

»A broken arch of London Bridge«

Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst

Ekaterini Kepetzi

Repräsentationen von Ruine und Fragment setzen über Jahrhunderte hinweg fundamentale Paradoxien ins Bild, allen voran die Verschränkung von Zeitebenen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kulminieren in der Ruine und ihrer Betrachtung.¹ Diese Koinzidenz des Ungleichzeitigen, das überdies den nicht – oder eben nur im Feld der Ästhetik – auflösbaren Widerstreit von (präsentem) Fragment und (nur noch imaginierbarer) Totalität spiegelt, resultiert in einer sowohl prospektiven wie retrospektiven Reflexion und begründet die Wirkmacht des Ruinösen als Chiffre menschlicher Existenz. Zu Recht definierte die Romanistin Ursula Hennigfeld die Ruine als einen Schwellenort;² hier treffen im Zuge des Funktionsverlusts antagonistische Konzepte wie innen und außen, behaut und unbehaut, schutzgebend und schutzlos zusammen.³ Fragmentierte Artefakte konstituieren zudem ein ästhetisches *terrain vague* – an die

1 Die folgenden Ausführungen fußen auf meiner im Wintersemester 2017/18 an der Universität zu Köln gehaltenen Vorlesung »Ruinenlust – Ruinenlast. Das Fragment als Bedeutungsträger in der Bildkunst der Frühen Neuzeit und Moderne« sowie meinem am 12. Januar 2022 in der dritten Folge der »Landau Lectures on Art: Ruine, Relikt, Fragment – Ästhetik der Zerstörung« am Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst der Universität Koblenz-Landau in Landau gehaltenen Vortrag. Ich möchte mich bei Prof. Dr. Stephan Packard, Dr. Maria Männig, Dipl.-Bibl. Denise Digrell und Frau Maria del Carmen Dixon herzlich für fruchtbaren Austausch und redaktionelle Hilfe bedanken. Ebenso danken möchte ich den Diskutant*innen im Anschluss an meinen Landauer Vortrag sowie den Herausgebern des vorliegenden Bands.

2 Ursula Hennigfeld: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 145.

3 Vgl. Ulrich Stadler: Bedeutend in jedem Fall. Ein Panorama-Blick auf die Ruinen. In: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.): Ruinenbilder. München: W. Fink 2002, S. 271–287, hier S. 272. Aus der reichen Literatur zur Ruinenrepräsentation seien hier nur herausgestellt Paul Zucker: Ruins. An Aesthetic Hybrid. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 20 (1961), S. 119–130; Jeannot Simmen: Ruinenfaszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Dortmund: Harenberg 1980; Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hg.): Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; Michel Makarius: Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit. Paris: Flammarion 2004; Monica Preti, Salvatore Settis (Hg.): Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre les 19 et 20 octobre 2013. Paris: Hazan 2015.

Stelle der gemeinhin unter diesen Terminus gefassten ›Stadtbrache‹ tritt die Ruine als Leerstelle, die ihrer überkommenen Funktionen enthoben in Repräsentation und Reflexion zu einem Imaginationsort und einer Denkfigur werden kann.⁴

In diesem semantisch jeweils neu zu determinierenden Zwischenraum erscheinen die fragmentierten Hinterlassenschaften des Menschen im Spannungsfeld zwischen Kultur und Zivilisationsleistung auf der einen und der Natur als widerständiger Kraft auf der anderen Seite. In seinem erstmals 1907 publizierten Essay *Die Ruine* schrieb der Soziologe Georg Simmel:

[...] die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt, denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat.⁵

Der Verlust ursprünglicher Funktion und Definition, welche die Erschaffenden ihren Bauten und Artefakten zugebracht hatten, ermöglicht dabei deren Aneignung zur Um- und Neukodierung durch die Nachgeborenen und resultiert in der besonderen Fruchtbarkeit des Ruinösen. So heißt es in der Einleitung zu dem 2002 erschienenen Band *Ruinenbilder*:

[Die Ruine] konnte so als Zeichen von Zeit und Zeitlosigkeit, von Bruch und Kontinuität, von Fortschritt und Nostalgie gelesen werden. [...] Gerade diese semantische Unruhe, die von ihr ausgeht, ist es aber, welche sie zum Anstoß immer neuer Suchbewegungen und Selbstreflexionen im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Erfahrung und Geschichtszeichen, zwischen Vergessen und Erinnerung werden läßt.⁶

Die Semantisierung des Fragments ermöglichte frühneuzeitlichen Antiquaren, Architekten und sodann Wissenschaftlern, aus überkommenen Relikten Erkenntnisse über eine untergegangene Welt und deren einstige Größe abzuleiten sowie Normen für das eigene Schaffen zu formulieren. Frühneuzeitliche Künstler aber konfrontierten die fragmentierten Überreste der Vergangenheit nicht nur mit dem Paradigma der klassischen Antike, dem es nachzueifern und das es im Sinne von *aemulatio* und *superatio* zu übertreffen galt, sondern auch mit der

4 Zu Stadtbrache vgl. Jacqueline Maria Broich, Daniel Ritter (Hg.): Die Stadtbrache als »terrain vague«. Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur. Bielefeld: transcript 2017.

5 Georg Simmel: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In: Otthein Rammstedt, Volkhard Krech, Alessandro Cavalli (Hg.): Georg Simmel. Gesamtausgabe in 24 Bänden, Bd. 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, S. 124–130, hier S. 124–125. Vgl. Gérard Raulet: Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne. In: Bolz, van Reijen 1996 (wie Anm. 3), S. 179–214, hier S. 180–181.

6 Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.): Einleitung. In: Dies. 2002 (wie Anm. 3), S. 7–14, hier S. 11.

Vergänglichkeit ihrer Kunst – ein Ansporn, dieser Gefahr zumindest im Bild zu begegnen.⁷

Das hier an Werken aus der Frühen Neuzeit und beginnenden Moderne explizierte Motiv des vor den Artefakten einer glorreichen Vergangenheit zeichnenden Künstlers illustriert die der schöpferischen Auseinandersetzung mit dem Ruinösen inhärente Ambivalenz von Kontingenz und Ewigkeit. Dieses sowohl in die Vergangenheit zurück- als auch in die Zukunft vorausweisende sentimentalische Potenzial, ein »clash of creativity and destruction«,⁸ zeigt sich gleichermaßen als Bewältigung des im Ruinösen drohenden Unheimlichen wie als Bestärkung der Macht der Kunst, welche die ins Bild gesetzten Zeichner stellvertretend ausüben.

Der *New Zealander* zeichnet das ruinöse London

Auf einem Felsvorsprung im linken Vordergrund einer durch markante Hell-Dunkel-Kontraste dramatisierten postapokalyptischen Stadtlandschaft im Mondschein hat sich unter verhangenem Nachthimmel ein junger Zeichner auf einem Felsblock niedergelassen (Abb. 1). Dieser ist aufgrund seiner behauenen Kanten klar menschlichen Ursprungs und erweist sich – wie weitere Steinblöcke im Vordergrund der kargen Landschaft – als Teil einer längst eingestürzten Brücke. Den Stift in der bewegungslos herabhängenden Rechten, ein Skizzenbrett auf dem Oberschenkel abgestützt, wendet sich der im verlorenen Profil nach rechts gegebene Zeichner seinem ungewöhnlichen Motiv zu: Jenseits eines Flusses erstreckt sich das Trümmerfeld der zum Teil schon von Vegetation zurückeroberten, in Stümpfen gen Himmel ragenden Ruinen bis zum Horizont. Die geborstene Kuppel der von Christopher Wren (1632–1722) nach dem Großen Brand von London 1666 neu errichteten St. Paul's Cathedral dominiert trotz ihres Zustands die obere Bildhälfte und erlaubt die Identifikation der Ruinenlandschaft als ein – aus Sicht der Betrachtenden – künftiges London.⁹ Der Holzstich, der dem Genre der sogenannten »antizipierten

7 Bislang habe ich das Motiv des Ruinenzeichners ausschließlich vor Artefakten der griechisch-römischen Klassik situieren können. Darüber hinaus handelt es sich ohne Ausnahme um männliche Künstler; im Text wird dies durch maskuline Bezeichnungen verdeutlicht.

8 Christopher Woodward: In Ruins. New York: Pantheon Books 2002, S. 2–3.

9 Dies bestätigt ein zweites Detail: das durch die Inschrift »Commercial Wharf« als Handelszentrum identifizierte Gebäude am rechten Bildrand. Das Bauwerk ist inspiriert durch die Fishmongers' Hall, einem Gebäude, das bereits seit dem 13. Jahrhundert die Gilde der Worshipful Company of Fishmongers beherbergt; vgl. John Timbs: Walks and Talks about London. London: Lockwood 1865, S. 124–138. Die überproportional große und daher als Bedeutung stiftendes Zeichen charakterisierte Inschrift auf Dorés Blatt verweist auf die Signifikanz des Handels und kennzeichnet London als Wirtschaftszentrum Großbritanniens. Zeitgenoss*innen erklärten mit dessen Handelsmacht zugleich den Aufstieg der Nation zur Weltmacht; vgl. David Skilton: Ruin and the Loss of Empire. From Venice and New Zealand to the Thames. In: Maurizio Ascari, Adriana Corrado (Hg.): Sites of Exchange. European Crossroads and Faultlines. Amsterdam: Editions Rodopi 2006, S. 133–140.



Abb. 1: Stéphane Pannemaker nach Gustave Doré, *The New Zealander*, Schlussillustration für Blanchard Jerrold, Gustave Doré: London. A Pilgrimage. London: Grant & Co, 1872, Holzstich auf Papier, 236 × 188 mm.

Ruinen«¹⁰ angehört, erschien 1872 in *London: A Pilgrimage*.¹¹ Das Buch, das im Stile eines Reiseberichts von der Durchwanderung Londons berichtet, ist ausgestattet mit Texten des Londoner Journalisten Blanchard Jerrold (1826–1884) sowie einem der berühmtesten, aus knapp 180 Darstellungen bestehenden Sets

¹⁰ Vgl. dazu Stadler 2002 (wie Anm. 3), S. 280–285; Kelly J. Mays: Looking Backward, Looking Forward. The Victorians in the Rearview Mirror of Future History. In: *Victorian Studies* 53 (2011), S. 445–456, hier S. 450–453; Stefanie Fricke: »The days of England's glory have their number«. Antizipierte Ruinen in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Evi Zemanek, Robert Krause (Hg.): *Text-Architekturen: Baukunst (in) der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 84–102.

¹¹ Zu dieser Publikation, ihrer Evolution und Dorés Zeichnungen vgl. Griselda Pollock: *Vicarious Excitements – London. A Pilgrimage by Gustave Dore [sic!] and Blanchard Jerrold, 1872*. In: *New Formations* (1988), H. 4, S. 25–50; Francis Haskell: *Dorés London*. In: Ders.: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*. Köln: DuMont, 1990, S. 230–249.

von Drucken des französischen Grafikers Gustave Doré (1832–1883). Als Kulmination dieser literarischen Reise sehen sich die Betrachtenden in Dorés *The New Zealander* mit einer letzten ganzseitigen Szene konfrontiert, die ihnen – einer Vision gleich – die Zukunft Londons vor Augen stellt. Das für den Künstler charakteristische Chiaroscuro unterstützt nachhaltig die verstörende Wirkung, die Welt (handels)hauptstadt jener Jahre ruiniert zu sehen.¹² Jerrolds Text kontextualisierte Dorés Darstellung wie folgt:

Now we [Jerrold und Doré] have watched the fleets into noisy Billingsgate; and now gossiped looking toward Wren's grand dome, shaping Macaulay's dream of the far future, with the tourist New Zealander upon the broken parapets, contemplating something matching, ›The glory that was Greece – The grandeur that was Rome‹.¹³

Der Autor bezog sich hier auf gleich zwei im viktorianischen England hochberühmte Texte: Die beiden ans Ende gesetzten und typografisch herausgestellten Verse entstammen Edgar Allan Poes (1809–1849) Gedicht *To Helen*, in welchem sie die zweite Strophe der letzten, in die 1845 publizierte Gedichtsammlung *The Raven and Other Poems* integrierten Version beschließen.¹⁴ In Jerrolds Text etablierten sie eine Analogie der von dem Reisenden aus der Zukunft besuchten ruinösen englischen Hauptstadt zur Antike als dem Zentrum kultureller Blüte und imperialer Macht. Darüber hinaus rekurrierte der Autor auf eine Buchbesprechung, die der englische Historiker und Whig-Politiker Thomas Babington Macaulay (1800–1859) Leopold von Ranke's *Geschichte der Päpste* gewidmet hatte. Macaulay hatte dort konstatiert, die katholische Kirche »[...] may still exist in undiminished vigour when some traveller from New Zealand shall, in the midst of a vast solitude, take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St. Paul's«.¹⁵

12 Die extreme Darstellung verdankt sich wohl auch Dorés Erfahrungen mit den Zerstörungen von Paris im Zuge der Commune 1871; vgl. Jonathan P. Ribner: The London Sublime. In: *The British Art Journal* 16 (2015), H. 2, S. 76–88, hier S. 84–85.

13 Gustave Doré, Blanchard Jerrold: London: A Pilgrimage. London: Grant & Co. 1872, S. 190 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu Robert Dingley: The Ruins of the Future: Macaulay's *New Zealander* and the Spirit of the Age. In: Ders., Alan Sandison (Hg.): *Histories of the Future. Studies in Fact, Fantasy and Science fiction*. London: Palgrave 2000, S. 15–33; Lynda Nead: *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*. New Haven, London: Yale University Press 2000, S. 213–214; David Skilton: Gustave Doré's London/Londres. Empire and Post-Imperial Ruin. In: *Word & Image* 30 (2014), S. 225–237, hier S. 233. In Anbetracht der häufigen Besprechung von Dorés Bild erstaunt die Tatsache, wie wenig über die eigentliche Darstellung und ihre Ikonografie geschrieben wurde. Zumeist fungiert Dorés *New Zealander* lediglich als Anstoß für eine literaturhistorische Diskussion.

14 Vgl. Paull F. Baum: Poe's »To Helen«. In: *Modern Language Notes* 64 (1949), S. 289–297.

15 Thomas Babington Macaulay: [Rezension zu] Leopold von Ranke's *The Ecclesiastical and Political History of the Popes of Rome During the Sixteenth and Seventeenth Centuries* [Die römischen Päpste] transl. S. Austin (London, 1840) [ursprünglich publiziert in: *Edinburgh Review* 72 (1840), Oktober, S. 227–258]. In: Ders.: *Critical and Historical Essays contributed to the Edinburgh Review*. 5 Bde., Bd. 4. Leipzig: Bernhard Tauchnitz Jun. 1850, S. 97–143, hier S. 99.

Die hier von Macaulay genutzte Metapher von einem Besucher, welcher in ferner Zukunft dereinst die Relikte aktueller Größe kontemplieren wird, war ab Mitte des 18. Jahrhunderts immer wieder thematisiert worden:¹⁶ Die Reihe reicht unter anderem von Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1789),¹⁷ über Briefe des ›Connaisseurs‹ Horace Walpole,¹⁸ dem Text *Les ruines* (1792) des französischen Publizisten Constantin François de Volney,¹⁹ auf den ich noch ausführlicher eingehen werde, bis hin zu Werken von Percy Bysshe und Mary Shelley sowie anderer Dichter. Trotz dieser literarischen Tradition wurde die Idee vom (überseeischen) Touristen, der über den gefallen Ruinen des einst glorreichen Empires meditieren sollte, erst durch Macaulay wirklich populär. Bereits in den 1860er Jahren suchte sich die englische Satirezeitschrift *Punch* gegen die ubiquitären Auftritte des topisch gewordenen *New Zealanders* zu verwahren: »The retirement of this veteran is indispensable. He can no longer be suffered to impede the traffic over London Bridge. Much wanted at the present time in his own country. May return when London is in ruins.«²⁰

Darüber hinaus scheint in Macaulays Text erstmals davon die Rede zu sein, dass der aus dem Pazifik angereiste Besucher seine Eindrücke mit dem Zeichensstift festhalte. Passive Reflexion des Vergangenen weicht an diesem Punkt einer eigenen aktiven Kulturleistung. Möglicherweise kannte Doré auch Macaulays Text, zweifelsohne rekurrierte er seinerseits jedoch auf eine explizit visuelle Tradition, die sich bis in die Frühe Neuzeit zurückverfolgen lässt.

Im Folgenden wird zunächst die Ikonografie des als Stellvertreterfigur der kunstschaftenden Instanz ins Bild gesetzten Zeichners in den Blick genommen, sodann die Bedeutung dieses Motivs im Zusammenhang mit der Repräsentation antiker Ruinen- und Trümmerlandschaften beleuchtet, bevor abschließend die kulturhistorische Signifikanz des Ruinenzeichners ausgelotet und in ihrer Bedeutung für Dorés Bildfindung charakterisiert wird.

- 16 Dies wurde bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert u. a. von dem in Neuseeland tätigen Missionar und Politiker William Colenso (1811–1896) konstatiert; vgl. William Colenso: A Few Remarks on the Hackneyed Quotation of Macaulay's New Zealander, Paper III, read before the *Hawke's Bay Philosophical Institute*, 12th June, 1882. The Pamphlet Collection of Sir Robert Stout 65, <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-Stout65-t2-body-d2.html> (aufgerufen am 11.04.2022). Vgl. auch Dingley 2000 (wie Anm. 13); Woodward 2001 (wie Anm. 8), S. 177–204, 265–267 sowie die Publikationen von Skilton (wie Anm. 13 und 18).
- 17 Gibbon scheint als Erster den Reisenden aus Neuseeland, also tatsächlich von der anderen Seite der Welt, kommen zu lassen und sah Neuseeland als künftigen Ort von Wissen und Kultur; vgl. Skilton 2014 (wie Anm. 13), S. 233.
- 18 Vgl. dazu David Skilton: Contemplating the Ruins of London. Macaulay's New Zealander and Others. In: *Literary London. Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 2 (2004), H. 1, <http://literarylondon.org/london-journal/march2004/skilton.html> (aufgerufen am 11.04.2022); Werner von Koppenfels: Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur. München: Beck 2007, S. 160–161.
- 19 Constantin-François de Volney: *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*. Paris: Desenne 1792.
- 20 Anon.: A Proclamation. In: *Punch* 48 (1865), 7. Januar, S. 9. Vgl. dazu Skilton 2004 (wie Anm. 18); Chris Elliott: The Needle and the New Zealander. Cleopatra's Needle as Memento Mori for Empire. In: *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 5 (2020), S. 434–445, hier S. 437.

Der Zeichner ist im Bild – Vermessen, Dokumentieren, Bewahren der Ruinen

Eines der frühesten Beispiele des zeichnend ins Werk integrierten Schöpfers des Dargestellten ist die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandene *Große Ansicht von Florenz*, der sogenannte Kettenplan.²¹ Die Vedute repräsentiert den Blick auf die vom Arno durchzogene Stadt mit dem Dom im Zentrum. Unten rechts ist auf einer Anhöhe ein Zeichner platziert, der, den tradierten »Feldherrnblick« genießend, auf seinem Blatt soeben den linken Teil der Stadtbefestigung skizziert hat.²² Die Zeichnung ist dabei so ins Bild gesetzt, dass die Betrachtenden das Motiv und sein Pendant in der Landschaft identifizieren und vergleichen können. Die innerbildliche Präsenz des Autors fungiert hier und in vergleichbaren Darstellungen als visueller Beweis für die Authentizität der jeweiligen Ansicht, die durch die Augenzeugenschaft ihres Schöpfers verifiziert wird.²³ Dieses Motiv wird im Weiteren in der Ruinenrepräsentation eine besondere Rolle spielen.

Künstler, Antiquare und Architekten beschäftigten sich bis ins 18. Jahrhundert hinein nahezu ausschließlich mit Fragmenten der klassisch-antiken Zeit und versuchten, aus diesen sowohl Erkenntnisse über diese untergegangene Welt als auch Regeln für das eigene Schaffen abzuleiten. *Roma quanta fuit, questa Ruina docet* – »Was Rom einmal gewesen ist, lehrt diese Ruine.«²⁴ Dieser auf mittelalterliche Quellen zurückgeführte, jedoch erst im Laufe des 16. Jahrhunderts bekannt gewordene Ausspruch beklagte als »Epitaph auf eine ganze Zivilisation«²⁵ den Untergang der Antike und ihrer Errungenschaften, fungierte aber zugleich als Ansporn für das in Auseinandersetzung mit der Antike entstehende eigene Schaffen. So visualisierte beispielsweise der italienische Architekt und Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio (1475–1554) entsprechende Überlegungen unter dieser Devise in dem 1540 in Venedig erschienenen Frontispiz des dritten Bands seines Architekturtraktats, in dem auch eine Personifikation der Architektur mit den Werkzeugen ihrer Zunft erscheint.²⁶ Der Weg, die einstige Größe

21 Hein Th. Schulze Altcapenberg: Lucantonio degli Umberti. Die große Ansicht von Florenz. In: Ders., Michael Thimann (Hg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*. München: Deutscher Kunstverlag 2007, Kat. 1, S. 56–59, hier S. 56.

22 Vgl. Die große Ansicht von Florenz (Der »Kettenplan«). Staatliche Museen zu Berlin: Museum Digital, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=97597> (aufgerufen am 17.04.2022).

23 Zum Konzept der »Authentizität« vgl. Kurt Röttgers, Reinhard Fabian: Art. Authentisch. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 691–692; Susanne Knaller: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität. Heidelberg: Winter 2007.

24 Vgl. zu diesem Ausspruch Elisabeth Oy-Marra: »Ipsa ruina docet«. Die Ruine als Bildfigur der Erinnerung und kritischer Reflexion bei Hubert Robert. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52 (2008), H. 1, S. 95–122, hier S. 95, 118, Anm. 7.

25 Von Koppenfels 2007 (wie Anm. 18), S. 153.

26 1528 begann Serlio in Venedig mit Vorarbeiten für sein Werk *Sieben Bücher zur Architektur*, das alle Aspekte der klassischen Architektur umfassen sollte und Maßstäbe setzte. Zur mittelalterlichen Quelle des Ausspruchs (Hildebert de Lavardin) und der Rezeption dieser Überlieferung bei Serlio siehe Christof Thoenes: *Prolusione. Serlio e la trattatistica*. In: Ders.: Sebastiano Serlio. Mailand: Electa



Abb. 2: Herman Posthumus, Landschaft mit antiken Ruinen, 1536, Öl auf Leinwand, 960 × 1410 mm, Vaduz (Liechtenstein), Fürstliche Sammlung, Inv.-Nr. GE 740.

Roms zu verstehen, zu rekonstruieren und in eigene Werke zu übernehmen, führe, so argumentiert das Blatt, über die gründliche Erfassung und Vermessung entsprechender Überreste mittels der Instrumente, welche die personifizierte *Architectura* zur Verfügung stellt.

Die im Zusammenhang mit solchen Überlegungen wohl spektakulärste Umsetzung ist das 1536 entstandene Gemälde *Landschaft mit römischen Ruinen* (Abb. 2) des Künstlers Herman Posthumus (1512/1514–vor 1588). Der in der Werkstatt des Jan van Scorel in Utrecht ausgebildete flämische Maler kombinierte in dieser auf den ersten Blick undurchschaubaren Szenerie insgesamt 65 fragmentierte, jedoch identifizierbare antike Skulpturen und Artefakte.²⁷

Im rechten Vordergrund der Ruinenlandschaft sitzt ein Architekt auf einer gefallen Säule und misst unbeirrt von der schieren Dimension der Arbeit, die ihn angesichts der um ihn herum ausgebreiteten Überreste erwartet, eine vor ihm liegende Säulenbasis mit Dreieck und Zirkel auf. Die Ergebnisse dokumentiert er auf einem neben ihm abgelegten Blatt sowohl in Form von Maßen als auch zeichnerisch. Auf einem Steinblock links von ihm ist eine in Majuskeln

1989, S. 9–18, hier S. 14. Vgl. auch Matteo Burioni: *Corpus quod est ipsa ruina docet*. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius. In: Albert Schirrmeyer, Mathias Pozsgai (Hg.): *Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmungen in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Klostermann 2005, S. 50–77, hier S. 54–56.

27 Zur Biografie des Malers vgl. Nicole Dacos: *Hermannus Posthumus*. Rome, Mantua, Landshut. In: *The Burlington Magazine* 127 (1985), S. 433–438. Zur Ruinenrepräsentation im Manierismus – ohne Herausstellung des »Ruinenzeichners« – vgl. Makarius 2004 (wie Anm. 3), S. 42–59.

gesetzte Inschrift zu lesen: *TEMPUS EDAX RERUM TUQUE INVIDIOSA VESTUSTAS OMNIA DESTRUITIS*.²⁸ Die Größenverhältnisse und Proportionen des Gemäldes verdeutlichen die Vergeblichkeit, gegen die fatale Wirkung des Zahns der Zeit anzugehen. Hier zeigt sich jedoch die unbedingte Notwendigkeit, die antike Trümmerwüste zu dokumentieren, zu rekonstruieren und – dies wäre die konsequente Folge in diesem Gedankengebäude und zugleich eine Inversion der ins Bild integrierten Inschrift – die zugrunde liegenden Konzepte für das eigene Schaffen zu adaptieren und letztlich die Vorbilder zu übertreffen.

Erkundung, Dokumentation und Bewahrung der Vergangenheit werden entsprechend mehrfach thematisiert: Außer dem bereits erwähnten Zeichner diskutieren im linken Bildteil zwei Figuren die vor ihnen ausgebreiteten Fragmente, auf die sie auch deuten; neben ihnen erscheint eine wahrscheinlich als Signum der vergehenden Zeit fungierende fragmentierte antik-römische Sonnenuhr. Unmittelbar über der linken Bildkante der Uhr findet sich ein mit einer Fackel bewehrter Mann, der im Begriff ist, durch einen überwölbten Eingang zu treten. Ein konzentrierter Zeichner sitzt rechts der Sonnenuhr zwischen den monumentalen Marmorskulpturen zweier lagernder Flussgötter sowie zu Füßen einer Sphinx aus Bronze.²⁹ Diese scheinen ihm, ebenso wie ein neben ihm stehender Beobachter, beim Skizzieren der antiken Hinterlassenschaften zuzuschauen. Hinter dem linken Flussgott klettert ein Mann an diesem empor, offensichtlich dabei, die antike Kolossalskulptur mit einem Storchenschnabel zu vermessen. Fast am rechten Bildrand schließlich findet sich ein letztes Paar Männer unterhalb einer fragmentierten und nur schwach erkennbaren Wandmalerei auf rotem Grund. Mit Fackeln ausgestattet schicken sich diese gerade an, in die geheimnisvolle Welt unterhalb der Trümmer hinabzusteigen, wo – zweifelsohne – neue Entdeckungen auf sie warten.

Die Idee, dass Kunst und Literatur dem zerstörerisch-zersetzenden Einfluss der Zeit als Bollwerke entgegengestellt werden könnten, gewann in der Frühen Neuzeit eine besondere Bedeutung. Dies erscheint konsequent, da Ruhm, Nachruhm und *memoria* zu den entscheidenden kulturellen Leitkategorien jener Epoche avanciert waren. So fungierte die wiederholt bildlich inszenierte Dokumentation des Vergangenen als eine Grundlegung für Neues und Eigenes, das dann – im Sinne eines beispielsweise von Giorgio Vasari vertretenen zyklischen Geschichtsverständnisses – irgendwann in künftiger Zeit seinerseits vergehen wird. Repräsentationen von Ruinen erschöpfen sich – wie bereits der Kultur- und Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme konstatierte – eben gerade nicht

28 »Zeit, du gefräßigste du, und du, du neidisches Alter, alles zerstört ihr« (Ovid, Met. XV, 234–236). Vgl. dazu Ruth Rubinstein: »Tempus edax rerum«. A newly discovered painting by Hermannus Posthumus. In: The Burlington Magazine 127 (1985), S. 425–433; Hubertus Günther: Herman Postma und die Antike. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 4 (1988), S. 7–17; Tatjana Bartsch: Romruinen als Gegenwelten. In: Christoph Bertsch, Viola Vahrson (Hg.): Gegenwelten. Innsbruck: Haymon 2014, S. 250–261, hier S. 252–253.

29 Zu den Flussgötter-Skulpturen vgl. Anna Schreurs-Morét: Der Flussgott Marforius. Zum Nachleben eines antiken Bildwerks im deutschen 17. Jahrhundert. In: Ulrike Kern, Marlen Schneider (Hg.): Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag. Merzhausen: ad picturam 2019, S. 37–64.



Abb. 3: Maarten van Heemskerck, Selbstbildnis vor dem Kolosseum, 1553, Öl auf Holz, 422 × 540 mm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv.-Nr. 103.

in einer Existenz als bloßes »dramaturgisches Requisit des *locus melancholicus*«. ³⁰ Sie weisen im Gegenteil voraus auf ein neues Goldenes Zeitalter, das der-einst auf den Untergang der eigenen Kultur und zugleich auf dieser aufbauend folgen wird.

Der flämische Künstler Maarten van Heemskerck (1498–1574) visualisierte entsprechende Überlegungen während und nach seiner mehrjährigen Italienreise in den 1530er Jahren. Auf einer Sepiazeichnung römischer Ruinen findet sich der in emphatische Majuskeln gesetzte Vermerk ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET – ein nachdrücklicher Beweis dafür, dass der Maler entsprechende Diskurse rezipierte. ³¹ Heemskercks *Selbstbildnis vor dem Kolosseum* aus dem Jahre

30 Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304 (Hervorhebung durch die Autorin). Zur Ruinenästhetik vgl. auch Salvatore Settis: Nécessité des ruines. Les enjeux du classique. In: *European Review of History / Revue européenne d'histoire* 18 (2011), H. 5–6, S. 717–740. Damit erheben sich die ins Bild gesetzten zeichnenden und messenden Besucher*innen bzw. Betrachter*innen dieser Ruinenwelten eben markant über ein bloßes Konstatieren des Verfalls; dies widerspricht der Aussage von Bartsch 2014 (wie Anm. 28), S. 255: »Personen durchstreifen [die Schauplätze], ähnlich wie der Künstler selbst, als passive Beobachter. Die Protagonisten des Verfalls der Antike sind bei van Heemskerck die Zeit und mit ihr die Natur.«

31 Es handelt sich um das als *Septizonium und Domus Severiana* betitelte Blatt aus dem *Römischen Skizzenbuch I* (um 1535, lavierte Federzeichnung; 19,8 × 14,8 cm), das im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird. Vgl. Christof Thoenes: St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 481–501; vgl. auch Maarten van Heemskerck: *Septizonium und Domus Severiana* (Doppelseite mit 87 recto). Staatliche Museen zu Berlin, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=97356> (aufgerufen am 11.04.2022).

1553 stellt einen Schlüssel für das künstlerische Selbstverständnis des Malers dar (Abb. 3).³² Unter wolkenverhangenem Himmel erscheint im rechten Mittelgrund die Ruine des Kolosseums, im linken Vordergrund und in halber Figur der Maler in ein schwarzes Gewand über weißem plissiertem Leinenhemd gekleidet. Der üppige braune Bart, der an Darstellungen Michelangelos erinnert, kontrastiert mit dem kurz geschnittenen Haupthaar und vermittelt den Eindruck eines an Äußerlichkeiten wenig interessierten Mannes.³³ Ein im zentralen Vordergrund platzierter *cartellino* lässt die Ruinenlandschaft als Bild im Bild erscheinen, vor dem sich der stolze Maler positioniert hat. Rechts neben dem Zettel sitzt auf diesem Bild im Bild ein Mann mit übergeschlagenen Beinen auf einem Steinblock und skizziert die vor ihm aufragende Ruine.³⁴ Obschon ein breitkrepiger Hut sein Gesicht teilweise verschattet, legt der struppige Bart des Zeichners nahe, dass es sich hier um ein Selbstbildnis Heemskercks in jüngeren Jahren während seiner Romreise handelt. Die intellektuelle wie zeichnende Auseinandersetzung des flämischen Malers mit der ruinösen Antike ist dementsprechend in diesem Gemälde als Basis seines Schaffens inszeniert.

Die Figur des zeichnenden Künstlers, der die vom ›Zahn der Zeit‹ oder den Umständen teilweise zerstörten Überbleibsel der europäischen Klassik dokumentiert, verdichtete die Signifikanz der Antike für die eigene Identität und Kultur zu einem prägnanten Symbol. Bis ins 18. Jahrhundert hinein finden sich allerdings nahezu ausnahmslos tatsächliche oder der Fantasie entlehnte Ruinen oder Skulpturenfragmente als Vorbilder und damit Repräsentationen eines in die Vergangenheit gerichteten Blicks.

Antizipierte Ruinen

Ein Beispiel für eine antizipierte, in die Zukunft von Künstler*innen und Betrachtenden situierte Ruine legte Hubert Robert (1733–1808) vor. Der französische Maler konfrontierte in seinem 1796 entstandenen Gemälde *Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine* mit einer dystopischen Vision

32 Peter van der Coelen: Maarten van Heemskercks Zelfportret met het Colosseum. Context en voorbeelden. In: Edwin Buijsen, Charles Dumas, Volker Manuth (Hg.): Face Book. Studies on Dutch and Flemish portraiture of the 16th–18th centuries. Liber Amicorum presented to Rudolf E. O. Ekkart on the occasion of his 65th birthday. Leiden: Primavera Pers 2012, S. 55–62.

33 Heemskerck hat das Bild hier wie folgt signiert und datiert: MARTYN VAN HEMSKER AO AETATUS SUA LV 1553 (Maarten van Heemskerck in seinem 55. Lebensjahr, 1553).

34 Vorbildhaft für das Motiv des mit übergeschlagenen Beinen sitzenden Antikenzeichners könnte ein 1550 in Antonio Lafreris *Speculum Romanae Magnificentiae* publizierter und dem französischen Grafiker Nicolas Beatrizet (1515–1565) zugeschriebener Kupferstich des *Marforius* sein (37,2 × 43,5 cm; New York, Metropolitan Museum of Art). Der im Vergleich zu Heemskerck seitenverkehrt erscheinende Künstler studiert dabei aufmerksam die fragmentierten Überreste der römischen Kolossalskulptur. Vgl. Marforius: The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403571> (aufgerufen am 11.04.2022). Darüber hinaus finden sich Ruinenzeichner wiederholt in einzelnen Grafiken des Antwerpener Stechers und Verlegers Hieronymus Cock (um 1510–1570), mit dessen Offizin *Aux Quatre Vents* Heemskerck selbst mehrfach zusammengearbeitet hat. Vgl. dazu u. a. Christopher P. Heuer: Hieronymus Cock's Aesthetic of Collapse. In: Oxford Art Journal 32 (2009), S. 387–408.



Abb. 4: Hubert Robert, Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine, 1796, Öl auf Leinwand, 1150 × 1450 mm; Paris, Louvre, Inv.-Nr. RF 1975 11.

(Abb. 4): Der zerstörte ›Tempel der Kunst‹, dessen geborstenes Dach die einst in ihm geborgenen Kulturschätze den Elementen ausliefert, spiegelt die Erfahrungen Roberts mit dem Ikonoklasmus der Französischen Revolution wider: Neben Alexandre Lenoirs (1761–1839) *Musée des monuments français*³⁵ war es eben der Louvre, der in diesen Jahren zum Auffangbecken dekontextualisierter Kulturgüter aus dem ganzen Land geworden war.³⁶ Die Betrachtenden blicken in die diagonal nach rechts in die Ferne fluchtende Galerie, in der einzelne Menschen die größtenteils zerstörten Artefakte vergangener Jahrtausende in den Blick nehmen. Jedoch hat sich auch in dieser Ruine noch ein Künstler eingefunden: Ausgestattet mit Zeichenbrett und entsprechenden Utensilien sitzt er zu Füßen von Primaticcios bronzem Abguss des *Apoll von Belvedere*, um unbeirrt die Antike und ihre Repräsentationen zu studieren. Damit demonstriert er nachdrücklich

35 Vgl. dazu meinen Beitrag: Musealisierung, Kategorisierung, Katalogisierung des Objekts im »Musée des Monuments Français«. Rekreation von Geschichte und Identität nach der Katastrophe. In: G. Ulrich Großmann, Petra Krutisch (Hg.): *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art. Congress Proceedings*. 4 Bde, Bd. 1. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013, S. 360–364.

36 Die besondere Ironie der Darstellung liegt nicht zuletzt darin, dass Robert gleichzeitig damit betraut war, den Umbau der Grande Galerie zu einer Bildergalerie mit Oberlichtern in Angriff zu nehmen. Vgl. zu diesem Projekt und Roberts Darstellungen Oy-Marra 2008 (wie Anm. 24).

die inspirierende Paradoxie einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Ruine und Fragment.³⁷

Der bereits erwähnte französische Politiker, Mediziner, Orientalist und Geschichtsphilosoph Constantin François de Volney (1757–1820) publizierte im Jahre 1792 *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*.³⁸ Hierin verband er Reflexionen über untergegangene Hochkulturen mit der aufklärerischen Vision einer freiheitlichen Gesellschaft. Das Frontispiz der Publikation zeigt rechts einen jungen Mann in orientalisch anmutender Kleidung auf einer Säulenbasis sitzend. Sein Blick richtet sich auf die unter ihm ausgebreitete, vom Wüstensand halb verschluckte Ruinenstadt, aus deren Mitte sich zwei fragmentierte Triumphbögen als Zeichen vergangener Größe erheben.³⁹ Die Reflexion des Mannes ist durch die Pathosformel des auf die Rechte gestützten Haupts als sentimentalische Melancholie inszeniert. Dies unterstreicht ein dem zweiten Kapitel entnommenes, als Motto unter das Frontispiz gesetztes Zitat: »Hier, sagte ich zu mir selbst, hier blühte ehemals eine begüterte Stadt: hier war der Sitz eines mächtigen Reiches. Eine lebendige Menge beseelte vormals diese jetzt so verödeten Plätze, und belebte ihren Umkreis.«⁴⁰

Im Weiteren kleidete der Autor den später von Macaulay aufgegriffenen und bis auf Jerrold und Doré weiterwirkenden Gedanken vom Untergang historischer Imperien, dem dereinst das eigene Reich folgen könne, in folgende Worte:

Bei meinen Betrachtungen, wie belebt vormals die Orte gewesen waren, die ich vor mir sah, drängte sich mir der Gedanke auf – wer weiß, ob nicht einst unsre Länder eben so verlassen seyn werden? wer weiß, ob nicht einst an den Ufern der Seine, der Themse oder des Südersees [Amsterdam], da, wo jezt im Wirbel so vieles Genusses Herz und Augen für die Menge und Mannigfaltigkeit der Eindrücke kaum genug sind; wer weiß, ob nicht einst ein Reisender, wie ich, sich dort auf stummen Ruinen niederlassen, und einsam über der Asche der Völker und dem Andenken ihrer Größe weinen wird.⁴¹

37 Zur Ruinenrezeption im 18. Jahrhundert vgl. Lorenzo Lattanzi: *Villes en ruines au XVIII^e siècle. Le goût des ruines entre expérience et imagination*. In: Preti, Settis 2015 (wie Anm. 3), S. 234–257.

38 Vgl. zu der Publikation Gerhard Katschnig: *Die Konstruktion von Zukunft im Zeitalter der Aufklärung. Universalgeschichte und Utopie bei Constantin-François Volney*. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften 2014; Robert Irwin: *Volney's Meditations on Ruins and Empires*. In: Jan Loop, Jill Kraye (Hg.): *Scholarship between Europe and the Levant. Essays in honour of Alastair Hamilton*. Leiden, Boston: Brill 2020, S. 299–317. Vgl. auch Makarius 2004 (wie Anm. 3), S. 112–115.

39 Vorbildhaft für diese Komposition waren sicherlich Bildfindungen Giovanni Battista Piranesi, beispielsweise dessen Ansicht des *Campo Vaccino*, des als »Kuhweide« verunglimpften *Forum Romanum* von 1775. Vgl. Giovanni Battista Piranesi: *The Forum Romanum* [...]. The Met, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363433> (aufgerufen am 11.04.2022).

40 Constantin-François de Volney: *Die Ruinen*. Übersetzt von Georg Forster. Berlin: Vieweg 1793, S. 10–11.

41 De Volney 1793 (wie Anm. 40), S. 15–16; die Wiedergabe folgt der Schreibweise im Original. De Volneys noch vor der Revolution geschriebene, allerdings erst 1792 publizierte Überlegungen sind als Warnung an die Zeitgenoss*innen zu verstehen: Die von ihm in früheren Imperien erkannte Regierungsform der Tyrannei resultierte in deren zwangsläufigem Untergang. Einem solchen Schicksal könne man nur entgehen – so der von aufklärerischem Optimismus befeuerte Autor –, indem sich das eigene Gemeinwesen eine demokratische Grundordnung gebe.

De Volneys Frage erweiterten Macaulay und sodann Doré: Der Reisende der fernen Zukunft überführt seine Betrachtungen in zeichnerische Auseinandersetzungen und entfaltet somit schöpferisches Potenzial. Aus einer fatalistischen Ergebenheit gegenüber dem Lauf der Zeit wurde damit, so darf angesichts der seit dem 16. Jahrhundert etablierten und hier angerissenen Bildtradition vermutet werden, zumindest die Option auf eine Erneuerung und Fortführung der Kultur.

Interessanterweise war es stets ein Fremder, ein nicht der Zeit- und Kultursphäre der ruinösen Zivilisation angehörender Reisender, der die Relikte betrachtete. Als ›Neuseeländer‹ entstammt die reflektierende Instanz zwar nicht dem europäischen Kulturkreis, konnte jedoch in englischen Texten als Abkömmling des britischen Empire und somit als tröstliche Aussicht erscheinen, dass die eigene Kultur weiterwirken werde.⁴² Entsprechende Überlegungen macht noch die Kurzgeschichte *When the New Zealander Comes* nachdrücklich.⁴³ In einer nicht allzu fernen Zukunft, so heißt es, hat sich eine archäologische Expedition aus Neuseeland nach London, einst »the capital of our race«, begeben und berichtet in die Heimat:

These ruins are now all that is left of the once famous Cockni [sic!] cathedral of St. Paul's. It was a superb day in early autumn when we halted to survey the scene, and my talented friend, Dr. Tite Opkins, took up his post on one of the shattered arches, in order to make a sketch of the ruin.⁴⁴

Die Persistenz des Motivs eines gegen Zerstörung und Verfall anzeichnenden Künstlers demonstriert die Produktivität dieser Denkfigur über Jahrhunderte hinweg. Das Zusammentreffen von Kontingenz und Anspruch auf Ewigkeit angesichts des Ruinösen – so bleibt abschließend zu konstatieren – lähmte die Betrachtenden nicht etwa, sondern befeuerte im Gegenteil ihre Imagination und Kreativität. Eben diese sowohl in die Vergangenheit zurück- als auch in die Zukunft vorausweisende Kraft machte und macht den Reiz des Themas aus und dokumentiert die Bewältigung des dem Ruinösen inhärenten Unheimlichen wie die Bestärkung der Wirkmacht der eigenen Kunst im kreativen Schaffensprozess.

42 Vgl. zu dem diesem Konstrukt inhärenten kolonialen Gedankengut Skilton 2006 (wie Anm. 9), S. 135–137; Ders.: *Tourists at the Ruins of London. The Metropolis and the Struggle for Empire*. In: *Circles* 17 (2007), S. 93–119; Jane Lydon: *Imperial Emotions. The Politics of Empathy across the British Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, S. 32–40.

43 Blyde Muddersnook, P.O.Z.A.S. [Pseud.]: *When the New Zealander Comes*. In: *The Strand Magazine* 42 (September 1911), S. 284–291. Die Kurzgeschichte ist illustriert mit Abbildungen von William Edward Wigfull (1874–1944). Der Text wurde wieder abgedruckt in: David Haden (Hg.): *London Reimagined. An Anthology of Visions of the Future City, 1817–1934*. Stoke-on-Trent: Burslem 2010, S. 16–25.

44 Beide Zitate: Muddersnook 1911 (wie Anm. 43), S. 284; vgl. Haden 2010 (wie Anm. 43), S. 16–17.

Abstract

“A Broken Arch of London Bridge”:

The Graphic Artist’s Evocation of the Eternity of Art

Starting from Gustave Doré’s final illustration in *London: A Pilgrimage* (1872), this chapter follows the motif of artists sketching ruins and fragments. For centuries, this iconography has served as a metaphor for the perseverance of art and creativity in the face of destruction and decay. Rather than passively contemplating the relicts of the past, these artists engage and partake in the creation of new art out of destruction. The intersection of past and future has continued to captivate the imagination of both artists and writers into modernity. Creativity thus became a means to overcome the uncanniness inherent in the relicts of fallen civilisations as well as to emphasise the power of one’s own art.

