



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Vesuvausbruch als Bildsujet und die
Emanzipation des Blicks in der Landschaftsmalerei
vom Barock bis in die Romantik“

verfasst von

Angelika Steinwider

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Doz. HR Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Ein Herzliches Dankeschön möchte ich an dieser Stelle all jenen aussprechen, die mir Raum, Zeit, viel Mut und Hilfe für diese Arbeit geschenkt haben!

Im Besonderen danke ich Angelo, meinen Eltern Hermine und Alfred, meinen Geschwistern Christina, Thomas, Elisabeth und Philipp, meiner Oma Josefine, meiner Tante Gerti und vor allem meinen Freunden Franziska und Ilse, Johannes, Liesi und Sabrina, Kate, Laura, Luisa, Donatella, Renate, Goran, Natasa, Sully, Emma, Ute, Flora und Helmut für ihre einzigartige Unterstützung.

Bei Søren Grammel bedanke ich mich für die Einladung zur Ausstellungseröffnung *ATTITUDE AND CANON* in der Akademie der bildenden Künste Wien.

Matts Leiderstam bin ich für sein großzügiges Entgegenkommen verbunden: Sein Paket aus Finnland mit Ausstellungskatalogen zur Serie der *Grand Tour* war sehr anregend.

Bedanken möchte ich mich auch bei Herrn Fabio Speranza, Archivar im Museo della Certosa di San Martino, für die aufschlussreiche Führung durch die Sammlung, Frau Mag. Claudia Koch, Kuratorin der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, für hilfreiche Hinweise, Herrn Norbert Nabernik für die Betreuung in der Kupferstichsammlung sowie Lucy Salt vom Derby Museum and Art Gallery für die Zusendung von Bildmaterial.

Abschließend danke ich ganz herzlich Herrn Univ.-Doz. HR. Dr. Werner Kitlitschka für die besonders verständnisvolle und geduldige Betreuung sowie die kompetente inhaltliche Unterstützung!

VORWORT

Analog mit der Neueröffnung der Galerie der Akademie der bildenden Künste Wien im Herbst 2010 eröffnete auch *xhibit* die neuen Ausstellungsräume der Akademie mit der Ausstellung *Attitude and Canon*¹. Intention der Kuratoren war es zeitgenössische Kunstpraxis mit der Gemäldegalerie in Zusammenhang zu bringen. Dabei wurde ich auf eine Installation des finnischen Künstlers Matts Leiderstam (1956*) aufmerksam: *Einst gesehen* (**Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3**).

Die Installation aus der Serie *Grand Tour*² zeigt zwei Gemälde (**siehe Abb. 2**) und eine Gouache mit dem Thema des „Vesuvausbruchs“ von Michael Wutky (1739-1822)³ (**siehe Abb. 1**) sowie ein Ölgemälde mit dem Porträt des Auftraggebers Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822)⁴ (**Abb. 3**) von Martin Ferdinand Quadal (1736-1808). Diese vier Werke integriert Leiderstam zu einer mehrschichtigen räumlichen Komposition: Über dem auf Augenhöhe befindlichen Ölgemälde *Ausbruch des Vesuvs über den Golf von Neapel gesehen* (**Abb. 4**) befindet sich das Gemälde *Die Spitze des Vesuvs beim Ausbruch* (**Abb. 5**). Blickt der Ausstellungsbesucher⁵ durch das hinter einer Bildnische positionierte Fernglas, fällt sein Blick auf die kleine Gouache *Nächtlicher Vesuvausbruch* (**Abb. 6**), die einen Einblick in das Kraterinnere gewährt. Durch die Installation im Raum und die unterschiedlich hohe Hängung der Bilder soll die Einbildungskraft des Betrachters

¹ Die Ausstellung *ATTITUDE AND CANON*, präsent vom 23.09.2010- 24.10. 2010, wurde von Søren Grammel und vier Studenten der Akademie der Bildenden Künste Wien kuratiert.

² „Grand Tour“ war eine Bildserie, in der sich Matts Leiderstam mit dem Thema die Grand Tour auseinandersetzte. Sie beinhaltet mehre Installationen diverser Landschaftsbilder, nachgestellt aus Bildern des 17., und 18. Jahrhunderts. Neben der Installation mit dem Vesuvausbruch von Wutky wurde auch eine Darstellung des Vesuvausbruchs von Voltaire, einem bekannten Vesuvmaler des 18. Jahrhunderts in den Ausstellungsraum mit neuen Konnotationen konzipiert. Ein Teil dieser Bildserie war im Grazer Kunstverein ausgestellt, kuratiert von Søren Grammel, Graz 25.9- 19.11. 2010. In: Internetquellen, Grazer Kunstverein Archiv 2010 <http://www.grazerkunstverein.org/archiv/169-2509-19112010-matts-leiderstam-co-production-with-steirischer-herbst.html>.

³ Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, S. 299.

⁴ Graf A. Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822) war kaiserlicher Botschafter Österreichs in Neapel. Zu Lebzeiten wurde er vor allem als großer Kunstkenner-, sammler und –mäzen geschätzt. Besonders war er mit Quadal, Hackert, Wutky oder Füger bekannt. Er besaß eine große Kunstsammlung mit mehr als 740 Kunstwerken, die er der Akademie der bildenden Künste in Wien vermachte. In: Poch-Kalous 1968, S. 9- 14./ Der Graf machte sich als Diplomat ein eingehendes Bild über die realen Folgen des Vesuvausbruchs. Zusammen mit dem britischen Gesandten und Vulkanologen Hamilton besuchte er am 15.8.1779 die beiden vom Vulkanausbruch am 8. August 1779 zerstörten Dörfer Ottaiano und Cacciabella. Dies konnte einem Brief (1.10.1779) von Hamilton an Joseph Banks der Royal Society of London entnommen werden. In: Hamilton 2000, S. 246./ Hamilton 1993, S. 216./ Brief in: Hamilton 2000, S. 233-255.

⁵ Der Einfachheit halber wurde in dieser Arbeit die männliche Form gewählt.

angeregt werden, sich reale Dimensionen von „Höhe“ und „Tiefe“ gedanklich vorzustellen. Auf diese Weise wird dem Betrachter die Möglichkeit eröffnet das Gefühl jener „Erhabenheit“ zu erfahren, welches der Anblick des Kraters im Künstler ausgelöst haben könnte. Das in der Bildnische befindliche Gemälde des Auftraggebers *Graf A. F. de Paula Lamberg-Sprinzenstein mit Hund* von Quadal (**Abb. 7**) ist ebenfalls wie das Fernglas auf die Darstellungen der Vesuvausbrüche gerichtet. Dadurch scheint der Graf dem Ereignis als Zuseher beizuwohnen (**siehe Abb. 3**).

Leiderstam lässt die Bilder durch die Anordnung in Korrelation treten und ermöglicht dem Betrachter durch das Fernglas den Blick zu zentralisieren, zu vergrößern und gleichzeitig mobil zu bleiben. Mit dem Blick auf das Ereignis des Vesuvausbruchs wird einerseits die wissenschaftlich gesinnte Welt des 18. Jahrhunderts reflektiert, andererseits ein voyeuristischer Blick auf das Innere des Kraters forciert. Die Kombination des Porträts des Auftraggebers in einer kabinettartigen Anordnung mit den künstlerischen Darstellungen vulkanischer Eruption und dem Fokus auf das Sehen selbst, das von jeher mit menschlichem Begehren verknüpft wird, könnte durch diese Bildpositionierung somit als ein Begehren des Auftraggebers am Künstler verstanden werden.⁶

In Leiderstams zeitgenössischer Umsetzung spiegelt sich somit ein „neuer“ Blick, eine Art „subjektiv motivierte Form der kunsthistorischen Forschung“⁷.

Die Darstellung des Vesuvausbruchs von Wutky innerhalb der Installation Leiderstams selbst zeigt bereits eine Loslösung vom „klassischen Blick“ damaliger Landschaftsmaler hin zu einem „anderen“, „aufgeklärten und selbstbewussten Blick“, der in der Beobachtung und Erfahrung zu Grunde liegt. Dieser veränderte Blick in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts, auf den Leiderstam nicht weiter eingeht, hat mein Interesse geweckt. So reflektiert sich in Wutkys Darstellungen bereits sehr stark der Einfluss der zeitgenössischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Die Begegnung mit *Einst gesehen* war schließlich der Impuls für mich die Entstehung des Bildsujets, den Wandel und die sich verändernden Blickweisen in der Darstellung des Vesuvausbruchs vor allem innerhalb der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts bis in die Romantik, näher zu untersuchen.

⁶ Søren Grammel 2010, 4. Matts Leiderstam, Ausstellungsbeschreibung.

⁷ Søren Grammel 2010, 4. Matts Leiderstam, Ausstellungsbeschreibung.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	9
METHODIK	13
FORSCHUNGSSTAND	15
1. GRAND TOUR, NEAPEL UND DIE AUSBRÜCHE DES VESUVS IM 18. JAHRHUNDERT.....	21
1.1. GRAND TOUR	21
1.2. „NEAPEL SEHEN UND STERBEN“	24
1.2.1. Kunst- und Kulturmetropole des 18. Jahrhunderts	24
1.2.1. Ökonomische Bedingungen	28
1.2.2. „Pittoreske Reisen“ oder „Voyages pittoresques“	29
1.3. VORAUSSETZUNGEN FÜR DAS KÜNSTLERISCHE INTERESSE AM VESUVAUSBRUCH.....	32
1.3.1. Neue Ästhetik und Wissenschaft	32
1.3.2. Exkurs zur Ästhetik.....	34
1.3.2.1. Das „Pittoreske“	34
1.3.2.2. Das „Erhabene“	35
1.3.3. Exkurs: Naturhistorisches Wissen und künstlerische Dokumentation des Vesuvausbruchs	38
1.3.4. Sir William Hamilton	39
1.3.5. Die Bedeutung der bildenden Künste für die Anfänge der „Vulkanologie“	41
2. LOCUS AMOENUS VERSUS LOCUS HORRIDUS	46
2.1. „CAMPANIA FELIX“ ALS EINE ENTSPRECHUNG DES „LOCUS AMOENUS“ IN DER ANTIKEN LITERATUR	46
2.1.1. Der Vulkan als locus horridus.....	48
2.2. BAROCK.....	48
2.2.1. Der Vesuvausbruch im Historienbild des Barockzeitalters	48
2.2.2. Entstehung einer Bildtradition mit dem Sujet des Vesuvausbruchs	49
2.2.3. Katastrophen.....	51
3. DIE AUFNAHME DES VESUVAUSBRUCHS IN DIE LANDSCHAFTSMALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS	53
3.1. BEDINGUNGEN	53
3.2. EXKURS „LANDSCHAFT“	55
3.3. ERBE DER KLASSISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI IN NEAPEL	60
4. DIE REZEPTION DES „VESUVAUSBRUCHS“ ALS BILDSUJET IN DER LANDSCHAFTSMALEREI	64
4.1. DER BEGINN EINER NEUEN BILDTRADITION VOR 1767	64
4.2. DURCHBRUCH DER NEUEN BILDTRADITION IM JAHR 1767	65
4.2.1. Studie zu den Konzeptionen des „Vesuvausbruchs“ von Voltaire, Fabris, Wutky, Hackert und Wright of Derby	65
4.2.1.1. Pierre Jacques Voltaire (1729-1799)	65
4.2.1.2. Pietro Fabris (aktiv in Neapel zwischen 1740-1792)	69
4.2.1.3. Jacob Philipp Hackert (1737-1807).....	71
4.2.1.4. Michael Wutky (1739-1822).....	73
4.2.1.5. Joseph Wright of Derby (1734-1797)	75
4.3. KATEGORISIERUNG DER „VESUVBILDER“	76
4.3.1. Zum Begriff der Katastrophe und seiner Rezeption in der Geologie	76
4.3.2. Kategorisierung als Katastrophendarstellung	77
5. DER VESUVAUSBRUCH ALS BILDSUJET IN DER ROMANTISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI	78
RESÜMEE.....	81
ABBILDUNGEN.....	83
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	104
LITERATURVERZEICHNIS	107

EINLEITUNG

„Das Auge beginnt immer schon erfahren seine Arbeit, es wird von seiner eigenen Vergangenheit und von alten und neuen Einflüsterungen des Ohrs, der Nase, der Zunge, der Finger, des Herzens und des Gehirns beherrscht. [...] nicht nur wie, sondern auch was es sieht, wird durch Bedürfnis und Vorurteil reguliert.“⁸.

Als der Vesuv im Verlauf des 18. Jahrhunderts und des beginnenden 19. Jahrhunderts eine starke vulkanische Aktivität erlebte, rückt das Motiv des „Vesuvausbruchs“ erstmals in das Interesse von Landschaftsmalern, die sich auf „Grand Tour“ in Italien befanden.

In dieser Arbeit betrachte ich, unter welchen „alten und neuen Einflüsterungen“ dieser außergewöhnliche Naturzustand im Sinne des obigen Zitates vom „erfahrenen Auge“ eines Landschaftsmalers künstlerisch umgesetzt wurde. Im Besonderen wird das Sujet des Vesuvausbruchs im Kontext ästhetischer Veränderungen innerhalb der neuzeitlichen Landschaftsmalerei betrachtet.

Üblicherweise wurde der Vesuvausbruch im 18. Jahrhundert mit Blickrichtung aus dem Westen, genauer aus Neapel, dargestellt wie es beispielsweise das Gemälde Wutkys *Ausbruch des Vesuvs über den Golf von Neapel gesehen* (**siehe Abb. 4**) zeigt. Dieses Bild gibt den nordöstlich gelegenen „Monte Somma“ (Hoher Berg) links und den südwestlich gelegenen „Vesuvio“ (Vesuv) rechts wieder. Geteilt werden die beiden Kegel noch heute durch ein Tal, das den Namen „Valle Gigante“ (Gigantisches Tal) trägt, deren nordwestlicher Teil „Atrio di Cavallo“ (Atrium der Pferde) und deren südöstlicher Teil „Valle del Inferno“ (Höllental) genannt werden.⁹ Das Atrio di Cavallo diente damals vielen Künstlern als Standpunkt für einen nahen Blick auf den „Cono Grande“, den großen Kegel des Vesuvs, wie es im Gemälde *Die Spitze des Vesuvs beim Ausbruch* (**siehe Abb. 5**) von Wutky erkennbar ist.

Ein erstes literarisches Bild des Vesuvausbruchs ist aus dem Jahre 79. n. Chr. erhalten, worin der damals 18-jährige G. Plinius Caecilius Secundus (62-113. n. Chr.) in Briefen an P. Cornelius Tacitus (55-117 n. Chr.) vom Tod seines Onkels in Stabia

⁸ Goodman 1995, S. 19.

⁹ Über die geografischen Bezeichnungen. In: Grewe 2008, S. 171-174./ Nazzaro 2001, S. 326.

erzählte.¹⁰ Darin sind unter anderem die verheerenden Folgen in den zerstörten Städten Pompeji¹¹, Herculaneum und Stabia beschrieben.

In der neuzeitlichen Landschaftsmalerei tritt der Vesuvausbruch erstmals Ende des 16. Jahrhunderts als topographisches Element in Stadtansichten Neapels auf. Diese Bildkonzeptionen dienten im barocken Zeitalter, Mitte des 17. Jahrhunderts, historischen Szenen mit religiösem Inhalt als Bildbühne, in denen der Vesuv die Funktion eines schrecklichen und höllischen Orts erfüllte.

Im 18. Jahrhundert wird dem Vesuvausbruch als Bildmotiv erstmals eine zentrale Bedeutung beigemessen und er entwickelt sich zu einem eigenständigen Bildgegenstand in der Landschaftsmalerei. Die künstlerische Neugier wurde vor allem auf Grund der wissenschaftlichen Untersuchung des Vulkans im 18. Jahrhundert evoziert. Viele anerkannte Landschaftsmaler bestiegen den Vesuv vorwiegend als Begleiter und im Auftrag von Vulkanologen oder Grand-Tour-Reisenden. Der Vesuvausbruch als Bildsujet bedeutete für einen Künstler vor allem eine neue Bildaufgabe: Die Bildlösungen waren von einem Verzicht oder einer Reduktion der Regeln der klassischen Landschaftsmalerei geprägt, um entweder naturwissenschaftliche Aspekte in den Fokus der Darstellung zu rücken oder Werte der neuen Ästhetik, des „Sublimen“ und „Pittoresken“, wiederzugeben. Die große Gestalt des Vesuvs und der unregelmäßige Verlauf des Lavaflusses entsprachen nicht dem Dekorum der idealen Landschaftsmalerei, erfüllten jedoch die neuen ästhetischen Ansprüche.

Betrachtet man die Entwicklung einer Bildsprache in der Geologie im 18. Jahrhundert, beziehen ihre Anfänge Darstellungen der akademischen Kunst mit ein. Vor allem topographische Landschaftsdarstellungen dienten der Geologie als Illustration. Jedoch stand in diesen Bildern die künstlerische Umsetzung von Natur – die bildgemäße Komposition – über einer naturgetreuen Wiedergabe von Natur und entsprach kaum den geologischen Ansprüchen. Aus dieser Unzulänglichkeit verlor die Landschaftsmalerei als Bildsprache für die wissenschaftliche Disziplin schnell an Bedeutung und wandte sich graphischen Darstellungen zu.¹²

¹⁰ C. Plinius Caecilius Secundus 1969, Brief 16. S. 228-232./ Brief 20, S. 235-238.

¹¹ Pompeji zählte zu einer der prominentesten Städte unter dem Vesuv. Seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. wurde es von unterschiedlichen Völkern besiedelt, infolgedessen erfuhr die Stadt eine reiche kulturelle Entwicklung. Das Jahr 79. n. Chr. bedeutete nicht nur den Untergang einer Stadt, sondern auch das Ende einer antiken Zivilisation. In: Sonnabend 2007, S. 7.

¹² Rudwick 1976, S. 172; S. 178.

Der Vesuvausbruch als Bildsujet fand seine ersten Wiedergaben in der klassischen Tradition der Vedute. Einige Landschaftsmaler standen unter dem Dienst von Wissenschaftlern und versuchten den Vulkan wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Klare und genaue „Vulkanporträts“ wurden beispielsweise von Jacob Philipp Hackert (1737-1807) oder Pietro Fabris (aktiv in Neapel zwischen 1740-1792) geschaffen, deren künstlerische Intention darin lag geologische Aspekte zu erfassen. Andere Landschaftsmaler wie beispielsweise Pierre Jacques Volaire (1729-1799) oder Wutky entwickelten eine ästhetische Neugier für das Bildsujet und setzten den Vesuvausbruch in künstlerische Komposition um. Es gab zudem Künstler wie zum Beispiel Joseph Wright of Derby, der künstlerische und wissenschaftliche Aspekte im Bild vereinen wollte.

Diese unterschiedlichen Absichten in der Umsetzung haben die Kunsthistoriker vor eine Problematik der Klassifizierung gestellt, welche auch heute noch präsent ist. Während es sich für einen Teil der Kunsthistoriker bei bestimmten „Vesuvporträts“ sehr klar um Landschaftsbilder handelt, lehnt ein anderer Teil diese Zuordnung ab. Die Schilderung einer Genese des Motivs soll Aufschluss darüber geben und ihre Ambivalenz erklären.

Wenn man von einer kausalen Beziehung zwischen Landschaftsdarstellung und Naturauffassung ausgeht,¹³ lässt sich ein Wandel in der Landschaftsmalerei an sich feststellen, in deren neuer Ästhetik sich die künstlerische Umsetzung des Vesuvausbruchs sehr klar als Ausdruck einer neuen Naturauffassung einordnet. Schama schreibt über die menschliche Auffassung von „Landschaft“:

“For although we are accustomed to separate nature and human perception into two realms, they are, in fact, indivisible. Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock.”¹⁴.

Die Konzeptionen des Vesuvausbruchs von klassischen Landschaftsmalern lassen zum einen Traditionen und zum anderen vor allem Innovationen erkennen. Die neue ästhetische Wiedergabe von Natur ist auf einen veränderten und neu definierten Bezug des Subjekts zur Natur und zu sich selbst zurückzuführen, der sich in der Aufklärung vollzogen hat.

¹³ Über den Begriff der „Landschaft“, in: Frank/ Lobsien 2001, S. 619-621/ Über die Beziehung von „Landschaft und Natur“ sowie der Thematik „Landschaft und Kunst“. In: Ulmer 2010, S. 13-26.

¹⁴ Schama 1995, S. 6-7.

Das menschliche Sein trat rational und ohne Furcht im Sinne Jean Jacques Rousseaus an die Natur heran oder versuchte empirisch im Sinne Edmund Burkes das Gefühl des „Erhabenen“ im Angesicht des Vesuvausbruchs zu erfahren. Diese neuen wissenschaftlich und philosophisch motivierten Tendenzen in der Naturauffassung bildeten die Basis für das Verständnis des Symbolsystems beziehungsweise der Bildsprache von Konzeptionen des Vesuvausbruchs.

Anfang des 19. Jahrhunderts, als Landschaft bereits romantischer Ausdruck subjektiver Gefühle war, gab es erneut Künstler, die Interesse am Motiv fanden. Dabei „kulminierte“ der Vesuvausbruch mit den Ausbruchsdarstellungen anerkannter Landschaftsmaler wie Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857), John Mallord William Turner (1775-1851)¹⁵ oder John Ruskin (1820-1900). In ihren künstlerischen Umsetzungen, die von Licht, Farbe und Atmosphäre geprägt waren, kündigte sich ein neuer vor allem empirischer und weniger wissenschaftlicher Zugang zur Natur an.

Die vorliegende Arbeit untersucht den Blick des Landschaftsmalers angesichts der Rezeption des Vesuvausbruchs als Bildsujet. Das „Vesuvbild“, „Vesuvporträt“ oder „Vulkangemälde“ des 18. Jahrhunderts wird aufbauend auf den „alten Einflüsterungen“ und künstlerischen und kulturellen Prägungen des Ortes beleuchtet. Dazu werden auch die antiken literarischen Topoi des *locus horridus* und *locus amoenus* sowie die ersten künstlerischen Zeugnisse des Vesuvausbruchs als infernoartiger Topos im Zeitalter des Barock näher beleuchtet.

Dadurch sollen die Veränderungen des Blickes im Zeitalter der Aufklärung deutlich werden, die sich in einer neuen Wahrnehmung und einem neuen Ausdruck in der Landschaftsmalerei widerspiegeln.

Die Leser sollen analog der Konzeption der Installation M. Leiderstams von Darstellungen aus der Ferne (Barock) an das Innere des Kraters (Aufklärung) geführt werden und dabei anhand der künstlerischen Umsetzung und Bedeutung des Vesuvausbruchs als Bildsujet den Wandel in der neuzeitlichen Landschaftsmalerei nachvollziehen.

¹⁵ De Seta in der „introduzione“, in: Kat. Ausst. Caserta, Palazzo Reale, Napoli 2007, S. 24.

METHODIK

Der Beginn meiner Auseinandersetzung mit dem Sujet des Vesuvausbruchs in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts führt direkt in das Zeitalter der Aufklärung, zur „Grand Tour“ und der königlichen Stadt Neapel, um die Rahmenbedingungen für das Entstehen von Darstellungen des „Vesuvausbruchs“ im 18. Jahrhundert zu erhellen. Dieser zeitgeschichtliche Einstieg lässt wissenschaftliche, künstlerische sowie ökonomische Voraussetzungen erkennen, die für die Entwicklung und die kurze Produktionsdauer des Vesuvausbruchs als Thema der Landschaftsmalerei tragend waren.

Der zweite Teil widmet sich einleitend der Rezeption der Landschaft Kampaniens als *locus amoenus*, die in antiken Erzählungen sehr oft einem *locus terribilis* gegenübergestellt wurde. Dies soll ein Hinweis dafür sein, wie diese zwei Topoi im 18. Jahrhundert in veränderter Form in Kampanien erneut in sublimen und pittoresken Landschaftsdarstellungen auftauchten. Die Tradition des Vesuvausbruchs als Motiv in der Malerei hat ihren Ursprung jedoch als Teil der Historiendarstellung im Zeitalter des Barock. Dahingehend wird in diesem Kapitel die Entwicklung des Bildmotivs im 17. Jahrhundert rekonstruiert.

Im dritten Kapitel werden die Anfänge und die Genese der neuzeitlichen Landschaftsmalerei nachgezeichnet, um anschließend auf die wichtigsten Vertreter der Landschaftsmaler in Neapel einzugehen und an Hand dessen, Veränderungen und Hintergründe von Problematiken zu verdeutlichen, die die Landschaftswiedergabe des 18. Jahrhunderts betreffen. Das Landschaftsfach als eigene Kunstgattung etablierte sich erst sehr spät und war selbst stets von Konflikten, Unstimmigkeiten, aber vor allem Innovationen und Errungenschaften bestimmt. Der Streit um „Ideal oder Nachahmung“, „Kunst oder Wahrheit“, „Illusion oder Konvention“¹⁶ sowie die „Dominanz von Farbe oder Kontur“ waren stets präsenste Fragen. Darum behandelt dieses Kapitel unterschiedliche Ansichten und Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts, um dahingehend die Situation der Landschaftsmalerei in Neapel zu beleuchten und den Bogen zum Ursprung einer Bildtradition des Motivs des „Vesuvausbruchs“ zu erfassen.

¹⁶ Hinweis: Es wurden die Wörter von Gombrichs Werk „Kunst und Illusion“ und der Name von Kapitel IV „Wahrheit und Konvention“ (Gombrich 1978) von der Autorin bewusst verrückt. In: Gombrich 1978.

Das vierte Kapitel legt eine Bildgenese an Hand der wichtigsten „Vesuvmaler“ des 18. Jahrhundert dar. Dabei werden die unterschiedlichen Bildlösungen der Landschaftsmaler deutlich, die aus heutiger Sicht mit stilistischen Diskrepanzen und Unsicherheiten verbunden sind. Zum einen stand der Vesuvausbruch als „anti-idealer“ Topos erstmals im Zentrum des Landschaftsmalers, zum anderen wurde er im Zusammenhang mit der Wissenschaft der Geologie geboren. In der Gegenüberstellung einzelner Darstellungen wird auf die dabei evozierte Problematik der Kategorisierung des „Vesuvbildes“ eingegangen, die infrage stellt, ob der Bildgegenstand in bestimmten Darstellungsweisen der Landschaftsmalerei zugeordnet werden kann oder nicht. Dies hat unter Kunsthistorikern einen heftigen theoretischen Diskurs hervorgerufen. Diese Problematik, die theoretisch offen bleiben muss, erschließt sich möglicherweise durch einen Blick auf die Romantik im letzten Kapitel. Die Landschaftsmaler der Romantik hatten sich von der stilistischen Diskrepanz des vorangegangenen Jahrhunderts befreit und stellten den „Vesuvausbruch“ frei von akademischen Regeln der Bildgestaltung dar. So wurde das Sujet des „Vesuvausbruchs“ in der Romantik vor allem empirisch studiert, um die atmosphärischen Qualitäten in Licht und Farbe zu erfassen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Thema des „Vesuvausbruchs“ beziehungsweise der „Vesuvmalerei“ in der kunsthistorischen Forschung ist noch sehr jung. Erst in den vergangenen zehn Jahren wurde es mehrmals konkret untersucht.

Im Jahr 2006 erschien der Ausstellungskatalog „Alla scoperta del Vesuvio“,¹⁷ in dem die Bedeutung des Vesuvausbruchs in Geschichte, Wissenschaft und Kunst und eine Entwicklung des Sujets in der bildenden Kunst von 1631 bis heute nachgezeichnet sind.

Erste spezifische Erkenntnisse zur Vesuvmalerei des 18. Jahrhunderts wurden 2004 und 2010 veröffentlicht: Èmilie **Beck Saiello** leistete bemerkenswerte Forschungsarbeit, indem sie sich ausführlich mit dem Œuvre und dem Leben des bekanntesten Vesuvmalers des 18. Jahrhunderts, dem Franzosen Pierre-Jacques-Antoine, beschäftigte. In der umfangreichen Monografie „Pierre-Jacques Volaire. 1729-1799 dit le Chevalier Volaire“¹⁸ aus dem Jahr 2010, das auf der vorangegangenen Arbeit „Le Chevalier Volaire. Un peintre français à Naples au XVIII e Siècle“¹⁹ aus dem Jahre 2004 basiert, beleuchtet die Autorin die Werke Volaires im Kontext seiner Zeit und seines künstlerischen Umfeldes.

Über die Darstellungen anderer Vertreter der „Vesuvmalerei“ liegen Betrachtungen meist nur vereinzelt und verstreut in größeren Kontexten vor. Ein Grund dafür könnte sein, dass der Vesuvausbruch als Bildmotiv in der Landschaftsmalerei nur ein ephemeres Moment war (zwischen 1767 und 1799 und ab 1820 erfuhr es besondere künstlerische Resonanz) und das Ausmaß an Vesuvbildern im Œuvre eines Landschaftsmalers nur begrenzt war. In Monografien von Vertretern der Vesuvmalerei wie zum Beispiel Michael Wutky, Jacob Philipp Hackert und Joseph Wright of Derby fanden die Bilder mit dem Sujet des Vesuvausbruchs nur am Rande Erwähnung.

In einzelnen Beiträgen der Ausstellungskataloge „Kennst du das Land... Italienbilder der Goethezeit“²⁰ aus dem Jahr 2005 und „Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 bis 1850“²¹ aus dem

¹⁷ Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes 2006.

¹⁸ Beck Saiello 2010b.

¹⁹ Siehe Beck Saiello 2004.

²⁰ Leonardi 2005/ Kat. Ausst. Pinakothek München 2005.

²¹ Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001.

Jahr 2003 wurde das Thema des Vesuvausbruchs und die wichtigsten Bilder von Vertretern aus Österreich und Deutschland erstmals konkret behandelt.

Jörg **Trempler** beschäftigte sich in den zwei Artikeln „Gegen Arkadien. Zu Hackerts Vesuvbildern“²² und „Inszenierung der Erdgeschichte. Vesuvausbrüche im späten 18. Jahrhundert“²³ mit spezifischen Fragen, die das Thema des Vesuvausbruchs als Bildsujet aufwirft. Vor allem stellte er darin die Problematik der Kategorisierung einiger Vesuvbilder als Werke der Landschaftsmalerei in den Raum. Dahingehend gewann auch der Aufsatz „The Emergence of a Visual Language for Geological Science 1760-1840“²⁴ von Martin J. S. **Rudwick** aus dem Jahr 1976 für diese Arbeit an Bedeutung, worin die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Bildsprache in der Geologie betrachtet sind.

Historisch wissenschaftlich hat Giovanni P. **Ricciardi** den Vesuvausbruch im Werk „Diario del Monte Vesuvio“²⁵ aus dem Jahr 2009 nachgezeichnet. Darin werden chronologisch alle Ausbrüche des Vesuvs dargelegt und anhand zahlreicher Bilder dokumentiert. Die in dieser Publikation behandelten Bilder wurden nicht näher kunsthistorisch analysiert, jedoch lässt sich eine Bildgenese rekonstruieren.

Abgesehen davon sind künstlerische Darstellungen des Vesuvausbruchs nur als Teilgebiet in Forschungen zur Landschaftsmalerei im Neapel des 17. und 18. Jahrhunderts genauer untersucht. Insbesondere taucht das Motiv im Kontext des „Vedutismus“ und speziell in der Technik der Gouache-Malerei auf. Im Jahre 1990 erschien zur Thematik der Entwicklung der Vedute in Neapel der Katalog „All’ombra del Vesuvio“,²⁶ worin eingehend Darstellungen des Vesuvausbruchs betrachtet wurden. Bedeutend ist die Arbeit „Vedutisti e incisori stranieri a Napoli: Nella seconda metà dell’700“²⁷ von Lucio **Fino** aus dem Jahr 2003, worin im Besonderen fremde Vedutisten in Neapel herausgegriffen und untersucht wurden. Von außerordentlicher Leistung ist des Weiteren ein Katalog über die „Gouaches napoletane del Settecento e dell’ Ottocento“,²⁸ herausgegeben im Jahr 1985 von Silvia **Cassati**.

²² Trempler 2008.

²³ Trempler 2004.

²⁴ Rudwick 1976.

²⁵ Ricciardi 2009.

²⁶ Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990.

²⁷ Fino 2003.

²⁸ Kat. Ausst. Museo principe Diego Aragona Pignatelli Cortes 1985.

Im Jahre 2010 erschien eine weitere beachtenswerte Publikation von Beck Saiello: „Napoli e la Francia. I Pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes“²⁹. Dabei handelt es sich um eine Untersuchung französischer Landschaftsmaler in Neapel, die die Wechselwirkung zwischen „Italien“ und „Frankreich“ in der Landschaftsmalerei darlegt und sich der französischen Landschaftstheorie des 18. Jahrhunderts widmet.³⁰

Als Einführung in das Thema der Landschaftsmalerei ist der Beitrag „Landschaft“ von Hilmar **Frank** und Eckhard **Lobsien** aus dem siebenbändigen Sammelwerk „Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden“, herausgegeben 2001 von Karlheinz Barck, aufschlussreich.³¹ Ein sehr umfangreicher Band mit Quellentexten, die von Bedeutung für die neuzeitliche Landschaftsmalerei sind, wurden im Band „Landschaftsmalerei“³² von Werner **Busch** gesammelt. Kritisch und rege beurteilte Busch im dritten Kapitel seiner 1993 erschienen Monographie „Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne“³³ die Situation europäischer Landschaftsmaler in Neapel. Zur Erschließung der Landschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts dient die Publikation „Landschaft um 1800, Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft“, herausgegeben von Thomas **Noll**, Urte **Strobbe**, Chrisitan **Scholl** im Jahr 2012.³⁴ Besonders der Beitrag von Noll „Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schoenen Aussichten. Zur Theorie der Landschaftsmalerei um 1800“³⁵ ist für die vorliegende Betrachtung von zentraler Bedeutung. T. Noll ging darin sehr umfassend auf die komplexen und differenzierten Theorien zur Landschaftsmalerei ein.

Die Rahmenbedingungen, die das Phänomen der „Grand Tour“, das Zeitalter der Aufklärung, und Neapel als Kunst- und Kulturmetropole betreffen, sind in einer Reihe von Publikationen dargelegt. Angeführt werden hier die für diese Arbeit tragenden Werke: Die Publikation von Rainer **Babel** und Werner **Paravicini** „Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18.

²⁹ Beck Saiello 2010a.

³⁰ Die Publikation wurde mit dem „Premio Franco Strazzullo“ ausgezeichnet. In: Beck Saiello 2010b, S. 5.

³¹ Frank/Lobsien 2001.

³² Busch 1997.

³³ Im Konkreten sei auf das dritte Kapitel „Landschaft“ hingewiesen. In: Busch 1993, S. 329-380.

³⁴ Noll/Strobbe/Scholl 2012.

³⁵ Noll 2012, S. 27-59.

Jahrhundert“³⁶, worin die aktuellsten, während eines Kongresses 2005 gesammelten Forschungserkenntnisse, zum Thema der „Grand Tour“ veröffentlicht wurden. Insbesondere ist der Beitrag „Il Grand Tour e il fascino d’Italia“³⁷ von Cesare **de Seta** für die vorliegende Betrachtung aufschlussreich. Umfassend ist die Entstehung der Adelsreise ebenso im Ausstellungskatalog „Grand Tour. Il fascino dell’Italia nel XVIII secolo“ dargelegt. Dieser wurde 1997 von Ilaria **Bignamini** und Andrew **Wilton** herausgegeben und erschien bereits 1996 in englischer Fassung.³⁸

Die Publikation „Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte“³⁹, publiziert von Salvatore **Pisani** und Katharina **Siebenmorgen** im Jahre 2009, bildet für die vorliegende Arbeit eine Grundlage für die kulturhistorische Auseinandersetzung mit Neapel und dem Zeitalter der Aufklärung. In diesem Werk ist thematisch und chronologisch alles Wissenswerte zum regen und aktionsreichen Leben der Stadt zu Füßen des Vesuvs abgehandelt.

Im 18. Jahrhundert gab es zahlreiche philosophische Schriften, die eine Wechselwirkung auf die Landschaftsauffassung in der Kunst hatten. In dieser Arbeit wird auf drei Schriften näher Bezug genommen, um die ästhetischen Kategorien zu erläutern, die für die künstlerische Umsetzung des Vesuvausbruchs tragend waren: Die 1757 veröffentlichte Schrift von Edmund **Burke** „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful“⁴⁰, Immanuel **Kants** „Kritik der Urteilskraft“⁴¹ mit der Analytik über das Erhabene aus dem Jahr 1790 und William **Gilpins** „Three Essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape“⁴² mit Ansichten zum Pittoresken aus dem Jahre 1808.

Die Literaturrecherche erbrachte eine große Anzahl an zeitgenössischen Beiträgen über den Vulkanismus, zeitgenössischer Reiseliteratur und Reisebilderbüchern. Erwähnenswert sind hierbei die „Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie“⁴³ von Richard de **Saint-Nons**, deren Entstehung und künstlerischer Gestaltung sich Petra **Lamers** in „Il viaggio nel

³⁶ Im Konkreten wurden in dieser Publikation aus dem Jahr 2005 die Akten eines in mehreren Etappen abgehaltenen internationalen Kolloquiums veröffentlicht. Die Kongresse wurden in der Villa Vigoni 1999 am Comersee und im deutschen historischen Institut in Paris 2000 gehalten. In: Paravicini u.a. 2005.

³⁷ De Seta 2005.

³⁸ Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni 1997./Kat. Ausst. Tate Gallery/ Palazzo delle Esposizioni 1996.

³⁹ Pisani/ Siebenmorgen 2009.

⁴⁰ Burke 1958.

⁴¹ Kant 1968.

⁴² Gilpin 1808.

⁴³ De Saint Non 1781.

Sud dell' Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque á Naples et en Sicile": la genesi, i disegni preparatori, le incisioni"⁴⁴ im Jahre 1995 widmete, oder die „Voyage Pittoresque“⁴⁵ von Jean-Pierre-Louise-Laurent Houël (1753–1813),⁴⁶ mit der sich Robert **Felfes** im Aufsatz „Ruinenbilder und eruptive Naturgewalten um 1800“⁴⁷ beschäftigte. Beide Reiseführer beinhalten unter anderem Darstellungen zum Vesuvausbruch, die in der Ästhetik der Zeit ausgeführt sind.

Johann Wolfgang von **Goethes** „Italienische Reise“ wird in der vorliegenden Arbeit sehr oft zitiert. Seine subjektiven Reiseeindrücke fanden im Jahre 1787 in Form eines Tagebuchs Niederschlag. Unter anderem weilte Goethe mehrere Wochen in Neapel und wagte sich insgesamt dreimal auf den aktiven Vesuv⁴⁸, was er in seinen Texten auf geradezu bildhafte Weise festhielt.

Wertvoll für das Bildverständnis waren ebenso William **Hamiltons** Briefe über die Beobachtungen der vulkanischen Aktivität des Vesuvs, die im Band „Campi Flegrei“ veröffentlicht sind. Dieses Werk aus dem Jahr 1776, auf das 1779 ein Supplementband folgte, ist insofern von großem Interesse, als dass die wissenschaftlichen Beschreibungen durch künstlerische Darstellungen von Pietro Fabris veranschaulicht sind.

Verschiedene zeitgenössische Eindrücke und literarische Erzählungen über den Vesuvausbruch und Besteigungen des Vesuvs wurden von Franco Maria **Ricci** im Sammelband „Vulcania ovvero su e giù per il Vesuvio“⁴⁹ herausgegeben. Darin wurden unter anderem auch die künstlerischen Darstellungen von Pietro Fabris einer Betrachtung unterzogen.

Friedrich **Furchheim** katalogisierte 1897 methodisch den Literaturbestand über den Vesuv ab dem Jahr 1631. Dieser Katalog war für die vorliegende Arbeit als bibliografische Hilfe dienlich.⁵⁰ Besondere wissenschaftliche Kenntnisse zu den einzelnen Eruptionen und vulkanischen Theorien des Vesuvs sind in „Storia eruttiva e teorie vulcanologiche“⁵¹ von Antonio **Nazzaro** 2001 dargelegt.

⁴⁴ Lamers 1995.

⁴⁵ Houël 1782-1787.

⁴⁶ Kat. Ausst. Castel Sant'Elmo 1990, S. 395.

⁴⁷ Felfe 2003.

⁴⁸ Der erste Aufstieg Goethes ereignete sich am 2. März. 1787. In: Goethe 1976, S. 247-249./ Mit dem Künstlerfreund Tischbein erklomm Goethe am 6. März 1787 zum zweiten Mal den Vesuv. In: Goethe 1976, S. 252-256. Der Aufstieg am 20. März 1787 war Goethes drittes und letztes Wagnis auf den Vesuv. In: Goethe 1976, S.280-282.

⁴⁹ Ricci 1993.

⁵⁰ Furchheim 1897.

⁵¹ Nazzaro 2001.

Ernst **Gombrichs** „Kunst und Illusion“⁵², übersetzt aus dem Englischen 1978, und insbesondere der Aufsatz „Wahrheit und Konvention“, reflektiert sehr genau die komplexe Dimension des Sehens und Abbildens in der Landschaftsmalerei.

Zum Thema liegt eine Fülle an Bildmaterial vor. Jedoch haben Kunsthistoriker aktuell erst wenige Bilder konkret untersucht. Ausnahmen bilden die gezielten Untersuchungen von Beck Saiello zur Künstlerpersönlichkeit Volaires. Ihre Arbeit setzt einen Meilenstein in der Forschung der „Vesuvmalerei“ und ist auch in dieser Betrachtung ein zentraler Anknüpfungspunkt.

In der vorliegenden Arbeit werden die wichtigsten Vertreter der Vesuvmalerei anhand der verfügbaren Literatur betrachtet, um eine Bildgenese des Motivs nach und dessen Position in der Landschaftsmalerei zu beleuchten.

Für zukünftige Forschungsarbeit zur „Vesuvmalerei“ sei angemerkt, dass ein breites Spektrum an unbehandeltem Bildmaterial vorhanden ist und viele offene Fragen vorliegen, deren Studium Erkenntnisse und neue Entdeckungen bringen könnte.

⁵² Gombrich 1978.

1. GRAND TOUR, NEAPEL UND DIE AUSBRÜCHE DES VESUVS IM 18. JAHRHUNDERT

1.1. *Grand Tour*

Unter „Grand Tour“ versteht man die Bildungsreise junger europäischer Adelliger und Aristokraten im 17. und 18. Jahrhundert. Italien, das auch „Bel Paese“ oder „Giardino d’Europa“ genannt wurde, galt im Rahmen dessen als Idealland, als Ort und Abbild der Idee des Schönen, das mit der Vorstellung allgegenwärtiger humanistischer Kultur und jahrhundertlanger Tradition verbunden wurde.⁵³

Die „Grand Tour“ als Begriff scheint erstmals in französischer Sprache in der „Voyage“ oder „A Compleat Journey through Italy“ von Richard Lassels im Jahre 1670 auf.⁵⁴

Die Tradition der „Grand Tour“ hat ihren Ursprung in Britannien und lässt sich mit dem Jahr 1638 datieren, als diese Form der Bildungsreise institutionalisiert. Mit „zunehmender Reisefreudigkeit Europas“⁵⁵ verbreitete sich dieser Reistypus von Frankreich ausgehend über den gesamten europäischen Raum.⁵⁶ Am Ende des 16. und im frühen 17. Jahrhundert steigt die Zahl der Reisenden, bleibt jedoch in dieser Zeit eine ausschließlich der Aristokratie vorbehaltene Institution.⁵⁷

Die „Grand Tour“ erlebt ihre Blüte im 18. Jahrhundert und erstreckt sich über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten: vom Jahr 1763, dem Ende des siebenjährigen Krieges, bis ins Jahr 1793, der Besetzung durch Napoleon.⁵⁸ Zu den zentralen Zielen der „Grand Tour“ gehören die Städte Venedig, Rom und Neapel.⁵⁹

⁵³ De Seta 1999, S. 23.

⁵⁴ Bereits im Jahre 1636 wurde das Adjektiv „grand“ dem „Tour“ vom Franzosen Lord Granborne beigelegt. Jedoch wurde der Begriff „Grand Tour“ erst durch Richard Lassels Verwendung offiziell im Sprachgebrauch eingeführt. Näheres zum etymologischen und historischen Profil der „Grand Tour“, in: Hersant, S. 21-22./ De Seta 2005, S. 205.

⁵⁵ Im Jahr 1492 und mit der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus wurde der Beginn der Neuzeit gesetzt und das Bürgertum etablierte sich als neuer Protagonist in der Gesellschaft. Dieser Zeitpunkt brachte eine Aufbruchsstimmung mit sich, der das „Reisen“ förderte. In: Milizia 2002, S. 141.

⁵⁶ Als Erstes wurde die „Grand Tour“ von den Franzosen unter den Königen Ludwig XIII und Ludwig des XIV adaptiert und dehnte sich in Folge über Flandern, Holland, Deutschland bis nach Russland aus. In: De Seta 2005, S. 205.

⁵⁷ De Seta 2005, S. 205.

⁵⁸ De Seta 2005, S. 206./ Ajello 1979, S. 13-21.

⁵⁹ De Seta 1999, S. 19.

Die Beweggründe Adelliger, Gelehrter und Schriftsteller sich auf „Grand Tour“ zu begeben, lagen vor allem darin, das Fremde und Andere zu studieren.⁶⁰ Im Sinne einer kulturellen Entdeckungsreise, die nicht bloß einem *otium literarum sive studiosum*⁶¹ dienen sollte, sollten die Reisenden vor allem ästhetisches, moralisches und politisches Wissen erwerben, um ihre geistige Ausbildung zu vollenden.⁶²

Die Reiseeindrücke spiegelten sich in Kunst⁶³ und Literatur⁶⁴, wodurch die Bekanntheit der Reise zunahm und immer mehr Europäer zur Reise in den Süden bewegt wurden.

Auf „pazifistische“ Weise begann auf diesem Wege eine „Avantgarde“ aus Künstlern und Intellektuellen Europa zu „erobern“, wie es De Seta formuliert.⁶⁵ Zum „Phänomen“ der „Gemeinschaft“ der Grand-Tour-Reisenden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt er fest:

“La comunità di „tourists“ é, nel corso del secolo die Lumi, la piú numerosa e libera accademia itinerante che la civiltá occidentale abbia mai conosciuto.“⁶⁶

Die Folgen der französischen Revolution 1789 und der Einmarsch Napoleon Bonapartes (1769-1821) in Italien im Jahr 1796 führten jedoch zum Ausklang der „Grand Tour“. Kunsthistoriker, die an den internationalen Kolloquien zur „Grand

⁶⁰ De Seta 2005, S. 205- 206.

⁶¹ „Literarische Freizeit sei das Studium“(Eigene Übersetzung). Zitat, in: De Seta 1999, S. 15/ De Seta 2005, S. 205.

⁶² Kelly 2009, S.242./ Die fremde Kultur zu studieren bestand ebenso darin, Feste und öffentlichen Feiern beizuwohnen. In: Lamers 1996, S. 195-196.

⁶³ Vor allem in Landschaftsveduten wurden besondere Landschaftselemente in Öl, Tempera und „gouache“ wiedergegeben. Die Art der Ausführungstechnik war von mehreren Kriterien abhängig. Auftraggeber aus Adelskreisen bestellten meist großformatige Bilder in Öl oder Tempera. Viele Grand Tour Reisende hingegen erwarben Landschaftsbilder im Medium der „Gouache“. Das sehr einfache Verfahren der Gouache auf Papier erlaubte dem Künstler eine rasche Malweise und war zeitlich wie preislich ökonomischer als Bilder in Öl oder Tempera. Ebenso eignete sich die Größe mehr für das Souvenir. Aus diesem Grund fand die Gouachemalerei große Verwendung. Auch wenn nur die Gemälde in Öl- und Tempera die Ansprüche der klassischen Landschaftsmalerei erfüllten, etablierte sich in Neapel auch die Technik „a la gouache“ unter Künstlern wie zum Beispiel Hackert, Fabris, Volaire, Hackert, Wright und viele mehr. In: Spinosa 1985, S. 13-17./ Die Gouache Technik wurde Johann G. Wagner /1744-1767) in Dresden erfunden. In: Weidner 1998, S. 20.

⁶⁴ Viele „Grand Tour“ Reisende verfassten „Tagebuchaufzeichnungen“, „diaries“ oder „journals“ ihre Odyssee. Sie besuchten Orte der antiken Erzählung um den Mythos aufleben zu lassen und ihre eigene Odyssee zu verfassen. In: de Seta 1999, S. 17./ In diesem Sinne sei auch auf Goethe hingewiesen, der sich nach seiner Sizilienreise zurückgekehrt in Neapel in einem Brief am 17. Mai 1787 an Herder sich folgend äußert: „(...)nun ist mir erst die Odyssee ein Wort“ In: Goethe 1976, S. 415.

⁶⁵ De Seta 2005, S. 205.

⁶⁶ „Die Gemeinschaft der „Reisenden“ ist im Zeitalter der Aufklärung die größte und freieste reisende Akademie, die die westliche Kultur je gekannt hat.“ (Eigene Übersetzung). Original Zitat in: De Seta 2005, S. 205.

Tour“ im Jahre 2005 teilnahmen, markierten einstimmig das Jahr 1799 als das Ende der „Grand Tour“.⁶⁷

⁶⁷ Paravicini äußerte sich in der Einleitung des Sammelbandes zum Grand Tour folgend: „Dass die Grand Tour mit der Revolution und Napoleon in Europa zuende geht, darin sind sich alle einig.“. Zitat in: Paravicini 2005, S. 15.

1.2. „Neapel sehen und sterben“⁶⁸

1.2.1. Kunst- und Kulturmetropole des 18. Jahrhunderts

„Dass kein Neapolitaner von seiner Stadt weichen will, dass ihre Dichter von der Glückseligkeit der hiesigen Lage in gewaltigen Hyperbeln singen, ist ihnen nicht zu verdenken, und wenn auch noch ein paar Vesuve in der Nachbarschaft stünden. Man mag sich hier an Rom gar nicht zurückerinnern; gegen die hiesige freie Lage kommt einem die Hauptstadt der Welt im Tibergrunde wie ein altes, überplaciertes Kloster vor.“⁶⁹

Die Stadt am Fuße des Vesuvs war zur Zeit der Aufklärung eine florierende Kunstmetropole und galt als eine der meist besuchten Städte des 18. Jahrhunderts. Neapel erfüllte die Wünsche der Grand-Tour-Reisenden in mehrfacher Hinsicht und wurde im goldenen Zeitalter der europäischen Adelsreise vorrangiges Etappenziel: Die Reisenden kamen vor allem, um die Ausgrabungen Herculaneums (1738) und Pompejis (1748)⁷⁰ zu besichtigen, die als einzigartige Quellen an Wissen über die Antike galten.⁷¹ Abgesehen davon waren die schöne Landschaft Neapels und das pittoresk erhabene Spektakel des „Vesuvausbruchs“ besonders reizvoll, sodass das Ziel der Adelsreise immer weiter in den Süden führte. Die Beliebtheit Neapels machte die Stadt zum neuen Zentrum der Grand Tour und rüttelte um 1770 an der Stellung Roms, das über Jahrhunderte als „museo a ciel aperto“⁷² und „baricentro immobile“⁷³ galt.⁷⁴ Der unerschöpfliche Reiseandrang förderte die kulturelle Entwicklung der Stadt Neapels.⁷⁵

Zahlreiche Reisende kannten Neapel und seine bezaubernde Landschaft aus den berühmten Erzählungen Vergils (70 v. Ch. 19. v. Chr.) als „Parthenope“⁷⁶, dem

⁶⁸ Ein Zitat nach Goethe am 2. März 1787 aus seiner Italienischen Reise. Im Konkreten heißt es: „Von der Lage der Stadt und ihren Herrlichkeiten, die so oft beschrieben und belobt sind, kein Wort. „Vedi Napoli e poi muori!“ sagen sie hier. „Siehe Neapel und stirb!“. In: Goethe 1976, S. 248-249.

⁶⁹ Goethe 1976, S. 249.

⁷⁰ De Seta 1999, S.17.

⁷¹ Winckelmann (1717-1768) widmete sich den Entdeckungen der antiken Städte und berichtet darüber im Jahr 1756 an den deutschen König August III. von Sachsen. In: De Seta 2005, S. 207.

⁷² „Museum unter freiem Himmel“ (eigene Übersetzung). In: De Seta 2005, S. 207.

⁷³ „unbewegliche Zentrum“ (eigene Übersetzung). In: De Seta 2005, S.206.

⁷⁴ Beck Saiello 2010b, S. 73.

⁷⁵ Briganti 1993, S. 26.

⁷⁶ „Parthenope“ nannte der antike Autor Vergil am Ende des vierten Buches der „Georgiche“ (IV, 563-565) als Entstehungsort seines Werkes neben seinen Namen. Es lautete: „Illo

mythologischen Ursprungsnamen der Stadt.⁷⁷ Ebenso war die Stadt als „l'otiosa Neapolis“⁷⁸ aus Horaz Schriften bekannt, der das Leben in Kampanien verehrte und sich gerne dort zurückzog.⁷⁹ In einzigartiger Kondition konnten die Besucher die literarischen Bilder antiker Autoren wach rufen. Historisch lässt sich der Ursprung der Stadt nach dem antiken Geografen Strabon auf die Gründung durch die „Kymäer“ zurückführen, eine der ältesten Kolonien des griechischen Abendlandes.⁸⁰

Das reiche kulturelle Erbe der Antike sowie die Milde und landschaftliche Vielfalt wie zum Beispiel „Pozzuoli“ und „Baia“, die „Tempel von Paestum“ wurden zentrale Reiseziele. Die ideale Schönheit der Landschaft verdeutlicht das Gemälde *Ansicht des Golfes von Pozzuoli bei Sonnenaufgang* (**Abb. 8**) von Jacob Philipp Hackert. Im Gegensatz zur sanften und ruhigen Natur um Neapel tobte der Vesuv im Hintergrund. Aus diesem Grund wurde Neapel mit seiner umgebenden Landschaft bestehend aus Hügeln, Inseln und Vulkanen als ein „grandioso e pittoresco anfiteatro“⁸¹ (grandioses und pittoreskes Amphitheater) respektive als „teatro

Vergilium me tempore dulcis alebat Parthenope studiis florentem ignobilis oti.“, In: Virgile 1956, S. 76. Vergil weilte ausgedehnt in Parthenope und verbrachte dort einen Großteil seiner Lebenszeit. Er verfasste die „Georgiche“ in der Zeit vor Augustus und las aus ihm erstmals 29. v. Chr. Zitat in: Giacone 1969, S. 48; S.120./Vgl. Über Parthenope spricht auch Gaius Plinius im dritten Buch seiner Naturgeschichte, VI (v), 10. In: Plinius Secundus 1842, S. 313-314.

⁷⁷ „Parthenópe“ war ein örtlicher Begriff, der aus der römischen Mythologie aufgegriffen wurde und noch heute für Neapel gültig ist. Der Mythologie zu Folge war Parthonópe eine jener Sirenen, die auf den Klippen der amalfischen Küste beheimatet war. Die Sirenen waren bekannt dafür vorbeifahrende Seefahrer mit ihrem Gesang zu verführen. Als Odysseus die Sirenen auf seinem Heimweg von den Kimmerien passieren musste, gelang es ihm jedoch ihrem Gesang zu widerstehen. Dies bedeutete jedoch den Tod der schönen Sirenen. Der Leichnam Parthenópes, einer Sirene „mit besonders jungfräulichem Antlitz“, wurde an Land gespült, wo Neapel seinen Ursprung fand. So steht Parthenópe als Sinnbild für Neapel und wird als Stadtpatronin verehrt. In: Neumeister 2005, S. 174./ Einer anderen mythologischen Version zufolge entsprang Neapel der Vereinigung der Sirene Parhenopes (Tochter der Muse Calliope) und des Flussgottes Sebeto. In: Schama 1995, S. 344.

⁷⁸ Antichità Classica, Enciclopedia dell'Antichità Classica, S. 938.

⁷⁹ Im zweiten Buch seiner „Satiri“ gab Horaz seine „Zuneigung“ für Kampanien kund, jedoch auf andere Weise als Vergil. Horaz wollte im idealen Sinne der Epikureer ein ruhiges Leben führen und sich in diesem Zusammenhang dem Studium, der Meditation und der Erholung des Geistes widmen. Er schrieb hierzu: „Ducere sollicitae incunda obliviae vitae?“ (Satiri, II, 62). „(...)die Zeit verbringen und die Sorgen des Lebens vergessen?“ (eigene Übersetzung). In: Libro II, Sat. VI., 62 in: Orazio 1935, S. 205./Giocone 1969,S.120; S. 126.

⁸⁰ Vgl. Strabonis Lib. V. Cap. IV,7, S. 205./Historisch leitet sich „Neapel“ aus dem Griechischen ab, dem antiken Namen „Néa Polis“ und bedeutet „neue Stadt“. Der ursprüngliche Name der Stadt lautete „Palaepolis“. „Palaiá Polis“ bedeutet simpel „alte Stadt“, in: Neumeister 2005, S. 174. / Vor den Kymäern, die nach Strabon die Stadt gegründet hatten, sollte es eine „Handelsstation rhodischer Seeleute“ gewesen sein. Als die Calcesidi und Ateniesi, die Bewohner der benachbarten Insel Ischia (Pithecusae) „Palaepolis“ besetzt hatten, wurde die Stadt auf „Nea Polis“ umbenannt. Andere antike Schriftsteller behaupteten wiederum, die Kymäer selbst hätten der Stadt den Namen Neapolis gegeben. „Parthenope“ wiederum sollte der Name vor Palaepolis gewesen sein. Diese Bezeichnung taucht später wieder in der römischen Poesie auf, in deren Legende Neapel seinen mythologischen Ursprung fand. In: Touring club italiano 1976, S.18./ Neumeister 2005. S. 174.

⁸¹ Fino 2003, S. 13.

iperbolico o dionisiaco“ (hyperbolisches oder dionysisches Theater) ⁸² bezeichnet. Über die vulkanische Natur des Vesuvs waren nur wenige Bemerkungen antiker Gelehrter bekannt: So erwähnten Strabon⁸³ (ca. 63. v. Chr.-23. n. Chr), Vitruv oder Siculo⁸⁴ den Vesuv.⁸⁵

Bereits um 1720 (noch unter der Herrschaft der österreichischen Habsburger), aber vor allem um die Jahrhundertmitte, gewann Neapel als Hauptstadt des bourbonischen Königs Karl III. (1716-1788) vermählt mit Maria Amelia von Sachsen (1724-1760) vermehrt an Aufmerksamkeit. Nach einer vorübergehenden Stagnation der „Grand Tour“ während des siebenjährigen Krieges⁸⁶ ab 1756, der Europa erschütterte, brachte das Jahr 1763 erneut einen Aufschwung. Neapel wurde der Hafen für eine bemerkenswerte Zahl an Reisenden.

Im Jahr 1764 publizierte Winckelmann seine „Geschichte der Kunst des Alterthums“⁸⁷, worin er über den gehobenen und idealen Geschmack des intellektuellen Europäers sprach und zur Entwicklung der neoklassizistischen Kultur beitrug⁸⁸. Im selben Jahr erreichte William Hamilton als britischer Gesandter von König Karl III. die Stadt Neapel und wurde zum Anziehungspunkt vieler Grand-Tour-Reisender auf der Suche nach einem kulturellen und intellektuellen Treffpunkt.⁸⁹ Im Jahr 1767, als eine neue Phase von Vesuvausbrüchen anbrach, wurden zahlreiche Antikenliebhaber, Archäologen, Vulkanologen, Aristokraten und Gelehrte in die Stadt geführt. Zu diesem Zeitpunkt regierte formal bereits der noch junge Ferdinand IV.

⁸² Fino 2003, S. 13.

⁸³ Der antike Gelehrte Strabon erwähnt den Vesuv in seiner „Geographika“ (Lib. V., Cap. IV., 8), in seiner Beschreibung zu Kampanien und Feuer in ihm annahm „[...]ista loca quondam arsisse et creatas ignis habuisse[...]“. In: Strabonis 1853, S. 205- 206.

⁸⁴ Neben Strabon vermuteten auch Diodoro Siculo und Vitruv eine „natura ignea della montagna“ („brennende Natur des Berges“) im Vesuv. In: Touring Club 1976, S.401.

⁸⁵ Antike wissenschaftliche Aufzeichnungen über den Ausbruch 79. n. Chr. sind keine erhalten, da Gaius Plinius dem Älteren (23. v. Chr. 79. n. Chr.) Opfer des Ereignisses wurde und Seneca bereits verstorben war. Seneca berichtete über das schwere Erdbeben des 5. Februars 63. n. Chr., das Pompeji, Herculaneum, Stabia, Nocera und Neapel erschüttet hat, das als Vorzeichen für den schweren Ausbruch im Jahre 79. n. Chr. zu gelten war (Liber sextus, De Terrae Motu I-XXXII-11) Die einzigen erhaltenen Mitteilungen über das Ereignis hat der achtzehnjährige Gaius Plinius der Jüngere tradiert, der das Ereignis in zwei Briefen an Tacitus festhält. (Epistulae VI, 16 und 20), in: Touring Club italiano 1976, S. 401.

⁸⁶ Literaturhinweis: Füssel 2010.

⁸⁷ De Seta 1999, S. 19.

⁸⁸ De Seta 2005, S. 209./ Ab 1767 wurden genaue und strukturierte Ausgrabungen in Pompeji unter Führung von Winckelmann durchgeführt. In: Kat. Ausst. Liechtenstein Museum 2006/2007, S.136.

⁸⁹ De Seta 2005, S. 211./ Briganti 1993, S. 23.

(1751-1825), der sich 1768 mit Maria Karolina von Habsburg⁹⁰ (1752-1814) vermählte.⁹¹

Sukzessive war Neapel um 1770 ein Ort wie es Rom um 1630 war: Ein Zentrum mit viel Reiz und Attraktivität, das von den philosophischen Ideen jener Zeit genährt und geprägt war.⁹² Grand- Tour- Reisende kamen vor allem nach Neapel auf der Suche nach dem „Fremden“ und „Exotischen“.⁹³

Das bereits erwähnte Ende der Grand Tour im Jahre 1799 war für das politisch, kulturell und künstlerisch blühende Neapel ein großer Einschnitt: Die Besetzung durch die französischen Jakobiner im Jahre 1799 zwang nicht nur das Königspaar Ferdinand IV. und Maria Karoline zur Flucht nach Palermo⁹⁴, sondern auch viele Grand-Tour-Reisende wie William Hamilton mussten aufbrechen.⁹⁵ Am 22. Januar 1799 wurde die parthenopäische Republik ausgerufen.⁹⁶ Die Folge dieser politischen Umwälzung forderte viele fremde Künstler zur Reise in die Heimat auf.⁹⁷

⁹⁰ Karoline Maria von Habsburg war die Tochter von Maria Theresia und sie wurde 1768 mit dem bourbonischen König Neapels Ferdinand IV. verheiratet. Ihre Schwester Marie Antoinette, die mit dem französischen König Ludwig XVI. vermählt war, kam während der französischen Revolution auf tragische Weise ums Leben. In: Giannattasio 1999, S. 13-14.

⁹¹ Die Amtszeit von Ferdinand IV. begann formal bereits ab dem Jahr 1759, als dieser erst acht Jahre alt war und seine Eltern Karl III. und Maria Amalia auf den spanischen Königsthron wechselten. Mit seiner Volljährigkeit im 16. Lebensjahr 1767 hatte er Anspruch auf die politische Regierung des Landes. Jedoch übte er sein Amt erst im Jahre 1775 aus und nur auf Drängen seiner Gemahlin Maria Karolina. Ferdinand IV. übernahm von seinem Vater, der als Liebhaber der Künste galt, ein unabhängiges Königreich, dessen Hauptstadt vor allem durch große kulturelle Förderungen und durch den Bau von kulturellen Institutionen geistig progressiv war. Wirtschaftlich war das Königreich jedoch im Vergleich zum restlichen Europa sehr retardiert. Es besaß keine aufbauende Infrastruktur und kaum Industrie, adäquate landwirtschaftliche Mittel oder einen Markt. Ein Widerspruch, der sich darin widerspiegelte, dass Neapel wuchs, die Provinz jedoch litt. Die Neapolitaner liebten ihren König, einfach „weil er in Neapel geboren ist“, wie es Hamilton formulierte. Er war ein König ohne viele Wörter und bekannt vor allem für seine „Modänität“ und großen Feste am Hof. Giannattasio 1999, S. 26-48./ Literaturhinweis über das Königspaar Ferdinand und Maria Karolina: in: Weidner 2008, S. 105-107.

⁹² Vom Rationalismus Rene Descartes' (1596-1650) und Empirismus John Lockes (1632-1704). In: Giannattasio 1999, S.40.

⁹³ Fino 1993, S.12.

⁹⁴ Als die Bedrohung der französischen Truppen der Jakobiner immer näher an Neapel rückte, waren das Königsehepaar Ferdinand IV. und Maria Karolina gezwungen am 21. und 22. Dezember 1798 nach Palermo aufzubrechen. In: De Marco 1979, S. 27.

⁹⁵ Mit dem Königshaus flüchteten viele weitere Adelige, Gesandte und bedeutende Mäzene aus der Stadt. in: Ajello 1979, S. 33./ Tischbein berichtete in seiner Autobiografie über „Die Eroberung Neapels durch die Franzosen“. In: Tischbein 1956, S. 362-376./ Der Roman von Alexander Duma „Lady Hamilton“ zeichnete zeitgeschichtliche Daten nach. Zur Besetzung der Franzosen in: Dumas 1975, S. 345.

⁹⁶ Dies markierte den Beginn einer gewaltsamen anti-französischen Unterdrückung in Neapel in: De Marco 1979, S. 27./ Pisani/Siebenmorgen 2009, S.525-527.

⁹⁷ Die deutschen Künstler wie Hackert oder Tischbein blieben vorerst in Neapel zurück, und brachen erst am 20. März 1799 nach Livorno auf. In: Tischbein 1956, S. 377./ Französische Künstler blieben nach der Besetzung Napoleons kaum in Neapel zurück. In: Beck Saiello 2010a, S. 45/46.

Diese Umstände brachten eine deutliche Regression beziehungsweise Stagnation der Darstellung des Vesuvausbruchs im Fach der Landschaftsmalerei mit sich.

1.2.1. Ökonomische Bedingungen

Künstler suchten die kosmopolitische Hauptstadt „Neapel“ aus mehreren Gründen auf. Neben der „amönenhaften“ (lieblichen) Landschaft versprach der Vesuvausbruch als Bildgegenstand internationale Aufträge, finanzielle Absicherung und weniger Konkurrenz als in Rom.⁹⁸ Vor allem Landschaftsmaler konnten Fuß in Neapel fassen: Voltaire gelang dies, indem er das Sujet des Vesuvausbruchs in die Form der Landschaftsvedute integrierte und aus diesem Bildtypus lukrative Vorteile zu ziehen wusste. Viele Franzosen in Neapel trafen auf Grund der wirtschaftlichen Beziehungen mit Neapel auf einen florierenden Kunstmarkt.⁹⁹ Zwischen 1737 und 1799, dem Höhepunkt der „Grand Tour“ in Italien, weilten an die 40 französischen Künstler vor Ort.¹⁰⁰ Neben den Franzosen waren aber auch Briten, Deutsche und Österreicher künstlerisch in Neapel tätig, die ebenso Auftraggeber im Adel und unter Reisenden der „Grand Tour“ fanden. Im Zeitraum von 1701 bis 1800 wurden 229 britische Maler in Italien gezählt¹⁰¹, von jenen kamen zwischen 1775 und 1785, insbesondere eine kleine Gruppe britischer Künstler, zu Studienzwecken nach Neapel.¹⁰²

Ein Großteil der Künstler reiste in der Gunst eines Mäzens oder Stipendiums. Es war üblich, dass Maler von Adelligen und Aristokraten, Literaten und Kunstsammlern beauftragt wurden Bilder als persönliche „Souvenirs“ (Erinnerungen) anzufertigen. Die Nachfrage von Reiseerinnerungen und Reisebildern war sehr groß, denn man wollte sich die gesehenen Eindrücke auch in der Heimat auf akkurate Weise

⁹⁸ Beck Saiello 2010b, S.73.

⁹⁹ Um 1790 waren um die 6000 Franzosen im bourbonischen Königreich beider Sizilien, was sich vor allem auf Grund der wirtschaftlichen Beziehungen erklärte, die von Karl III gefördert wurden. Nicht nur der Meereshandel war stark, auch eine Fülle an festsitzenden Geschäftsleuten und Kunstgewerbeträgern waren für die Entwicklung des Austausches verantwortlich. In: Beck Saiello 2010a, S. 151.

¹⁰⁰ Beck Saiello 2010b, S. 73-74./ Beck Saiello 2010a, S. 51.

¹⁰¹ Ingamells führte eine Auflistung in „A Dictionary of British and Irish travellers in Italy“ an. In: Ingamells 1997, S. 1061.

¹⁰² Wright of Derby, Warwick Smith, Thomas Jones, John Robert Cozens, William Pars und Francis Towne gehörten zu dieser britischen Künstlerkolonie. Die Briten besaßen eine bemerkenswerte Sensibilität in der malerischen Auffassung von Landschaft. Einige unter ihnen waren sehr modern, indem sie entweder reduzierte beziehungsweise abstrakte Landschaftsansichten mit atmosphärischen Momenten und Lichteffekten malerisch wiedergegeben haben. Fino 2003, S. 77- 78.

vergegenwärtigen. So wurden zahlreiche großformatige Gemälde in Öl oder kleinformatige Ansichten in Gouache, je nach Wünschen der Auftraggeber, geschaffen. Viele Künstler wurden offiziell als Reisebegleiter engagiert. Ihre Aufgabe war es, die Reise zu dokumentieren und in der Art eines „Reporters“ festzuhalten. Die Skizzen wurden meist „nach der Natur“ angefertigt und in der Folge in den Ateliers ausgeführt.¹⁰³

In speziellen Fällen wurden die Bilder zur Illustration von topographischen Ansichten für pittoreske Reisebeschreibungen angefertigt.¹⁰⁴

Christoph Heinrich Kniep (1748-1825) begleitete Goethe auf seiner Reise nach Italien und folgte ihm 1787 bis nach Sizilien. Hackert war 1777 am Hof von Neapel tätig und begleitete aber auch Richard Payne Knight, den Verfasser von theoretischen Ansichten über das „Pittoreske“, nach Sizilien.¹⁰⁵

1.2.2. „Pittoreske Reisen“ oder „Voyages pittoresques“

Die „Grand Tour“ förderte auch das Entstehen von Reiseliteratur, die Inspiration, Vorbereitung oder Bestandteil der „Grand-Tour-Reisenden“ war:

Der „Reiseführer“, auch „Cicerone“ genannt, worin die Reiserouten geografisch vorgezeichnet und die kulturellen Stätten und schönen Orte mit ihren Kunstgütern vorgestellt wurden, diente dem Reisenden als wichtige Informationsquelle.¹⁰⁶ Anfang des 18. Jahrhunderts erschien die „Voyage d’Italie“¹⁰⁷ (1702) des Franzosen Maximilien Misson (1615-1722), die für mehr als ein halbes Jahrhundert ein Erfolgsbuch blieb und in englischer und niederländischer Sprache übersetzt wurde.¹⁰⁸ Dem folgten die „Voyage d’Italie“ (1757)¹⁰⁹ von Charles Nicolas Cochin (1715-1790) oder die „Voyage en Italie“ (1787)¹¹⁰ von Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1802).

¹⁰³ Fino 2003, S. 14.

¹⁰⁴ Wolf 2002, S. 63./ Auch Goethe führte während seiner Reise 1787 durch Italien den Künstler Tischbein mit sich. Er schrieb darüber in seiner „Italienischen Reise“ (1806) am 3. April 1787: „Mein Künstler, den ich bei mir habe, ist ein munterer, treuer, guter Mensch, der mit der größten Akkuratessse zeichnet; er hat alle Inseln und Küsten, wie sich zeigten, umrissen. (...)Übrigens hat er mir (...) das Mechanische der Wasserfarbenmalerei (aquarell), die man in Italien jetzt sehr hoch getrieben hat, aufgeschrieben“. In: Goethe 1976, S. 302.

¹⁰⁵ Fino 2003, S. 202.

¹⁰⁶ Beck Saiello 2010b, S. 101.

¹⁰⁷ Misson 1702.

¹⁰⁸ De Seta 1999, S. 21.

¹⁰⁹ Cochin 1758.

¹¹⁰ De Lalande 1787.

Literaten wiederum zeichneten ihre Reise in autobiografischen Reiseerzählungen nach. Genannt seien Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) „Italienische Reise“¹¹¹ (1816) oder Anne Louise Germaine De Staëls (1766-1817) Roman „Corinna oder Italien“¹¹², deren Reiseerlebnisse in topografischen, objektiven aber auch poetisch überhöhten Beschreibungen wiedergegeben wurden.¹¹³

Ein weiterer Typus der Reisedarstellung ist die „Voyage pittoresque“, beziehungsweise „Pittoreske Reise“: Die Idee dieses „Reisebilderbuchs“ hat ihren Ursprung in Frankreich im beginnenden letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um eine sehr anspruchsvolle und visuell attraktive Variante eines Reiseführers, worin historisches und geografisches Wissen in Text und Bild dargelegt wird. Durch die Verbindung von ausgesuchten narrativen und malerischen Darstellungen besitzen „Voyages Pittoresques“ einen besonders großen ästhetischen Wert.¹¹⁴

Die „Voyage pittoresque ou la description des royaumes de Naples et de Sicile“(1781-1786)¹¹⁵ ist eine fünfbändige Publikation, die der Abbé de Saint- Non von seiner Reise 1776 durch Italien anfertigte. Für die bildliche Gestaltung engagierte er eine große Gruppe namhafter Künstlerpersönlichkeiten.¹¹⁶ Mit mehr als über hundert Abbildungen ist Abbé de Saint- Nons Werk von außerordentlicher Leistung. Der erste Band aus dem Jahr 1781 beschreibt im fünften Kapitel „Vues et descriptions du Vesuve et de ses environs avec l’histoire abrégée de ses éruptions. Depuis l’an 79 jusqu’en 1780“¹¹⁷ Vesuvaktivität von 79. n. Chr. bis 1780. Der Vesuv wird mehrmals abgebildet: Die Darstellung der *Eruption des Vesuvs vom 8. Juli* von Hubert Robert

¹¹¹ Die „Italienische Reise“ umfasst zwei Bände. Der Erste Band gliedert sich in „Italienische Reise 1. Teil (Reise von Karlsbad nach Rom) und Italienische Reise 2. Teil (Neapel- Sizilien- Neapel)“. Der zweite Band „Zweiter römischer Aufenthalt“ schildert den Zeitraum von Juni 1787 bis April 1788. Am 3. September 1786 trat Goethe seine Reise aus Karlsbad nach Rom an. In: Goethe 1976, S. 7; S. 13.

¹¹² Frau de Staël -Holstein (1766-1816) war im Jahr 1806 in Italien. Ihre Eindrücke wurden über die fiktive autobiografische Gestalt Corinnas vermittelt. Zum erlebten Ereignis des Vesuvausbruchs schrieb sie: „Diese Wunder- Erscheinung des Vesuvs staunt der Fremde mit Herzklopfen an [...] Unser ganzes Wesen wird erschüttert von der Erhabenheit diese Naturgewalt [...], den Vesuv zu besteigen; die mögliche Gefahr dieses Unternehmens verlieh demselben, da es gemeinschaftlich ausgeführt werden sollte, nur einen neuen Reiz.“ In: Staël - Holstein 1868, S. 257.

¹¹³ Über Goethes Auffassung von Landschaft, die ideal und zugleich topografisch ist. In: Frank/Lobsien 2001, S. 656.

¹¹⁴ Tecce 1985, S. 92.

¹¹⁵ De Saint Non, Voyage Pittoresque ou description des royaumes de Naples et Sicile, Paris 1781.

¹¹⁶ Saint-Non engagierte zahlreiche Künstler wie Voltaire, Houël, Robert, Fragonard, P Paris, Chatelet und Renard die von Lamers näher betrachtet wurden. In: Lamers 1995, S. 64-95./ Kat. Ausst. Frankfurter Goethemuseum/ Goethe-Museum Düsseldorf 2002, S. 172.

¹¹⁷ De Saint Non 1781, S. 171- 218.

(1733-1808) (**Abb. 9**)¹¹⁸ und die *Nächtliche Eruption des Vesuvs vom 14. Mai 1779* von Volaire (**Abb. 10/Abb. 11**)¹¹⁹ zeigen eine pittoreske Umsetzung des aktiven Vulkans. Von Houël (**Abb. 12**)¹²⁰ wird der Vesuv konventionell im Sinne Claude-Joseph Vernets (1714-1789) ausgeführt, von dem eine Ansicht *Neapel von Mergellina* (**Abb. 13**)¹²¹ mit dem Vesuv in ruhigem Zustand als Stichvorlage herangezogen wird. Die *Voyage pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et de Lipari*, publiziert in den Jahren 1782 bis 1787, ist eine großartige Reisebeschreibung von Houël als Autor und Zeichner. Mit eigenhändig angefertigten Darstellungen hält er in malerischen Skizzen seine Reise auf den Inseln Sizilien, Malta und Lipari fest. Diese aus 264 Radierungen bestehende Publikation beinhaltet eine Ansicht des Vulkans „Stromboli“ mit dem Titel *Ansicht des Kraters Stromboli*¹²² (**Abb. 14**). Dieses Bild kann als Vergleich für den Ausbruch des Vesuvs herangezogen werden.¹²³

¹¹⁸ De Saint Non 1781, 1, 208./ Als Stecher ging Carl-Gottlieb Guttenberg hervor. Das Original ist sehr wahrscheinlich von R. Hubert, von dem ein Aquarell mit Federzeichnung in schwarzer Tinte und grauer Lavierung vorliegt. In: Lamers 1995, S. 195/196.

¹¹⁹ De Saint Non 1781, 1, n.32./ Gestochen wurde das Ölgemälde mit der nächtlichen Eruption des Vesuvs von Heinrich Guttenberg. In: Lamers 1995, S. 365.

¹²⁰ De Saint Non 1781,1, n. 31./ Lamers 1995, S.307.

¹²¹ Saint Non 1781, 1, n. 16/ Der Vedute *Neapel von Mergellina* steht die Vedute *Neapel von Marinella* gegenüber. In: Lamers 1995, S. 264.

¹²² Houël 1782-1787, 1, S.132.

¹²³ Felfe 2003, S. 222-223.

1.3. Voraussetzungen für das künstlerische Interesse am Vesuvausbruch

1.3.1. Neue Ästhetik und Wissenschaft

„[...] doch setzt das gegenwärtige Ausbrechen des Feuers des Vesuvs die meisten Fremden hier in Bewegung, und man muß sich Gewalt antun, um nicht mit fortgerissen zu werden. Diese Naturerscheinung hat wirklich etwas Klapperschlangenartiges und zieht die Menschen unwiderstehlich an. Es ist in dem Augenblick, als wenn alle Kunstschatze Roms zunichte würden; die sämtlichen Fremden durchbrechen den Lauf ihrer Betrachtungen und eilen nach Neapel.¹²⁴“

Zahlreiche Fremde zog der Vesuvausbruch in seinen Bann, wie es auch Goethe am 24. November 1787 in ähnlichen Worten von Rom aus formulierte. Die Reisenden der Grand Tour hatten im Vulkanausbruch, der vor allem von wissenschaftlicher Bedeutung war, zweifellos auch einen neuen ästhetischen Kunstgegenstand gefunden. Durch das geologische Interesse zahlreicher Wissenschaftler wurde die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vesuvausbruch gefördert.

Die Neapolitaner zeigten im Allgemeinen „peu attention“¹²⁵ für den Vesuv wie es Hamilton in einem Brief an den Marquis de Gallo bemerkte. Dies, obwohl der aktive Berg mit seinen Eruptionen sehr klar die Landschaft des 18. Jahrhunderts um Neapel bestimmte. Ebenso zeigten lokale Künstler der neapolitanischen Schule wenig Interesse für dieses Bildsujet, während Landschaftsmaler aus dem Norden es als unabdingbarer Herausforderung ansahen den Vesuvausbruch als Landschaftssujet zu studieren.

Der Großteil der Künstler gab den Vesuvausbruch in der Tradition der Vedute wieder, als „Landschaftsportrait“ aus der Ferne, meist vom Hafen in Neapel, im klassischen Bildaufbau. Ein Teil der Künstler bestieg den Vesuv in Begleitung von Wissenschaftlern, Gelehrten und Adligen, um Studien in unmittelbarer Nähe von der Öffnung des Vulkans auszuführen. Auf diese Weise konnten Ansichten mit dem Blick auf den „Kegel“ des Vesuvs oder sogar auf den „Krater“ realisiert werden. Klassizistischen Landschaftmalern musste der Blick auf das Innere des Vulkans in

¹²⁴ Goethe am 24. November 1787. In: Goethe 1976, S. 190.

¹²⁵ Dies bemerkte Hamilton, französischer Gesandte und Vulkanologe, in einem Brief an den Marquis de Gallo im Jahre 1779. Darin führte er weiters an, „[...] qu'il se passe plusieurs éruptions dont les deux tiers de ses habitants ne s'aperçoivent pas.“ [...] dass sich an der Interesselosigkeit der Bewohner nichts ändern werde, auch wenn die Eruptionen weitere zwei Jahrzehnte dauern würden.“ (Nach eigener Übersetzung) Zitat, in: Beck Saiello 2004, S. 128.

der künstlerischen Auseinandersetzung „allem Schönheitsgefühl de(n) Krieg an(ge)kündig(t) (haben)“¹²⁶, wie sich Goethe in Sorge um Tischbein ausdrückte. Dennoch wagten sich viele akademische Künstler an dieses „unklassische“ Sujet und porträtierten den Vesuvausbruch unmittelbar aus der Nähe. Die Besteigung des Vesuvs war auf mehrere Weisen möglich: Auf einer Trage, auf Händen und Füßen, mit Gurt oder auf dem Rücken eines Esels.¹²⁷ Hackert veranschaulichte in der Darstellung *Vesuvausbruch aus dem Jahr 1774* (**Abb. 15**) wahrheitsgetreu den Blick auf den großen Vesuvkegel, den Austritt der Lava in Richtung „Atrio del Cavallo“ und ebenso die Methode der Vesuvbesteigung: Er stellte Wissenschaftler und „Vesuvbegeisterte“ dar, die mit einem Gurt auf den Kegel des Vesuvs, die so genannte „Spitze“ des Vulkans, „hinaufgeschleppt“ wurden. Goethe beschrieb dieses Phänomen in seiner *Italienischen Reise* am 6. März 1787, als er zusammen mit dem Maler Tischbein auf dem Vesuv war.¹²⁸

Die „amönenhafte“ (liebliche) Landschaft um Neapel mit dem „Vesuv“ bot dem klassischen Landschaftsmaler nicht nur eine reiche Vielfalt, sondern stellte ihn auch vor eine neue Herausforderung: Der Vesuvausbruch fügte sich auf Grund seiner „sublimen“ und „anti-arkadischen“ Natur nicht in den Rahmen der klassischen „arkadischen“ Landschaftsdarstellung. Ein Teil der Maler setzte das Sujet des „Vesuvausbruchs“ im neuen Schönheitsgefühl der Zeit um, beachtete dabei gleichzeitig jedoch die Regeln der klassischen Komposition. Ein anderer Teil wiederum löste sich von den Regeln der klassischen Bildgestaltung zu Gunsten größerer Naturnähe und schuf klare und analytische Wiedergaben nach der Natur.

Volaires Bilder wurden im klassischen Bildaufbau der Vedute geschaffen, entsprachen jedoch einer sublim- pittoresken Bildsprache im Sinne der neuen Anti-Ästhetik, wie es im Gemälde *Eruption des Vesuvs vom Atrio del Cavallo aus dem Jahr 1771* (**Abb. 16**) ersichtlich ist. Anders löste Hackert die Wiedergabe im oben genannten Beispiel *Vesuvausbruch aus dem Jahr 1774* (**siehe Abb. 15**): Im

¹²⁶ Goethe am 6. März 1787. In: Goethe 1976, S.252.

¹²⁷ So lauten die Aufstiegswahlmöglichkeiten nach A. Dumas dem Älteren 1835 in seiner Erzählung „L'asino Francesco“. In: Dumas 1993, S. 139- 156.

¹²⁸ „Am Fuße des steilen Hanges empfingen uns zwei Führer [...] beides tüchtige Leute. Der erste *schleppte* mich, der zweite Tischbein den Berg hinauf. Sie *schleppten* [...] ein solcher Führer umgürtet sich mit einem ledernen Riemen, in welchen der Reisende greift und, hinaufwärts gezogen, sich an einem Stabe auf seinen eigenen Füßen desto leichter emporhilft.“. Zitat von Goethe am 6. März 1787. In: Goethe 1976, S. 253.

Gegensatz zu Voltaire verzichtet dieser auf die Regeln des klassischen Bildaufbaus, um wissenschaftliche Aspekte in das Zentrum zu rücken.¹²⁹

Voltaire gibt den Vesuv grundsätzlich bei Nacht sowohl aus der Nähe als auch aus der Ferne vor allem im Mondschein wieder. Seine Umsetzungen wurden Inspiration und Vorbild für andere „Vesuvmaler“. Der Kunsthistorikerin Beck Saiello zufolge sind Volaires Konzeptionen mit pittoresk- sublimer Wirkung als ein Sinnbild europäischer Modernität zu betrachten.¹³⁰ In ihnen lassen sich die Veränderungen in der Kunst und Geistesgeschichte erkennen, die nach Wolf bereits gegen 1750,

„[...] mit der vernunftbestimmten, gegen religiösen Aberglauben ankämpfenden Aufklärung, mit einem neuen psychologisch argumentierenden Subjektivismus, der [...] auch das Unbewusste und Irrationale im Menschen anerkannte, ferner mit einer neuen „Religion der Natur“ („Rousseaunismus“) usw.“¹³¹,

einsetzten.

1.3.2. Exkurs zur Ästhetik

1.3.2.1. Das „Pittoreske“

Das „Pittoreske“ oder „Malerische“ ist neben dem „Sublimen“ eine ästhetische Kategorie, die die neue sensualistische Auffassung von Natur des 18. Jahrhunderts prägte. Der Ursprung des „Pittoresken“ liegt in Britannien und verbreitete sich in Verbindung mit der neuen Kultur des Reisens und einem mobilen Mittelstand. Das Wort „pittoresk“ fand vor allem Resonanz in Titeln von Reiseführern. William Gilpin erläutert das „Pittoreske“ in seinem Essay *on Prints* aus dem Jahr 1768 als „that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture“.¹³²

Gedanken zum Pittoresken wurden besonders in kunstästhetischen Schriften zwischen 1790 und 1800 dargelegt, unter anderem von William Gilpin, Uvedal Price und Richard Payne Knight.¹³³

¹²⁹ Trempler 2008, S. 182.

¹³⁰ Beck Saiello 2004, S. 131.

¹³¹ Wolf 2008, S. 15.

¹³² Roskil 1997, S. 31.

¹³³ Budge 2001 Xiv./ D'Angelo 2007, S. 35.

William Gilpin stellte dabei in der 1792 erschienen Abhandlung „Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: with a Poem, on Landscape Painting“ den wesentlichen Unterschied zwischen dem „Schönen“ und „Pittoresken“ durch das „Rauhe“ heraus: “[...] *roughness* forms the most essential point of difference between the beautiful and the picturesque; [...]”¹³⁴. Die Qualität des „Rauen“ steht dabei jener des „Weichen“ („smoothness“¹³⁵) gegenüber, die bei Burke ebenso mit der Vorstellung des „Schönen“ verbunden ist.¹³⁶ Das „Pittoreske“ wurde somit durch raue Formen evoziert, die nach Gilpin in der Natur gefunden werden können. In dieser seien „Verschiedenheit“, „Kontrast“, „Licht- und Schatteneffekte“¹³⁷ und „Unregelmäßigkeit“¹³⁸ gegeben.¹³⁹ Auch Kunstwerke „gemäß der Natur“ könnten diesem „pittoresken Blick“ gerecht werden:

“The picturesque eye, it is true, finds it’s chief object in nature; but it delights also in images of art, if they are marked with the characteristics, which it requires.”¹⁴⁰.

Gerade im 18. Jahrhundert fanden diese Reflexionen über die Kategorie des „Pittoresken“ großen Nachhall in der Landschaftsmalerei.

1.3.2.2. Das „Erhabene“

„[...] the ideas of pain [...] any sort of terrible [...] or operates analogous to terror, is a source of the sublime; [...]”¹⁴¹.

Der Begriff des „Sublimen“ beziehungsweise des „Erhabenen“ hatte sich im ästhetischen Denken der Aufklärung herausgebildet: Nachdem Boileau Ende des 17. Jahrhunderts die Gedanken des antiken Autors Longinus zum Begriff des „Sublimen“ veröffentlichte, wurde die ursprünglich rhetorische Kategorie in die Ästhetik eingeführt. Die Errungenschaften der Wissenschaft durch Kopernikus, Kepler, und Galilei, die an der christlichen Weltanschauung „rüttelten“ und den neuzeitlichen

¹³⁴ Gilpin 1808, S. 6.

¹³⁵ Gilpin 1808, S. 5.

¹³⁶ Gilpin 1808, S. 5.

¹³⁷ Gilpin 1808, S. 20./21.

¹³⁸ Gilpin 1808, S. 27.

¹³⁹ Wolfzettel 2001, S. 783.

¹⁴⁰ Gilpin 1808, S. 27.

¹⁴¹ Burke 1958, S. 39.

Menschen an ein neues „Raum-Unendliches“ führten, trugen sicherlich zu diesem neuen ästhetischen Empfinden bei.¹⁴²

John Dennis war einer der ersten, der sich 1704 in „The Grounds of Criticism in Poetry“ (1704)¹⁴³ dem „Sublimen“ widmete: Darin beschreibt er die Entdeckung des „Sublimen“ in den „hohen Bergen“ und den Gefallen am „Unregelmäßigen“, „Schrecklichen“ und „Unangenehmen“. ¹⁴⁴

1757 legte der britische Theoretiker Edmund Burke in einer antiplatonischen Auffassung den Unterschied und die Ursachen für das Gefühl des „Erhabenen“ und des „Schönen“ in der Schrift „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful“ dar. Das „Erhabene“ beziehungsweise „the sublime“ ist nach Burke ein Gefühl, das durch die Erfahrung des „Schrecklichen“ ausgelöst wird, jedoch zugleich „delight“ hervorrufen kann.¹⁴⁵ Die Quellen dieses „delightful horror“ sind nach Burke vielfältig und umfassen Gewalt, Macht, Schmerz, Dunkelheit, Leere, Einsamkeit und Unendlichkeit. Der Mensch ist nach Burke jedoch in der Lage das „Schreckliche“ ästhetisch umzuwandeln, aber nur unter der Voraussetzung, dass das Moment der Gefahr aus einer bestimmten Entfernung wahrgenommen wird, denn „when danger press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible“ ¹⁴⁶.

Immanuel Kant (1724-1804) veröffentlichte wiederum im Jahre 1764 seine Gedanken zum Gefühl des „Erhabenen“ und „Schönen“ in der Abhandlung „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“. ¹⁴⁷ Bei ihm heißt es:

„Die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön. [...] Das Erhabene rührt, das Schöne reizt. Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabenen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt. [...]. Das Gefühl desselben [des Erhabenen] ist bisweilen mit einigem Grausen oder auch Schwermuth, in einigen Fällen bloß mit ruhiger Bewunderung und in noch andern mit einer über einen erhabenen Plan verbreiteten Schönheit begleitet. Das erstere will ich das Schreckhaft- Erhabene, das zweite das Edle und das dritte das Prächtige nennen.“¹⁴⁸.

¹⁴² Poenicke 1989, S. 79.

¹⁴³ Poenicke 1989, S. 84.

¹⁴⁴ Poenicke 1989, S. 84.

¹⁴⁵ Burke 1958, S.39-40./S. 134.

¹⁴⁶ Burke 1958, S.40.

¹⁴⁷ Kant 1771.

¹⁴⁸ Kant 1771, S. 5-6.

Im zweiten Buch seiner im Jahre 1790 publizierten „Kritik der Urteilskraft“ stellt Kant seine Ansichten über das Erhabene in einer „Analytik des Erhabenen“ vor.¹⁴⁹ Danach sei das „Erhabene in keiner sinnlichen Form enthalten [...] sondern trifft nur Ideen der Vernunft“¹⁵⁰. Für die „Idee des Erhabenen“ ist die „Größenschätzung“ der Natur grundlegend.¹⁵¹ Als „erhaben“ kann Natur nur bezeichnet werden, wenn sie die Idee „ihrer Unendlichkeit“ hervorruft.¹⁵² Das „wahre“ Erhabene kann nach seiner Auffassung jedoch in keinem Naturgegenstand gefunden werden, sondern nur „im Gemüte des Urteilenden selbst“¹⁵³:

„Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörerischen Gewalt, Orkane [...], der grenzenlose Ozean [...], ein hoher Wasserfall [...]“.¹⁵⁴

Diese „Quellen“ der Furcht sind insofern zugleich „erhaben“, als sich das „Subjekt“ in „Sicherheit befindet“.¹⁵⁵ Ähnlich wie bei Burke könne sich ein Gefühl von Erhabenheit erst durch eine sichere Distanz einstellen, welche das eigene Leben nicht unmittelbar gefährdet.

Die Wesensmerkmale des „Sublimen“ bei Burke und Kant unterscheiden sich darin, dass Burke das Erhabene „empirisch“ und „transzendental“ erfasst, während Kant das „Erhabene“ „rational“ zu begründen sucht. Kants Auffassung repräsentiert somit einen rationalen Zugang zur Natur, während Burkes Reflexionen einer neuen sensualistischen Naturempfindung den Boden bereiten, die in den bildenden Künsten in der Romantik ihre Resonanz finden.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Die Gedanken über das Erhabene finden sich im „Ersten Teil“ von Kants „Kritik der Urteilskraft“, „Zweites Buch“. Analytik des Erhabenen unter § 23-§29. In: Kant 1968, S. 110-141.

¹⁵⁰ Kant 1968, S. 112.

¹⁵¹ Kant 1968, S. 119.

¹⁵² Kant 1968, S. 125.

¹⁵³ Kant 1968, S. 126.

¹⁵⁴ Kant 1968, S. 134.

¹⁵⁵ Kant 1968, S. 134.

¹⁵⁶ Liewehr 2004, S. 13.

1.3.3. Exkurs: Naturhistorisches Wissen und künstlerische Dokumentation des Vesuvausbruchs

Der Vesuv kann als der berühmteste Doppelvulkan der Welt betrachtet werden. Beginn die Geschichte dieses Vulkans bereits vor rund 25 000 Jahren mit einem großen Ausbruch, so ist der Vesuv wie wir ihn heute kennen erst rund 2000 Jahre jung. Aus der Explosion des Ausbruchs 79. n. Chr. wuchs im Krater des südwestlich gelegenen Vulkankegels „Monte Somma“ der heutige Vesuv als Schichtvulkan empor.¹⁵⁷

Nach der von Plinius überlieferten Eruption 79. n. Chr. folgten weitere Eruptionen (203, 306, 379-395, 472, 512, 685, 787, 968, 999, 1007, 1036, 1139, 1254, 1306, 1500) bis zum nächsten mächtigen Ausbruch im Jahre 1631, bei dem sichtbares Magma nicht nur bis an die Grenzen des Meeres vordrang, sondern auch als nachhaltiger „Eindruck“ in allegorischen und historischen Darstellungen barocker Malerei zum Ausdruck kam. Eine weitere aktive Phase, die jedoch kaum malerische Spuren hinterließ, folgte von 1631 bis 1737 (1631, 1649, 1660, 1680, 1682, 1685, 1689, 1694, 1696, 1697, 1698, 1701, 1704, 1706, 1707, 1712, 1713, 1714, 1715, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1723-1728, 1730, 1732-1734, 1737). Die anschließend intensive effusive Periode in den Jahren 1737 bis 1794 (1737, 1751-1752, 1754-1755, 1755-1760, 1760, 1766, 1767, 1771, 1773 bis 1776, 1778, 1779, 1785, 1786-1793, 1794), führte zu höchst suggestiven Darstellungen des Vesuvausbruchs im Fach der Landschaftsmalerei. Von 1794 bis 1822 folgte eine weitere Phase der Vulkanaktivität (1794, 1804, 1805, 1810, 1812, 1813, 1817, 1822), die sich jedoch in wenigen Darstellungen niederschlug. Die jüngsten Phasen des Ausbruchs von 1822 bis 1906 (1834, 1839, 1846-1849, 1850, 1855, 1857-1858, 1861, 1867, 1868, 1871, 1872, 1881-1884, 1885, 1891-1894, 1895-1899, 1903-1904, 1905-1906) und 1906- 1944 (1906, 1913, 1944), wurden bereits im

¹⁵⁷ Zur naturwissenschaftlichen Entstehung des Vesuvs: Die Bewegung der Afrikanischen Platte, die sich unter die Eurasische Platte schob und der damit verbundene Druck, waren verantwortlich für die vulkanische Tätigkeit um den Golf von Neapel. Der „Monte Somma“-Vesuv ist als Doppelvulkan zu bezeichnen: Der Kegel des „Monte Somma“ entstand zusammen mit dem Kegel des Vesuvs aus einer Explosion vor ca. 17 000 Jahren. Der Vesuv, ein Strato-Vulkan schichtete sich über der „Calderea“, der sogenannten entleerten Magmakammer, des „Monte Somma“. Mit einer Höhe von 1281 Meter überragt der Vesuv den Wall des älteren „Monte Somma“ Kegels, der eine Höhe von 1132 Metern besitzt. In: Neumeister 2005, S. 268-269.

Medium der Fotografie festgehalten. Der letzte Vesuvausbruch ereignete sich am 23. März 1944.¹⁵⁸

1.3.4. Sir William Hamilton

Neapel wurde Mitte des 18. Jahrhunderts zur Residenz „aufgeklärter Fremder“. Im Jahre 1764 kam Hamilton als britischer Botschafter in Neapel an und hielt sich dort 34 Jahre auf.¹⁵⁹ Mit der Eruption des Vesuvs im September 1765 wurde seine unersättliche Neugier am Vesuv geweckt. Angezogen von der Natur des Vulkans begann Hamilton als „dilettierender“ Vulkanologe den Vesuvausbruch zu studieren und dabei das künstlerische Studium am Untersuchungsgegenstand voranzutreiben. Er galt als einer der letzten Repräsentanten eines „gentlemanly amateur“¹⁶⁰ beziehungsweise eines „Dilettanten“¹⁶¹, worunter man im 18. Jahrhundert gewöhnlich einen „lover of music and painting“¹⁶² verstand.¹⁶³ Als kultivierter Förderer und Sammler von Kunst¹⁶⁴ und als „Liebhaber“ der Geschichte, Archäologie, Wissenschaft und Ästhetik, wurde er am 6. Februar 1777 in den Kreis der „Society of Dilettanti“ aufgenommen.¹⁶⁵ Als ein Dilettant der Vulkanforschung bereicherte er durch sein Engagement die Naturwissenschaft für über zwei Jahrhunderte.¹⁶⁶ Er wohnte in Neapel im „Palazzo Sessa“, mietete sich jedoch ein Casino in „Posillipo“ und erwarb eine Villa in „Portici, um ständig einen Blick auf den Vesuv zu haben.“¹⁶⁷

¹⁵⁸ Besondere Charakteristika zu den einzelnen Eruptionen. In: Nazzaro 2001, S. 339-357./ Literaturhinweis für weitere wissenschaftliche Kenntnisse zu den Eruptionen. In: Istituto Poligrafico e zecca dello stato 1996, S. 301./Krafft 1991, S. 177.

¹⁵⁹ Knight 1996, S. 11/ S. 22.

¹⁶⁰ MacGregor 2007, S. 158.

¹⁶¹ Der Begriff des „Dilettanten“ leitet sich aus dem italienischen „diletto“, dem „Vergnügen“ ab. In: Schmälzle 2012, S. 231./ Im Jahre 1732 hat sich das Wort des „Dilettanten“ im Sinne eines „Liebhabers, Amateurs oder Virtuosen von Kunst“ in den englischen Sprachraum etabliert, als die „Society of Dilettanti“ gegründet wurde. Die „Reise nach Italien“ war die Voraussetzung für die Aufnahme in den Kreis der Dilettanten, in dem sich Liebhaber von unterschiedlichen Kunstaffinitäten zu Gruppen zusammenschlossen, um Reiseerinnerungen und Forschungsergebnisse auszutauschen und zu sammeln. In: Kelly 2009, S. 11./ De Seta 1999, S. 21.

¹⁶² Kelly 2009, S.11.

¹⁶³ Briganti 1993, S. 27.

¹⁶⁴ „Meine Natur ist jene zu sammeln: so habe ich es mein ganzes Leben gemacht.“ Zitat nach Hamilton. Er besaß eine bedeutende Antikensammlung, die er im Jahr 1772 an das British Museum verkaufte. In: Briganti 1993, S. 25.

¹⁶⁵ Zusammen mit Greville, Townley, Richard Knight, Joseph Banks und James Stuart gehörte Hamilton zu den tonangebenden Personen in der „Society of dilettanti“, wo er sehr stark in der Gruppe der Vasensammlung mitwirkte. Hamilton war ebenso Mitglied der „Royal Society of London“ (seit 1766), der „Society of Antiquaries“ (seit 1772) und der „Accademia Clementia in Bologna“ (seit 1771). In: Kelly 2009, S. 207./ S. 242.

¹⁶⁶ MacGregor 2007, S. 158.

¹⁶⁷ Knight 2000, S. 19.

Im Casino besaß er eine reiche Vasensammlung und ein mit Bildern überfülltes Kabinett.¹⁶⁸ Das Selbstporträt *Sir William Hamilton* (**Abb. 17**) von Joshua Reynolds gibt den leidenschaftlichen Sammler, umgeben von seinen archäologischen Funden vor offenem Fenster mit rauchendem Vesuv im Hintergrund, wieder.¹⁶⁹ Hamilton wurde zum zentralen Treffpunkt Grand-Tour-Reisender in einer vom Rationalismus und Empirismus „erhellten“ Stadt.¹⁷⁰

Um die Chronologie und Geschichte des Vulkanausbruchs zu studieren, unternahm Hamilton mehrere Untersuchungsreisen auf den Vesuv. Im Zeitraum von 1767 bis 1779 bestieg Hamilton an die 58 Mal den Vesuv und dokumentierte die schweren Ausbrüche der Jahre 1767 bis 1779, 1787, 1794 und 1799.

Seine wissenschaftlichen Ergebnisse, die er in Briefen an die „Royal Society“ nach London übermittelte, fanden Niederschlag im gefeierten Werk „*Campi Phlegraei. Observations on the Volcanoes of the two Sicilies*“.¹⁷¹ Fabris, künstlerisch tätig in Neapel von 1754-1804,¹⁷² gab das Werk 1776 mit 54 in Aquarell kolorierten Stichen heraus, deren Original in Gouache Technik ausgeführt waren.¹⁷³ Das Werk beinhaltet ausschließlich Betrachtungen über die vulkanische Aktivität des Vesuvs, obwohl der Titel des Werkes „*Campi Flegrei*“ lautet, was demnach das Gebiet zwischen „Posillipo“ und „Capo Miseno“ bezeichnet. Hamilton wählte den Titel jedoch auf Grund der Bedeutung der „brennenden Felder“ aus der lateinischen Übersetzung.¹⁷⁴ Im Jahre 1779, als sich ein weiterer schwerer Ausbruch ereignete, wurde das Werk „*Campi Flegrei*“ durch einen weiteren Band „*Supplement to the Campi Phlegraei being account of the great eruption of Mount Vesuvius in the month of august 1779*“ erweitert. Dieser beinhaltete einen Brief und fünf weitere Bildtafeln von Fabris.¹⁷⁵

¹⁶⁸ Knight 2000, S. 18.

¹⁶⁹ Bietoletti 2005, S. 12./ Ausführliche Beschreibung seines Lebens und Wirkens. In: Knight 1996, S. 11- 23./ Goethe berichtet am 22. März 1787 über Hamiltons „schöne Existenz“ und die einmalige „Aussicht aus dem Eckzimmer“. In: Goethe 1976, S. 282-283.

¹⁷⁰ Briganti 1993, S.27.

¹⁷¹ Hamilton 1776./ Hamilton 2000./ Hamilton veröffentlichte bereits eine Ausgabe zu vulkanischen Beobachtungen im Jahre 1772 mit dem Titel *Observations on Mount Vesuvius, Mount Etna and Other Vulcan*. Die Ausgabe in deutscher Sprache stammte aus dem Jahre 1773. In: Hamilton 198./ Im 1776 erschienen Werk „*Campi Flegrei*“ wurden Briefe der 1772 erschienenen Ausgabe erneut veröffentlicht. In: Knight 2000, S. 12.

¹⁷² Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S. 382-383.

¹⁷³ Knight 2000, S. 13.

¹⁷⁴ Knight 2000, S. 11.

¹⁷⁵ Knight 1985, S. 56.

In der Zuschreibung dieser Tafeln gab es einige Unklarheiten und es wurde die Beteiligung von Hackert vermutet.¹⁷⁶ Carlo Knight konnte jedoch bereits 1983 alle 59 Tafeln Fabris zuschreiben.¹⁷⁷ Der Kunsthistoriker Van der Thüsen bezeichnet die Bilder dieses prachtvollen Werkes wie zum Beispiel *Der Lavafluss vom Vesuv in Richtung Resina am 11. Mai 1771* (**Abb. 18**) oder der *Ausbruch des Vesuvs 1779* (**Abb. 19**) als „geologische Veduten“.¹⁷⁸ Fabris fertigte neben fernsichtigen Veduten auch Einblicke in den *Krater des Vesuvs* (**Abb. 20**) an, die jedoch eine große künstlerische Herausforderung waren, da es keine Bildtradition für diese Bildaufgabe gab.¹⁷⁹ Hamilton schätzte seinen Künstler vor allem für dessen naturalistische Wiedergabe landschaftlicher Details.¹⁸⁰

1.3.5. Die Bedeutung der bildenden Künste für die Anfänge der „Vulkanologie“

Die bildende Kunst wurde bereits in der griechischen Antike als wichtiges Medium für die Darlegung der Erkenntnis der Welt geschätzt.¹⁸¹ Anfang des 16. Jahrhunderts, als mit der Entdeckung der antiken griechischen Schrift „Cosmographia“ von Claudius Ptolemeaeus (100-180), den Entdeckungen Amerikas und Indiens ein Aufschwung des Reisens eingeleitet wurde und Reiseberichte sowie topografische Beschreibungen angefertigt wurden, wurde für die geografische Wissenschaft das kartographische Bild ein essentieller Bestandteil.¹⁸² In Zeiten des Humanismus fand eine wissenschaftliche Funktion der Bilder für die Geografie wieder verstärkt Verbreitung.

Der Ausbruch des Vesuvs im Jahre 1631 und die darauf folgende Vulkanaktivität forcierten erste naturwissenschaftliche Diskurse. Athanasius Kircher (1602-1680), deutscher Jesuit, Forscher- und Renaissancegeist¹⁸³, untersuchte den Vesuvausbruch um 1638, indem er sich bei einem Aufstieg auf den Vulkan bis in das

¹⁷⁶ Diese fälschliche Annahme wurde bis 1993 von Briganti vertreten. In: Briganti 1993, S. 35

¹⁷⁷ Frühere kunsthistorische Fehlzuschreibungen von Briganti wurden von Knight in einer neu erschienen Ausgabe der „Campi Flegrei“ des Jahres 2000 berichtigt. Knight 2000, S. 34-S. 35.

¹⁷⁸ Van der Thüsen 2008, S. 53.

¹⁷⁹ Tecce 1985, S. 91.

¹⁸⁰ Van der Thüsen, S. 56.

¹⁸¹ Büttner 2000, S. 74.

¹⁸² Büttner 2000, S. 50.

¹⁸³ Weitere wissenschaftliche Beiträge aus der Zeit Kirchers sind zum Beispiel von Braccini erhalten, der sich in seinen Beschreibungen auf Plinius den Jüngeren bezog und sich in seiner Erklärung auf Aristoteles und den Naturalismus der Renaissance berief. In: Tortora 1992, S. 90-101.

Innere des Kraters wagt, um die Prozesse im Vulkan unmittelbar und wissenschaftlich zu beobachten.¹⁸⁴ Kircher veröffentlichte seine Erkenntnisse in seinem 1664 bis 1665 erschienen Werk „Mundus Subterraneus“¹⁸⁵ und ließ seine Beschreibungen bildlich illustrieren.¹⁸⁶ Johann Paul Schor (1615-1674) dürfte die Vorlage für den Stich *Vesuviusbruch 1638* (**Abb. 21**) nach den Studien von Kircher angefertigt haben.¹⁸⁷ In dieser Darstellung ist frontal der Blick auf den Krater gerichtet, wobei die Oberfläche des Vulkans aufgebrochen ist, um in das Innere des Vulkans zu blicken. Dieser Riss ist in einer ungewöhnlichen Sicht in einer Kombination aus Querschnitt und Aufsicht konzipiert. Dabei handelt es sich um eine der ersten graphischen Darstellungen für die Geologie, die wissenschaftliche Qualitäten des Vesuvs aufzeigt.¹⁸⁸

Infolge neuer naturwissenschaftlicher Einsichten im frühen 17. Jahrhundert kam es zum Kollaps der Weltanschauung der Renaissance, auf den ein neuer Blick auf die Welt folgte. Ausgehend davon entwickelte sich im 18. Jahrhundert „ein neues Verhältnis von Mensch und Natur“, welches sich in zahlreichen literarischen und künstlerischen Rezeptionen widerspiegelte.¹⁸⁹ Zugleich hatte die Wissenschaft das Bedürfnis ihre Erkenntnisse künstlerisch zu dokumentieren. Ein neues Realitätsbewusstsein des Menschen führte zu einer neuen Bewertung der Funktion der Landschaft in der Hierarchie der bildenden Künste. Dies leitete die Loslösung der Landschaft von der Historiendarstellung ein, was in Kapitel 3 näher erläutert wird.

Im 18. Jahrhundert, in einer Zeit mit reger Vulkanaktivität, nahm der Forschungsdrang über die vulkanische Natur des Vesuvs sukzessive zu.¹⁹⁰ Die Disziplin der Vulkanologie erlangte eine große Bedeutung, war jedoch von unterschiedlichen Annahmen über die Erdentstehung und Bildung der Gebirge geprägt. Gespaltene Theorien trennten die Wissenschaft der Geologie seit 1775 in

¹⁸⁴ Dabei befand sich Kircher gerade auf seiner Heimreise von Sizilien, wo er im März 1638 die Eruptionen des Ätnas und Strombolis und die Zerstörung der Insel „Santa Eufemia“ sah. In: Godwin 2009, S. 15./S. 132.

¹⁸⁵ Kircher 1664-65.

¹⁸⁶ Joannis Janssonij (Johann Jansson) gab das Werk „Mundus Suterraneus“ in den Jahren 1664 bis 1665 heraus. Mitwirkende Künstler waren: Schor, Matham, Crispin van de Passe der Jüngere und Anthonie Heeres Siortsma. In: Godwin 2009, S. 56-57.

¹⁸⁷ Godwin 2009, S. 52-53.

¹⁸⁸ Trempler 2004, S. 96.

¹⁸⁹ Ulmer 2010, S. 74.

¹⁹⁰ „L’Istoria del Monte Vesuvio“ von Ignazio Sorenntino (1734).” Studien zur Eruption aus dem Jahr 1737“ von Francesco Serao, „Historisch philosophische Erzählung des Vesuvs“ von Abt Mecatti, herausgegeben im Jahr 1755, mit zehn Stichen nach Zeichnungen von Francesco Geri, Ignazio Vernet, Giuseppe Aguir und Antonio Joli, „Storia e Fenomeni del Vesuvio“ von Duca Della Torre aus dem Jahr 1755. In: Briganti 1993, S. 30.

zwei Stränge: die „Neptunisten“¹⁹¹ gegen die jüngeren Vertreter der „Plutonisten“¹⁹². Dabei wurde über die Ursache der Erd- beziehungsweise Gesteinsentstehung diskutiert und einmal der Einfluss des Wassers (Neptunisten) und des Feuers (Plutonisten) auf die Gestalt der Berge und die Bewegungen der Eruptionen zurückgeführt. Die Vulkanologie regte Wissenschaftler, Philosophen und Literaten in ganz Europa zur Darlegung von Hypothesen über die Existenz und Entstehung von Vulkanen an. Wie grenzenlos der Rahmen der Betrachtung war, verdeutlicht die Betrachtung „Über die Vulkane im Monde“¹⁹³ von Kant, worin er um 1790 wissenschaftlich die „ringförmigen Erhöhungen im Monde“ beleuchtete und diese auf vulkanische Ausbrüche zurückführte.

Der Streit in der Vulkanologie zwischen den „Neptunisten“ und den „Plutonisten“ setzte sich über mehrere Jahrzehnte bis um 1820 fort.¹⁹⁴

Der Vesuvausbruch war über mehrere Jahrzehnte ab 1731 beziehungsweise 1751 bis in die Jahre um 1820 ein prominenter Gegenstand der Wissenschaft und in der weiteren Folge auch in der Malerei. Die ersten Bildversuche, in denen der Anblick des „feuerspeienden“ Vulkans festgehalten wurde und mit denen eine Genese des Vesuvausbruches als Bildsujet in der Landschaftsmalerei eingeleitet war, stammen von Vernet aus dem Jahr 1737, von Bonavia aus dem Jahr 1757 und von Volaire aus dem Jahr 1767. Darauf wird konkret in Kapitel 4 näher eingegangen.

In Darstellungen des Vesuvausbruches von Volaire scheinen sich nach Beck Saiello „Kunst“ und „Wissenschaft“ zu berühren. Dies kommt beispielsweise im Gemälde mit dem Titel *Eruption des Vesuvs vom Atrio del Cavallo aus dem Jahr 1771* (**siehe Abb. 16**) zum Ausdruck.¹⁹⁵ In dieser Darstellung werden sehr klar sowohl ein naturalistischer als auch ein topografischer Aspekt ersichtlich, welche der Darstellung einen dokumentarischen Charakter im Sinne der Wissenschaft zuerkennen. Dennoch liegt das Gewicht auf einer künstlerischen Umsetzung des

¹⁹¹ Für die Neptunisten war Wasser das grundlegende Element aus dem alles Gestein entstand. Vulkanaktivität beschränkte sich in ihrer Auffassung bloß auf die höheren Erdschichten. In: Trempler 2004, S. 93./ Näheres zur Mineralogie und der neptunistischen Theorie von Wissenschaftler Abraham Gottlob Werner (1749-1817), in: MacGregor 2007, S. 155/ S. 269-272.

¹⁹² Die Plutonisten waren der Ansicht, dass das Element Feuer und somit die vulkanische Aktivität wesentlich für die Erdentstehung ist. Wesentlich für diese Feststellung war die Erkenntnis, dass Basalt rein vulkanisches Gestein. In: Trempler 2004, S. 93./ Näheres zur Theorie des Vulkanismus vom Wissenschaftler James Hutton (1727-1797). In: MacGregor 2007, S. 270.

¹⁹³ Kant 1913, S. 205.

¹⁹⁴ Zur weiteren Entwicklung der geologischen Theorien, in: Nazzaro 2001, S.88-96. Leonardi 2005, S.255./ Keller 2002, S. 164.

¹⁹⁵ Zu Volaire, in: Beck Saiello 2004, S. 131.

Bildsujets in der Ästhetik des Sublimen und Pittoresken. Diese „vorromantische“ Gestaltungsweise des Vesuvausbruchs zeigt demnach eine überhöhte Wiedergabe von Natur, durch die sich das Bild aus heutiger Sicht für die „Wissenschaft“ als kaum geeignet herausstellt.

Für die Bildsprache der Wissenschaft eignen sich viel mehr Wiedergaben nach den Regeln der klassizistischen Landschaftsmalerei, unter der Voraussetzung, dass eine „klare“ und „realistische“ Landschaftswiedergabe angestrebt wird.¹⁹⁶ Einige auf wissenschaftliche Dokumentation ausgerichtete Darstellungen stammen von Fabris aus dem Werk „Campi Flegrei“. Die Bildtafel VI, die die *Vedute der großen Eruption in der Nacht des 20. Oktobers 1767* (**siehe Abb. 18**) wiedergibt, lässt sich nach der Beurteilung von Rudwick - der in einem Beitrag die Entwicklung einer Bildsprache in der Geologie untersuchte - zur Dokumentation wissenschaftlicher Erkenntnisse heranziehen, während nahezu naive Darstellungen des Ereignisses wie die *Vedute mit Blick auf das Innere des Kraters des Vesuvs* des Jahres 1756 (**siehe Abb. 19**) weniger dazu geeignet sind.¹⁹⁷ Eine weitere Vedute, die geologische Aspekte im Bild erfasst, war die *Vedute Der Lavafluss vom Vesuv in Richtung Resina am 11. Mai 1771* (**siehe Abb. 20**).

Ähnlich zu Fabris schuf Hackert eine etwas unklassische Konzeption im Gemälde mit dem Titel *Vesuvausbruch aus dem Jahr 1774* (**siehe Abb. 15**). Im Vergleich zu Fabris erfasst Hackert in diesem Bild ebenso einen ungewöhnlichen Blick auf den Vesuv mit der Intention, wissenschaftliche Aspekte authentisch zu vermitteln. Landschaftliche Konventionen werden vom sonst klassizistischen Künstler völlig ignoriert.¹⁹⁸ Im Besonderen wird auf die Suggestivität eines Hintergrunds verzichtet und stattdessen nimmt der Kegel des Vesuvs, in immenser Größe dargestellt, die zweite Bildebene ein. Diese Bildkonzeption scheint den Rahmen des Bildes und vor allem den Rahmen der klassischen Landschaftsmalerei zu sprengen.

Waren die Wissenschaftler, die den Vesuv im Verlauf des 18. Jahrhunderts studierten, „Amateure“ auf ihrem Gebiet, waren dies auch die Landschaftsmaler, vor allem angesichts einer „naturgetreuen“ Wiedergabe des Ereignisses.

Die bildliche Sprache in der Geologie hatte im 18. Jahrhundert keine Tradition und kaum Vorbilder, auf die Bezug genommen werden konnte. Künstler hatten nur das

¹⁹⁶ Rudwick 1976, S.173.

¹⁹⁷ Rudwick 1976, S.173.

¹⁹⁸ Trempler 2008, S. 182.

Erbe der klassischen Landschaftsmalerei, das jedoch für die „Wissenschaft“ zum Teil ungeeignet war.

Schließlich stellen sich nur wenige für die Wissenschaft adäquate Darstellungen als geeignet heraus, am ehesten eignen sich klare klassische Landschaftsbilder, die den Vesuvausbruch aus der Ferne wiedergeben. Des Weiteren kann man sie in topografischen Abbildungen von Reisebilderbüchern finden.¹⁹⁹

Aus dem Bedürfnis der Wissenschaft nach „bildlicher“ Dokumentation entwickelte sich der Vesuvausbruch jedoch sehr klar zu einem Sujet vormals klassischer Landschaftsmaler. Vor allem inspirierte der Gegenstand den Landschaftsmaler zu Bildumsetzungen in der Ästhetik des „Sublimen“ und „Pittoresken“. Die Verbindung zur Wissenschaft trat jedoch stets in den Bildern hervor und regte möglicherweise den Künstler zu realitätsnahen Darstellungen des Ereignisses an.

¹⁹⁹ Es dauerte mehrere Jahre bis die Wissenschaft im Allgemeinen zu einer für sie zufrieden stellenden bildlichen Darstellung gefunden hat. In: Rudwick 1976, S. 172- 182.

2. *locus amoenus* VERSUS *locus horridus*

In der antiken Literatur lassen sich zwei Landschaftstopoi erkennen: Die *campania felix* analog dem *locus amoenus* und der Vesuv analog dem *locus horridus*. Im Gegensatz zum *locus horridus* (schrecklicher Ort) wurde der *locus amoenus* (lieblicher Ort)²⁰⁰ und *tempe* (wildes Tal) als gängiger Topos in die klassische Landschaftsmalerei eingeführt, innerhalb dessen er bis ins späte 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte.²⁰¹ Der *locus amoenus* entsprach der Vorstellung eines „Lustortes“, die die Naturdarstellung in der Dichtung seit der Kaiserzeit Augustus‘ bis ins 16. Jahrhundert bestimmte.²⁰² *Tempe*, das wilde Tal, wiederum war die Verbindung eines *locus amoenus* mit einem „wilden Walde“ im Sinne einer „Abart“ des amönenhaften Topos.²⁰³ Man fand seine gegensätzliche Gestalt der Natur zum Beispiel im Tal *tempe* in Hellas.²⁰⁴

2.1. „*campania felix*“ als eine Entsprechung des „*locus amoenus*“ in der antiken Literatur

„So glücklich, anmutig, selig sind jene Gegenden, dass man erkennt, an diesem Ort habe die Natur sich ihres Werks erfreut. Denn diese Lebensluft, diese immer heilsame Milde des Himmels, so fruchtbare Felder, so sonnige Hügel, so unschädliche Waldungen, so schattige Haine, so nutzbare Wälder, so luftige Berge, so ausgebreitete Saaten, solch eine Fülle von Reben und Ölbäumen [...]. Von diesem Lande füllten die Griechen, ein Volk, das sich selbst unmäßig zu rühmen pflegt, das ehrenvollste Urteil indem sie einen Teil davon Großgriechenland nannten.“²⁰⁵

campania felix war die ruhmreiche Bezeichnung für Kampanien, die durch die antike Beschreibung von Plinius dem Älteren in seinem fünften Kapitel des dritten Buches seiner „Naturgeschichte“ Verbreitung fand.²⁰⁶ Nicht ohne Grund zitierte Goethe in

²⁰⁰ Der *locus amoenus* konzipierte sich aus bestimmten Landschaftselementen: „Er ist [...] ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen“. In: Curtius 1993, S. 202./ Busch 1997, S. 38.

²⁰¹ Büttner 2006, S. 28.

²⁰² Curtius 1993, S. 202.

²⁰³ Bei Friedländer verband sich im „Tempetal“ die „Anmut eines Flusstals mit der Wildnis und Großartigkeit einer tiefen Felsschlucht.“. In: Curtius 1993, S. 205.

²⁰⁴ Curtius 1993, S. 205.

²⁰⁵ Zitat nach Goethe am 28. Mai 1787 in Neapel. In: Goethe 1976, S.435-436.

²⁰⁶ Vgl. Plinius Secundus, drittes Buch, VI (v),3. Im Original der antiken Beschreibung lautet es: „Wie könnte man nur allein die Küste Campaniens, dieses glückliche Land, genugsam preisen, um Jedem klar zu machen, daß es das Werk einer sich dieser Stelle mit besonderer Vorliebe freuenden Natur sei? Wie belebend und fortwährend gesund ist überhaupt die

seiner „Italienischen Reise“ (1787) diese Passage, um der „glücklichen Gegend“ Kampaniens Anerkennung beizumessen.²⁰⁷

Der Topos der *campania felix* galt in der Antike als ein „idealer Ort“, der mit Begriffen wie Geborgenheit, Liebe und Weisheit verbunden wurde: Hier wurden Stunden der Muse zugebracht, die für den Genuss und das so genannte *otium* (Freizeit) bestimmt waren. Reiche Römer fanden in Kampanien einen Ort, an dem sie sich vom Chaos der Metropolen erholen und zurückziehen konnten.²⁰⁸

Bereits in der historischen Erzählung des antiken Autors Plutarch wurde die *campania felix* zur Darstellung eines *locus amoenus* gewählt und einer Wüste als *locus horridus* gegenübergestellt.²⁰⁹ In Form eines topologischen Antagonismus wurde der *locus amoenus* und der *locus horridus* auf verschiedene Örtlichkeiten übertragen. So sah man *loci horridi* beziehungsweise *loci terribili* beispielsweise in Wüsten, Ozeanen, hohen Bergen, wilden Wäldern oder Vulkanen.²¹⁰

Während der *locus amoenus* bereits sehr früh als grundlegender Bestandteil der landschaftlichen Gestaltung in der Malerei Bedeutung fand, wurde der Topos des *locus horridus* kaum verwendet. Erst im 17. Jahrhundert tauchte dieser in Zusammenhang mit Konzeptionen des „Vesuvausbruchs“ als „infernoartiger“ Vulkan im Hintergrund allegorischer Darstellungen auf. In diesem Kontext erfüllte er vorrangig religiöse Funktionen. Erst im 18. Jahrhundert transformierte sich dieser im Rahmen der sublim-pittoresken Ästhetik zum Topos des „schrecklich Schönen“.

Witterung unter dem Italischen Himmel! Wie fruchtbar sind die Gefilde, wie sonnig die Hügel, wie gefährlich die Forste, wie schattig die Haine, wie reich an Garten alle Arten von Waldungen! Wie heilsam ist der Verlust, wie groß der Ueberfluss an Früchten, Reben und Oelbaeumen, [...]Die geistigen und geselligen Vorzüge des Landes, so wie seine großen Männer, und wie viele Völker es mit Wort und That überwältigte, will ich gar nicht erwähnen. In dieser Beziehung haben die Griechen, ein in der Lobpreisung ihres Ruhmes unerschöpfliches Volk, das Urtheil festgestellt, indem sie einen winzigen Theil Italiens Großgriechenland nannten.“. In: Plinius Secundus 1842, S. 301-302.

²⁰⁷ Goethe am 28. Mai 1787 in Neapel, In: Goethe 1976, S. 434.

²⁰⁸ Seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. nach den Oskern, Etruskern und Samniten wurde die *campania felix* (glückliches Kampanien) von den Römern besiedelt. In: Bodei 2008, S. 14.

²⁰⁹ Im zwanzigsten Kapitel der Lebensbeschreibung des römischen Feldherrn Marco Crassus hat Plutarch der Wüste als *locus horridus* Kampanien als *locus amoenus* gegenübergestellt. Kampanien als lieblicher Ort wurde folgend beschrieben: „la vostra Campania[...] volete trovare qui ruscelli, fontane, ombre, bagni e locande?“. In: Plutarco 1974, S. 909-910. /Bodei 2008, S. 14.

²¹⁰ Bodei 2008, S. 14.

2.1.1. Der Vulkan als *locus horridus*

Vulkane wurden in der Antike prinzipiell als Orte des Schreckens aufgefasst. In der Mythologie galt der Vulkan Ätna als Sitz des Feuergottes „Vulcanus“ beziehungsweise „Hephaistos“²¹¹. Dadurch galt dieser als „erhaben“ und wurde von Menschen gerne aufgesucht. Bodei betont jedoch, dass nicht die Natur selbst als „erhaben“ gedacht wurde, sondern „das Göttliche“, das darin gefunden werden konnte.²¹²

Der Vesuv hingegen wurde erst nach der katastrophalen Begebenheit 79. n. Chr. zum Inbegriff eines *locus horridus*. Im Zeitalter des Barock, als die Gegend um den Vesuv von der folgeschweren Eruption 1631 erschüttert wurde, wurde diese Rezeptionsweise erneut bestärkt und vor allem dessen „schreckliche Natur“ wahrgenommen.²¹³ Zu diesem Zeitpunkt fand der Vesuvausbruch als *locus horridus* erstmals Eingang in die Malerei. Jedoch nicht mehr im antiken Sinne, sondern im Sinne der christlichen Kultur als dessen Entsprechung: als „infernal“ (höllenartiger) Ort.

2.2. Barock

2.2.1. Der Vesuvausbruch im Historienbild des Barockzeitalters

„[...] und wenn der benachbarte Höllenschlund zu toben anfängt, hilft man sich mit dem Blute des heiligen Januarius, wie sich die übrige Welt gegen Tod und Teufel auch wohl mit Blute hilft oder helfen möchte.“²¹⁴

Im Jahr 1631 erlebte Neapel einen großen Vesuvausbruch und es folgten Phasen starker vulkanischer und seismologischer Aktivität.²¹⁵ Der Ausbruch 1631 forderte mehr als 4000 Todesopfer und wurde als eine Analogie mit apokalyptischen Vorstellungen von Feuer- und Schwefelregen²¹⁶ in Zusammenhang gebracht. In der Bevölkerung herrschten Angst, Verzweiflung und Ohnmacht. Die christliche

²¹¹ Krafft 1991, S. 16./ Keller S. 35.

²¹² Bodei 2008, S.17.

²¹³ Leonardi 2005, S.256.

²¹⁴ Zitiert aus Goethes Italienischer Reise am 17. März 1787 in Neapel. In: Goethe 1976, S. 275.

²¹⁵ Auf die schwere Eruption des Jahres 1631 folgten weitere in den Jahren 1637, 1649-50, 1660, 1682, 1685, 1689, 1694, 1696, 1697, 1698. In: Alfano u.a. 2000, S. 35-36.

²¹⁶ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1999, S.278.

Auslegung der Ereignisse förderte eschatologische Assoziationen, indem die Katastrophe als „Warnung“²¹⁷ oder „Strafe Gottes“²¹⁸ interpretiert wurde. Es fanden Prozessionen zu Ehren des heiligen „Januarius“²¹⁹ statt, durch die das Unheil abgewendet werden sollte.²²⁰ Noch heute wird dieser als Stadtheiliger Neapels verehrt.²²¹

In den bildenden Künsten wurde die Prozession mit der allegorischen Gestalt des Heiligen ein neues Bildthema, bei dem der Vesuv als „brennender Berg“ im Hintergrund in Erscheinung trat.²²²

2.2.2. Entstehung einer Bildtradition mit dem Sujet des Vesuvausbruchs

Vor dem barocken Zeitalter ist das Motiv des Vesuvs primär in topographischen Darstellungen der Stadt zu finden. Eine der ersten Darstellungen des Vesuvausbruchs stammt von Pieter Bruegel dem Älteren (1526-1569), der vermutlich im Jahre 1552 nach Neapel kam, als er Studien für sein 1558 gemaltes Gemälde *Seeschlacht im Hafen von Neapel* (**Abb. 22**) angefertigt haben dürfte.²²³ Er verortete in diesem Gemälde die Seeschlacht durch die Darstellung des Vesuvausbruchs als topografisches Merkmal in den Hafen der Stadt Neapel.²²⁴ Die künstlerische Gestaltung des Vesuvausbruchs ist sehr naturgetreu, wie es der

²¹⁷ Hamilton 1986, S. 230.

²¹⁸ Bis in die Aufklärung und dem Aufkommen geologischer Erkenntnisse zur vulkanologischen Aktivität wurde der Vesuvausbruch als „Strafe Gottes“ wahrgenommen. In: Leonardi 2005, S. 255.

²¹⁹ Nach den „Atti Bolognesi“ aus dem sechsten und siebten Jahrhundert geht hervor, dass es sich bei „Januarius“ um einen Bischof aus Benevento handelte, der während der Herrschaft Diokletians (243-313) tätig war. Da man in Kampanien zu diesem Zeitpunkt noch das Orakel der Sybille „Cuma“ befragte, begann Januarius zusammen mit „Desiderio“ und „Festo“ in diesen Teilen zu missionieren. Daraufhin wurden sie auf Befehl von „Dragonio“ gefangen genommen. Sie wurden als Strafe während der Spiele *damnatio ad bestias* im Amphitheater den Bären ausgesetzt. Das Volk hat dabei Zuneigung gegenüber den Gefangenen entwickelt. Aus diesem Grund brach Dragone die Spiele ab und ließ die Verurteilten in der Solfatara (Forum Vulcani) bei Pozzuoli enthaupten. Die Christen von Pozzuoli hatten in der Nacht die Körper der Märtyrer begraben. Man erzählt, dass es einer Frau mit dem Namen Eusebia gelang während der Enthauptung das Blut des Heiligen zu sammeln, das in Folge mit viel Hingabe aufbewahrt wurde. Seit 1497 befinden sich die Reliquien und die Ampulle mit dem Blut in der „Cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli“. In: Ricciardi 2009, S.107-108.

²²⁰ Leonardi 2005, S. 256.

²²¹ Alljährlich findet an drei Tagen im Jahr eine Prozession und das Blutwunder (die „Liquidierung“ des Blutes) des Heiligen Januarius in Neapel statt: am Tag der Virgilia, des ersten Sonntags im Mai (erstes Wunder), dem 16. Dezember (Jahrestag der Eruption des Jahre 1631) und dem 19. September (das Martyrium des Heiligen). In: Ricciardi 2009, S. 109.

²²² Beck Saiello 2010a, S. 59.

²²³ Kat. Ausst. Palazzo Ducale 1996, S. 24-25./Claessens/ Rousseau 1969, S. 147./S. 261.

²²⁴ Claessens/ Rousseau 1969, S. 29.

Ausschnitt (**Abb. 23**) vor Augen führt. Van Mander schrieb über die Schaffensweise Bruegels, die besonders nach seiner Italienreise²²⁵ in den Jahren zwischen 1551 und 1554 von einer sehr minuziösen Landschaftsrezeption und –wiedergabe geprägt war, folgendes:

„Im Verlaufe seiner Reise machte Pieter Bruegel eine grosse Zahl an Landschaftsbildern nach der Natur. Die naturgetreue Wiedergabe des Gesehenen ging soweit, dass einmal gesagt worden ist, als er über die Alpen ging, habe er alle die Berge und Felsen verschluckt, um sie, nach Hause zurückgekehrt wieder auf Leinwände und Tafeln auszuspeien. So sehr vermochte er die Natur getreulich wiederzugeben.“²²⁶.

Die topografische Funktion, die der Vesuv für die Lokalisierbarkeit der Stadt Neapel erfüllt, wird auch in der kartografischen Zeichnung von Jan Van Stinemolen (1518-?) *Panorama von Neapel* (**Abb. 24**) aus dem Jahr 1582 deutlich.²²⁷ Diese datierte und signierte Federzeichnung zeigt einen weiten Ausschnitt Neapels mit dem Vesuv in der Ferne und basiert wahrscheinlich auf mehreren zusammengefügt Studien, die der Künstler vor Ort um die Mitte des 16. Jahrhunderts angefertigt hatte.²²⁸ Vor allem die Anwendung der Vogelperspektive war für spätere Werke formgebend. Der französische Vedutist Didier Barrar (1590-?)²²⁹ gab den Vulkan Anfang des 17. Jahrhunderts in mehreren Stadtansichten wieder, wie es beispielsweise im Gemälde mit dem Titel *Il Borgo di Loreto con il Vesuvio* (**Abb. 25**) ersichtlich ist. Nach dem Vorbild von Bruegel wurde die Silhouette des aktiven Vulkans hier in eine lokalisierbare Überschaulandschaft eingebunden.²³⁰

Die topografischen Stadtansichten Neapels mit dem Vesuvausbruch wurden in weiterer Folge durch historisch religiöse Szenen erweitert wie dies beispielsweise Scipione Compagnos Darstellung *Eruption des Vesuvs 1631* (**Abb. 26**) zeigt. Die Ansicht gibt den Blick auf den Vesuv und die religiöse Prozession auf der Magdalensbrücke im Bildvordergrund wieder.²³¹ Domenico Gargiulo, genannt Micco Spadaro (1609-1672)²³², erweiterte diese Bildkomposition durch die allegorische

²²⁵ Über Bruegels Italienreise. In: Claessens/ Rousseau 1969, S.139-153.

²²⁶ Zitat in: Claessens/ Rousseau 1969, S. 141.

²²⁷ De Seta 1990, S. 28./ Benesch 1928, S. 28, Abb. 247.

²²⁸ De Seta 1990, S. 29./ Die Inschrift lautete „Jan van Stinemolen oudt-64. 64 out Anno-1582“, in: Benesch 1928, S. 28, Abb.247.

²²⁹ Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S.364-365.

²³⁰ Beck Saiello 2006, S. 121.

²³¹ Koppenleitner 2009, S. 176.

²³² Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S. 387.

Gestalt des heiligen Januarius wie es in der Darstellung *Eruption des Vesuvs 1631* (**Abb. 27**) zu sehen ist. Dunkle Rauchwolken treten hier aus dem Vesuv im Bildhintergrund empor, während im Bildvordergrund die heilige Figur, größtmäßig hervorgehoben, über der Prozession einer Menschenmenge schwebt. Im Gemälde *Eruption des Vesuvs 1631* (**Abb. 28**) eines unbekannten Künstlers wird der heilige Januarius gleich einer Apotheose wiedergegeben.²³³

Diese neuen Bildkonzeptionen, die ab 1631 geschaffen wurden, dienten vor allem religiösen Zwecken.²³⁴ Charakteristisch ist dabei die Wahl der Perspektive: Der Blick von oben sollte dem Betrachter des 17. Jahrhunderts einen Blick über die Stadt erlauben und angesichts der Katastrophe ein Gefühl der Überlegenheit und Kontrolle suggerieren.²³⁵

Die bildliche Rezeption des Vesuvausbruchs im Jahre 1631 hatte auch Auswirkungen auf die topografische Ikonografie der Stadt Neapel, in welche der Vesuv als neues Stadtsymbol eingeführt wurde. Bis 1631 hatte das „Castel Sant’Elmo“ diese Position inne. Diese Veränderung wird in vielen Gemälden und neapolitanischen Fresken sichtbar.²³⁶

Auch in der Mythologie wurde mit dem Jahr 1631 das irdische Tor zur Unterwelt von Westen nach Osten verlagert: Nun führte nicht mehr der Avernensee aus dem VI. Buch des *Äneas*²³⁷ in den Hades, sondern die „unerreichbare Tiefe“ des Vesuvs.²³⁸

2.2.3. Katastrophen

Als topografisches Kennzeichen Neapels ist der Vesuvausbruch seit 1631 auch in den Darstellungen von Katastrophen präsent, die die Stadt im barocken Zeitalter alternierend überschatten: Pest, Erdbeben und Volksaufstände.

Gargiulo fügte den Vesuvausbruch ähnlich wie im oben genannten Beispiel (**siehe Abb. 27**) in seine Gemälde *Der Aufstand des Masaniello 1647* (**Abb. 29**)

²³³ Ricciardi 2009, S.205.

²³⁴ Alfano u. a. 2000, S. 21.

²³⁵ Alfano u. a. 2000, S. 20.

²³⁶ Beck Saiello 2010a, S. 59.

²³⁷ Im sechsten Buch (305-336) wurde Aeneas von Sybille über die Schwelle in das Inferno zum Fluss Acheron geführt, den die Verstorbenen überqueren wollen. In: Giaccone 1969, S. 63-64.

²³⁸ Alfano u. a. 2000, S. 26.

oder *Danksagung nach der Pest* (**Abb. 30**) ein.²³⁹ Auf gleiche Weise wählte Carlo Coppola den Vesuvausbruch als konzeptionelles Bildmerkmal im Gemälde *Einzug von Don Juan von Österreich auf der Piazza* (**Abb. 31**), worin er die Unterdrückung des Volksaufstandes 1647 durch den Sohn Philipp des IV. festhält.²⁴⁰

An diesen Darstellungen lässt sich ein formales System für die Bildgestaltung der Katastrophen Neapels des 17. Jahrhunderts erkennen: Es handelt sich primär um einen vertikalen Bildaufbau, der von einer polaren Zweiteilung geprägt ist. Die historische Dimension mit einer großen Menschenanzahl nimmt dabei den unteren Bildteil ein, während das „Übernatürliche“ mit dem Vesuvausbruch oben positioniert ist. Die Bildkomposition suggeriert einen Machtkonflikt, wodurch das Bild eine ideologische Funktion einnimmt und dem Betrachter eine überirdische Lösung für das Ereignis bietet.²⁴¹

In der formalen Gestaltungsweise streben die oben genannten Beispiele weder empirische Naturnähe in der Landschaftsgestaltung an, noch einen Bezug zur klassischen Malerei in der Historiengestaltung. Das zentrale Interesse der Künstler lag vorrangig in der Vermittlung religiöser Bildinhalte.

Ausnahmen stellten Bilder von Künstlern aus dem Norden dar, in denen eine künstlerische Umsetzung im Vordergrund stand. In diesem Sinne gab Claude Lorrain (1600-1682) den Vesuvausbruch in seinem Gemälde *Eruption 1631* (**Abb. 32**) zum ersten Mal im Kontext einer klassisch idealisierten Bildkonzeption wieder.²⁴² Auf andere Weise wurde der Vesuvausbruch in Anlehnung an eine objektive Landschaftsgestaltung wiederum von Jan Asselijn und Thomas Wjick in den gleichnamigen Gemälden *Vesuvausbruch 1631* (**Abb. 33 und Abb. 34**) dargestellt. In diesen vedutenmäßig konzipierten Bildern wurde eine herausragende Leistung erbracht, die erst wieder um die Mitte des 18. Jahrhunderts auftaucht, da hier die landschaftlichen Merkmale sehr naturgetreu erfasst wurden.²⁴³

²³⁹ Alfano u. a. 2000, S. 20.

²⁴⁰ Alfano u. a. 2000, S.24-25.

²⁴¹ Alfano u. a. 2000, S.25.

²⁴² Beck Saiello 2006, S. 121.

²⁴³ Nicolson 1968, S. 78.

3. DIE AUFNAHME DES VESUVAUSBRUCHS IN DIE LANDSCHAFTSMALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS

3.1. Bedingungen

„Im Prinzip kann man auch sagen, dass jede spätere Landschaftsdarstellung, ob ideal, empirisch oder topisch ausgerichtet, immer zugleich einen „Weltentwurf“ darstellt, der auf den Urheber und sein geistiges Umfeld zurückzuführen ist.“²⁴⁴. (nach der Antike)

Viele Maler des 17. Jahrhunderts fühlten sich von der *campagna felix* angezogen: Lorrain, Poussin und viele andere suchten den Süden Italiens auf, vor allem um die Besonderheit der sanften und atmosphärischen Landschaft im Gemälde einzufangen. Im 18. Jahrhundert lebte die Faszination für die vielfältigen und gegensätzlichen landschaftlichen Qualitäten Kampaniens erneut auf.²⁴⁵ Sowohl der *locus amoenus* (der liebliche Ort) als auch *tempe* (das wilde Tal) wurden damit in Verbindung gebracht. Diese Topoi haben sich im Laufe der Zeit aus der antiken Poesie in die Landschaftsmalerei eingefügt und wurden landschaftlichen Motiven zugeschrieben.

Landschaftsmaler kamen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber auch nach Neapel, um Orte aufzusuchen, die mit dem *locus horridus* in Verbindung gebracht wurden. Erst mit der Auflösung der klassischen Landschaftsgestaltung und mit der neuen Ästhetik des Sublimen schien dieser Topos Eingang in das Fach der Landschaftsmalerei zu finden. Im neuzeitlichen Sinne wurde das „Erhabene“ nicht mehr durch eine der Natur innewohnende Göttlichkeit hervorgerufen, sondern durch den Anblick der „großen“ und „gewaltigen“ Natur selbst. Die „subjektive Vorstellung“²⁴⁶, das Subjekt als wahrnehmendes, betrachtendes Ich hat neue ästhetische Erfahrungen im Angesicht der Natur evoziert. Die „erschreckende Naturschönheit“ wurde somit im 18. Jahrhundert in der Landschaftsmalerei zu

²⁴⁴ Pochat 2001, S.30.

²⁴⁵ Leonardi 2005, S. 257.

²⁴⁶ Vgl. entgegen: Im Vergleich zu Burke und Schiller, für die das Erhabene eine „subjektive Vorstellung“ war, besaß für Rosenkranz die „Natur an sich“ Erhabenheit. In der „Ästhetik des Hässlichen“ nannte Rosenkranz als Beispiel des Erhabenen den Aufstieg auf den Ätna: „Wir wissen sehr wohl, wo das Erhabene in ihr existiert; wir suchen es auf, und genießen es; wir machen es zum Ziel beschwerlicher Reisen. Wenn wir auf dem schneebedeckten Gipfel des rauchenden Ätna stehen und nun Sizilien zwischen den Küsten Kalabriens und Afrikas von den Wellen des Meeres umflutet erblicken, so ist das Erhabene dieses Anblicks nicht unsere subjektive Tat, sondern vielmehr das objektive Werk der Natur, das wir, bevor wir noch angelangt waren, schon erwarteten.“. In: Rosenkranz 1990, S. 148-149./ Literaturhinweis: Heininger 2001, S. 275-310.

einem „malerischen“²⁴⁷ und „erhabenen“²⁴⁸ Bildmotiv. Der Anblick des Vesuvausbruchs wurde zu einem „außergewöhnlichen ästhetischen Erlebnis“²⁴⁹, in welchem das Selbst in seinen Grenzen spürbar und erfahrbar wurde. Goethe hielt nach seiner dritten Vesuvbesteigung jedoch etwas „sinneverwirrend“ folgendes fest:

„Das Schreckliche zum Schönen, das Schöne zum Schrecklichen, beides hebt einander auf und bringt eine gleichgültige Empfindung hervor. Gewiss wäre der Neapolitaner ein anderer Mensch, wenn er sich nicht zwischen Gott und Satan eingeklemmt fühlte.“²⁵⁰.

Zur Zeit des Höhepunktes der „Grand Tour“ verlor der Vesuv seine bedrohliche Dimension. Der „brennende Berg“ evozierte viel positives Staunen und drängte zu Expeditionen. Der Vesuv fügte sich somit in die „pittoresken“ Vedutenansichten Neapels, bei denen es sich vorrangig um Darstellungen bei Nacht handelte wie es in Wutkys Darstellung *Ausbruch des Vesuvs über den Golf von Neapel gesehen* (**Abb. 4**) veranschaulicht wird. Der Vulkan, der im 17. Jahrhundert noch mit dem Unbegreiflichen, Dunklen, Gefährlichen und Negativen assoziiert wurde, fand durch die neue Ästhetik der Aufklärung eine neue und positive Bezugsdimension in der Kategorie des „Sublimen“, was bereits in Kapitel 1. näher erläutert wurde.

²⁴⁷ Über das „malerische“, in: Wolfzettel 2001, S.760-790.

²⁴⁸ Über das „erhabene“, in: Heininger 2001, S.275-310.

²⁴⁹ Leonardi 2005, S. 257.

²⁵⁰ Goethe 1976, S. 282.

3.2. Exkurs „Landschaft“

Die „Landschaft“ im neuzeitlichen Verständnis als ein unabhängiges Sujet mit ästhetischen Qualitäten ist eine Errungenschaft des 14. und 15. Jahrhunderts und hat es auf diese Weise in der Antike und im Mittelalter nicht gegeben.²⁵¹ Vor der Neuzeit fungierten Naturdarstellungen stets nur als ein Hinweis auf einen größeren Kosmos mit einer göttlichen Ordnung. In der Neuzeit etablierte sich die Darstellung von Landschaft erstmals als ein unabhängiges, ästhetisches Sujet, indem der Künstler einen „Ausschnitt“ der Welt als „Naturganzes“ in einer von ihm gewählten Ordnung zeigt. Die Voraussetzungen für Landschaftsdarstellungen im neuzeitlichen Sinne waren vor allem eine subjektive, distanzierte Erfahrung der Natur. Die Konzeption der Landschaft nach einer eigenen Ordnung schloss jedoch deren göttliche Bestimmtheit nicht aus.²⁵²

Bahnbrechend für die Landschaftsmalerei war Giotto di Bondone (1267-1337), der mit seiner illusionistischen Malerei „Raum und Zeit“ im Bild zurückerobert hat.²⁵³ Analog zur künstlerischen Veränderung konnte dieser neue Blick und die veränderte Wahrnehmung in einer literarischen Beschreibung Petrarcas gefunden werden. In seinem Brief über den Aufstieg auf den Berg „Ventoux“ im Jahre 1336 wurde eine neue Naturanschauung deutlich. Die Besteigung des Berges rief in ihm die „Ahnung einer Seelenlandschaft“ wach.²⁵⁴ Diese „Selbsterfahrung vor der Natur“ war grundlegend für die neuzeitliche Landschaftsauffassung, da erst durch sie eine künstlerische Landschaftsdarstellung möglich wurde.²⁵⁵

Die „Landschaft“ als realitätsnaher Naturausschnitt gewann in der Malerei des 15. Jahrhunderts mit Vertretern wie den Brüdern von Limburg (?), Robert Campin (1375-1444) oder Jan Van Eyck (um 1390-1441) zunehmend an Bedeutung. In den Monatsbildern aus dem Stundenbuch *Très riches heures du duc de Berry* der Brüder Pol, Jan und Herman Limburg ist der Bezug der Landschaft auf den literarischen Topos des *locus amoenus* gegeben, jedoch war Landschaft hier erstmals auch ein tatsächlicher Ausschnitt von Natur, wie es in der Kalenderdarstellung des Monats

²⁵¹ Busch 1997, S. 37.

²⁵² Busch 1997, S. 37/ S.62.

²⁵³ Busch 1997, S. 63.

²⁵⁴ Busch 1997, S.62.

²⁵⁵ Busch 1997, S.62.

„März“ (**Abb. 35**) nachvollziehbar ist.²⁵⁶ Bei Jan van Eyck erlangte die Landschaft noch mehr Raum im Bild und die Gestaltung war zunehmend von einer naturgetreuen Wiedergabe geprägt, wie es im 1435 geschaffenen Gemälde der *Rolin Madonna* (**Abb. 36**) deutlich erkennbar ist.²⁵⁷ Der Blick auf eine weite Landschaft bedeutete eine Öffnung in die „Welt des Realen“ und ist auf ein genaues Studium der Natur zurückzuführen. Der Realismus in der Gestaltung von *fauna* und *flora* erlangte eine große Bedeutung, diente jedoch auch dazu die theologische Schöpfungsgeschichte zu erzählen. Sehr konkret ist dies in der Mitteltafel mit der Darstellung der *Anbetung des Lammes* im *Genter Altar* (**Abb. 37**) von den Brüdern Hubert und Jan Van Eyck Bezug erkennbar.²⁵⁸ Ebenso gab Leonardo da Vincis die Landschaft im Bildhintergrund der *Mona Lisa* (**Abb. 38**) sehr empirisch wieder, was sich als Sinnbild für die Gläubigkeit und Religiosität der Porträtierten deuten lässt.²⁵⁹

Dennoch blieben Naturansichten weiterhin vorrangig Versatzstück und im Kontext der Historiendarstellung dem Inhalt und den Figuren im Vordergrund untergeordnet. Zunehmend jedoch gewann die Landschaft beziehungsweise die Suggestierung eines illusionistischen Bildhintergrundes an Bedeutung und trug zur Etablierung der Landschaft als eigenständige Gattung bei.²⁶⁰ Albrecht Dürer fertigte während seiner Reise nach Italien bereits autonome Landschaftsdarstellungen an, die von einer sensualistischen Wiedergabe der Natur zeugen, wie dies die *Vedute Burg und Stadt Arco* (**Abb. 39**) aus dem Jahr 1495 veranschaulicht. Hier scheinen sich bereits Wesenszüge der „vorromantischen“ Ästhetik, die Kategorien des Pittoresken und Sublimen, anzukündigen.²⁶¹

In der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich die Landschaftsmalerei endgültig zu einem autonomen Bildsujet. Formal strebten die Maler nördlich der Alpen eine empirisch orientierte Gestaltung von Landschaft an, während Maler des Südens eine „ideale“ Gestaltung bevorzugten.²⁶² Die Frage um die Positionierung der „Landschaftsmalerei“ in der Rangordnung der „Schönen Künste“, vor allem in Bezug auf die Stellung der „Historienmalerei“, rief jedoch weiterhin große Dissense hervor.

²⁵⁶ Büttner 2006, S. 50.

²⁵⁷ Vona 2011, S. 7.

²⁵⁸ Büttner 2006, S. 58.

²⁵⁹ Büttner 2006, S. 52./ Leonardos Ansichten zu einer genauen Naturbeobachtung und Wiedergabe sind in Aufzeichnungen und Manuskripten aus dem Zeitraum 1480 bis 1516 erhalten. Näheres dazu, in: Busch 1997, S. 66-73.

²⁶⁰ Noll 2012, S. 28.

²⁶¹ Vona 2011, S. 8.

²⁶² Pochat 2001, S. 32.

Während im Verlauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Anerkennung der Landschaft im Vergleich zur Historie wuchs und sich die Verknüpfung zu literarischen Topoi auflösen begann, wurde weiterhin die Dominanz der Historienmalerei in der Gattungshierarchie durch theoretische Stellungnahmen von André Félibien untermauert.²⁶³ Jedoch nahmen auch die kunsttheoretischen Schriften zu, die die Stellung der Landschaft über die der Historie herausstellten. In Frankreich führten Ende des 17. Jahrhunderts vor allem die Beiträge von Gérard de Laresse²⁶⁴ oder Roger de Piles²⁶⁵ zu einer neuen Wertsteigerung der Landschaftsdarstellung. In ihren Ansichten wurden Maximen der Landschaftsauffassung dargelegt, die Resonanzen in der praktischen Ausführung der damaligen Landschaftsmalerei fanden.

Bei De Laresse wurde der Landschaftsdarstellung mehr Wert beigemessen, jedoch musste sie dazu im idealen Sinne komponiert sein. Bei De Piles fand man eine Einteilung in zwei Landschaftstypen, wovon einer klassisch ideal und der zweite mimetisch nach der wahren Natur konzipiert war.²⁶⁶

De Piles und Félibien waren Ende des 17. Jahrhunderts in der Frage um die größere Wirkungsintensität von Zeichnung oder Farbe konträrer Ansichten. Dieser Streit gipfelte in der so genannten „querelle du coloris“, bei der sich „Poussinisten“, „Tizianisten“ und „Rubenisten“ gegenüberstanden.²⁶⁷ Die Bedeutungsdimension von Zeichnung als Ausdruck des Geistes und Farbe als Ausdruck des Gefühls beschäftigte Kunsttheoretiker und Landschaftsmaler im folgenden 18. Jahrhundert.²⁶⁸

²⁶³ André Félibien Sekretär, dem „Académie royale de peinture et de sculpture“ maß der Historienmalerei die höchste Bedeutung in der Rangfolge der Malerei bei. Diese sollte im Sinne Battista Albertis und in der Vollkommenheit Poussins ausgeführt sein, wie er es in einem kunsttheoretischen Beitrag im Jahre 1669 formulierte. In: Noll 2012, S. 28-30.

²⁶⁴ Gerard de Laresse widmete sich der Aufwertung der Landschaftsmalerei in seinem „Groot Schilderboek“ 1707. Die Landschaft war nach seiner Ansicht an eine historische Erzählung und an eine antike Figurengruppe gebunden. Er propagierte eine „antike Landschaft“, die einen topischen Konnex zur Historik, Poetik oder Mythologie verlangte. Im Besonderen forderte er Bildkomposition mit einer strengen Auswahl von Landschafts- und Architekturelementen und eine spezifische farbliche Gestaltung. Erst dann konnte es eine „malerische“ Landschaft sein. In: Noll u. a. 2012, S. 30-33.

²⁶⁵ Roger de Piles hat in seinem Werk „Cours de peinture par principes“ 1708 im Kapitel „Du paysage“ eingehend der Rolle der Landschaftsmalerei neue Anerkennung beigemessen. Er traf eine neue Klassifizierung und typologische Einteilung für die Gattung der Landschaftsmalerei, die große Auswirkungen auf kommende Landschaftstheorien hatte: Die Landschaft im „heroischen Stil (le style héroïque)“ im Sinne Poussins, sollte eine komponierte Landschaft bestehend aus ausgewählten Elementen der Natur und Architektur sein. Der zweite Landschaftstyp im „hirten- und landmäßigen Stil (le style pastoral ou champêtre)“ sollte eine unverbesserte Landschaft wiedergeben, die auf die idealen Anforderungen der klassischen Landschaft verzichtet. In: Noll u. a. 2012, S. 33-35.

²⁶⁶ Noll 2012, S.34.

²⁶⁷ Beck Saiello 2010a, S.174.

²⁶⁸ Beck Saiello 2010a, S.176.

In Deutschland äußerten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), Johann Georg Sulzer (1720- 1779) und Friedrich Schiller (1759-1805) zu dieser Problematik. Hagedorns Position in „Betrachtungen ueber die Mahlerey“ aus dem Jahr 1762 orientierte sich dabei an de Lairette und De Piles, wobei er nur den heroischen Landschaftstypus von De Piles akzeptierte und eine „landmäßige“ Landschaft ablehnte. Für Hagedorn riefen die Landschaften von Poussin oder Rosa „einen heiligen Schauer [...] dem Gefuehle des Erhabenen verwandt“ ²⁶⁹ hervor, wobei er nicht näher auf die Kategorie des Erhabenen einging. Als Beispiel sei Poussins Gemälde mit dem Titel *Winter* (**Abb. 40**) angeführt und jenes von Rosa „*Landschaft mit Apoll und der cumäischen Sybille*“ (**Abb. 41**). Hagedorn sah die höchste Form von Landschaft im Sinne Lairette nur in Verbindung mit einer Historie.²⁷⁰

Mitte des 18. Jahrhunderts behauptete sich das Genre der Historienmalerei somit weiterhin über allen anderen Genres. Innerhalb der Landschaftsmalerei selbst entwickelte sich erstmals selbst eine Rangordnung, in der noch eine an die Historie gebundene Landschaftsdarstellung bevorzugt wurde.²⁷¹ Mit dem steigenden Bedürfnis, emotionale Werte im Landschaftsbild zu vermitteln und sich vom idealen Landschaftsbild zu lösen, wurden jedoch erneut ästhetische Streitfragen aufgebrochen. Abermals wurde über die Rangordnung von Farbe entgegen dem Kontur diskutiert und Theoretiker beleuchteten nun die Stellung von Lorrain und Poussin.²⁷²

Zur neuen Dimension von Wahrnehmung äußerte sich auch Hirschfeld konkreter, indem er von einer klaren variablen Wechselwirkung von Landschaftsdarstellung und subjektivem Gefühlszustand des Betrachters ausging, was wiederum auf die differenzierte Konstitution von Natur zurückzuführen ist.²⁷³ Ebenso hob Sulzer²⁷⁴ die Einflussnahme von Landschaftsdarstellungen auf das „Gemueth“ hervor und meinte, dass „jede Art des Gefühls durch die Scenen der Natur

²⁶⁹ Hagedorn *Betrachtungen ueber die Mahlerey*, 1, S. 335. Zitat nach: Noll 2012, S. 36.

²⁷⁰ Noll 2012, S. 35-38.

²⁷¹ Noll 2012, S.38.

²⁷² In der Romantik kulminierten diese kontroversen Strömungen von „Romantikern“ und „Präraffaeliten“. In: Beck-Saiello 2010a, S. 172-178.

²⁷³ Hirschfeld analysierte die einzelnen Typen von Landschaften semantisch, in: Noll 2012, S. 40.

²⁷⁴ Sulzer verfasste eine fünfteilige umfangreiche Enzyklopädie zur Schönheit der Künste. Im dritten Teil legte er in seiner Erklärung zur „Landschaft“ seine Wertschätzung für das Landschaftsgenre dar: „Der Geschmack am Schönen findet nirgend so viel Befriedigung als in der leblosen Natur“. In: Sulzer 1792, 3, S. 145.

rege (wird)“.²⁷⁵ In den Ansichten von Hirschfeld und Sulzer wurde der Bewusstseinswandel der Aufklärung in der Landschaftsauffassung reflektiert, durch den der Landschaft neue Wirkungsfelder zuerkannt wurden.

Sulzer bricht die vorrangige Stellung des heroischen Landschaftstypus auf, indem er der Klassifizierung von De Piles einen dritten Typus hinzufügt: Einer bestimmten Art von Landschaft wurde eine bestimmte Handlung mit sittlich moralischem Inhalt als Bildraum zugeteilt. Somit rückt dieser Typus von Landschaft auf die Stufe der Historienmalerei. Sulzer gesteht der Landschaft eine pädagogische Qualität zu, die in der Lage ist im Betrachter Affekte hervorzurufen und der Erziehung und Bildung des Menschen dient.²⁷⁶

Sulzer und Hirschfeld wiederum tangieren mit ihrer Auffassung über die emotionale Wirkungsdimension von Landschaft den Standpunkt Schillers. Schiller war der Ansicht, dass Landschaft der Ausdruck von Gefühlen und Ideen sei.²⁷⁷ In dieser Betrachtungsweise - Landschaft als beseelte Natur analog einer Seelenlandschaft gegenüberzustellen - hob Schiller dieses Genre in die Disziplin der Schönen Künste.²⁷⁸ Schiller maß der Landschaftsmalerei dieselbe Wirkungsintensität wie der Dichtkunst bei, ebenbürtig der horazischen „Ut pictura poesis“, die wiederum seit der Renaissance für die Historienmalerei gültig war. War für Sulzer die Wirkungsintensität der Landschaft auf das menschliche Gemüt eindeutig gegeben, verlangte er im Gegensatz zu Schiller dennoch die Staffage, um die höchste Form von Landschaft zu evozieren. Für Schiller war durch eine bedachte Selektion von Landschaftselementen eine Landschaft an sich ideal.²⁷⁹ Naturwahrheit hatte für ihn einen Stellenwert, jedoch war diese nicht grundlegend, wenn die Natur unvollkommen war. Schillers sensibler Blick auf die Natur weist bereits das Naturempfinden der Moderne voraus.²⁸⁰

Im 18. Jahrhundert wurde die Frage um die Rangfolge der Landschaftsdarstellung innerhalb der Malerei und die Diskussion um die Anforderungen an die Landschaftsdarstellung sowie deren ästhetische Zuordnung

²⁷⁵ Sulzer 1792,3, S. 146./ In: Noll 2012, S. 41.

²⁷⁶ Sulzer 1792, 3, S. 154./ In: Noll 2012, S. 42.

²⁷⁷ Noll 2012, S.44.

²⁷⁸ In Schillers Rezension „Über Matthissons Gedichte 1794“ wurde über „Landschaftspoetik“ und „Landschaftskunst“ sinniert und über die Einordnung der Landschaft im Fach der Schönen Künste diskutiert. In einem Vergleich mit der Poetik veranschaulichte Schiller, dass Landschaft- die bislang als „leblose Natur“ und „unbeseelte Materie“ galt- zu den Schönen Künsten gezählt werden konnte. In: Noll u. a. 2012, S. 42- 45.

²⁷⁹ Noll 2012, S. 44- 45.

²⁸⁰ Frank/Lobsien 2001, S.622.

und höchste Formen neu aufgebrochen. Die neuen theoretischen Ansichten des 18. Jahrhunderts führten dabei zur Auflösung der klassischen Landschaftsmalerei.²⁸¹

Mit Caspar David Friedrich (1774-1840) ist der Beginn der Romantik in der Landschaftsmalerei gesetzt²⁸² und die Landschaftsdarstellung erlangte eine allegorische Kapazität.²⁸³ Natur und der Mensch standen in enger Verbindung zueinander und menschliche Gefühle und das Seelenleben wurden in Landschaftsdarstellungen reflektiert. Indem der Künstler als Dichter die Vorstellung der „Ut pictura poesis“ von Horaz erfüllte, war die Landschaftsmalerei endgültig auf dem Niveau der Historienmalerei. Der Mensch fühlte sich mit der Natur in Symbiose und zugleich entzweit. Als Beispiel sei das Werk *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (**Abb. 42**) von Friedrich genannt, worin durch den Blick der Rückenfigur auf die Unendlichkeit des Wolkenmeeres nicht nur die Entzweiung des Menschen von der Natur suggeriert wurde²⁸⁴, sondern auch deren Symbiose.²⁸⁵ Nach Carl Gustav Carus (1789-1769)²⁸⁶ war die Landschaft in der Auffassung Friedrichs in der Lage analog einer „Stimmungslandschaft“²⁸⁷ psychische Kräfte zu vermitteln.

3.3. Erbe der klassischen Landschaftsmalerei in Neapel

„die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun versteh' ich erst die Claude Lorrains [...]“.²⁸⁸

Goethe drückt in diesem Zitat aus, wie bedeutend die eigene Erfahrung der südlichen Landschaft Italiens ist, um die arkadischen Landschaftsdarstellungen eines Claude Lorrains (1600-1680) zu verstehen. Bereits viele Landschaftsmaler suchten aus eben diesem Grund Italien auf, um die sensualistischen Werte der Landschaftsdarstellung Lorrains zu finden wie sie beispielsweise in Gemälden wie der

²⁸¹ Busch 1997, S. 15.

²⁸² Baumgart 1974, S. 74.

²⁸³ Busch 1997, S. 258.

²⁸⁴ Näheres in: Pochat 2001/ Kat. Ausst. Turner to Monet, S. 21./ S. 51-53.

²⁸⁵ Busch 1997, S.263.

²⁸⁶ Carus war Künstler, Arzt und Naturwissenschaftler und unter anderem ein Freund von Friedrich, der ihn maßgeblich in seiner frühen künstlerischen Auffassung beeinflusste. In: Busch 1997, S. 263.

²⁸⁷ Frank/Lobsien 2001, S. 628-630/ Busch 1997, S. 263.

²⁸⁸ Goethe am 3. April 1787 in Palermo. In: Goethe 1976, S. 303.

Hafenansicht mit der Einschiffung der Heiligen Ursula (Abb. 43) oder der *Flucht nach Ägypten (Abb. 44)* in Erscheinung treten.

Das wichtigste Erbe der klassischen Landschaftsmalerei in Neapel setzt sich aus mehreren Künstlerpersönlichkeiten zusammen. Zu ihnen zählen neben Lorrain, insbesondere der französische Künstler Poussin, die italienischen Vertreter Alessandro Magnasco (1667-1749) und Salvatore Rosa (1615-1673), der holländische Vedutist Gaspar Van Wittel (1653-1736)²⁸⁹ und der französische Landschaftsmaler Vernet. Sie alle malten die Landschaft um Neapel und prägten die Landschaftsmaler der 18. Jahrhunderts. Analysiert man ihre künstlerischen Besonderheiten charakterisiert sich Poussins Landschaftsdarstellung dadurch, dass die Figur größeren Wert besitzt und die Natur noch hinter der Erzählung der Handlung steht wie es zum Beispiel im Gemälde *Winter (siehe Abb. 40)* erkennbar ist.²⁹⁰

Gaspar van Wittel gilt als Vater der italienischen Vedute, der die Tradition der nördlichen Stadt- und Landschaftsaufnahme in den Süden brachte.²⁹¹ Die Einladung des spanischen Königs brachte den Künstler im Jahre 1700 nach Neapel, wo seine analytische Bildgestaltung in Öl großen Anklang fand. Seine Landschaften, die er „d’après nature“²⁹² (nach der Natur) in Skizzen und „disegni“ aufgenommen hatte, wurden in Folge in Gemälden auf Leinwand oder Holz ausgeführt.²⁹³ Durch die Wiedergabe „dal vero“²⁹⁴ (vom Wahren) gelang es dem Niederländer besondere Momente der Landschaft naturgetreu zu erfassen. Indem van Wittel akkurat, aber nicht minuziös, Landschaft objektiv wiedergab, trug er wesentlich zum Wandel der Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei. Die ersten Lösungsvorschläge einer beschreibenden optischen Wiedergabe „Neapels“ stammen von ihm und zeichnen sich durch dokumentarische Genauigkeit und ein panoramaartiges Format aus. Es handelt sich dabei vor allem um „helle“ Stadtporträts wie es die *Ansicht von Posillipo mit dem Palazzo Donn’ Anna (Abb. 45)* zeigt.²⁹⁵ Sein Erbe war grundlegend für die späteren fremden Vedutisten und

²⁸⁹ Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S. 436./ Fino 2003, S.25.

²⁹⁰ Beck Saiello 2010a, S. 176.

²⁹¹ Die narrative Landschaftsdarstellung Giorgiones im Werk „La Tempesta“ 1505-1510 (Gallerie dell’Academia, Venezia, 90x73 cm) galt als der Beginn für die Vedute im 18. Jahrhundert. In: Farthing 2007, S. 143.

²⁹² Fino 2003, S. 25.

²⁹³ Fino 2003, S.25.

²⁹⁴ Fino 2003, S.25.

²⁹⁵ Der holländische Maler Van Wittel fixierte seine Aufnahmen zuerst auf Papier und überführte diese anschließend im Atelier auf das Medium Leinwand oder Tafel. Er leistete einen wesentlichen Beitrag zur neapolitanischen Landschaftsmalerei. Seine Werke waren von der aufgeklärten Bildsprache des Nordens geprägt. In seinen Vedutendarstellungen gelang es

Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts und wirkt bis ins Zeitalter der Romantik hinein.²⁹⁶ In seinen Darstellungen vereinigt sich der Realismus der Malerei nördlich der Alpen mit dem kristallinen Licht und den hellen klaren Farben Italiens.²⁹⁷

Danach waren Vernets Veduten von Neapel wie zum Beispiel *Neapel von Mergellina* (**siehe Abb. 13**) bedeutend. Dieser baut sein Landschaftsverständnis auf dem Schaffen Lorrains auf und schuf vorrangig „atmosphärische“ Darstellungen von Landschaften. Dabei bezog er sich auf die kunsttheoretische Auffassung Cochins, die auf De Piles zurückging, wonach dem Gefühl große geistige Eigenschaften zugeschrieben wurden und der Künstler imstande ist, die Natur zu imitieren und dem Kunstwerk Leben und Geist zu vermitteln.²⁹⁸ Vernets Darstellungen sind auf Grund dessen, dass sie bereits Resultat „subjektiver Phantasie“ sind und nicht mit einer „objektiven Weltordnung“ korrelieren, der Vorromantik nahe stehend.²⁹⁹ Neu an der Darstellungsweise des französischen Künstlers Vernets ist, dass er definitiv mit der kartographischen Tradition des 17. Jahrhunderts brach und Neapel in einer komplexen perspektivischen Vedute analytisch wiedergab. Er verband zwei Perspektiven und wählte sehr oft pittoreske Landschaftselemente als Bildsujet. Um die Natur unmittelbar zu erfahren, malte er in der Natur. Dieser „empirische“ Zugang Vernets, der von den Konventionen der klassisch idealen Landschaftsdarstellung absah, wird in der folgenden Jahrhunderthälfte von anderen Landschaftsmalern in der Wiedergabe von Natur weitergeführt. Vernet bereitete den Weg für die Emanzipation der Landschaftsdarstellung durch die Loslösung von der Tradition der „arkadischen Landschaft“.³⁰⁰

Neben dem Einfluss der Franzosen verfügte der Landschaftsmaler auch über ein tragendes lokales Erbe durch Rosa, der nach den fantastischen Landschaften in der Tradition Magnascos malte. Die Bilder des in Neapel geborenen Landschaftsmalers Rosas bilden einen Gegenpol zu den Darstellungen Poussins oder Lorrains. Rosa stellte vorwiegend eine gewaltige und sublimale Natur dar, in der sich der Mensch in der Dimension und Gewalt der elementaren Natur zu verlieren scheint. Diese dramatischen Naturansichten sind von einem reichen uneingeschränkten Motivrepertoire wie zum Beispiel Felsen oder Bäume im Wind

ihm eine optisch klare Wiedergabe der Landschaft mit einer vibrierenden malerischen Ausdrucksweise zu verbinden. In: Spinosa 1990, S. 1.

²⁹⁶ Fino 2003, S. 25.

²⁹⁷ De Seta 1999, S. 23.

²⁹⁸ Beck Saiello 2010a, S. 176.

²⁹⁹ Baumgart 1974, S. 25.

³⁰⁰ Fino 2003, S. 31.

geprägt, die in ihrer Übermächtigkeit dem kleinen „menschlichen Sein“ gegenüber stehen. Rosa suggerierte eine Landschaft, die zwischen dem Realen und dem Fantastischen steht. Jedoch ist diese Erhabenheit der Bilder Rosas nicht mit der Erhabenheit der Romantik vergleichbar, da sie noch im barocken Sinne eine „objektive Weltwirklichkeit“ und keinen Ausdruck „subjektiver“ Wahrnehmung darstellt.³⁰¹

Ein beliebtes Motiv der Landschaftsmaler in Neapel war „Golf von Neapel“ mit dem Hafen von „Chiaia“, „Mergellina“ oder „Posillipo“. Diese Aussichtspunkte regten den Maler zu objektiven oder fantastischen Ansichten an. Vor allem unter französischen Künstlern war dieses Sujet sehr beliebt. An dieser Stelle muss erinnert werden, dass viele Künstler wie Vernet oder Volaire als Maler des Meeres geschult waren. In vielen Fällen füllten aus diesem Grund Boote und Staffage wie Fischer und Passanten den Vordergrund. Zu diesen Ansichten fügt sich im Allgemeinen im Hintergrund ein vertikales Landschafts- oder Architekturmotiv wie zum Beispiel der Vesuv mit Rauchfahne, der Leuchtturm, das Castello Nuovo oder das Castel d’Uovo.³⁰²

Insbesondere waren Carlo Bonavia, der von 1751 bis 1788 in Neapel tätig war³⁰³, Charles- Francois Grenier de La Croix (1700-1782)³⁰⁴ und Adrien Manglard (1695-1760) von der Tradition Van Wittels und Vernets beeinflusst. Sie versuchen erneut die atmosphärische Wiedergabe von Landschaft durch klare und helle Farb- und Formgebungen zu steigern.

³⁰¹ Baumgart 1974, S. 24.

³⁰² Beck Saiello 2010a, S. 57.

³⁰³ Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S.366.

³⁰⁴ Fino 2003, S. 39./ Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S.391.

4. Die Rezeption des „Vesuvausbruchs“ als Bildsujet in der Landschaftsmalerei

4.1. *Der Beginn einer neuen Bildtradition vor 1767*

Vernet war einer der ersten Künstler, die das Sujet der „Vesuveruption“ aufgriffen und in der Tradition der Vedutenmalerei fortsetzten. Damit löste er das Bildsujet aus seiner Bindung an religiöse Inhalte und führte es in die Landschaftsmalerei ein. Er schuf seine *Eruption aus dem Jahr 1737* (**Abb. 46**) nach den Konventionen der Vedute im klassischen dreiteiligen Bildaufbau: Der Hafen mit Booten im Bildvordergrund, dem Meer und den Segelbooten im Bildmittelgrund und dem Ausbruch des Vesuvs unter nächtlichem Mondschein im Bildhintergrund. Heute ist das Bild verloren³⁰⁵ und nur in einem Stich von Philibert- Beneist de la Rue erhalten.

Nach Vernet wurde das Thema von den Vedutisten Carlo Bonavia und Charles-Francois Grenier de La Croix erneut aufgegriffen, die den Beginn einer neuen Bildtradition einleiteten. C. Bonavia stellte den Vesuvausbruch im Jahre 1757 mit dem Gemälde *Eruption des Vesuv bei klarem Mondschein vom Hafen* (**Abb. 47**) dar. Bei ihm ist der Typus insofern weiter entwickelt, als der Blick direkt auf den Vesuv führt, und nicht durch viele Elemente im Bildvordergrund gestört wird. Der Blick wird von den Lichtreflexen im Meer auf den flammenden Vesuv gelenkt und der Vesuv wird als zentraler als Bildgegenstand erfasst. Darüber hinaus werden die malerischen hell-dunkel Kontraste der Reflexe des flammenden Vulkans und des leuchtenden Mondes im dunklen Meer stärker hervorgehoben. Einige Jahre später malte De La Croix auf ähnliche Weise eine weitere *Eruption des Vesuv* (**Abb. 48**), die den Vesuvausbruch bei Nacht vom Hafen konzipiert.³⁰⁶

Formal entspricht der Aufbau dieser Vesuvdarstellungen den akademischen Regeln der Landschaftsvedute. Stilistisch spiegeln sich mehrere Vorbilder der Landschaftsmalerei wider: Zum einen ist eine Rückwendung zur Bildsprache Rosas erkennbar, indem reale und fantastische Elemente aufeinander treffen,³⁰⁷ zum anderen ist die Darstellung bei Nacht auf die Tradition Adam Elsheimers zurückzuführen, der im 17. Jahrhundert *Die Flucht nach Ägypten* (**Abb. 49**) in einer

³⁰⁵ Beck Saillo 2010a, S. 206./ Beck Saiello 2006, S. 121.

³⁰⁶ Beck Saiello 2010b, S. 118-119.

³⁰⁷ Fino 2003, S. 39.

nächtlichen Landschaft darstellt. Besonders traten in diesem Bild mehrere Lichtquellen hervor, und die Widerspiegelung des Mondes.³⁰⁸ In Italien und Frankreich setzt sich die nächtliche Landschaftsgestaltung erst im 18. Jahrhundert durch,³⁰⁹ die fand Aufnahme in die Konzeption von „Vesuvausbruchsbilder“.

Mit Vernet und seinen Nachfolgern wird das Motiv des Vesuvausbruchs erstmals in den thematischen Vordergrund gestellt, jedoch folgt eine Zeit intensiver künstlerischer Beschäftigung erst später.

4.2. Durchbruch der neuen Bildtradition im Jahr 1767

Anerkennung in der Landschaftsmalerei erlangte das Sujet des Vesuvausbruchs mit dem französischen Künstler Volaire, der im Jahre 1767 während eines Aufenthalts in Italien nach Neapel kam. Mehrere Ausbrüche des Vesuvs veranlassten den Reisenden sogleich seine Reisepläne zu ändern und Neapel aufzusuchen.³¹⁰ Volaire beschäftigte sich von diesem Zeitpunkt an intensiv mit dieser für ihn überaus beeindruckenden Naturerscheinung und schuf eindrucksvolle „sublime“ und „pittoreske“ Wiedergaben des Vesuvausbruchs in der klassischen Komposition der Vedute.

Einen früher Versuch Volaires stellt das Gemälde *Eruption des Vesuvs* (**Abb. 50**) aus dem Jahre 1767 dar.³¹¹

4.2.1. Studie zu den Konzeptionen des „Vesuvausbruchs“ von Volaire, Fabris, Wutky, Hackert und Wright of Derby

4.2.1.1. Pierre Jacques Volaire (1729-1799)

Voltaire begleitete Vernet als dessen Schüler für ungefähr acht Jahre durch ganz Frankreich.³¹² Sein frühes künstlerisches Schaffen zeigt vor allem Marinedarstellungen und Landschaftsbilder. Nach Rom gelangte Volaire im Jahr 1764, wo er sein Œuvre mit Antikenrepertoire und der Landschaft um Rom

³⁰⁸ Kat.Ausst. Städtisches Kunstinstitut/Kat. Ausst. National Gallery of Scotland, Dulwich Picture Gallery 2006, S. 147.

³⁰⁹ Beck Saiello 2010b, S. 118-119.

³¹⁰ Beck Saiello 2010a, S. 52.

³¹¹ Beck Saiello 2010b, S. 211, P. 30.

³¹² Fino 2003, S. 173.

erweiterte. Nach einem ersten Aufenthalt in Neapel 1767, kam er als begleitender Künstler von Vincenzo Brenna und Charles Townely, einem englischen „Amateur von Kunst“, erneut nach Neapel. Noch im selben Jahr 1768 festigte er dort seine Existenz, indem er sich rasch in die künstlerischen Kreise und gehobene Gesellschaft der Stadt einfügte. Aufgrund seiner Ausbildung verfügte er über hervorragende malerische Kenntnisse, komponierte jedoch auch in der Tradition neapolitanischer Landschafts- und Vedutenkünstler. Im Besonderen begann er sich auf künstlerische Ausdrucksformen des Vesuvbildes zu spezialisieren. Im Jahre 1799 starb er in Neapel.³¹³

Volaire stellte seit dem Jahre 1767 unzählige Eruptionen des Vesuvs dar. Charakteristisch für seine Schaffensweise ist, dass er Bildkonzeptionen wiederholte und dadurch mehrere Variationen eines Themas schuf. Weiters griff er bei der Anfertigung seiner Gemälde auf Entwürfe und Konzeptionen älterer Eruptionen zurück, wodurch oft genaue Datierungen erschwert werden. Auf das Gemälde mit dem Titel *Eruption des Vesuvs aus dem Jahr 1767* (**Abb. 51**) treffen beide Charakteristiken zu: Der Titel legt eine Datierung in das Jahr 1767 nahe, jedoch dürfte das Gemälde erst einige Jahre danach angefertigt worden sein. Von dieser Bildkonzeption existieren mehrere Variationen: das Gemälde *Vesuvausbruch von der Magdalensbrücke* (**Abb. 52**) ist von frappanter Ähnlichkeit und unterscheidet sich bloß durch eine zusätzliche Figur, welche in die Szene eingefügt wurde, die das Ausladen des Bootes zeigt.³¹⁴ Diese „Variation“ ist mit dem Jahr 1782 datiert und signiert, wodurch auch die erste Darstellung (**siehe Abb. 51**) in dasselbe Jahr eingeordnet werden kann. In beiden Bildern wird der Vesuvausbruch des Jahres 1767 sehr klar dargestellt, was sich am Verlauf der Lava erschließen lässt. Ein weiteres Kriterium für diese Datierungsannahme ist das Fehlen einer zweiten Statue. Während die Statue des Heiligen Johannes Nepomuk dargestellt ist, fehlt die Statue des Heiligen Januarius, die erst 1768 errichtet wurde.³¹⁵

Volaire befand sich in der Nähe der „Magdalensbrücke“ und hielt diese Ansicht wahrscheinlich von einem der beiden „Tore“ aus fest, die Reisende passieren mussten, um in die Dörfer „Torre del Greco“ oder „Torre Annunziata“ zu gelangen. Die Gestaltung des Bildthemas ist in der Ästhetik des „Sublimen“ und „Pittoresken“ ausgeführt. Der Bildvordergrund ist mit einem folkloristischen Figurenrepertoire zur

³¹³ Fino 2003, S. 174/ Beck Saiello 2010b, S.134.

³¹⁴ Beck Saiello 2010b, S. S. 243, P. 94.

³¹⁵ Beck Saiello 2010b, S. 214, P.33; S. 243, P. 94.

Linken ausgefüllt, das auf einer schrägen Bildebene angeordnet ist und auf diese Weise den Blick auf das Naturgeschehen im Bildmittelgrund führt. Ein Segelboot im rechten Bildvordergrund trägt zur Balance der Bildkomposition bei. Im Bildhintergrund klingt die Landschaft atmosphärisch aus. Die Kontraste von Licht- und Schatteneffekten durch den Lavaaustritt aus dem Vulkan und dem hellen Mond am dunklen Horizont, der sich im Meer reflektiert, suggeriert eine „malerische Stimmung“. Im Gegensatz zu Darstellungen mit dem Blickpunkt vom „Atrio del Cavallo“ (**siehe Abb. 16**), die den Vulkan und die wissenschaftliche Neugier der Anwesenden am Ausbruch ins Zentrum stellen, wird in diesem Bild die Gewalt des Naturgeschehens durch Personengruppen im Vordergrund gemildert. Topographisch werden der Wald oberhalb Resinas, die Kirche „Santa Maria“ in Pugliano in der Nähe von Herculaneum und drei Windmühlen festgehalten.³¹⁶

Das große Bildformat beider Bilder (**Abb. 51**: 130 x 229 cm/ **Abb. 52**: 159 x 242 cm) und die zahlreichen Figuren lassen darauf schließen, dass es sich um ein hochpreisiges Bild gehandelt haben dürfte. Charakteristisch für Volaire ist die offene Malweise, die keine minutiöse Wiedergabe des Geschehens anstrebt. Beide Werke (**siehe Abb. 51/ Abb. 52**), die Volaire um 1782 schuf, verdeutlichen die spezifischen Merkmale seiner Bilder: Er wählte stets eine emotionale, sublime und pittoreske Bildsprache, in der das Ereignis meist mit einer Staffage im Vordergrund wiedergegeben wird. Die Darstellung der Ereignisse bei Nacht verstärkt auch hier die Wirkung der Lichtkontraste, die durch die glühende und farbige Lava und die Widerspiegelungen des Mondlichts im Wasser evoziert wird. Volaire gelingt es in seinen „Vesuvbildern“ die große Dramatik einzufangen, die der Vesuvausbruch ausgelöst hat. Zugleich dokumentiert er das Ereignis im naturhistorischen Sinne durch topographisch genaue Wiedergaben.

Die Staffagefiguren und deren Anordnung in der Bildkomposition werden von ihm innovativ eingesetzt, wodurch er sich als „Meister des Vesuvbildes“ etabliert. Seine Bilder sind im Stil der zeitgenössischen Ästhetik gestaltet und bei einer Klientel, bestehend aus Grand-Tour-Reisenden, Gelehrten und Adeligen, sehr begehrt. Dennoch bildet seine künstlerisch „poetische“ Ausdrucksweise einen Widerspruch zu seinem seriellen Schaffen.³¹⁷

Weitere Merkmale der künstlerischen Gestaltung des Bildthemas bei Volaire in den Jahren 1767 bis 1794 lassen drei Bildtypen von Darstellungen des

³¹⁶ Beck Saiello 2010b, S.243.

³¹⁷ Fino 2003, S. 176.

„Vesuvausbruchs“ in seinem Œuvre erkennen: Der Ausbruch des Vesuvs, der aus der Ferne mit der „Magdalensbrücke“ und mehreren Staffagefiguren wiedergegeben wird, wie es die beiden zuletzt besprochenen Darstellungen (**siehe Abb. 51/ Abb. 52**) zeigen, bildet den ersten Bildtyp. Der zweite Bildtypus“ ist meist eine Ansicht nach der „Wirklichkeit“, mit Blick auf den Vesuv vom nordwestlich gelegenen Tal, dem so genannten „Atrio del Cavallo“ (**siehe Abb. 16**). Von dort hat man einen Blick auf den „cono grande“, den großen Kegel des Vesuvs, der auch „Monte Somma“ genannt wird.³¹⁸ Es gibt von diesem Typus auch seitenverkehrte Darstellungen, die den Vesuvausbruch vom gegenüberliegenden südöstlichen Tal abbilden, wie beispielsweise im Gemälde mit dem Titel *Eruption des Vesuvs aus dem Jahr 1776 mit Neapel zur Linken* (**Abb. 53**).³¹⁹ Der dritte Bildtypus ist durch ein vertikales Bildformat gekennzeichnet, das fernsichtige Ansichten aus Neapel darstellt. Für den Vesuvausbruch des Jahres 1779, der sich durch eine sehr hohe „Feuerfontäne“ aus Lava charakterisierte, eignete sich dieses Bildformat besonders. In der Ansicht *Eruption des Vesuvs* des Jahres 1779 (**Abb. 54**) wird die „aufstrebende Feuersäule“ im hochformatigen Bild festgehalten.³²⁰

Die *Eruption des Vesuvs aus dem Jahr 1794* (**Abb. 55**) stellt den letzten Ausbruch dar, den Volaire gemalt hat.³²¹ Im rechten oberen Bildteil fließt ein großer Lavastrom in Richtung Westen in das Dorf „Torre del Greco“, wodurch auf die Datierung in das Jahr 1794 geschlossen werden kann. Die Bewohner dieses Ortes flüchteten über das Meer in Booten nach Neapel in den Stadtteil namens „Marinella“, wo der Künstler den Standpunkt für dieses Bild wählte. Im Vordergrund gibt er einen Prozessionszug aus Gläubigen mit Fackeln und Heiligenstatuen wieder. Weiter links nimmt er das Motiv der „Magdalenenbrücke“ auf, die für Bildkonzeptionen der *Eruption des Jahres 1767* (**siehe Abb. 51/ Abb. 52**) charakteristisch ist. Jedoch wird in diesem späten Werk der figürlichen Szene weniger Aufmerksamkeit beigemessen. Im Zentrum des Interesses steht eindeutig das vulkanische Phänomen, das er mit viel Genauigkeit wiedergibt. Er gestaltet in diesem späten Werk im Vergleich zu früheren Darstellungen mit größerer Sensualistik oszillierende Reflexe des silbernen Mondscheins und der roten Lava im Meer. Diese kontrastiert er mit

³¹⁸ Beck Saiello 2010b, S. 228, P. 65.

³¹⁹ Beck Saiello 2010b, S. 234-235.

³²⁰ Beck Saiello 2010b, S. 241/ 2003, S. 176.

³²¹ Beck Saiello 2010b, S. 255-256.

den Schatten der Boote im Meer und den dunklen schweren Wolken sowie dem „Ascheregen“ am Horizont auf pittoreske Weise.³²²

4.2.1.2. Pietro Fabris (aktiv in Neapel zwischen 1740-1792)

Wie bereits in Kapitel 1 erwähnt trug neben Voltaire maßgeblich Fabris zur Anerkennung und Gunst des Vesuvausbruchs als Bildsujet in der künstlerischen Gestaltung bei. Er gilt vor allem als jener Vertreter der „Vesuvmalerei“, der auf die Anforderungen der Wissenschaft einzugehen versucht, indem er die geologischen Aspekte in das Bild hinein komponiert. Im Jahre 1776 und 1779 gab er das von Hamilton beauftragte doppelbändige Werk „Campi Phlegraei“ heraus: Darin illustrierte Fabris die wissenschaftlichen Beobachtungen über den Vesuvausbruch, die W. Hamilton in Briefen dargelegt hat. Insgesamt handelt es sich um ein Werk mit 54 Bildtafeln im ersten Band und fünf Bildtafeln im Supplement-Band, die gestochen und in Aquarell koloriert sind. Hamilton hatte einige dieser Gouachen aus persönlicher Vorliebe bereits einige Jahre vor der Publizierung des Werkes von Fabris erworben.³²³

Die Darstellungen des Vesuvausbruchs, die sich in diesem Bildband finden, geben den Vesuv und seine natürliche Umgebung mit topografischer Genauigkeit wieder. Der Vesuvausbruch wird in fernsichtigen Veduten dargestellt, wie es in der Bildtafel VI *Vedute der großen Eruption in der Nacht des 20. Oktobers 1767* (**siehe Abb. 18**) zu sehen ist, womit verdeutlicht ist, dass er die Regeln der klassischen Landschaftsmalerei berücksichtigt. In nahsichtigen Veduten, die einen Blick auf den Krater des Vesuvs wiedergeben, wie es beispielsweise in der Bildtafel X *Vedute mit Blick auf das Innere des Kraters des Vesuv* des Jahres 1756 (**siehe Abb. 19**) ersichtlich ist, wird wiederum eine „ungewöhnliche“ Perspektive gewählt, die über die formalen Grenzen der klassischen Landschaftsgestaltung hinwegsieht. Seine Bilder sind ein Versuch, die wissenschaftlichen Merkmale des Vulkanausbruchs sehr naturgetreu in eine bildhafte Form zu übertragen. Obwohl die nahen Ansichten in der künstlerischen Ausführung den Anforderungen der Wissenschaft entsprechen sollten, stellen sie sich als kaum geeignet dafür dar. Paradoxerweise scheinen die

³²² Beck Saiello 2010b, S. 255-256, P. 121.

³²³ Hamilton 2000, S. 13.

Darstellungen aus der Ferne in der klassischen Bildtradition eher wissenschaftliche Werte zu vermitteln, als die „Aufnahmen aus der Nähe“.³²⁴

Eine weitere Vedute, die geologische Aspekte im Bild erfasst, ist die Bildtafel XVIII *Der Lavafluss vom Vesuv in Richtung Resina am 11. Mai 1771* (**siehe Abb. 20**). In dieser Darstellung scheinen Wissenschaft und Kunst in Symbiose zu treten, da sowohl wissenschaftliche Aspekte, ohne völlig auf die Gesetzmäßigkeiten der landschaftlichen Kunst zu verzichten, sehr detailliert wiedergegeben werden.

Am 8. August des Jahres 1779 gab es einen Ausbruch, der von einer „aufstrebenden“ Feuersäule gekennzeichnet war und in der Tafel II *Vedute des großen Vesuvausbruchs in der Nacht des 8. August* (**Abb. 56**) in den „Campi Flegrei“ wiedergegeben wird. In einem Brief vom ersten Oktober 1779 an Joseph Banks, Präsident der Royal Society of London, berichtete Hamilton ausführlich über den Verlauf der Eruption.³²⁵ Darin findet man auch Beschreibungen, in denen dargelegt wird, auf welche Weise der Ausbruch 1779 ästhetisch wahrgenommen wurde. Diese Beschreibung kann konkret für die Bildtafel II herangezogen werden, da es aufgrund dieser Darstellung möglich ist wissenschaftliche Beobachtungen und ästhetische Empfindungen anschaulich nachzuvollziehen. Zum einen findet man hier die charakteristische „hohe Feuersäule“ des Ausbruchs im Jahre 1779, als auch das „Sublime“, ausgelöst durch die Lichtreflexe im Meer, wieder:

“La colonna infiammata di un volume gigantesco, trovandosi sullo sfondo scuro, formava il contrasto più ammirevole, e la sua luce abbagliante, essendo riflessa dalla superficie del mare calmo e tranquillo, rendeva lo spettacolo ancora più sublime.”³²⁶

Hamilton betonte darin auch die „pittoresken“ Effekte, die vom Feuer des Vesuvs evoziert wurden und vom neapolitanischen Hafen aus wahrgenommen werden konnten:

³²⁴ Rudwick 1976, S. 173.

³²⁵ Der mehrseitige Brief von Hamilton am 1.10. 1779, wurde im „*Supplemento*“ des Werks „Campi Flegrei“ im Jahre 1779 gedruckt. Jenem konnte man entnehmen, dass der Vesuv vom sechsten bis zum 13. August 1779 in Aktivität war. Am 8. August sollte sich eine folgenschwere Eruption ereignet haben, deren „Zig-Zag“ Blitze Erinnerungen an die Beschreibung von Plinius des Jüngeren wach gerufen haben. Am 9. August hätte das „Fieber des Berges“ mit schrecklichen Wolken und starken Explosionen erneut eingesetzt. Hamilton berichtete, dass die Reliquien des heiligen Januarius auf traditionelle Weise auf die Magdalensbrücke gebracht wurden, bis sich der Vulkan endgültig am 15. August beruhigt hätte. Brief in: Hamilton 2000, S. 233-255./ Eine weitere Übersetzung, in: Hamilton 1993, S. 201-219.

³²⁶ Zitat in: Hamilton 1993, S. 210.

„Mi trovavo al Molo di Napoli, donde si vede perfettamente il Vesuvio; facevo le mie osservazioni sui piú piccoli dettagli, ed ero già stato testimone di vari effetti molto pittoreschi prodotti dal riflesso del fuoco di un rosso scuro, che usciva dal cratere del Vesuvio e si lanciava in mezzo a vasti ammassi di fumo, che qui chiamano tropea,[...]”.³²⁷

Diese besonderen vulkanologischen Phänomene, die Hamilton hier beschreibt, sind auch in Fabris Darstellung (**Abb. 56**) wieder erkennbar: schwarze Rauchwolken, die aus der Kratermitte heraustreten, die elektrische Ladungen in sich tragen und sich in hellen leuchtenden „Zig- Zag“ Blitzen, so genannten „Serilli“, entladen.³²⁸

Fabris war somit ein Künstler, der mehrere Ausbrüche des Vesuvs erlebte und diese im Bild festhielt. Er versuchte dabei stets, die geologischen Aspekte des Ereignisses naturgetreu zu erfassen, aber auch die künstlerische Gestaltung zu beachten.

4.2.1.3. Jacob Philipp Hackert (1737-1807)

Im Schaffen von Hackert, der vor allem als Maler von arkadischen Landschaften bekannt ist, treten besonders die zwei Gemälde mit dem Sujet des „Vesuvausbruchs“ hervor: das bereits in Kapitel 1 genannte Gemälde *Vesuvausbruch 1774* (**siehe Abb. 15**) und das Gemälde *Vesuvausbruch 1779* (**Abb. 57**).³²⁹

Im Gemälde *Vesuvausbruch 1774* (**Abb. 57**) wird „frontal“ ein Blick auf den Kegel des Vesuvs gewährt. Eine Menschengruppe, im Vordergrund aufgereiht, blickt auf den Lavastrom, der aus der Flanke des Vulkans quillt. Hackert missachtet in diesem „Vulkanporträt“ die Regeln der klassischen Landschaftsmalerei um detailgetreu wissenschaftliche Aspekte wiederzugeben.³³⁰ Die landschaftlichen Regeln ignoriert er insofern, als er die Größe des Vesuvs bis über die Grenzen des Bildausschnitts führt und den Bildrahmen sprengt. Der Künstler verzichtet sowohl auf die Suggestierung eines Bildhintergrundes als auch auf die malerische Behandlung des Horizonts.³³¹ Er dokumentiert, entgegen der künstlerischen Ausdrucksweise Volaires, die Vorgänge der Natur eher nüchtern. Zudem hält er akribisch die Umstände der geologischen Expedition fest, indem er die dargestellten Personen in zeitgemäßer Kleidung und mit technischen Hilfsmitteln wiedergibt. Die Vulkanbesteiger bekunden beim Anblick

³²⁷ Hamilton 1993, S. 207.

³²⁸ Hamilton 2000, S. 239.

³²⁹ Trempler 2008, S. 164.

³³⁰ Trempler 2008, S. 167.

³³¹ Trempler 2008, S. 182.

des Lavastroms eher wissenschaftliches Interesse.³³² Hackerts ästhetische Gestaltung ist in diesen beiden Werken im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, die in Folge beleuchtet werden, sehr zurückgenommen. In Anbetracht seines eigenen Œuvres gilt diese Darstellung jedoch als „sehr erhaben“. ³³³

Die Einordnung des Bildes ist widersprüchlich. Wie Trempler bemerkt, fassten die Kunsthistoriker Nordhoff und Reimer dieses Bild von Hackert als ein „Dokument“ auf und nicht als Landschaftsbild.³³⁴ Krönig hingegen billigt dem Bild eindeutig künstlerischen Wert zu und ordnet es dem Genre der Landschaftsmalerei zu.³³⁵ Trempler vertritt in seinem Artikel erstere Ansicht, aufgrund der völligen Negation einer ästhetischen Wiedergabe zu Gunsten von Naturwahrheit. Diese verdeutlicht er im Vergleich mit Volaire.

Im späteren Vesuvgemälde *Vesuviusausbruch 1779* (**siehe Abb. 57**) ist der Aufbau zwar klassisch dreiteilig, aber auch in diesem Bild ist die ästhetische Gestaltung sehr zurückgenommen. Hackert blieb auch fünf Jahre nach seinem ersten Vesuvbild einer „naturgetreuen“ Aufnahme treu. Stellt man dieser Darstellung das Gemälde *Eruption des Vesuvs* (**Abb. 54**) von Volaire gegenüber, das ebenso den Ausbruch 1779 wiedergibt, werden die unterschiedlichen Intentionen der beiden Künstler augenfällig. Während bei Hackert eine eher „naturgetreue“ Wiedergabe im Vordergrund steht, ist dies bei Volaire eine eher „ästhetische“. Hackert schätzt Volaire in seinen Umsetzungen zwar als „Effektmaler“, bekritelt an seinen Bildern jedoch eine mangelnde naturgetreue Umsetzung:

„[...] was er nach der Natur macht, ist jämmerlich, weil er keine Perspektive, noch die wahren Formen der Natur versteht.“³³⁶.

Der geologische Anspruch veranlasst Hackert schließlich über die „bildgemäße“ Gestaltung hinweg zu sehen.³³⁷

³³² D’Angelo 2007, S. 35.

³³³ Hacker zählt in seinem Schaffen selbst nur zwei Landschaften, die als sublim bezeichnet werden können. D’Angelo 2007, S. 35./ Trempler 2008, S. 165.

³³⁴ Nordhoff/Reimer 1994, S. 32.

³³⁵ Anm. 3. In: Trempler 2008, S. 164.

³³⁶ Zitiert nach Trempler 2008, S. 179.

³³⁷ Das Sublime ist nach D’Angelo nur in diesen zwei Bildern „Vedute della casa di campagna di Orazio“ und „Veduta di Giornico“ gegeben. In D’Angelo 2007, S. 35.

4.2.1.4. Michael Wutky (1739-1822)

Wutky, Schüler des Landschaftsmalers J. Christian Brand und F. Edmund Weirotter, besuchte die Akademie der bildenden Künste Wiens.³³⁸ Um sich als Landschaftsmaler weiterzuentwickeln hielt er sich zwei Mal in Italien auf, das erste Mal von 1772 bis 1785 und das zweite Mal von 1795 bis 1801.³³⁹ Vorrangig weilte er in Rom und Neapel. Seine „Italiensehnsucht“ entsprang aus der Beschäftigung mit dem Œuvre Vernets. Wutky ließ sich wie Volaire und seine Zeitgenossen vom Vesuvausbruch zu einer nicht klassischen Landschaftsdarstellung inspirieren. Indem er unter anderem ein realistisches Motiv wie den Vesuvausbruch darstellt, zählt er zu den ersten Künstlern, die den klassischen Typus der idealen Landschaft überwinden.³⁴⁰

Im Gemälde *Die Spitze des Vesuvs beim Ausbruch* (**siehe Abb. 5**), das zwischen 1782 und 1784 angefertigt wurde, wird der Ausbruch vom Monte Somma mit dem großen Kegel des Vesuvs wiedergegeben. Im rechten Bildteil blicken Personen in unmittelbarer Nähe auf die Lava, die in Richtung „Atrio del Cavallo“ fließt. Wutky gibt ähnlich wie Hackert im *Ausbruch des Jahres 1774* (**siehe Abb. 15**) einen nahen Blick auf den großen „Vesuvkegel“ wieder. In der Gestaltung löst sich Wutky ebenso wie Hackert von den Regeln der klassischen Landschaftsdarstellung, jedoch nicht auf so ausgeprägte Weise. Wutky sieht über eine traditionelle Rahmung des Bildgeschehens hinweg und deutet diese nur durch „aufgetürmte“ Rauchwolken an. Die mächtige Größe des Vesuvs nimmt ähnlich wie bei Hackert den Mittelgrund ein, sprengt jedoch nicht den „Bildrahmen“. Die Sicht auf eine atmosphärische Landschaft im Hintergrund ist ein Merkmal der akademischen Landschaftsgestaltung, ebenso der dreiteilige Bildaufbau. Im Unterschied zu Hackert stellt Wutky in der Tradition Volaires diesen Ausbruch ebenfalls mit ästhetischen Werten des Sublimen dar. Die Rückenfiguren, die im linken vorderen Bildteil den Vesuvausbruch aus Distanz betrachten, vermitteln kaum Angst und Bedrohung, noch wissenschaftliche Beobachtung, und deuten bereits auf das Gefühl des Erhabenen hin.

Sehr pittoresk ist die Farb- und Formgestaltung. Der Vulkan in seiner „schroffen“ Form und „dunklen“ Farbigkeit, dessen Kontur durch die glühende

³³⁸ Fino 2003, S. 195.

³³⁹ Kuhn 1985, S. 16-17.

³⁴⁰ Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, S. 17.

unregelmäßige Lava akzentuiert wurde, kontrastiert mit der runden Bildöffnung im linken Hintergrund, die den Blick auf eine weiche Landschaft erschließt. Konkret handelt es sich um die Aussicht auf das „Castel dell’Ovo“ und die Silhouette des „Monte Posilippo“.

Maltechnisch fällt ein sehr pastoser und flächiger Farbauftrag auf. Im Vergleich zu Hackert gelingt es auch Wutky, naturgetreue Werte zu erfassen, was zum Beispiel an der Wiedergabe des Lavaflusses ersichtlich ist. Dieser pastose Pinselstrich war auch für zwei Miniaturen mit den gleichnamigen Titeln *Ausbruch des Vesuv* (**Abb. 58 /Abb. 59**) charakteristisch, in denen dieser vor allem der Suggestierung von geologischen Aspekten diene. Beide Darstellungen zeigen konkret einen Blick in das Innere des Kraters. Die erste Darstellung (**Abb. 58**), der die Ölstudie *Ausbruch des Vesuv* (**siehe Abb. 6**) zu Grunde liegt, ist in einem ovalen Format ausgeführt, um womöglich den Fokus noch stärker auf das Innere des Vulkans zu lenken. Die Wiedergabe der geologischen Gesteine ist sehr „naturgetreu“. Es fehlen die Merkmale einer klassischen Bildkonzeption. In der zweiten Miniatur (**Abb. 59**) wird im Konkreten ein „waghalsiger“ Abstieg in das Kraterinnere dargestellt. Auf einer erhöhten Plattform aus vulkanischem Gestein am Kraterrand, das einen pittoresken Rahmen um das Bild legt, befinden sich drei Personen, die in den Schlot des Kraters blicken.

Wutkys Gemälde *Ausbruch des Vesuv von Neapel gesehen* (**Abb. 4**) ist ein Beispiel für eine fernsichtige Wiedergabe des Vesuvausbruchs. Hier wird das Geschehen von einem erhöhten Blickpunkt, von „Posillipo“ aus, beobachtet. Rückenfiguren weisen gestikulierend den Betrachter auf den Vesuvausbruch hin, wobei die Dramatik des Geschehens durch die glutfarbigen Wolkenformationen und Lavaströme unterstrichen wird. Die vertikale Fontäne der Lava kennzeichnet den Ausbruch von 1779, wie sie in den Gemälden bei Voltaire (**siehe Abb. 54**), Fabris (**siehe Abb. 56**) und Hackert (**siehe Abb. 57**) ebenfalls als klares geologisches Moment ersichtlich ist. Aus zeitgenössischen Quellen ist bekannt, dass Wutky im Jahre 1779 den Vesuv als Begleiter von Hamilton bestieg.³⁴¹

³⁴¹ Friedrich Meyer bemerkte im Jahr 1792: „Von Herrn Wutky, einem vortrefflichen Landschaftsmaler aus Österreich und von dem verwegensten Führer aus Resina begleitet wagte er (Hamilton) sich bei den heftigsten Explosionen des Vesuv bis an den Aschehügel und schrieb dort vor der Schreckensszene seine Beobachtungen nieder. Der Künstler entwarf hier neben ihm eine Zeichnung von dem Ausbruch, die er nachher für die Königin von Neapel in einem großen Gemälde ausführte. Das Bild ist von unbeschreiblich großer Wirkung und, wie Augenzeugen versichern, von unübertrefflicher Wahrheit. [...] Große glühende Steine, sagte mir Woutky (sic!) selbst, fielen aus dem Krater geschleudert neben uns nieder, und wir

4.2.1.5. Joseph Wright of Derby (1734-1797)

Wright of Derby reiste im Oktober 1774 von Rom nach Neapel und wurde während seines einmonatigen Aufenthaltes Zeuge eines Vesuvausbruchs. Nach diesem „Vesuverlebnis“ fertigte er mehrere Skizzen von dessen Eruptionen an. Dieses Thema bestimmte fortan das Schaffen des Künstlers auch in seiner Heimat, sodass er noch in den folgenden zwei Jahrzehnten mehr als 30 „Vesuvbilder“ anfertigte.³⁴² Sein Erlebnis veranlasste ihn zu einem Brief an seinen Bruder, worin er den Wunsch äußerte ein Bild anzufertigen:

„[...] there was a very considerable eruption at the time, of which I am going to make a picture. 'Tis the most wonderful sight in nature [...]’.“³⁴³.

Es wird vermutet, dass es sich bei dem hier genannten Bild um das im Winter 1774/1775 angefertigte Ölgemälde *Vesuv* (**Abb. 60**) handeln könnte.³⁴⁴ Dabei handelt es sich in diesem Zusammenhang um eines der wenigen Gemälde, die datiert werden können.

Wiedergegeben wird die Sicht auf das Innere des Kraters, die frappant an die zuvor beschriebene Miniatur (**Abb. 58**) von Wutky erinnert. Wright of Derby gestaltet einen sehr auf Effekt abzielenden Einblick, indem Felsformationen schroff und „bewegt“ den Krater einkreisen, eine „Feuersäule“ aus dem Vesuv schießt und bedrohliche Rauchwolken aufsteigen.

Ähnlich wie Wutky stellt der Künstler diese Einsicht in der neuen Ästhetik des Sublimen und Pittoresken dar und löst sich von der Konzeption klassischer Landschaftsbilder.

mussten, wenn der Wind den Stein- und Ascheregen nach unserer Seite trieb, uns oft in einer nahen Kluft verbergen.“. zitiert nach: Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, S. 237.

³⁴² Fino 2003, S. 80/Ingamells 1997, S. 1023-1024.

³⁴³ Brief Joseph Wright of Derby an seinen Bruder am 11. November 1774 in Rom. Zitiert nach: Nicolson 1968, S. 10.

³⁴⁴ Nicolson 1968, S. 10.

4.3. Kategorisierung der „Vesuvbilder“

Nach vorangegangener Bildanalyse widmet sich dieser Teil der Frage der Kategorisierung jener Bilder, die den Vesuvausbruch als Bildsujet darstellen. Dieses Bestreben ist einem lebhaften theoretischen Diskurs unter den Kunsthistorikern Trempler, Reimer, Nordhoff und Krönig ausgesetzt, die sich vor allem mit der Einordnung der Darstellungen von Hackert beschäftigten.³⁴⁵ Während Krönig jene eindeutig dem Genre der Landschaftsmalerei zuerkennt, würden Nordhoff und Reimer eine Kategorisierung mit der Bezeichnung „Dokument“ vorziehen.³⁴⁶

Im größeren Rahmen befasste sich Trempler mit dieser Frage und untersuchte die oben genannten Bilder von Hackert (**siehe Abb. 15/Abb. 57**) und jenes von Wright of Derby (**siehe Abb. 60**) hinsichtlich ihrer Kategorisierung.³⁴⁷ Für diese Gruppe von Vulkandarstellungen erfindet Trempler durch die Einführung des Begriffes Katastrophe eine eigene Spezies, die er als „Katastrophendarstellung“ bezeichnet. Jedoch fehlt für diese Kategorisierung eine historische Studie zur Katastrophendarstellung an sich.³⁴⁸

4.3.1. Zum Begriff der Katastrophe und seiner Rezeption in der Geologie

Wissenschaftler der plutonistischen Auffassung verwendeten zur Charakterisierung des Vesuvausbruchs nach der Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts erstmals den Begriff „Katastrophe“. Das Wort *catastrophe* hat seinen Ursprung in der Theaterwelt, wo es als Inversion einer Handlung verstanden wird.³⁴⁹ Die Handlung muss jedoch keinen negativen Ausgang nehmen, denn sie kann sich auch zum Guten wenden. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts existiert der Begriff

³⁴⁵ Nordhoff/Reimer 1994, S. 32./Trempler 2008, S. 164.

³⁴⁶ Nordhoff/Reimer 1994, S. 32./Trempler 2008, S. 164-165.

³⁴⁷ Trempler 2004 S. 93-106/ Trempler 2008, S. 164-186.

³⁴⁸ Trempler 2008, S. 185.

³⁴⁹ Etymologisch gehörte der Begriff „Katastrophe“ ursprünglich in die Theaterwelt. In Aristoteles Tragödientheorie gebrauchte man das griechische Wort „Peripetie“ als Äquivalent für Katastrophe. Nach der lateinischen Übersetzung der „Poetik Aristoteles“ in den Jahren 1481-1498 wurde die Sprache der antiken Tragödie wieder belebt, indem sie Theoretikern studiert wurde. Infolgedessen tauchte der Begriff „Katastrophe“ um 1600 im europäischen Sprachraum auf. In: Trempler 2008, S. 169.

catastrophe ausschließlich im Kontext des Theaters.³⁵⁰ Erst danach findet der Begriff über die Naturwissenschaft allmählich Eingang in den Sprachgebrauch.³⁵¹

Für den deutschen Theoretiker Johann Georg Sulzer ist die Katastrophe Ende des 18. Jahrhunderts im Drama im Sinne einer Auflösung positiv konnotiert. Bei Burke findet der Ausdruck hingegen Anwendung in der Beschreibung der historischen Welt und bezeichnet zum Beispiel den „Untergang Alexander des Großen“ als „Katastrophe“.³⁵² Im Kontext mit Naturkatastrophen des 18. Jahrhunderts wird der Begriff zunehmend negativ besetzt.

4.3.2. Kategorisierung als Katastrophendarstellung

Trempler findet den Ausdruck Katastrophe auch für Vorkommnisse in der Natur beziehungsweise Geologie angemessen, weil der Künstler mit malerischen Mitteln ein bedrohliches Ereignis in der Natur darstellt. Durch diese Erkenntnis schafft er eine nähere Verbindung und Interdependenz zwischen dem Vesuvausbruch in der Landschaftsmalerei und der Wissenschaft. Daraus schließt er in der Kategorisierungsfrage auf die mögliche Bezeichnung der „Katastrophendarstellung“.³⁵³

³⁵⁰ Dies ist aus Diderots *Encyclopédie* zu entnehmen. In: Trempler 2008, S. 169.

³⁵¹ Trempler 2008, S. 170.

³⁵² Trempler 2008, S. 170.

³⁵³ Trempler 2008, S. 185.

5. Der Vesuvausbruch als Bildsujet in der romantischen Landschaftsmalerei

Im 19. Jahrhundert findet der Vesuvausbruch erneut Anerkennung vor allem unter Landschaftsmalern, die auf der Suche nach spektakulären „Lichterfahrungen“ waren.

Bedeutend war Dahl, ein Freund und Schüler von C. D. Friedrich, der zwischen 1820 nach in Italien kam. Er reiste als künstlerischer Begleiter des zukünftigen norwegischen Königs Christian VIII. und schuf während seines Aufenthaltes in Neapel mehrere Skizzen nach der Natur, unter anderem vom Ausbruch des Vesuvs am 20. Dezember 1920. Davon ist die Zeichnung *Ausbruch des Vesuvs vom Atrio del Cavallo* (**Abb. 61**) erhalten, die die Ansicht vom „Atrio del Cavallo“ wiedergibt. Im Atelier führte er in Folge seine Gemälde nach diesen Studien aus, wie beispielsweise die *Eruption 1821* (**Abb. 62**), die den Vesuvausbruch sensualistisch mit Feuerglut und Rauchwolken wiedergibt. Bedeutend ist, dass er den Ausbruch nicht mehr bei Nacht konzipiert, sondern bei Tag. Dadurch verliert die Gestaltung das typisch „Pittoreske“ der vorangegangenen Jahrzehnte, indem die Lichtkontraste gemildert erscheinen und das Ereignis an Dramatik verliert. Der Bezug zur klassischen Landschaftskomposition bleibt hingegen gewahrt. Zugleich wird das Gefühl des Erhabenen durch das Verhältnis von Mensch und Natur spürbar: drei Reisende, die mit einem Maultier im Tal zwischen den zwei Vulkankegeln dargestellt sind, blicken kontemplativ auf den Lavastrom, der sich vor ihnen ergießt. Aus nächster Nähe können sie das Ereignis erfassen. Auf der rechten Seite öffnet sich ein panoramaartiger Blick auf den Golf von Neapel.

Ähnlich wie Voltaire hat Dahl seriell Bilder des Vesuvausbruchs angefertigt. Das Gemälde *Ausbruch des Vesuvs* (**Abb. 63**), das vor dem Jahre 1823 geschaffen wurde, ist dem vorangegangenen Beispiel in seiner Konzeption sehr ähnlich.³⁵⁴

Im Vergleich zu Wiedergaben des Sujets aus dem 18. Jahrhundert unterscheiden sich die romantischen Bildkonzeptionen des Vesuvs von ihnen vor allem durch eine klare Lichtgestaltung. Neu sind nach Beck Saiello die Inszenierung der Staffagefiguren, die sich von früheren Vedutenansichten des 18. Jahrhunderts unterscheidet und die erkennbare Symbiose von Menschen und Natur, die sich im Bild widerspiegelt.³⁵⁵

³⁵⁴ Rothbauer 1990, S. 13.

³⁵⁵ Beck-Saiello 2006, S. 115; S. 154.

Die Methodik des Künstlers beruhte auf Studien und einer Ausführung im Atelier, was ebenso Kennzeichen klassisch akademischer Charakteristiken war.³⁵⁶

Aus den Bildern Dahls spricht eine romantische Stimmung mit gleichzeitig historischer Dimension.

Anders als Dahl hat Turner den Vesuv als romantische „Stimmungslandschaft“ im Aquarell *Bucht von Neapel um 1817* (**Abb. 64**) umgesetzt. Turner wählt eine Darstellungsweise, die sich vollständig von den Regeln der klassischen Landschaftsdarstellung abwendet,³⁵⁷ und schafft eine Komposition aus Licht und Farbe, dabei löst sich die Gestalt des Vulkans gänzlich auf. Turner selbst hat diesen Vesuvausbruch jedoch nicht gesehen, sondern hier nach einer Aufnahme mit Camera obscura von James Hakewill gemalt.³⁵⁸

Ruskin dagegen hat den Vesuvausbruch im Jahre 1841 auf empirische Weise im Aquarell *Vesuvausbruch 1841* (**Abb. 65**) festgehalten. Dies musste für den Künstler von großer Bedeutung gewesen sein, da sich die erste Bekanntschaft mit Turner, den er sehr verehrte, über das oben genannte Aquarell (**siehe Abb. 64**) ergab. Dies ist aus einem Brief ersichtlich:

„[...] the first piece of Turner I ever saw.“³⁵⁹.

Ruskin hatte eine große Wertschätzung gegenüber Turners Schaffen. In einem Brief am 30.1. 1841 schrieb er über Turner folgendes:

„He ist he only man of whom nature now reminds me; the only one, of all landscape painters, ancient or modern, to whom she seems to have laid her heart open-to have really requited the attachement. How he has watched her huours night and day - as I can trace in every touch- down or up- to the black shades in the cone of Vesuvius who is insulted by every other representation but his.“³⁶⁰.

Die künstlerischen Darstellungen von Ruskin und Turner stellen die Auflösung der klassischen Landschaftsmalerei dar und markieren einen absoluten künstlerischen Höhepunkt in der Entfaltung der Genese des Vesuvausbruchs.

³⁵⁶ Kat. Ausst. 2008, S. 132.

³⁵⁷ Warrel 2000, S. 42.

³⁵⁸ Warrel 2000, S. 42.

³⁵⁹ Warrel 2000, S. 42.

³⁶⁰ Brief von Ruskin an Harrison am 30. Jänner 1841. Zitiert nach: Warrel 2000, S. 42.

Ruskin selbst hatte bereits mehrere Jahre zuvor ein großes Interesse für Geologie entwickelt und kannte die geologische Gestalt des Vesuvs und des Monte Sommas. Neu war jedoch das Gefühl, das der Anblick des Vulkans in ihm hervorrief. Dass seine erste Begegnung mit dem Vesuvausbruch am 8. Januar war sehr beeindruckend war, geht aus folgendem Tagebucheintrag hervor:

„[...] lay under a mas of white cloud[s], its own smoke mixing with them in magnificent changing volumes; the sun catching on the snowy cone, and locally on the rolling bodies of vapour, which fell heavily down its slope, far from anything I ever expected from Vesuvius.“³⁶¹.

In einem eingehenden Studium hielt er den Vesuv im Laufe dieses Tages unter den verschiedenen atmosphärischen Veränderungen des Lichts fest und der Vesuv erhielt am Ende des Tages eine Auszeichnung mit folgenden Worten „a far nobler thing than I ever supposed it“ ³⁶².

Diese neue empirische Wahrnehmung von Landschaft, das Studium und Festhalten des Motivs in der freien Natur kündigt „das Ende der traditionellen Kategorie Landschaft an.“³⁶³ Ruskin gilt als ein Wegbereiter der „modernen Landschaft“, in der die Wiedergabe von Natur sowohl „objektive“ als auch „subjektive“ Werte vermittelt.³⁶⁴

³⁶¹ Tagebuchbuchaufzeichnung (DI. 140-1), zitiert nach Warrel 2000, S. 55.

³⁶² Tagebuchbuchaufzeichnung (DI. 140-1), zitiert nach Warrel 2000, S. 55.

³⁶³ Frank/ Lobsien 2001, S. 656.

³⁶⁴ Frank/ Lobsien 2001, S. 656.

RESÜMEE

Die vorliegende Arbeit hat versucht die Darstellung des Vesuvausbruchs in der Landschaftsmalerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kunstwissenschaftlich zu betrachten und auf diverse Veränderungen im Blick des Landschaftsmalers hinzuweisen.

Die Genese des Bildmotivs „Vesuvausbruch“ beginnt bereits Ende des 16. Jahrhunderts als ein objektiv topografisches Moment in Stadtansichten von Neapel und setzt seine Präsenz im barocken Historienbild des 17. Jahrhunderts fort. Im 18. Jahrhundert rücken die Eruptionen des Vulkans in das Interesse von Grand-Tour-Reisenden und sie werden als „außergewöhnliches“ Bildsujet von zahlreichen angesehenen Landschaftsmalern festgehalten.³⁶⁵ Diese entwickeln das Motiv in der Tradition der Vedute fort und das „Vulkanporträt“, fernsichtig oder nahsichtig aufgenommen, nimmt einen Platz in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts ein.

Der „Vesuvausbruch“ bedeutet für den klassischen Landschaftsmaler vor allem eine neue Bildaufgabe, die jedoch mit einigen Diskrepanzen verbunden ist. Zum einen lässt sich seine Darstellung nicht mit der idealen Landschaft vereinbaren, zum anderen handelt es sich bei dem Motiv um eine geologische Erscheinung mit wissenschaftlichen Ansprüchen. Einige Künstler bevorzugten eine objektive und naturgetreue Darstellung und sahen von einer klassischen Konzeption ab, um wissenschaftliche Aspekte zu transportieren. So löste sich der klassische Landschaftsmaler Hackert von der idealen Landschaft zu Gunsten einer „realitätsnahen“ Darstellung. Diese Problematiken trugen unter anderem zur Kategorisierungsfrage des Vesuvausbruchs „pro“ oder „kontra“ Landschaftsbild bei.

Wie ersichtlich wurde, stellte ein Großteil der Künstler den Vesuvausbruch in den ästhetischen Kategorien des „Pittoresken“ und „Sublimen“ dar, wofür die Erfahrung der unmittelbaren Natur grundlegend war. Durch Studien in der freien Natur und die direkte Begegnung mit derselben, erfuhr der Künstler jene Subjektivität, die sich in der bildlichen Darstellung widerspiegelt und sich darauf folgend in der Romantik entfaltet.

Im 19. Jahrhundert bezog sich die Konzeption der Darstellungen des Vesuvausbruchs sehr klar auf das empirische Studium. Dabei spielte das Licht eine

³⁶⁵ Beck Saiello 2010a, S. 52.

große Rolle und es wurden vor allem Darstellungen bei Tag angefertigt. So kann die Ansicht des Vesuvausbruchs bei Dahl als sublim und naturgetreu bezeichnet werden, während bei Turner die Wiedergabe der Natur sublim als farblich leuchtendes Stimmungsbild in Erscheinung tritt.

Stilistisch könnte man das Vesuvbild an Hand von drei Künstlerpersönlichkeiten einordnen und resümieren: In der Malerei Hackerts, einem Nachfolger Van Wittels, kündigt sich der Bruch „vom Idealen zur Realität“ an³⁶⁶ und der Vesuvausbruch wird auf objektive Weise wiedergegeben. Gegenteilig verfährt Volaire, der als Schüler Vernets über einen empirischen Zugang den Vesuvausbruch pittoresk und sublim inszeniert. Turner, als aufmerksamer Beobachter der Natur, malte in der Tradition Lorrains, für dessen Schaffen „Licht und Farbe“ eine bedeutende Rolle spielten. In seiner Aquarellmalerei entwickelte Turner einen einzigartigen Malstil, der zu visionären Bildschöpfungen führte.

Als künstlerischer Ausdruck stehen die Darstellungen des Vesuvausbruchs des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen „Renaissance“ und „neuzeitlichem“ Gedankengut, in dem sich die Loslösung von der idealen Landschaft vollzieht und sich die Hinwendung zu einer empirischen Wiedergabe von Natur ankündigt. Dadurch kommt es zur „Auflösung der klassischen Landschaftsmalerei“, die sich im 19. Jahrhundert in atmosphärisch konzipierten Vesuvbildern als „Stimmungslandschaft“ zeigt.

³⁶⁶ Baumgart 1974, S. 84.

ABBILDUNGEN



(Abb. 1) Matts Leiderstam, Blick auf Installation *Einst gesehen*, Ausstellung ATTITUDE AND CANON (23.09- 24.10. 2010), 2010, xhibit Räume der Akademie der bildenden Künste, Wien.



(Abb. 2)



(Abb. 3)

(Abb. 2) Matts Leiderstam, Installation *Einst gesehen*, Ausstellung ATTITUDE AND CANON (23.09- 24.10. 2010), 2010, xhibit Räume der Akademie der bildenden Künste, Wien. Bild unten: siehe **(Abb. 4)** Bild oben **(siehe Abb. 5)**.

(Abb. 3) Matts Leiderstam, Installation *Einst gesehen*, Blick auf das Kabinett mit Porträt von „Graf Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein“, Ausstellung ATTITUDE AND CANON (23.09- 24.10. 2010), 2010, xhibit Räume der Akademie der bildenden Künste, Wien. **(siehe Abb. 7)**.



(Abb. 4) Michael Wutky, *Ausbruch des Vesuvs über den Golf von Neapel gesehen*, Öl auf Leinwand, 200 x 251 cm, Akademie Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.



(Abb. 5) Michael Wutky, *Die Spitze des Vesuvs beim Ausbruch*, um 1782/1784, Öl auf Leinwand, 95 x 146 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.



(Abb. 6) Michael Wutky, *Ausbruch des Vesuvs*, um 1772/82, Öl auf Papier, 456 x 570 mm, oval, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien.



(Abb. 7) Martin Ferdinand Quadal, *Bildnis Anton Graf Lamberg-Sprinzenstein*, Öl auf Leinwand, 101 x 77 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.



(Abb. 8) Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Golfes von Pozzuoli bei Sonnenaufgang*, 1802, Öl auf Leinwand, 65 x 96,5 cm, private Sammlung, Neapel.



(Abb. 9) Hubert Robert, *Vedute des Vesuvausbruch am 8. August 1779*, Stich von Carl-Gottlieb Guttenberg, 53 x 35 cm, (in: Saint-Non „Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile“, 1, Parigi 1781-86.).



(Abb. 10)

(Abb. 10)

Stich von Heinrich A. Volaire, *Nächtliche Eruption des Vesuvs vom 14. Mai 1779*, Stich von Gutenberg, 53 x 35 cm (in: Saint None, *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, Parigi 1781-86,1.).



(Abb. 11)

(Abb. 11) Pierre-Jacques Volaire, *Nächtliche Eruption des Vesuvs vom 14. Mai 1779*, Öl auf Leinwand, 248 x 378 cm, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.



(Abb. 12) Jean- Pierre Louise Laurent Houël, *Vedute des Vesuv und Golf von Neapel*, Stich von Remi H. Delvaux, Joseph de Longeuel, (in: Saint None, *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, Parigi 1781-86,1.)



(Abb. 13) Claude-Joseph Vernet, *Vedute di Napoli da Mergellina*, Öl auf Leinwand, 76 x 155 cm, Ahlwick, Sammlung Duca di Northumberland.



(Abb. 14) Jean-Pierre Louis Laurent Houël, *Vue de la Bouche A de Stromboli*, 1782, (in: Houël, *Voyage Pittoresque*, 1782-1787, 1.).



(Abb. 15) Jacob Philipp Hackert, *Vesuviusausbruch aus dem Jahr 1774*, 1774, Öl auf Leinwand, eigenhändige Replike, 70,5 x 90,5 cm, Gemäldegalerie, Kassel.



(Abb. 16) Pierre Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs vom Atrio del Cavallo aus dem Jahr 1771*, 1771, Öl auf Leinwand, 65 x 125 cm, Private Sammlung, Frankreich.



(Abb. 17) Joshua Reynolds, *Porträt von Sir William Hamilton*, um 1776/1777, Öl auf Leinwand, 255,30 cm x 175, 20 cm, National Portrait Gallery, London, Großbritannien.



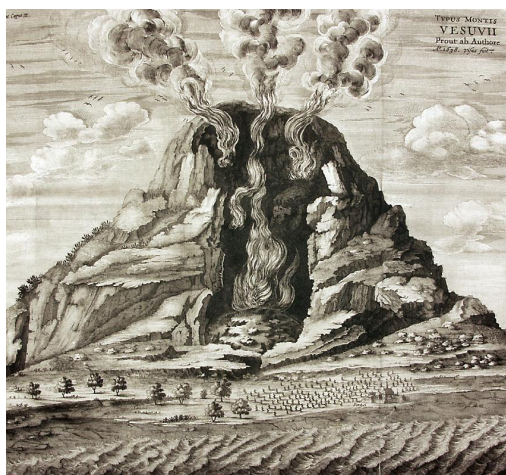
(Abb. 18) Pietro Fabris, *Vedute der großen Eruption in der Nacht des 20. Oktobers 1767*, kolorierter Stich, (Tavola VI, in: William Hamilton, *Campi Flegrei*, Napoli 1776.).



(Abb. 19) Pietro Fabris, *Vedute mit Blick auf das Innere des Kraters des Vesuvius*, kolorierter Stich nach einem Entwurf von 1756, (Tavola X in: William Hamilton, *Campi Flegrei*, Napoli 1776.).



(Abb. 20) Pietro Fabris, *Lavafluss vom Vesuv Richtung Resina am 11. Mai 1771*, 1776, kolorierter Stich in Aquarell, 46 x 34,5 cm, (Tavola XXXVIII, in: William Hamilton, *Campi Flegrei*, Napoli 1776.), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.



(Abb. 21) *Typus Montis Vesuvii prout ab autore anno 1638, 1665*, Stich (in: Athanasius Kircher „*Mundus Subterraneus*“, Amsterdam 1665), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.



(Abb. 22)

(Abb. 22) Pieter Brueghel der Ältere, *Seeschlacht im Hafen von Neapel*, um 1558, Wasserfarben, darüber Öl auf Holztafel, 39,8 x 69,5 cm, Galleria Doria Pamphilij, Rom.



(Abb. 23)

(Abb. 23) Detail von **(Abb. 22)**: Ausbruch des Vesuv.



(Abb. 24) Jan Van Stinemolen, *Panorama von Neapel*, 1582, Federzeichnung in Schwarzgrau und Dunkelbraun, 46 x 121,7 cm, Graphische Sammlung Albertina Wien.



(Abb. 25) Didier Barrar, *Borgo di Loreto mit dem Vesuv in Eruption*, Öl auf Leinwand, 35,6 x 62,6 cm, Private Sammlung, Rom.



(Abb. 26) Scipione Compagno, *Eruption des Vesuvs 1631*, Öl auf Leinwand, 170 x 220 cm, Private Sammlung ausgestellt im Museum della Certosa di San Martino, Neapel.



(Abb. 27) Domenico Garguilo, genannt Micco Spadaro, *Eruption des Vesuvs 1631*, Öl auf Leinwand, 125 x 178 cm, Private Sammlung.



(Abb. 28) Unbekannt, *Eruption des Vesuvs 1631*, Öl auf Leinwand, 99 x 126 cm, Mitte 17. Jahrhunderts, Collezione Santangelo.



(Abb. 29) Domenico Garguilo, genannt Micco Spadaro, *Aufstand des Masaniello 1647*, 126 x 177 cm, Öl auf Leinwand, Museo Nazionale di San Martino, Neapel.



(Abb. 30) Domenico Garguilo, genannt Micco Spadaro, *Danksagung nach der Pest*, 1656, Öl auf Leinwand, 207 x 303 cm, Museo Nazionale di San Martino, Neapel.



(Abb. 31) Carlo Coppola, *Einzug von Don Juan de Austria auf der Piazza*, Museo Nazionale di San Martino, Neapel.



(Abb. 32) Claude Lorrain, *Eruption 1631*, Öl auf Leinwand, 95,5 x 134 cm, Collezione Banca di Credito Popolare, Palazzo Vallelonga.



(Abb. 33) Jan Asselijn, *Eruption 1631*, Öl auf Leinwand, Museo Reale di Belle Arti, Kopenhagen.



(Abb. 34) Thomas Wijck, *Eruption 1631*, Öl auf Leinwand, 57, 5 x 47,5 cm, Collezione Causa, Neapel.



(Abb. 35) Brüder Limburg, *Très Riches Heures du Duc de Berry*. Kalenderdarstellung März mit Schloss Lusignan im Hintergrund, vor 1416, Pergament, 22,5 x 13,6 cm, Musée Condé, Chantilly.



(Abb. 36) Jan Van Eyck, *Die Madonna des Kanzlers Rolin*, um 1435, Öl auf Holz, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 37) Jan van Eyck, *Anbetung des Lammes*, um 1432, Mitteltafel aus dem *Genter Altar*, Öl auf Holz, 135 x 236 cm, St. Bavo, Gent.



(Abb. 38) Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1505, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 39) Albrecht Dürer, *Burg und Stadt Arco*, 1495, Aquarell, 22,3 x 22,3 cm, Musée du Louvre, Paris.



(Abb. 40) Nicolas Poussin, *Der Winter oder die Sintflut*, 1660-1664, Öl auf Leinwand, 118 x 160 cm, Louvre, Paris.



(Abb. 41) Salvator Rosa, *Landschaft mit Apoll und der cumäischen Sybille*, um 1655/ 1660, Öl auf Leinwand, 174 x 260 cm, Wallace Collection, London.



(Abb. 42) Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 74,8 x 94,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



(Abb. 43) Claude Gélée genannt Lorrain, *Hafenansicht mit der Einschiffung der Heiligen Ursula*, 1641, Öl auf Leinwand, 113 x 149 cm, National Gallery London.



(Abb. 44) Claude Lorrain, *Ländliche Landschaft mit der Flucht nach Ägypten*, um 1655, Öl auf Leinwand, 193 x 147 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



(Abb. 45) Gaspar Van Wittel, *Ansicht von Posillipo mit dem Palazzo Donn' Anna*, 1699–1701, Öl auf Leinwand, 72,7 x 170,3 cm, Compton Verney.



(Abb. 46) Joseph Vernet, *Ansicht des Vesuvs im Jahr 1757 (in Wirklichkeit Ansicht des Vesuvs im Jahr 1737)*, Stich von Philibert-Beneist de LaRue, 43,5 x 32 cm, Bibliothèque de France, département des Estampes et de la Photographie, Paris.



(Abb. 47) Carlo Bonavia, *Vedute vom Golf von Neapel mit dem Vesuvausbruch*, Öl auf Leinwand, 103 x 125 cm, Museo di San Martino, Fondazione Maurizio e Isabella Alisio, Neapel.



(Abb. 48) Charles Francois de La Croix de Marseille, *Eruption des Vesuvs vom Leuchtturm am Hafen*, Private Sammlung.



(Abb. 49) Adam Elsheimer, *Die Flucht nach Ägypten*, 1609, Öl auf Kupfer, 31 x 41 cm, Alte Pinakothek, München.



(Abb. 50) Pierre- Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs*, 1767, Öl auf Leinwand, 166 x 110 cm, Musée Louvre, Paris.



(Abb. 51) Pierre- Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs aus dem Jahr 1767*, 130 x 229 cm, signiert und datiert rechts, 1782, Museo nazionale di Capodimonte, Neapel.



(Abb. 52) Pierre Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs 1767*, Öl auf Leinwand, 159 x 242 cm, um 1782, Museo di Capodimonte (ausgestellt im Museo della Certosa di San Martino), Neapel.



(Abb. 53) Pierre-Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs aus dem Jahr 1776 mit Neapel zur Linken*, Öl auf Leinwand, 70,5 x 114, 6 cm, Ort unbekannt.



(Abb. 54) Pierre- Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs*, Öl auf Leinwand, 61 x 41 cm, 1779, Private Sammlung.



(Abb. 55) Pierre-Jacques Volaire, *Eruption des Vesuvs aus dem Jahr 1794*, Öl auf Leinwand, 157 x 240 cm, um 1782, Museo Nazionale di Capodimonte, ausgestellt im Museo della Certosa di San Martino, Neapel.



(Abb. 56) Pietro Fabris, *Vedute des großen Vesuvausbruchs am 8. August 1779*, kolorierter Stich, 47 x 34 cm (Tavola II in: William Hamilton, *Supplement to the Campi Phlegraei*, Napoli 1779), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.



(Abb. 57) Jacob Philipp Hackert, *Ausbruch des Vesuvs im Jahre 1779*, 1779, Öl auf Leinwand, 64,5 x 87 cm, Private Sammlung Köln, Deutschland.



(Abb. 58) Michael Wutky, *Ausbruch des Vesuv*, um 1772-1782, Öl auf Leinwand, 45,3 x 56 cm, oval, Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten.



(Abb. 59) Michael Wutky, *Ausbruch des Vesuv*, Öl auf Papier, 39,8 x 31,8 cm, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien.



(Abb. 60) Joseph Wright of Derby, *Vesuv*, um 1774/1775, Öl auf Leinwand, 120, 6 x 170, 2 cm, Joseph Wright of Derby Museum, Derby Museums and Art Gallery.



(Abb. 61) Johan Christian Clausen Dahl, *Vesuvausbruch vom Atrio di Cavallo*, Bleistift auf Papier, 26 x 37,9 cm, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.



(Abb. 62) Johan Christian Clausen Dahl, *Ausbruch des Vesuvs*, 1821, Öl auf Leinwand, 61 x 87, 5 cm, Bergen Kunstmuseum, Rasmus Meyer Collection.



(Abb. 63) Johan Christian Clausen Dahl, *Ausbruch des Vesuvs*, 1824, Öl auf Leinwand, 93 x 138 cm, Oslo Nasjonalgalleriet.



(Abb. 64) William Turner, *Bucht von Neapel* um 1817 oder *Der Zorn des Vesuvs*, Aquarell auf Papier, 17, 6 x 28,4 cm, Birkenhead, Williamson Art Gallery and Museum.



(Abb. 65) John Ruskin, *Vesuv in Eruption*, 1841, Wasserfarbe auf Papier, 22 x 16, 4 cm, Ruskin Foundation, Ruskin Library, University of Lancaster.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- (Abb. 1)** Lisa Rastl, Wien, Akademie der Bildenden Künste
Einblick in die Ausstellung Attitude and Canon, Installation Matts Leiderstam Einst
gesehen Foto: Lisa Rastl (6.9.2012)
http://files.akbild.ac.at/presse/shared/files/A%20and%20C_o2.jpg (6.9.2012)
- (Abb. 2)** Søren Grammel.
- (Abb. 3)** Søren Grammel.
- (Abb. 4)** Trnk 1989, S. 273.
- (Abb. 5)** Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, S. 235, Abb. 63.
- (Abb. 6)** Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, S. 238, Abb. 64.
- (Abb. 7)** Renate Trnk, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste
in Wien. Die Sammlung im Überblick, Wien u.a. 1997, S. 250.
- (Abb. 8)** Kat. Ausst. Castel Sant'Elmo 1990, S. 255.
- (Abb. 9)** De Saint Non 1781,1, S. 208.
- (Abb. 10)** De Saint Non 1781,1, n. 32.
- (Abb. 11)** Kat. Ausst. Castel Sant' Elmo 1990, S. 291.
- (Abb. 12)** De Saint Non 1781,1, n. 31.
- (Abb. 13)** Lamers 1995, S. 264, Abb. 424.
- (Abb. 14)** Houël 1782-1787, 1, Pl.12
- (Abb. 15)** D'Angelo 2007, S.36.
- (Abb. 16)** Beck Saiello 2010b, S. 173, P. 65./S. 228.
- (Abb. 17)** Reinsberg/Deoudi (Hg), Antike a la Carte. Meisterwerke des
Klassizismus aus Neapel, Neapel 2006, S. 9, Abb. 4.
- (Abb. 18)** Hamilton 2000, Tavola VI.
- (Abb. 19)** Hamilton 2000, Tavola X.
- (Abb. 20)** Hamilton 2000, Tavola XXXVIII.
- (Abb. 21)** Ricciardi 2009, S. 266.
- (Abb. 22)** Claessens/ Rousseau 1969, S. 27, Abb.4.
- (Abb. 23)** Claessens/ Rousseau 1969, S. 29, Abb.4 a.
- (Abb. 24)** Benesch 1928, Tafel 64, Abb. 247.
- (Abb. 25)** Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes/ Villa Campolieto
2006, S. 100.

- (Abb. 26)** Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes/ Villa Campolieto 2006, S. 127.
- (Abb. 27)** Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes/ Villa Campolieto 2006, S. 126.
- (Abb. 28)** Ricciardi 2009, S.205.
- (Abb. 29)** Ricciardi 2009, S. 269.
- (Abb. 30)** Ricciardi 2009, S. 279.
- (Abb. 31)** Michael Scholz-Hänsel, Jusepe de Ribera 1591-1652, Köln 2000, S. 71.
- (Abb. 32)** Ricciardi 2009, S.220.
- (Abb. 33)** Ricciardi 2009, S. 205.
- (Abb. 34)** Ricciardi 2009, S. 201.
- (Abb. 35)** Büttner 2006, S. 48, Abb.14.
- (Abb. 36)** Büttner 2006, S. 54, Abb.18.
- (Abb. 37)** Büttner 2006, S.56-57, Abb. 19.
- (Abb. 38)** Büttner 2006, S.53, Abb. 17.
- (Abb. 39)** Büttner 2006, S.88, Abb. 37.
- (Abb. 40)** Richter- Musso 2011/2012, S. 45, Abb.7.
- (Abb. 41)** Büttner 2006, S. 135, Abb.60.
- (Abb. 42)** Büttner 2006, S. 264, Abb. 134.
- (Abb. 43)** Büttner 2006, S. 141, Abb. 63.
- (Abb. 44)** Kat. Ausst. Thyssen-Bornemisza Museum 1992, hg. von José Manuel Pita Andrade/ Maria del Mar Borobia Guerrero (Kat. Ausst. Thyssen-Bornemisza Museum, Barcelona 1992), Barcelona 1992, S. 611.
- (Abb. 45)** Nicola Spinosa (Hg.), Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli, (Kat. Ausst. Museo di Capodimonte, Museo di San Martino, Castel Sant' Elmo, Museo Pignatelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale , Napoli 2009/2010),2, Napoli 2010, S. 343.
- (Abb. 46)** Beck Saiello 2010b, S. 108, P. 16.
- (Abb. 47)** Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes/ Villa Campolieto 2006, S. 133.
- (Abb. 48)** Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes/ Villa Campolieto 2006, S. 123.
- (Abb. 49)** Büttner 2006, S. 137, Abb. 61.
- (Abb. 50)** Beck Saiello 2010b, S.133, P. 30.

- (Abb. 51)** Beck Saiello 2010b, S. 194, P. 94.
- (Abb. 52)** Beck Saiello 2010b, S. 171, P. 33.
- (Abb. 53)** Beck Saiello 2010b, S. 162, P. 78.
- (Abb. 54)** Beck Saiello 2010b, S.138, P.91.
- (Abb. 55)** Beck Saiello 2010b, S. 189, P. 121.
- (Abb. 56)** Hamilton 2000, S. 257, Taf. II.
- (Abb. 57)** Kat. Ausst. Castel Sant’Elmo 1990, S. 297.
- (Abb. 58)** Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, Abb. 65.
- (Abb. 59)** Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001, Abb. 66.
- (Abb. 60)** Derby Museum and Art Gallery.
- (Abb. 61)** Angelika Steinwiddler.
- (Abb. 62)** Rothbauer 1990, Blatt 4, S. 13
- (Abb. 63)** Kat. Ausst. National Gallery of Australia 2008, S. 132, Abb. 43.
- (Abb. 64)** Richter-Musso 2011/2012, S. 187, Abb. 61.
- (Abb. 65)** Warrel 2000, S. 55, Abb. 33.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Selbständige Publikationen

Monographien, Kataloge, Herausgeberschaften

B. Unselbständige Publikationen

Monographien und Aufsätze aus Sammelbänden und Katalogen

Artikel aus Zeitschriften

Lexika und Nachschlagewerke

C. Literatur aus dem Internet

A.

Alfano u. a. 2000

Giancarlo Alfano u. a. (Hg.), Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento napoletano, Napoli 2000.

Alvino 1841

Francesco Alvino, Il vesuvio Cenno brevissimo sugli antichi suoi nomi, sue dimensioni; istoria di tutte l' eruzioni, ragioni fisiche di tal fenomeno, ed uno sguardo sul cratere, Napoli 1841.

Baumgart 1974

Fritz Baumgart, Vom Klassizismus zur Romantik 1750 -1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration, Köln 1974.

Beck Saiello 2010a

Èmilie Beck Saiello, Napoli e la Francia. I Pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes, Rom 2010.

Beck Saiello 2010b

Èmilie Beck Saiello, Pierre- Jacques Volaire. 1729-1799 dit le Chevalier P. J. Volaire, Paris 2010.

Beck Saiello 2004

Èmilie Beck Saiello, Le Chevalier P. J. Volaire. Un peintre francais á Naples au XVIII e Siécle, Naples 2004.

Bietoletti 2005

Silvestra Bietoletti, Neoclassicismo e Romanticismo, Firenze/Milano 2005.

Bodei 2008

Remo Bodei, Paesaggi Sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia, Milano 2008.

Breislak 1798

Scipione Breislak, Carta topografica del cratere di Napoli fisica della Campania, Firenze 1798.

Burke 1958

Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Hg. und Einführung von J. T. Boulton, London 1958 (Nachdruck von London 1757).

Busch 1997

Werner Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, in: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hg. von kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin, 3, Berlin 1997.

Busch 1993

Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Büttner 2006

Nils Büttner, Die Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

Büttner 2000

Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft, Göttingen 2000.

Claessens/ Rousseau 1969

Bob Claessens/ Jan Rousseau, Unser Bruegel, Antwerpen 1969.

Cochin 1758

Nicolas Cochin, Voyage d'Italie ou Recueil de Notes. Sur les Ouvreages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie, 3, Paris 1758.

Curtius 1993

Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen/Basel 1993 ¹¹.

De Lalande 1787-1788

Jérôme de Lalande, Voyage en Italie, contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulieres de l'Italie, & sa description ; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, & les antiquites; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture & architecture, 7, Yverdon 1787-1788.

De Saint Non 1781

Richard De Saint Non, Voyage Pittoresque ou description des royumes de Naples et Sicile, 1, Paris 1781.

De Seta 2001a

Cesare de Seta (Hg.), Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti, Napoli 2001.

De Seta 2001b

Cesare de Seta, L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe, Napoli 2001³.

De Seta 1999

Cesare de Seta, Vedutisti e Viaggiatori in Italia. Tra Settecento e Ottocento, Torino 1999.

De Seta 1997

Cesare de Seta, Napoli fra Rinascimento e illuminismo, Napoli 1997.

Dumas pere 1975

Alexander Dumas pere, Lady Hamilton. Memoiren einer Favoritin, Klagenfurt 1975.

Farthing 2007

Stephen Farthing (Hg.), 1001 dipinti da vedere prima di morire. Una guida completa ai capolavori della pittura, London 2007.

Fino 2003

Lucio Fino, Vedutisti e incisori stranieri a Napoli: Nella seconda metà dell'700', Napoli 2003.

Fino 1993

Lucio Fino, Vesuvio e Campi Flegrei: due miti del gran tour grafica di tre secoli: stampe disegni e acquarelli dal 1540 al 1876, Napoli 1993.

Furchheim 1897

Friedrich Furchheim, Bibliografia del Vesuvio, Napoli 1897.

Füssel 2010

Marian Füssel, Der siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert, München 2010.

Giacone 1969

Alberto Giacone/ Jolanda Giacone (Hg.), Virgilio-Orazio, Antologia da tutte le Opere, Torino 1969.

Giannattasio 1999

Mario Giannattasio, *Le due Caroline. Il regno di Napoli tra Carolina di Borbone e Carolina Murat*, Napoli 1999.

Gigante 1845

Gigante A., *Viaggi artistici per le due Sicilie, Viaggio da Napoli a Salerno*, Napoli 1845.

Gilpin 1808

William Gilpin, *Three Essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape*, London 1808³: (In: Nachdruck von Gavin Budge (Hg.), *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*, Bristol 2001).

Guidi u. a. 1992

Laura Guidi u. a. (Hg.), *Storia e paure. Immaginario collettivo, riti e rappresentazioni della paura in età moderna*, Milano 1992.

Godwin 2009

Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher e il Teatro del Mondo*, London 2009.

Goethe 1976

Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise (1786) I. Auch ich in Arkadien. Mit vierzig Zeichnungen des Autors*, hg. von Christoph Michel, Frankfurt am Main 1976 (Nachdruck der Erstausgabe 1804).

Gombrich 1978

Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, übersetzt von Lisbeth Gombrich, Stuttgart/Zürich 1978.

Goodman 1995

Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1995.

Grewe 2008

Christa-Vera Grewe, Untersuchung der naturwissenschaftlichen Fragmente des stoischen Philosophen Poseidonios und ihrer Bedeutung für seine Naturphilosophie, Frankfurt am Main 2008.

Groh u. a. 2003

Dieter Groh u. a.(Hg.), Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, Tübingen 2003.

Guidi u. a. 1992

Laura Guidi u. a. (Hg.) Storia e paure. Immaginario collettivo, riti e rappresentazioni della paura in età moderna, Milano 1992.

Hamilton 2000

William Hamilton, Campi Flegrei. Osservazioni sui vulcani delle Due Sicilie, hg. von Antonio Tommaselli mit Einleitung von Carlo Knight, Napoli 2000.

Hamilton 1986

Sir William Hamilton, Beobachtungen über den Vesuv, den Ätna und andere Vulkane. in e. Reihe von Briefen an d. Königl. Grossbr. Gesellsch. d. Wiss. , aus dem engl. Übersetzt von Haude und Spener, Weinheim u.a. 1986. (Nachdruck aus dem Jahr 1773)

Hamilton 1779

Campi Phlegraei 1779: Supplement to the Campi Phlegraei, being an account of the great eruption of mount Vesuvius in the month of August 1779, Neapel 1779.

Hamilton 1776

William Hamilton, Campi Phlegraei. Observations on the Volcanoes of the two Sicilies. As They have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton K.B.F.R.S. His Britannic Majesty's Envoy Extraordinary, and Plenipotentiary at the Court of Naples. To which, in order to convey the most precise idea of each remark. A new and accurate Map is annexed, with 54 Plates illuminated, from Drawings taken and colour'd after Nature, under the suspection of the Author, by the Editor M. Peter Fabris, Neapel 1776.

Heininger 2001

Jörg Heininger, Erhaben, in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, 2, Stuttgart 2001, S. 275-310.

Houël 1782-1787

Jean Houël, Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari. Oú l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitants; & de quelques Usages, 1-4, Paris 1782-1787.

Ingamells 1997

John Ingamells, A dictionary of British and Irish travellers in Italy. 1701-1800, compiled from the Brinsley Ford Archive, London/New Haven 1997.

Istituto Poligrafico e zecca dello stato 1996

Istituto Poligrafico e zecca dello stato, Piani Territoriali Paesistici della Campania. Napoli, Roma 1996.

Kant 1968

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Raymund Schmidt, Leipzig 1968³, (nach Kant 1790 mit Beifügung sämtlicher Abweichungen des Ausgaben 1793 (B) und 1799 (C)).

Kant 1913

Immanuel Kant, Über die Vulkane im Monde, in: Artur Buchenau/ Ernst Cassierer (Hg.), Immanuel Kants Werke. Band IV. Schriften von 1783-1788, Berlin 1913, S. 201-210.

Kant 1771

Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, hg. von Friedrich Hartknoch, Riga 1771. (nach Kant 1764)

Kat. Ausst. National Gallery of Australia 2008

Christine Dixon u. a. (Hg.), Turner to Monet. The triumph of landscape painting (Kat. Ausst., National Gallery of Australia, Canberra 2008), Canberra 2008.

Kat. Ausst. Caserta, Palazzo Reale 2007

Cesare De Seta (Hg.), Jacob Philipp Hackert. La linea analitica della pittura di paesaggio in Europa, (Kat. Ausst., Caserta, Palazzo Reale, Napoli 2007/2008), Napoli 2007.

Kat. Ausst. Castel Sant'Elmo 2006

Nicola Spinosa (Hg.), Campi flegrei. Mito storia realtà, (Kat. Ausst., Castel Sant'Elmo, Napoli 2006/2007), Napoli 2006.

Kat. Ausst. Castel Sant'Elmo 1990

Silvia Cassani (Hg.), All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento (Kat. Ausst., Castel Sant'Elmo, Napoli 1990), Napoli 1990.

Kat. Ausst. Detroit Institute of Arts 1981

Susan F. Rossen (Hg.), The golden Age of Naples. Art and Civilization Under the Bourbons. 1734-1805, (Kat. Ausst., Detroit Institute of Arts, Chicago 1981/1982), 1/2, Chicago 1981.

Kat. Ausst. Frankfurter Goethemuseum/ Goethe-Museum Düsseldorf 2002

Doris Hopp u. a. (Hg.), Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, (Kat. Ausst., Frankfurter Goethemuseum, Frankfurt 2002/ Goethe-Museum, Düsseldorf 2002/ Casa di Goethe, Roma 2002), Karlsruhe 2002.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2002

Jenns E. Howoldt/ Uwe M. Schneede (Hg.), Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002/2003), Hamburg u. a. 2002.

Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1999

Ernst Halter/ Marin Müller (Hg.), Der Weltuntergang. Mit einem Lesebuch, (Kat. Ausst., Kunsthaus Zürich, Zürich 1999), Zürich 1999.

Kat. Ausst. Liechtenstein Museum 2006

Johann Kräftner (Hg.), Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach. (Kat. Ausst., Liechtenstein Museum, Wien, 2006/2007), Wien 2006.

Kat. Ausst. Museo principe Diego Aragona Pignatelli Cortes 1985

Silvia Cassati (Hg.), Gouaches napoletane del Setecento e dell' Ottocento, (Kat. Ausst., Museo principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli 1985), Napoli 1985.

Kat. Ausst. Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes/ Villa Campolieto 2006

Giovanni P. Ricciardi u. a. (Hg.), Alla scoperta del Vesuvio, (Kat. Ausst., Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli 2006; Villa Campolieto, Ercolano, Napoli 2006.), Napoli 2006.

Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2001

Sabine Grabner/ Claudia Wöhrer (Hg.), Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 bis 1850, (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2001 /2002), Wien 2001.

Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni/ Tate Gallery 1996

Ilaria Bignamini/ Andrew Wilton (Hg.), Grand Tour. The lure of Italy in the eighteenth century, (Kat. Ausst., Tate Gallery London 1996/1997; Palazzo delle Esposizioni Roma 1997), London 1996.

Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni/ Tate Gallery 1997

Ilaria Bignamini/ Andrew Wilton (Hg.), Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, (Kat. Ausst., Tate Gallery London 1996/1997; Palazzo delle Esposizioni Roma 1997), Londra/Roma 1997.

Kat. Ausst. Palazzo Ducale 1996

Piero Boccardo/Clario Di Fabio (Hg.), Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj, (Kat. Ausst., Palazzo Ducale, Genova 1996), Genova 1996.

Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut/Kat. Ausst. National Gallery of Scotland, Dulwich Picture Gallery 2006

Rüdiger Klessmann (Hg.), Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610, (Kat. Ausst., Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 2006/Kat. Ausst. National Gallery of Scotland, Edinburgh 2006/ Dulwich Picture Gallery, London 2006), Frankfurt am Main u.a. 2006.

Kat. Ausst. The British Museum London 1996

Ian Jenkins/ Kim Sloan (Hg.), Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, (Kat. Ausst., The British Museum, London 1996), London 1996.

Kat. Ausst. The Tate Gallery 2000

Robert Hewison u. a. (Hg.), Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites, (Kat. Ausst., The Tate Gallery, London 2000), London 2000.

Kelly 2009

Jason M. Kelly, *The society of dilettanti. Archaeology and identity in the british enlightenment*, New Have/ London 2009.

Kircher 1664-1665

Mundus subterraneus, in XII libros digestus; quo divinum subterrestris mundi opificium mira ergasteriorum naturae in eo distributio, verbo pantamotphon Protei Regnum, universae denique naturae majestas et divitiae summa rerum varietate exponentur, Amstelodami 1664-1665.

Knight 1795

Richard Payne Knight, *The landscape a didactic poem. In three books. Addressed to Uvedale Price, Esq., London 1795*². (In: Nachdruck von Gavin Budge (Hg.), *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*, Bristol 2001)

Krafft 1991

Maurice Krafft, *Vulkane, Feuer der Erde. Die Geschichte der Vulkanologie*, Paris 1991.

Lamers 1995

Petra Lamers, *Il viaggio nel Sud dell' Abbé de Saint- Non. "Il Voyage pittoresque á Naples et en Sicile": la genesi, i disegni preparatori, le incisioni.*, Napoli 1992.

Liewehr 2004

Fiona Mauritia Liewehr, *"The Sublime is now". Der Ausdruck des Erhabenen bei Barnett Newman und Mark Rothko*, phil, Dipl. (ms), Wien 2004.

MacGregor 2007

Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven/London 2007.

Meduni 2008

Enrico Meduni, *La fotografie*, Bologna 2008.

Milizia 2002

Umberto Maria Milizia, Trattazione del Bello e del Buono nell'Arte. Brevario di estetica e di critica con la proposta di una nuova teoria dell'Arte, Roma 2002.

Misson 1702

François Maximilien Misson, Nouveau Voyage D'Italie, Avec un Mémoire Contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage, 3, La Haye 1702.

Nazzaro 2001

Antonio Nazzaro, Il Vesuvio. Storia eruttiva e teorie vulcanologiche, Napoli 2001.

Neumeister 2005

Christof Neumeister, Der Golf von Neapel in der Antike. Ein literarischer Reiseführer, München 2005.

Nicolson 1968

Nicolson Benedict, Joseph Wright of Derby. Painter of Light, 2, New Haven/London 1968.

Noll/ Strobbe/Scholl 2012

Thomas Noll, Urte Strobbe, Christian Scholl (Hg.), Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft, Göttingen 2012.

Nordhoff/ Reimer 1994

Claudia Nordhoff/ Hans Reimer (Hg.), Jacob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke, 2, Berlin 1994.

Pisani/Siebenmorgen 2009

Salvatore Pisani/ Katharina Siebenmorgen (Hg.), Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte, Berlin 2009.

Plinius Caecilius Secundus 1969

C. Plinius Caecilius Secundus, Sämtliche Briefe, hg. von Walter Rüegg, Zürich/Stuttgart 1969.

Plinius Secundus 1842

Gaius Plinius Caecilius Secundus, Naturgeschichte, übersetzt und erläutert von H.Rülb, Stuttgart 1842.

Plutarco 1974

Plutarco, Le vite parallele, hg. von Almerico Ribera/Franco Serpa, 2, Firenze 1974².

Poch-Kalous 1968

Margarethe Poch-Kalous, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1968.

Orazio 1935

Quinto Orazio Flacco, Le Satire. hg. von Enrico Bindi, Bologna 1935¹⁵.

Ricci 1993

Franco Maria Ricci (Hg.), Vulcania ovvero su e giù per il Vesuvio, Milano 1993.

Ricciardi 2009

Ricciardi Giovanni P., Diario del Monte Vesuvio. Venti secoli di immagini e cronache di un vulcano nella città, Napoli 2009.

Rosenkranz 1990

Karl Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, hg. Von Dieter Kliche, Leipzig 1990 (Nachdruck der Erstausgabe 1805-1879).

Roskil 1997

Mark Roskil, The language of landscape, Pennsylvania 1997.

Roth 1857

Justus Roth, Der Vesuv und die Umgebung von Neapel, Berlin 1857.

Rothbauer 1990

Brunhilde Rothbauer, Johan Christian Dahl, Leipzig 1990.

Schama 1995

Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995.

Sonnabend 2007

Holger Sonnabend, *Unter dem Vesuv. Alltag in Pompeji*, Darmstadt 2007.

Spirito 2003

Fabrizia Spirito, *Lusieri*, Napoli 2003.

Staël-Holstein 1868

Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *Corinna oder Italien*, übersetzt aus dem Französischen und hg. von M. Bock, Hildburghausen 1868.

Stegmüller 2011

Harald Stegmüller, *Kritische Auseinandersetzung mit dem Terminus Weltlandschaft*, phil, Dipl. (ms), Wien 2011.

Benesch 1928

Otto Benesch, *Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*. In: *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina*, hg. Alfred Stix, 2, Wien 1928.

Strabonis 1853

Strabonis, *Geographica*. Graece cum Versione Reficta. Accedit index variantis lectionis et tabula rerum nominumque locupletissima, hg. Carl Müllero/Friedrich Dürnero, Parisiis 1853.

Sulzer 1792-1794

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. In einzelnen nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, 1-5, Leipzig 1792-1794².

Tischbein 1956

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben, hg. von Kuno Mittelstädt, Berlin 1956.

Tortora 1990

Alfonso Tortora, Sul metodo di Friedrich Furchheim: "Bibliografia del Vesuvio". 1631, Napoli 1990.

Touring Club italiano 1976

Touring Club italiano, Guida d'Italia. Napoli e dintorni (a cura di Alessandro Cruciani), Milano 1976⁵.

Virgile

Virgile, Géorgiques, hg. und übersetzt von E. de Saint- Denis, Paris 1956.

Von der Thüsen 2008

Joachim von der Thüsen, Schönheit und Schrecken der Vulkan.e Zur Kulturgeschichte des Vulkanismus, Darmstadt 2008.

Weidner 1998

Weidner Thomas, Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert, Berlin 1998.

Wolf 2002

Norbert Wolf , Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik, 9, Stuttgart 2002.

Wolf 2008

Norbert Wolf, Die bedeutendsten Maler der Neuen Zeit, Wiesbaden 2008.

Ulmer 2010

Birgit Ulmer, Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne, Frankfurt am Main/Wien 2010.

B.

Ajello 1979

Raffaelle Ajello, La civiltà napoletana del Settecento, in: Civiltà del '700 a Napoli (Kat. Ausst., Museo e Gallerie di Capodimonte Napoli/ Palazzo Reale Napoli/ Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes Napoli/ Museo Nazionale di San Martino Napoli/ Museo Duca di Martina Napoli, Palazzo Reale Caserta, Caserta/Napoli 1979/1980), 1, Firenze 1979, S. 13-21.

Bédarida 1990

Paul Bédarida, I “canti della sirena” e l’immagine di Napoli nella pittura francese fino al 1830, in: Silvia Cassani (Hg.), All’Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all’Ottocento (Kat. Ausst., Castel Sant’Elmo, Napoli 1990), Napoli 1990, S. 57-62.

Beck Saiello 2006

Èmilie Beck Saiello, Volaire, i francesi e il Vesuvio in fiamme, in: Giovanni P. Ricciardi u. a. (Hg.), Alla scoperta del Vesuvio, (Kat. Ausst., Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli 2006; Villa Campolieto, Ercolano, Napoli 2006.), Napoli 2006, S. 120-124.

Briganti 1993

Giuliano Briganti, Nota alle immagini, in: Franco Maria Ricci (Hg.), Vulcania ovvero su e giù per il Vesuvio, Milano 1993, S. 14-37.

Burlot 2011

Delphine Burlot, The Disegni intagliati. A forgotten book illustrating the first discoveries at Herculaneum, in: Arthur MacGregor (Hg.), Journal of the History of Collections, 23, 1, 2011, S. 15-28.

Busch 2011

Werner Busch, Turner und der Brand des Londoner Parlament, in: Vera Fionie Koppenleitner/ Hole Rößler/Michael Thimann (Hg.), *Urbs incensa. Ästhetische Transformation der brennenden Stadt in der frühen Neuzeit*, Berlin/München 2011, S. 149-173.

D'Angelo 2007

Paolo D'Angelo, Piccolo vocabolario estetico hackertiano, in: Cesare de Seta (Hg.), Jacob Philipp Hackert. *La linea analitica della pittura di paesaggio in europa*, (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Caserta 2007/2008), Napoli 2007, S. 25-38.

De Lalande 1781

De Lalande, *Relation de la dernier Eruption du Vesuve, arrivèe au mois d Aout*, in: *Journal des Sçavans*, Janvier 1781, S. 103-114.

De Lalande 1769

De Lalande, *Du Mont Vesuve 1769*, in: *Voyage d' un Francois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, Parigi/Venise 1769, S. 153-206.

De Marco 1979

Domenico de Marco, *Momenti della politica economica di Carlo e Ferdinando di Borbone¹*, in: *Civiltà del '700 a Napoli* (Kat. Ausst., Museo e Gallerie di Capodimonte Napoli/ Palazzo Reale Napoli/ Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes Napoli/ Museo Nazionale di San Martino Napoli/ Museo Duca di Martina Napoli, Palazzo Reale Caserta, Caserta/Napoli 1979/1980), 1, Firenze 1979, S. 23-28.

De Seta 2005

Cesare de Seta, *Il Grand Tour e il fascino dell'Italia*, in: Rainer Babel Werner Paravicini, *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern 2005, S. 205-214.

De Seta 1990

Cesare de Seta, L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E. G. Papworth, in: Silvia Cassani (Hg.), All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, (Kat. Ausst., Castel Sant'Elmo, Napoli 1990), Napoli 1990, S. 26-44.

Dumas 1993

Alexandre Dumas, Un vulcano di vasta reputazione. 1835, in: Franco Maria Ricci (Hg.), Vulcania ovvero su e giù per il Vesuvio, Milano 1993, S. 138-155.

Felfe 2003

Robert Felfe, Ruinenbilder und eruptive Naturgewalten um 1800, in: Dieter Groh/ Michael Kempe/ Franz Mauelshagen (Hg.), Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, Tübingen 2003, S. 201-237.

Hamilton 1993

William Hamilton, Un'eruzione illuminista. Lettera di Sir William Hamilton al signor Joseph Manks, presidente della Royal Society di London, in: Franco Maria Ricci (H.), Vulcania ovvero su e giù per il Vesuvio, Milano 1993, S. 200-219.

Hersant 2001

Yves Hersant, „Grand Tour“ e Illuminismo, in: Cesare de Seta (Hg.), Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti, Napoli 2001, S. 20-28.

Keller 2002a

Susanne B. Keller, Gipfelstürmer. Künstler und Wissenschaftler auf der Suche nach dem Überblick, in: Jenns E. Howoldt/ Uwe M. Schneede (Hg.), Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002/2003), Hamburg/München 2002, S. 27-36.

Keller 2002b

Susanne B. Keller, Italien. Süditalien. Landschaft als Motiv und Untersuchungsgegenstand, in: Jenns E. Howoldt/ Uwe M. Schneede (Hg.), Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002/2003), Hamburg/München 2002, S. 162-177.

Knight 2000

Carlo Knight, Introduzione, in: William Hamilton, Campi Flegrei. Osservazioni sui vulcani delle Due Sicilie, hg. von Antonio Tommaselli mit Einleitung von Carlo Knight, Napoli 2000, S. 9-34.

Knight 1996

Carlo Knight, William Hamilton and the „art of going through life“, in: Ian Jenkins/ Kim Sloan (Hg.), Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, (Kat. Ausst., The British Museum, London 1996), London 1996, S. 11-23.

Knight 1985

Carlo Knight, Albori, fortuna e declino della „gouache napolitaine“, in: Silvia Cassati (Hg.), Gouaches napoletane del Setecento e dell' Ottocento, (Kat. Ausst., Museo principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli 1985), Napoli 1985, S. 53-68.

Koppenleitner 2009

Vera Fiona Koppenleitner, Bilder vom brennenden Berg. Zur Darstellung von Katastrophenereignis und Naturgewalten am Beispiel des Vesuvsausbruchs 1631, in: Alessandro Nova/ Tanja Michalsky (Hg.), Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre, Venedig 2009, S. 163-191.

Lamers 1997

Petra Lamers, Feste e folklore, in: Ilaria Bignamini/ Andrew Wilton (Hg.), Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, (Kat. Ausst., Tate Gallery London 1996-1997; Palazzo delle Esposizioni Roma 1997), Londra/Roma 1997, S. 195-196.

Leonardi 2005

Monica Leonardi, Der Vesuv und die Phlegräischen Felder. Feuer, Wasser, Schwefel und Gestein, in: F. Büttner/ H. W. Rott (Hg.), Kennst du das Land... Italienbilder der Goethezeit, (Kat. Ausst., Pinakothek, München 2005), München/Köln 2005, S. 255-272.

Frank/Lobsien 2001

Hilmar Frank/Eckhard Lobsien, Landschaft, in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, 3, Stuttgart 2001, S. 617-664

Niefanger 1997

Dirk Niefanger, Keine Natur mehr, sondern nur Bilder, in: Moritz Baßler/ Christoph Brecht/ Dirk Niefanger (Hg.), Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe Forschung, Tübingen 1997, S. 109-126.

Noll 2012

Thomas Noll, „Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schoenen Aussichten. Zur Theorie der Landschaftsmalerei um 1800“, in: Thomas Noll, Urte Strobbe, Christian Scholl (Hg.), Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft, Göttingen 2012, S. 27-59.

Pane 2009

Giulio Pane, L'urabistica napoletana tra vedutismo e cartografia, in: Nicola Spinosa (Hg.), Ritorno al barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli, (Kat. Ausst. Museo di Capodimonte, Museo di San Martino, Castel Sant' Elmo, Museo Pignatelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale, Napoli 2009/2010),¹, Napoli 2010, S. 213-219.

Paravicini 2005

Werner Paravicini, Vom Erkenntniswert der Adelsreise. Einleitung, in: Werner Paravicini (Hg.), Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Ostfildern 2005, S. 11-22.

Pochat 2001

Götz Pochat, Landschaftsmalerei, in: Sabine Grabner/ Claudia Wöhler (Hg.), Italienische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 bis 1850, (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2001/2002), Wien 2001, S. 29-67.

Poenicke 1989

Klaus Poenicke, Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Christine Pries (Hg.), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 75-90.

Richter-Musso 2011/2012

Inés Richter-Musso, Feuer, in: Ortrud Westheider/ Michael Philipp (Hg.), William Turner. Maler der Elemente, (Kat. Ausst., Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2011/ Muzeum Narodowe, Krakau 2011/2012/ Turner Contemporary Margate 2012), Hamburg u.a. 2011/2012, S. 178-206.

Rudwick 1976

Martin J. Rudwick, The Emergence of a Visual Language for Geological Science 1760-1840, in: History of Science, 14, 1976, S. 149-195.

Spinosa 2008

Aurora Spinosa, Salvator Rosa a Napoli, in: Silvia Cassani (Hg.), Salvator Rosa. Tra mito e magia, (Kat. Ausst., Museo di Capodimonte, Napoli 2008), Napoli 2008, S. 15-21.

Spinosa 1990

Nicola Spinosa, La pittura di veduta a Napoli dal ritratto urbano al paesaggio d'emozione, in: Silvia Cassani (Hg.), All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento (Kat. Ausst., Castel Sant'Elmo, Napoli 1990), Napoli 1990, S. 1-26.

Spinosa 1985

Nicola Spinosa, Le gouaches napoletane e il perché di una mostra, in: Silvia Cassati (Hg.), Gouaches napoletane del Setecento e dell' Ottocento, (Kat. Ausst., Museo principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli 1985), Napoli 1985, S. 13-35.

Tecce 1985

Angela Tecce, Le eruzioni del Vesuvio nelle "gouaches" del XVIII e XIX secolo, in: Silvia Cassati (Hg.), Gouaches napoletane del Setecento e dell' Ottocento, (Kat. Ausst., Museo principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli 1985), Napoli 1985, S. 89-93.

Tortora 1992

Alfano Tortora, Tra fonti storiche e storia della terra. I discorsi della natura nella Napoli del XVII secolo, in: Laura Guidi u. a. (Hg.), Storia e paure. Immaginario collettivo, riti e rappresentazioni della paura in età moderna, Milano 1992, S.90-101.

Trempler 2011

Jörg Trempler, Der Nutzen der Stadtbrände für den Fortschritt in der Geschichte, in: Vera Fionie Koppenleitner/ Hole Rößler/Michael Thimann (Hg.), Urbs incensa. Ästhetische Transformation der brennenden Stadt in der frühen Neuzeit, Berlin/München 2011, S. 131-149.

Trempler 2008

Jörg Trempler, Gegen Arkadien. Zu Hackerts Vesuvbildern, in: Andreas Beyer/ Lucas Burkhart/ Achatz von Müller/ Gregor Vogt- Spira (Hg.), Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, Göttingen 2008, S. 164-186.

Trempler 2004

Jörg Trempler, Inszenierung der Erdgeschichte. Vesuvausbrüche im späten 18. Jahrhundert, in: Gabriele Werner/ Horst Bredekamp (Hg.), Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, 2, 1, Berlin 2004, S. 93-106.

Wiech 2002

Stefanie Wiech, Der Norden, in: Jenns E. Howoldt/ Uwe M. Schneede (Hg.), Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt, (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002/2003), Hamburg u. a. 2002, S. 116-138.

Schmälzle 2012

Christoph Schmälzle, Der Dilettant und der gute Geschmack, Rezension, in: Kunstchronik, 65, 2012, S. 231-235.

Vona 2011

Fabrizio Vona, in: Fabrizio Vona u.a. (Hg.), Paesaggi e Paesaggi. Un dialogo tra pittori antichi e fotografi contemporanei, (Kat. Ausst., Galleria Nazionale dell Puglia, Bitonto 2011), Foggia 2011, S. 7-11.

Warrel 2000

Ian Warrel, Foundation, in: Robert Hewison u. a. (Hg.), Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites, (Kat. Ausst., The Tate Gallery, London 2000), London 2000, S. 37-61.

Weidner 2012

Thomas Weidner, Naturkatastrophen malen, Rezension, in: Kunstchronik, 65, 2012, S. 240-247.

Wolfzettel 2001

Friedrich Wolfzettel, Malerisch/ Pittoresk, In: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, 4, Stuttgart 2001, S. 760-790.

C.

Einst Gesehen, Matts Leiderstam, Installation, 2010

<http://www.mattsleiderstam.com/works/>, (Wien, 18.09.2012).

ATTITUDE AND CANON, Ausstellung, 23.9-24.10.2010

http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/services/presse/copy_of_akbild_event.2010-06-02.4320065262, (Wien, am 7.08.2012)

Grazer Kunstverein Archiv, 2010

<http://www.grazerkunstverein.org/archiv/169-2509-19112010-matts-leiderstam-co-production-with-steirischer-herbst.html>, (Wien, am 29.10.2012)

Bibliotheken, Archive und Museen

Wien

Bibliotheken der Universität Wien

Österreichische Nationalbibliothek Wien

Gemäldegalerie und Kupferstichsammlung der Akademie der Bildenden Künste

Historisches Museum Wien

Graz

Grazer Kunstverein

St. Pölten

Niederösterreichisches Landesmuseum

Napoli

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Società Napoletana di Storia Patria

Museo di Certosa di San Martino (Fabio Speranza)

Museo di Mineralogia

Roma

Biblioteca di archeologia e storia dell'Arte, Piazza Venezia

Biblioteca di Storia dell'Arte, Università di Roma Tre, Piazza della Repubblica

Biblioteca nazionale centrale di Roma, Viale Castro Pretorio

ABSTRACT

Der „Vesuvausbruch“ als vorwiegend ephemeres Moment war ein „außergewöhnliches“ Sujet der bildenden Künste. Vor allem im Zeitalter der Aufklärung, nach den Entdeckungen Herculaneums (1738) und Pompejis (1748) ist Neapel ein zentraler Halt der Grand Tour. Dies war die Bildungsreise von Adeligen und Gelehrten, die seit dem 16. Jahrhundert unter anderem Künstler auf der Suche nach der idealen Landschaft nach Italien führte. In dieser Zeit trat der Vesuvausbruch in topografischen Ansichten Neapels in Erscheinung. Im Barockzeitalter, als es 1631 zu einem großen Ausbruch kommt, wird dieser im Hintergrund von historischen Darstellungen thematisiert. Im beginnenden 18. Jahrhundert weckte der Vesuv das Interesse der Landschaftsmaler, nachdem im Jahre 1737 eine bis ins 19. Jahrhundert andauernde vulkanische Aktivität einsetzte. Die Wiedergabe des Vesuvausbruchs diente nicht nur einem wissenschaftlichen, sondern auch einem künstlerischen Anspruch. Dieser manifestierte sich in der Zeit der Aufklärung vor allem in der Ästhetik des „Sublimen“ und „Pittoresken“. Mit einer neuen empirischen Naturnähe kündigt sich die Auflösung der klassisch idealen Landschaftsgestaltung an und findet in der Romantik in neuen Ausdrucksformen als „Stimmungslandschaft“ ihre Fortsetzung.

Die epochenspezifischen Darstellungen des Vesuvausbruchs im 18. und 19. Jahrhundert geben Aufschluss über die Veränderungen in der Landschaftsmalerei und weisen auf ein neues humanes Selbstbewusstsein und eine neue Beziehung zwischen Mensch und Natur hin.

CURRICULUM VITAE

Angelika Steinwiddler

Geboren am 30. August 1985 in Judenburg

Akademischer Werdegang

März 2011- Mai 2011	KWA Stipendium in Rom mit Aufenthalt in Neapel, Italien
Februar 2010- Juli 2010	Erasmus Studienaufenthalt in Rom, Università degli Studi Roma Tre, Italien
Oktober 2004	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Juni 2003	Matura am BORG Murau mit musikischem Schwerpunkt

Beruflicher Werdegang

Seit Oktober 2012	DAF Sprachassistentin des BMKU in Rieti, Italien
Juni- August 2009	Praktikum Auktionshaus Dorotheum Wien
September- Oktober 2009	Praktikum Grazer Kunstverein, Ausstellung <i>Provisorisches Yoga</i>
Mai 2007	Praktikum an der Universität Wien , Ausstellung <i>Wozu die vielen Lichter? Die Milchstraße in Wissenschaft, Geschichte und Kunst</i>