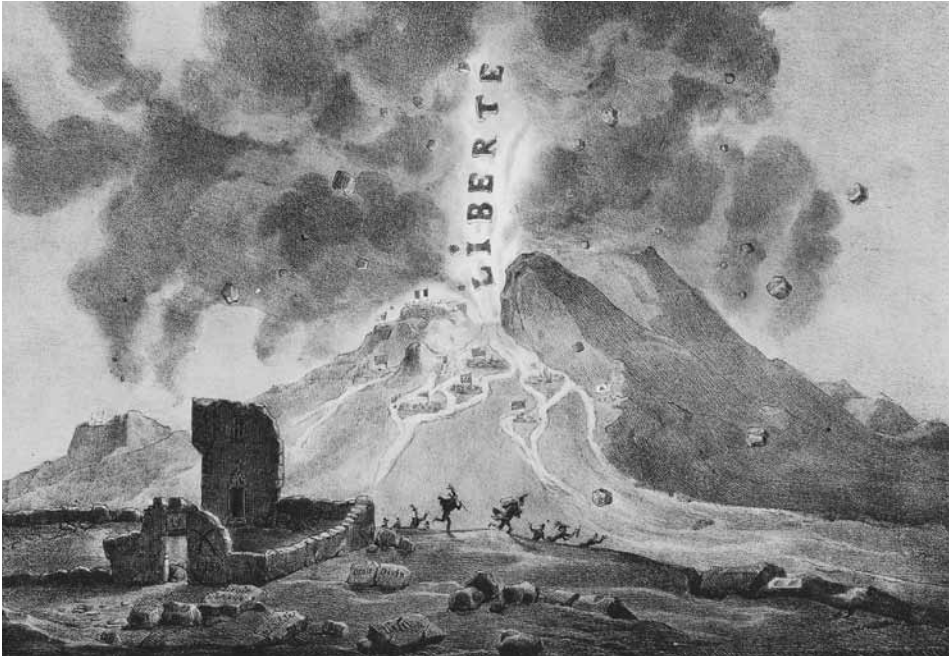


Abb. 4: Auguste Desperret, *Der dritte Ausbruch des Vulkans 1789, der vor dem Weltende stattfinden muss und der alle Throne erschüttern und eine Vielzahl von Monarchen stürzen wird*, 1833 (Kat.-Nr. 103; 229)

Werk die „Möglichkeit der emotionalen und intellektuellen Reaktion auf das Naturschauspiel beispielhaft“ vor (48) und boten zudem Anschauungsmaterial für die geologische Forschung und die Etablierung der Geologie als Wissenschaft um 1800 (46).

Seit den 1770er Jahren war die Vulkaneruption als wichtiges Motiv der Landschaftsmalerei etabliert (46), aber auch später noch, während der Krisenphase der Industrialisierung in England um 1820, wurden weiterhin vulkanische Zerstörungsmotive gemalt, vor allem von John Martin (53f.) bis hin zu Louthembourg und Turner (diesen letzteren Maler erwähnt die Autorin, bespricht ihn aber nicht mehr; 52). Insgesamt überzeugt dieser Aufsatz durch seine guten Beschreibungen und Analysen, auch wenn er etwas abrupt endet, ohne Schlussfolgerungen und Ausblick auf die gegenwärtige Vulkanästhetik, die oft auch eine Politische Ikonografie umfasst.

Damit komme ich zum letzten Kritikpunkt dieser ausführlichen Rezension des Katalogbuchs *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Im Katalogteil bespricht Trempler ein wichtiges Blatt der Politischen Ikonografie der Vulkane, Auguste Desperrets 1833 publizierte Lithografie *Der dritte Ausbruch des Vulkans 1789, der vor dem Weltenden stattfinden muss und der alle Throne erschüttern und eine Vielzahl von Monarchen stürzen wird* (Kat.-Nr. 103; Abb. 4). Martin Warnke hat es in seiner *Politischen Landschaft* bereits 1992 als Beispiel revolutionärer Metaphorik behandelt: „Die

Umwälzung der menschlichen Verhältnisse schien begleitet von einer ebenso aufgeregten Umwälzung in den Naturverhältnissen.“¹⁹ Trempler beschreibt das Blatt detailliert im Katalogeintrag, rekonstruiert dessen historischen Kontext, bietet aber keine Rezeptionsgeschichte und auch kein explizites Interpretationskonzept zur Politischen Ikonografie der Katastrophe. Damit ist ein schweres Manko des Katalogbuchs angesprochen, in dessen Vorwort von Christoph Martin Vogtherr ja die politische Bedeutung der Katastrophenbilder als Kriterium herausgestellt wird (7). Die Topoi Politischer Ikonografie sind omnipräsent auf den Druckseiten des Katalogs, so etwa der Deichbau als politisches Zeichen in der Landschaft (32), das Flotten-Bild zur Zeit Ludwigs XV. in Frankreich als Instrument imperialer Strategien (59) und die von Co-Kurator Jörg Trempler stichwortartig angesprochene, aber nicht ausgearbeitete politische Lesart von Naturkatastrophen in Revolutionszeiten²⁰ (18).

Enttäuschend ist dann doch, dass ein solch interessantes intellektuelles und kuratoriales Unternehmen der Hamburger Kunsthalle zum Bild der Katastrophe nicht auf eine lokal naheliegende Quelle zurückgreift: den von Martin Warnke, Horst Bredekamp und Kollegen aufgebauten, im Hamburger Warburg-Haus konsultierbaren Index Politische Ikonografie, ein Instrument, mit dem gegenwärtig auch Forschungen zur Politischen Ikonografie katastrophischer Landschaften im Anthropozän betrieben werden.²¹ So ist der vorliegende Katalog kaum mehr als ein provisorisches Zwischenergebnis bildwissenschaftlicher und kunsthistorischer Erforschung von Katastrophen-darstellungen, ein Thema von hoher Brisanz in Geschichte und Gegenwart.

PETER KRIEGER
UNAM, Mexiko-Stadt

19 Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München u. Wien 1992, S. 116, Abb. S. 131.

20 Dazu u. a. Joachim von der Thüsen, *Schönheit und Schrecken der Vulkane. Zur Kulturgeschichte des Vulkanismus*, Darmstadt 2008.

21 Siehe <http://www.warburg-haus.de/forschungsprojekte/forschungsstelle-politische-ikonographie/> und <http://www.warburg-haus.de/personen/warburg-professorship/> [2016].



Lili Reyels, Paola Ivanov und Kristin Weber-Sinn (Hrsg.); Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin. Ein tansanisch-deutscher Dialog; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2018; 398 S., zahlr. farb. u. s/w-Abb.; ISBN 978-3-496-01591-8; € 59

Derjenige, der schon einmal vor mehr als zehn Jahren ein Völkerkundemuseum besucht hat (was es damals im wahrsten Sinne des Wortes gewesen ist und auch heute trotz Namensveränderungen noch immer ist) und der