

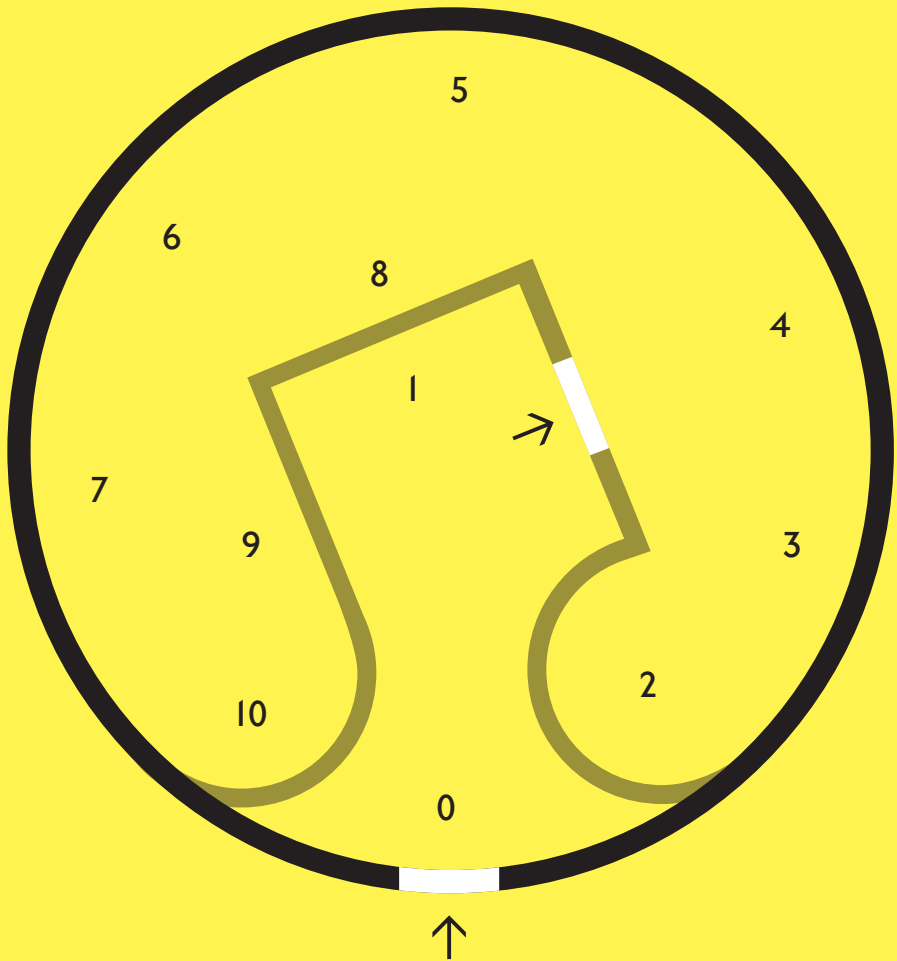
**HAMBURGER
KUNSTHALLE**



**Eine Ausstellung
über Ausstellungen**

5. Dezember 2025
bis 29. März 2026

Plan der Ausstellung



KUNST UM 1800

0	Auftakt	2 – 5
1	Träume	6 – 9
2	Aufklärung / Haskala	10 – 15
3	Natur / Industrie	16 – 19
4	Revolution	20 – 23
5	Freiheit	24 – 27
6	Gleichheit!?	28 – 33
7	Feminismus	34 – 37
8	Politische Landschaft	38 – 41
9	Gewalt	42 – 45
10	Remix	46 – 47

■ Kuratiert von
Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel

0. Einführung



■ **Angelika Kauffmann Selbstbildnis**
als zeichnendes Mädchen, um 1770

KUNST UM 1800 stellt den gleichnamigen Ausstellungszyklus der Hamburger Kunsthalle in den Mittelpunkt: Von 1974 bis 1981 widmete sich die legendäre Ausstellungsreihe in neun Teilen der Wirkmacht von Kunstwerken im „Zeitalter der Revolutionen“ und prägte Debatten über die gesellschaftliche Relevanz von Kunst, die bis heute nachwirken. Die Ausstellungen revidierten Narrative der europäischen Kunstgeschichte, indem sie Themen und Künstler ins Zentrum stellten, die mit den Konventionen ihrer Zeit brachen: Ossian, Caspar David Friedrich, Johann Heinrich Füssli, William Blake, Johan Tobias Sergel, William Turner, Philipp Otto Runge, John Flaxman und Francisco Goya. Die gegenwärtige Ausstellung KUNST UM 1800 kommentiert und aktualisiert aus einer heutigen Perspektive die historischen Ordnungen und Präsentationen der Dinge, die unter der Regie des damaligen Direktors Werner

Hofmann entstanden. Dazu werden über 50 Gemälde, Bücher sowie graphische Arbeiten der Sammlung der Kunsthalle aus der Zeit um 1800 in ein Zusammenspiel mit über 70 ausgewählten Leihgaben und Werken fünf zeitgenössischer Künstler*innen gebracht. Das komplexe Gefüge im Kuppelsaal versteht sich als eine kritische Edition der Ausstellungen der 1970er Jahren und unternimmt zugleich einen Remix der künstlerischen Formen und Formate um 1800.



■ **Ausstellung John Flaxman –**
Mythologie und Industrie. Kunst
um 1800, Hamburger Kunsthalle,
1979

In zehn Stationen entfaltet KUNST UM 1800 mit damals gezeigten Werken ein Panorama der Epoche und widmet sich Themen wie Aufklärung, Gewalt, Träumen, politischer Landschaft, Industrialisierung sowie Revolution oder Freiheit – stets aus heutiger Perspektive. Darüber hinaus werden punktuell Aspekte betont, die im Zyklus der 1970er Jahre fehlten oder nur ansatzweise zum Vorschein kamen, jedoch für die Zeit um 1800 relevant sind: Feminismus, jüdische Aufklärung, (Anti-)Sklaverei und die Haitianische Revolution. Im Zeitalter der Vernunft entstanden zentrale Leitbilder der bürgerlichen Gesellschaften in Europa wie Fortschritt, Liebe oder Arbeit. Die Kunstwerke machen auch auf die Widersprüche in diesen Prozessen der Moderne aufmerksam: Wie verändern sich die Beziehungsweisen der Menschen um 1800 durch die Ausweitung von Industrialisierung, Kapitalismus und Kolonialismus?

Ausstellungsort ist – wie damals – der Kuppelsaal im Obergeschoss des 1919 eingeweihten Erweiterungsbaus. Er diente in den 1970er Jahren als zentraler „Denk-Raum“ sowie als kuratorisches Experimentierfeld.

Die gegenwärtige Ausstellungsarchitektur gestaltete ■ **Marten Schech** in Form einer skulpturalen Intervention: **Binnacle (Round Lodge with Three Corners)**. Der Künstler bezieht sich auf den kreisförmigen Grundriss und erweitert die Architektur durch An-, Ein- und Umbauten. Das Ensemble changiert zwischen Massivbau und Kulisse; Kalkfarbe und Oberflächenstruktur greifen die Außenmauern barocker und klassizistischer Bauten auf. Im Eingangsbereich findet sich dieser Putz in einem Innenraum wieder – als Teil eines Displays, das sich Träumen um 1800 widmet. Die Textur entfaltet eine unheimliche Materialität und wirkt wie der verdrängte ästhetische Rest eines *Ancien Régime*. Das Nebeneinander von perfekten und ruinösen Oberflächen kommentiert die Funktion des Museums als eine Institution, die Kunst für die Ewigkeit bewahren will. Innen und Außen, Skulptur und Interieur oder Anfang und Ende überkreuzen sich fortwährend und werden in der gesamten Ausstellung ineinander verwirbelt.



■ **Marten Schech**
Binnacle (Round Lodge with Three Corners), 2025

Mit diesem skulpturalen Raumerlebnis verfolgt KUNST UM 1800 eine praktische Ästhetik, in der Absicht, künstlerische und kuratorische Verfahren zu einem komplexen Gefüge zusammenzuführen. Die Ausstellung in Form eines Essays ermutigt ihr Publikum, die gezeigten Werke während des Besuches eigenständig miteinander in Verbindung zu bringen. Unter der monumentalen Kuppel wird die Kunsthalle so erneut zum Ort des Experiments. Zeitgenössische Arbeiten von Mark Dion und Sigmar Polke zur Französischen Revolution sowie von Kara Walker zur Sklaverei ergänzen das Ensemble – oder wirken ihm entgegen. Zudem hat **Suzanne Treister** eine Lichtprojektion für KUNST UM 1800 entworfen. Für die Dauer von vier Monaten erstrahlt mit **Vision: Intergalactic Social Systems (2025)** eine Vision am Firmament der Kunsthalle, die sich gegen Universalismen richtet und die Konstellationen der Ausstellung in ein technoschamanisches Licht taucht.

Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel ■

Auftakt



■ Louis-Simon Boizot
Portrait einer freien Sklavin, 1794

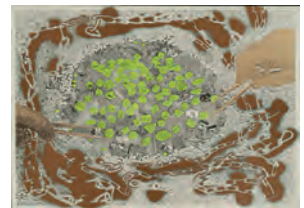
Der Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle wird für vier Monate zum „Ein-Raum-Museum“. Die Ausstellung ist insgesamt in zehn thematische Gruppen gegliedert, der Eingangsbereich nimmt das Publikum in Empfang. Diesen Auftakt verstehen wir als Freiraum: Hier werden mit Freude visuelle Begegnungen und gute Nachbarschaften hergestellt sowie Konfrontationen und gedankliche Sprünge vollzogen. Sechs Kunstwerke auf den beiden konvexen Wänden verweisen auf Hauptanliegen der Ausstellung. Als erstes Bild der Ausstellung begrüßt ■ **Angelika Kauffmann** von einem **Selbstbildnis (um 1770)** die Besucher*innen; der Anfang der Narration gehört bewusst einer Künstlerin und bricht mit einer männlich dominierten Kunstgeschichte. Die gefeierte Malerin präsentiert sich auf der Zeichnung als junges Mädchen während ihres Selbststudiums, der Zugang zu den offiziellen Ausbildungsstätten blieb ihr – wie vielen Frauen bis weit ins 20. Jahrhundert – verschlossen. Das kostbare Porträt, ein Legat zur Gründung des Museums, zählt für uns zu den sogenannten „Stammbildern“, mit denen die Hamburger Kunsthalle 1869 eröffnete. Gleichermäßen geht es um die Frage der Gleichheit aller Menschen: Der Kupferstich nach **Louis-Simon Boizot (1794)** zeigt zwar die Porträts zweier in Freiheit entlassener Schwarzer Sklav*innen, doch sehen wir statt Individuen, die mit Eigennamen und Handlungsmacht ausgestattet sind, zwei idealisierte Typen. Neben diesen Werken, die laut Bildrhetorik ohne gesellschaftlichen Kontext auskommen wollen oder müssen, hängt eine Gebrauchsgrafik aus **The Philosophy of Manufacturers (1835)**. Gezeigt wird eine Fabrikhalle in der Nähe von Manchester mit jungen Frauen, die einer anderen gesellschaftlichen Klasse angehören als die aus dem Bürgertum stammende Kauffmann: Arbeiterinnen überwachen hunderte dampfkraftbetriebene Webmaschinen, power looms, die bereits automatisch produzieren. An dieser Stelle führt die Ausstellung in die komplexen Verschlingungen von Freiheitsstreben und Selbstzerstörung ein. Denn der Glaube an Aufklärung und Fortschritt geht mit einem Zeitalter der Gewalt einher. Deshalb erscheint zum Auftakt die Figur eines Kopflosen. Als der französische König Louis XVI, der eine göttliche Macht verkörperte, 1793 guillotiniert wurde, stand das soziale Gefüge ohne Haupt und Führung da. In diesen Jahren des paradigmatischen Wechsels der Herrschaftsformen

erscheint in der Umrisszeichnung von ■ **John Flaxman** *Die Schismatiker* (1807) eine acephale, also kopflose, Gestalt. Das Blatt stammt aus einem Künstlerbuch mit Umrisszeichnungen von John Flaxman zu Dante Alighieris *Göttlicher Komödie*, die 1807 von Tommaso Piroli in Kupfer gestochen wurden. Wir sehen Bertran de Born, der im 12. Jahrhundert gegen die Einheit der Vielen vorging und Zwietracht säte. Deshalb wurde er in den achten Höllenkreis verbannt und muss seinen abgeschlagenen Kopf als Laterne vor sich hertragen: „Ich sah – noch ist dies Schreckbild mein Begleiter – Ein Rumpf ging ohne Haupt mit jener Schar von Unglücksel’gen in der Tiefe weiter. / Er hielt das abgeschnittne Haupt beim Haar. Und ließ es von der Hand als Leuchte hangen. / Und seufzte tief, wie er uns nahe war.“



■ **John Flaxman**
Die Schismatiker, 1805

Der Auftakt wird somit durch unterschiedliche künstlerische und wissenschaftliche Verfahren sowie die Frage, wie wir heute der Zeit um 1800 begegnen können, bestimmt. Einen Übergang zum folgenden Bereich formuliert ■ **Sigmar Polke**. Er erstellte zum zweihundertjährigen Jubiläum 1789 / 1989 mit Hilfe eines Kopiergerätes einen Remix. **Revolution. 200 ans après** greift auf Bildmaterial aus der Zeit der Französischen Revolution zurück. Dabei verschleierte Polke die brutalen und blutigen Elemente dieser Zeit nicht. Denn Darstellungen der Gräueltaten um 1800 bestimmen die kleinsten Partikel, aus denen sich diese Bilder zusammensetzen. Es ist nicht klar, ob eine forensische Untersuchung historischer Verbrechen stattfindet oder ob die bestehenden Bilder manipuliert werden. Die blutige Schreckensherrschaft durchdringt und formiert diese künstlerische Bildforschung – und beginnt vor unseren Augen zu flackern. Zudem betont der Künstler – im Wende-Jahr der sogenannten friedlichen Revolution 1989 –, dass Gewalt und Terror als konstitutive Teile von „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ betrachtet werden müssen. Insgesamt hebt der Auftakt von KUNST UM 1800 hervor, dass Bilder keineswegs neutral sind und tritt in einen Dialog mit der Geschichte ein.



■ **Sigmar Polke** *Revolution. 200 Jahre danach*, 1989

Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel ■

I. Träume



■ François Gérard
*Ossian am Ufer der Lora beschwört
die Geister beim Klang der Harfe,*
ca. 1810

Der erste Raum von KUNST UM 1800 versteht Träume als künstlerisches Verfahren und präsentiert **Francisco Goyas *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799)**. Zu sehen sind auch Bilder wie der **Nachtmahr** von **Johann Heinrich Füssli (1806)**, die innerhalb ihrer Deutungen nur allzu leicht in eine Art „Psycho-banalyse“ abgleiten, wie es der Dadaist Tristan Tzara nannte: willenlose Frauen werden halbnackt und scheinbar ohne Knochen auf weichen Möbeln drapiert, wo sie sich lasziv ‚ihren‘ Träumen hingeben. Solchen heterosexuellen Männerfantasien stellt die Ausstellung die Traumarbeit einer Künstlerin gegenüber: **Maria Flaxmans Radierung *Traum: Eine Feengestalt* (1803)** ist eines der seltenen Beispiele um 1800, in dem eine Malerin ein weibliches Subjekt träumen lässt. Traumdarstellungen übernehmen um 1800 auch andere Funktionen. In bildgewaltigen Karikaturen aus Großbritannien veranschaulichen sie die Ängste vor den revolutionären Veränderungen auf dem Kontinent. So zeigt die Zurschaustellung **Demokratischer Transparenz** von **James Gillray (1799)**, wie ein Transparentbild von hinten durchleuchtet wird. Das spektakuläre Medium etablierte sich in Europa um 1780. Der Stich offenbart wie von Zauberhand die wahren, blutrünstigen Absichten der Revolutionäre. Dabei wird deutlich – wie es Elfriede Jelinek formulierte –: „Große Satire ist konservativ.“

Der Zyklus *Kunst um 1800* begann 1974 mit *Ossian* – also mit literarischen Fantasiegebilden. Denn das, was das Publikum des 18. Jahrhunderts als Werke eines genialen Dichters aus grauer Vorzeit rezipierte, hatte ein schottischer Zeitgenosse, James Macpherson, um 1760 schlichtweg erfunden. Der Name „Ossian“ bezeichnet einen fiktiven Autor. Mit dieser folgenreichsten Fälschung der europäischen Literaturgeschichte schiebt sich die Kunst traumgleich vor die Wirklichkeit. Folglich durchdringen sich in den Narrationen von und über Ossian Vergangenes und Gegenwärtiges. Als zentraler Auftraggeber für zahlreiche Gemälde des staatlichen Ossiankultes in Frankreich fungierte Napoleon, auch für das Werk von **François Gérard *Ossian am Ufer der Lora* (um 1811)**. Bonaparte sah in dem fiktiven Barden einen Garanten für seine Weltherrschaft – einen „Homer des Nordens“, wie Germaine de Staël schrieb. Im Phänomen „Ossian“ zeigen sich die frühen Versuche der modernen Gesellschaft, die Verluste, die aus den

Transformationsprozessen der Aufklärung und der industriellen Revolution resultieren, zu kompensieren. Auf zahlreichen Gemälden träumen Figuren sich zurück in eine mythische Vergangenheit oder Grafiken zeigen sich im Kosmos verlierende Sagengestalten. So notiert **Philipp Otto Runge** zu seiner Zeichnung **Ossian (1805)** in einem Brief: „Ossian sitzt auf der höchsten Felsenspitze mit der Harfe (...). Über ihm der Nordstern, (...) und sein Stern ersteht ihm nur in der Hoffnung“.

Die (Alp-)Träume zeigen somit emotionale Verwerfungen sowie die Ängste vor gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Veränderungen. Entscheidend ist dabei, dass die Epoche der Moderne die Kategorie des Neuen einführt, in Verbindung mit der Forderung, das Alte und vermeintlich Überkommene als rückständig zu behandeln. Bei **William Hogarths Schlusstück (1764)** ist die Zeit selbst an ihr Ende gekommen. Chronos, der Gott der Zeit, sitzt als geflügelter Tod in einer Ruine und haucht sein Leben aus. In diesem düsteren Szenario sehen wir das Ende der Welt, wie wir sie kennen – auch heute ein alltäglicher Schrecken. Oder endet in dieser apokalyptischen Vision die Geschichte gar nicht? Entsteht hier eine Heterochronie: ein Geflecht miteinander verbundener Zeitlichkeiten, die asynchron in unterschiedliche Richtungen weisen? **DR** ■

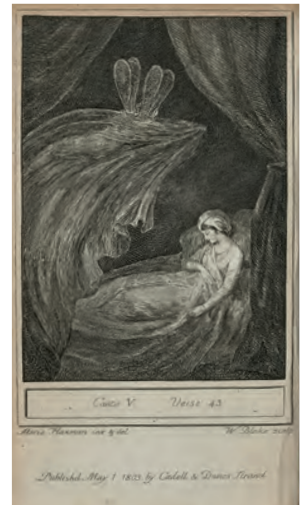


■ **William Hogarth**
Das Schlusstück oder die
Plattheit, 1764

■ **Maria Flaxman**

Traum: Eine Feengestalt, 1803 in: William Hayley:
The Triumphs of Temper. A Poem ..., London ¹²1803

Mit den Versen „As Quiet now her lightest mantle laid / O'er the still senses of the sleeping maid, / Her nightly visitant, her faithful guide, / Descends in all her empyrean pride“ beginnt das Gedicht, das Maria Flaxman in ihrer Zeichnung thematisiert – gestochen wurde das Bild von William Blake. In Canto V, Vers 43 dichtet William Hayley von einer schlafenden Magd, deren treue feenhafte Führerin sie des Nachts besucht, als die Stille ihren Mantel über sie legt. Jene Träumende hebt sich als hellstes Motiv aus dem sonst düsteren Druck hervor. Über ihr schwebt eine Gestalt, die nur durch ihre vier Flügel zu erahnen ist und ein großes Stück Stoff hält, schemenhaft aus dem Dunkel des Raums hervor. Sie entzieht sich durch den textilen Schleier unseren Blicken, so dass nur ihre Silhouette zu erahnen ist. Zwei große Vorhänge rahmen die Szene und weisen auf die vierte, imaginäre Wand hin.



■ **Maria Flaxman**
Traum: Eine Feengestalt, 1803

Wir sind in einem intimen Moment Beobachter*innen einer schlafenden Fremden, die im nächsten Moment von dem Tuch der Feengestalt verhüllt werden könnte. Die Atmosphäre dieser Szene wird besonders durch die Drucktechnik hervorgebracht. Der Kupferstich ermöglicht feine Linienmuster, die das Gesicht der Protagonistin im Detail modellieren und anhand verschiedener Schraffuren die Umgebung der Schlafenden dunkel und tief wirken lassen. So erscheint selbst die Dunkelheit als stoffliche Textur. Schauen wir der Träumerin dabei zu, wie ihre Traumgestalt Wirklichkeit wird? Oder sehen wir dem Traum selbst zu? Die Träumende wird, ohne dass das Gedicht dies vorgäbe, gleichermaßen als Schlafende und Bildproduzentin gezeigt. Eine damals seltene Perspektive, die wiederum auf Maria Flaxman als Schaffende verweist: Eine Frau thematisiert die Traumarbeit einer Geschlechtsgenossin. Aber wie lassen sich Traum und Wirklichkeit unterscheiden? Im 18. Jahrhundert kam die Idee auf, Träume seien ein Abbild des Inneren und verwiesen auf unsere vergangenen und gegenwärtigen Umstände, also auf unsere Wirklichkeit. Der britische Dichter Joseph Addison schrieb 1711 im *Spectator*, Träume kämen zwar aus uns, bestimmten aber auch über uns. Obwohl jenes wechselseitige, komplexe Phänomen des Träumens schwer zu greifen ist, wurde die Traumwelt dennoch als eine ernstzunehmende, erlebte Wirklichkeit aufgefasst. Philosoph*innen, Mediziner*innen und Künstler*innen wie Maria Flaxman oder Francisco Goya setzten sich mit diesem Zusammenhang auseinander. Die Fantasie, die seither eng mit dem Träumen in Verbindung gebracht wird, zeigt sich in diesem Kupferstich verkörpert in einer Feengestalt. Schemenhaft, in Dunkelheit gehüllt, kaum greifbar, aber eindeutig wirklich. LK ■



■ Francisco Goya
Der Schlaf der Vernunft bringt
Ungeheuer hervor, 1797–1799

■ Francisco Goya

Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor, 1797–1799

Das 43. Blatt der Serie *Los Caprichos* (Die Launen), in welcher der Hofmaler Francisco Goya soziale und politische Missstände sowie Entwicklungen der spanischen Gesellschaft künstlerisch kommentiert, zeigt einen von nächtlicher Dunkelheit umgebenen schlafenden Mann. Den Kopf auf seine auf dem Tisch verschränkten Arme gelegt, umschwärmen ihn Eulen, Fledermäuse sowie schattenhafte Gestalten, die um 1800 für Finsternis und die Verkörperung des Dämonischen standen. Der Sockel des Arbeitstisches, auf dem sich Papiere verteilen, trägt den Titel der Radierung. Wie als Aufforderung an den Schlafenden hält eine Eule ihm zu seiner Linken ein Kreidestück

entgegen. Rechts lauert ein Luchs, mit weit geöffneten Augen. Die hinter dem Rücken des Mannes hervorblickende Katze richtet ihren Blick auf die Betrachtenden. Die Radierung verweist auf die Gefahren durch die Unterdrückung oder den Verlust der Vernunft als zentrales Instrument der Aufklärung – auch in Spanien. Der Begriff *sueño*, der ebenso mit „Traum“ wie mit „Schlaf“ übersetzt werden kann, eröffnet die Frage: Erwachen die Ungeheuer durch den Schlaf der Vernunft oder sind sie Ausdruck eines träumenden Individuums? **JB** ■

■ Johann Heinrich Füssli

Nachtmahr, 1806 in: Erasmus Darwin:

The Botanic Garden II: The Loves of the Plants, London 1806

Der britische Universalgelehrte Erasmus Darwin erforschte Pflanzen und bezog sich für sein populäres, als Gedicht verfasstes Buch auf Theorien des Naturforschers Carl von Linné. Beide Wissenschaftler sexualisierten die Vegetation. Bei Darwin entwickeln Blüten oder Stempel ein Eigenleben, werden mit menschlicher Sexualität parallelisiert und treten wie Figuren in einem Liebesdrama auf. Ab der Ausgabe von 1799 findet sich im zweiten Band von *The Botanic Garden*, *The Loves of the Plants*, eine Reproduktion des *Nachtmahrs* von Johann Heinrich Füssli – der in der Schweiz als evangelischer Prediger ausgebildete Künstler bearbeitete dieses Thema seit 1781 in Gemälden, die durch Stiche berühmt wurden. In dem bühnenhaften Kupferstich ist eine schlafende, „liebestrunkene“ Frau zu sehen, während ein Dämon auf ihrem Oberkörper lastet und ein geisterhaftes Pferd erscheint. Das Kunstwerk thematisiert die Grenzen aufklärerischer Vernunft, indem es Fragen nach der Relation von Traumbildern und körperlicher Realität insbesondere während Alpträumen anspricht. Das Bild verweist zusätzlich auf nachtaktive Incubi, die sich als Stellvertreter Satans unbemerkt mit Frauen paaren. Die Dargestellte wird sexualisiert, voyeuristischen Blicken ausgeliefert und zeitgleich zu Forderungen nach der Emanzipation von Frauen zu einer Projektionsfläche für Ängste einer männlich dominierten Gesellschaft vor einem Machtverlust. **PLB** ■



■ Johann Heinrich Füssli
Nachtmahr, 1806

2. Aufklärung / Haskala



Daniel Chodowiecki
Göttin der Toleranz,
um 1791

Nach 1800 war in Europa nichts mehr wie zuvor. Durch die Umwälzungen der Aufklärung kamen die Ordnung und das Weltbild des Ancien Régime an ein Ende: Willkommen in der Moderne, einer durch wissenschaftliche Rationalität entzauberten Welt. Gleichzeitig entstand im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch die *Haskala* (Verstand) als deutsch-jüdischer Teil der europäischen Aufklärung in Berlin und Königsberg. Denn auch wenn das Enlightenment sich selbst seit 1750 als homogenes Fortschrittsprojekt verstanden und präsentiert hatte, ist die Epoche voller Ambivalenzen und Widersprüche. Darum besteht die Aufklärung aus vertrackten Hervorbringungen – etwa Idealen wie Objektivität, aber auch Liebe. Sie soll, der modernen Kunst nicht unähnlich, als einzigartiges Ereignis überwältigen, wodurch Normen und Regeln scheinbar außer Kraft gesetzt werden. Die Grafikfolge der **Natürlichen und affectirten Handlungen (1779)** von **Daniel Chodowiecki**, die im folgenden Jahr im *Göttinger Taschen Calendar*, einem wichtigen Medium der Aufklärung, auf deutsch und französisch erschien, führt vor, wie aufgeklärte Liebesbekundungen ablaufen sollen. Ist die Liebe nur eine bürgerliche Konvention?

Fragen nach Freiheit, Gleichheit und Religion der Menschen versuchen Künstler*innen auch im Verbund mit wissenschaftlicher Forschung zu beantworten. Licht verkörpert dabei Wahrheit und Wissensvermittlung. Kunstwerke dienen der Aufklärung jedoch nicht einfach als Bestätigung vorhandener Erkenntnisse, vielmehr eröffnen sie neue Felder des Möglichen, Scheitern und Widerspruch inklusive. Auf dem Gemälde von **Daniel Chodowiecki Göttin der Toleranz (um 1791)** breitet eine weiße, antik gewandete Gestalt, wohl die Göttin der Weisheit, für die Vertreter unterschiedlicher Religionen – Katholiken, Lutheraner, Juden, Muslime, Reformierte, Quäker beziehungsweise Mennoniten – schützend ihren hellroten Mantel aus. Die von Athene übernommene Rüstung macht deutlich, dass es nicht nur um das Gewähren, sondern auch um die Verteidigung religiöser Toleranz geht – wodurch ein europäischer Hoheitsanspruch bekräftigt wird. Als entscheidendes Element baute der Künstler das Bildlicht in einem aufwendigen Malprozess aus Strahlen auf. Die Aufklärung brachte

radikalere Haltungen gegenüber traditionellen Glaubenssystemen hervor. Nach der Französischen Revolution wurde versucht, einen „Kult des höchsten Wesens“ zu etablieren. 1794 ließ Jacques-Louis David, Maler, Abgeordneter und Organisator von Revolutionsfeiern, auf einem dieser zivilreligiösen Feste in Paris gar eine Statue des Atheismus verbrennen. Der Glaube an nichts war noch zu viel.

So einfach war es mit der Toleranz nicht, denn Antisemitismus war Teil der Aufklärung, wie er sich in Voltaires *Dictionnaire philosophique* (1764) und vor allem bei Johann Gottlieb Fichte zeigt. Jüdische Gelehrte wie Moses Mendelssohn und David Friedländer wollten die Isolation der jüdischen Gemeinschaft beenden. Ziel war es, das jüdisch-hebräische Erbe zu bewahren und die Religion mit Philosophie und Wissenschaft zu versöhnen. Daraus gingen Zeitschriften wie *Ha-Me'assef*, oder *Jedidja* hervor. Weltliche Bildung sollte erlangt und das traditionelle Judentum mit der Moderne verbunden werden. Für dieses jüdische Geistesleben stehen Henriette Herz und Saul Ascher sowie Maler und Kupferstecher wie **Loeser Leo Wolf** mit seinen ***Ansichten von Hamburg während der Franzosenzeit (1812)***. DR ■

■ Claude-Louis Desray: Die Natur, 1792

Während der Aufklärung lösten sich Bereiche wie Physik, Chemie, Biologie oder Geologie aus der Naturphilosophie als eigenständige Wissenschaften ab und die Natur wurde als ein logisches System betrachtet. In einem vertikal gestreckten Oval thront die Personifikation der Natur auf erdig-grünem Boden vor braunem Hintergrund. Dargestellt ist sie im Bildzentrum als Frau, die eine Krone aus den Früchten der Erde trägt, wobei sich weitere Agrarprodukte sowie die Landschaft unter ihren nackten Füßen befinden. Parallel zur rationalen Sicht entstand auch eine emotionale Wertschätzung der Natur. In einem langen Gewand und mit entblößtem Oberkörper stillt die Protagonistin zwei Kinder. Die beiden Putten, ein Schwarzer und ein weißer, geben einander die Hand, während sie gesäugt werden. Durch diese Darstellung der Natur als weiße Mutter, die Kinder verschiedener Ethnien stillt, wird der Gleichheitsgedanke der Aufklärung aus Sicht der europäischen Mehrheitsgesellschaft formuliert. Das Bild propagiert zentrale Werte der Aufklärung: Freiheit, Vernunft, Gleichheit, Menschenrechte – und stellt diese gleichzeitig in Frage. Denn während um 1800 für ein Verständnis der Natur und deren Nutzen plädiert wurde,



■ Claude-Louis Desray
Die Natur, 1792

erzählt die Bildrhetorik aus einem heutigen Blickwinkel auch von Naturbeherrschung und wirtschaftlicher Ausbeutung. Mit Verweis auf Natura formulierte die damalige Gesellschaft ein Naturrecht als politische und philosophische Grundlage der Aufklärung. Um vermeintlich universale Gesetzmäßigkeiten zu formulieren, instrumentalisierten die Kolonialmächte die Idee der Zivilisation und stellten in der Folge die abhängigen Territorien als weniger aufgeklärt dar. Diese Rechtsprechung verweist daher auf europäischen Imperialismus und Sklav*innenhandel. Die Französische Revolution begründete einen mächtigen Diskurs, als die 1789 verfasste Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte allen französischen Männern „Gleichheit, Freiheit, Sicherheit und Eigentum“ garantierte. Die veränderte Gesetzgebung verursachte in den Kolonien erhebliche Probleme, weil unklar blieb, ob Gleichheit sowie Freiheitsrechte auch für Schwarze und für unfreie versklavte Menschen gelten sollten. In der Folge der offiziellen Abschaffung des Menschenhandels griffen Sklavenverkäufer dann bevorzugt auf Kinder aus Madagaskar, Indien oder Ostafrika zurück. Desrais stellt die Putten als vor der Natur ebenbürtig dar und kritisiert damit die nicht erfüllten Ansprüche der Aufklärung, welche Sklaverei abschaffen wollte, gleichzeitig jedoch Teil des Systems war, das Zwangsdienste und Ausbeutung legitimierte. PH ■



■ Daniel Chodowiecki
Natürliche und affectirte Handlungen,
 1779

■ Daniel Chodowiecki *Natürliche und affectirte Handlungen*, 1779

Die kleinformatigen Blätter von Daniel Chodowiecki aus dem Jahr 1779 entstanden für einen Taschenkalender, der auf deutsch und französisch erschien, und stellen affektierten Posen natürliche Verhaltensweisen gegenüber. Dargestellt sind jeweils eine männliche und eine weibliche Person, die einander die Hand geben und auf die Betrachtenden zuzugehen scheinen. Während das Blatt mit dem Titel *Natur* die Figuren fast unbekleidet mit minimalen antikisierenden Tüchern zeigt, sind die Figuren auf dem Gegenbild aristokratisch gewandt und stehen für das Ancien Régime. Chodowiecki schuf während der Aufklärung zahlreiche Bildserien, die Szenen gesellschaftlichen Umgangs zeigen. Gezeigt werden Ideale eines Verhaltenskodex aus Beherrschung, Vernunft, Bescheidenheit und Affektregulierung, also emotionaler Kontrolle, womit der Künstler gesellschaftliche Normen der Aufklärung aufgreift und versucht, selbst wegweisend zu wirken. Denn durch die bewusste Gegenüberstellung von affektiertem und natürlichem Verhalten sollen bürgerliche Umgangsformen aufgezeigt werden.

Gesellschaftliche Diskussionen um 1800 arbeiteten gerne mit solchen Kontrasten, um überkommene Konventionen der Gesellschaft kritisch zu prüfen. In seinen Gegenüberstellungen idealisiert Chodowiecki also ein Verhalten der neuen Zeit. PH ■

■ **Anonym: Laterna Magica, 1813** in: *Historischer Kalender* von L. Westenrieder, München 1813

Um 1800 hatten die Narrative der Vergangenheit ausgedient und Bilder gehorchten keinen traditionellen Regelwerken mehr. Lorenz Westenrieder leitete seine Kalender stets durch ein humorvolles Frontispiz ein, der Chronos beziehungsweise Saturn mit seinen Attributen Sichel und Sanduhr zeigt. Der mythologische Gott kastrierte einst seinen Vater Uranos, wurde zum Herrscher der Welt und begründete das Goldene Zeitalter. Später fraß er seine – mit der Schwester Rhea gezeugten – Kinder auf; nur der jüngste Sohn, Zeus, überlebte. Diese Narration bietet aus heutiger Perspektive Stoff für einen überdrehten Action- oder Horrorfilm. 1813 vermittelte diese Figur eine familienfreundlichere Botschaft. Denn Chronos bedient eine Laterna magica, ein technisches Gerät, mit dem seit dem 17. Jahrhundert Bilder projiziert wurden. Im Zeitalter der Revolutionen ändern sich mit der Ordnung der Welt auch die Technologien der Wahrnehmung. So avancierte im 19. Jahrhundert die Zaubervlaterne zum preisgünstigen Massenmedium und Vorläufer des Films. Chronos ist nun umherziehender Schausteller und ermöglicht populärwissenschaftliche Bildung, Unterhaltung und Zerstreuung: Die Sanduhr auf dem Apparat verweist statt auf Vanitas oder Melancholie auf die Zeit, die den Schaulustigen bleibt, um die Darbietung zu betrachten. PLB ■



■ **Anonym**
Laterna Magica, 1813

■ **Johann Wilhelm Meil**
Sokrates im Gefängnis, einen Schmetterling auf einem Totenkopf betrachtend, 1776 in: Moses Mendelssohn: *Phaedon oder über die Unsterblichkeit der Seele*, Berlin 1776

Die Philosophie der Aufklärung bildete einen wichtigen Motor für die Umbrüche um 1800, eine zentrale Rolle spielte dabei die jüdische Bewegung der sogenannten Haskala. Diese markiert einen entscheidenden Wandel in Wahrnehmung und Selbstverständnis der jüdischen Gesellschaft an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Ein Anliegen war die gesellschaftliche Verbesserung der Juden und Jüdinnen. Innerhalb des Judentums wurden Debatten dazu hauptsächlich auf Hebräisch



■ **Johann Wilhelm Meil**
Sokrates im Gefängnis, einen Schmetterling auf einem Totenkopf betrachtend, 1776

geführt, die Texte, die auf deutsch entstanden, sollten zwischen dieser Gruppe und der christlichen Mehrheitsgesellschaft vermitteln. Insgesamt wird eine Anpassung der traditionellen Formen des Judentums, die als stark gesetzesorientiert empfunden wurden, an die profanierte christliche Gesellschaft gefordert. Moses Mendelssohn stellt den zentralen Vertreter dieser Strömung dar, er wurde von zeitgenössischen Philosophen hoch geachtet. Karl Philipp Moritz etwa nannte ihn den „Sokrates seines Zeitalters“, und Gotthold Ephraim Lessings Figur des besonnenen und klugen Kaufmanns im Drama *Nathan der Weise* (1779), in dem es auch um Fragen der Toleranz zwischen den Religionen geht, orientiert sich an Mendelssohn. Wenig verwunderlich erscheint es daher, dass der Autor mit dem Buch *Phaedon*, für das er einen der wichtigsten Texte des antiken Philosophen Platon adaptierte, nicht nur seinen größten Erfolg erzielte, sondern die Publikation auch zu einem Standardwerk der sokratischen Unsterblichkeitslehre wurde. Diese Metaphysik besagt, dass die Seele vom vergänglichen Körper getrennt und somit ewig ist. Der Kupferstich im Frontispiz von Johann Wilhelm Meil nimmt darauf Bezug, indem er Sokrates sinnierend im Kerker zusammen mit einem Totenkopf und einem Schmetterling darstellt. Dabei steht der Schädel für den endlichen Körper und das Insekt für das Unsterbliche der Seele. Im Hintergrund sind gesprengte Ketten zu erkennen, die die freiheitsstiftende Grundhaltung dieser Lehre symbolisieren. Der antike Text vermittelt die Ideen anhand dreier fiktionaler Dialoge, in denen Schüler des Sokrates seine Theorie diskutieren. Mendelssohn wandelt diese antike Vorlage im Geiste der Aufklärung ab und ergänzt sie um ein ausführliches Vorwort, in dem er „Leben und Charakter des Sokrates“ vorstellt. In dieser Darstellung des Gelehrten als idealer bürgerlicher Philosoph, der sein Gegenüber selbst den Weg zur Wahrheit erfahren lässt, liegt auch das Interesse der zeitgenössischen Leser*innen begründet, die in seiner Person ein Vorbild für die Beantwortung der damaligen Gegenwartsfragen fanden. **MK** ■



■ Daniel Chodowiecki
Moses Mendelssohn wird am Berliner Tor zu Potsdam examiniert, 1791

■ Daniel Chodowiecki: Moses Mendelssohn wird am Berliner Tor zu Potsdam examiniert, 1791

Nur wohlhabende Juden und Jüdinnen durften sich im 18. Jahrhundert in Berlin ansiedeln, doch Moses Mendelssohn war bettelarm. Ein Brotberuf als Buchhalter in einer Seidenfabrik sicherte ihm und seiner Familie den Aufenthaltsstatus und schützte vor der Ausweisung. Der große Erfolg des Buchs *Phaedon*.

Über die Unsterblichkeit der Seele (1776), das vielfach übersetzt wurde, machte den „juif à Berlin“ europaweit berühmt. Der Kupferstecher von Moses Samuel Loewe wurde im *Physiognomischen Almanach für das Jahr 1792* publiziert. Daniel Chodowiecki hatte im Jahr zuvor die Vorlage gezeichnet und dabei eine Kontrolle der preußischen Staatsmacht im Jahr 1771 festgehalten. Mendelssohn als Hauptvertreter des Toleranzgedankens und Verfechter universeller Menschenrechte wurde zum König nach Potsdam zu einem Treffen mit hohen Beamten aus Sachsen eingeladen. Doch Friedrich II. empfing den deutsch-jüdische Philosophen nicht, eine gezielte Diskriminierung des Gelehrten. Das Blatt konfrontiert Körper: Der hohe Beamte agiert elegant, der Soldat steht gerade und verkörpert durch seine Langwaffe und die eng geschnittene Uniform das Gardemaß der Grenadiere. Beide Torwächter blicken auf den außergewöhnlichen Philosophen herab. Von kleinem Wuchs und seit seiner Kindheit mit Buckel überragt der Geist des „Weltweisen“ mit seinem ausgebeulten Gehrock den Preußischen Staatsapparat bei weitem. DR ■

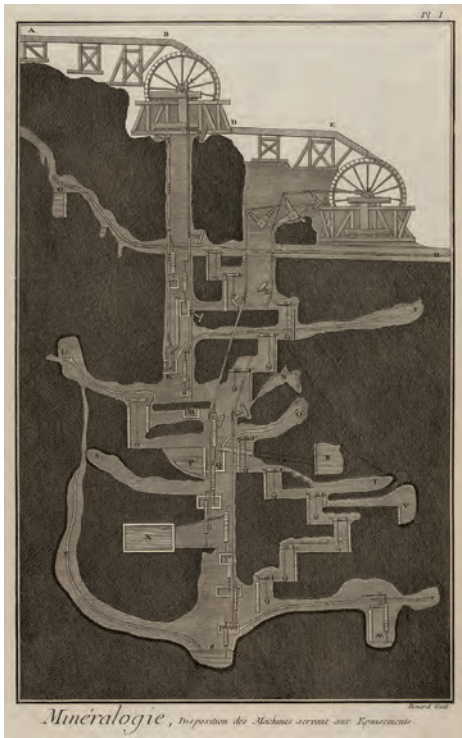
■ **Moses Samuel Loewe:**
Menasseh ben Israel, 1817 in: *Jedidja* I, Berlin

Mit der Haskala als Teil der europäischen Aufklärung entsteht auch eine Bilderproduktion für die Schriften jüdischer Gelehrter. Das Frontispiz der deutsch-jüdischen Zeitschrift *Jedidja* (1817) zeugt von dieser Bewegung in Berlin nach 1800. Der Herausgeber Jeremias Heinemann macht im Untertitel „Eine religiöse, moralische und pädagogische Zeitschrift“ sein Anliegen deutlich: Weltliche Bildung und jüdische Geschichte(n) sollen verbunden werden. So veröffentlichte er neben hebräischen Gedichten auch die Lehrpläne privater Bildungseinrichtungen für jüdische Jungen und Mädchen. Das Titelpupfer des Künstlers Moses Samuel Loewe bindet traditionelles Judentum in diesen Prozess ein. Das Porträt zeigt den sephardisch-niederländischen Gelehrten *Menasseh ben Israel*; der Rabbi war als Diplomat, Schriftsteller, Kabbalist, Drucker und Verleger tätig. Sein emanzipatorisches Hauptwerk *Vindiciæ Judæorum* von 1656 hatte der Philosoph Moses Mendelssohn 1782 übersetzt. Als Vorlage für das Bildnis diente Loewe eine Radierung von Rembrandt aus dem Jahr 1636, die Menasseh zeigen soll. Wie schwierig es war, als jüdischer Künstler um 1800 zu arbeiten – vom antisemitischen Betätigungs- bis zum orthodoxen Bilderverbot –, zeigen allein die unterschiedlichen Namensangaben: Moses Samuel Loewe / Michael Siegfried Lowe / M. S. Löwe. DR ■



■ **Moses Samuel Loewe**
Menasseh ben Israel, 1817

3. Natur / Industrie



■ Robert Bénard
Bergwerkstollen, 1767

Um 1800, als einzelne Staaten in Europa begannen, sich in Industrienationen zu transformieren, stellte Natur ein zentrales Schlagwort der Aufklärung dar. Denn die neue Ordnung der Gesellschaft galt als „natürlich“. Zudem erforschten die sich herausbildenden Naturwissenschaften systematisch die Welt, die Geologie etwa löste sich zunehmend von biblischen Modellen und revidierte das Erdenalter von etwa 6000 auf Millionen von Jahren. Reisen nahmen im aufstrebenden Bürgertum eine zentrale Rolle ein, Natur galt als Ort der Reflexion, der Selbsterkenntnis und Moral. Künstlerische Innovationen finden sich daher in der Landschaftsmalerei. Der kolorierte Kupferstich von **Philibert-Benoît de La Rue, Ausbruch des Vesuvs 1754 (1767)**, zeigt Schaulustige – viele reisten in der Entstehungszeit des modernen Tourismus nach Süditalien. Diese Bildwelten galten als imposantes Naturschauspiel oder als Sinnbild der gewaltvollen Erneuerung von Gesellschaften. Staffagefiguren ziehen die Betrachter*innen in das Bildgeschehen, doch kann das Ereignis aus sicherer Entfernung erlebt werden. Solche Darstellungen korrespondieren mit dem von dem Philosophen, proto-konservativen Politiker und Kritiker der

Französischen Revolution Edmund Burke formulierten Konzept des Erhabenen. Es geht in dieser Ästhetik nicht um Schönheit, sondern um ein Gefühl der Überwältigung. Diese Empfindung entsteht bei der Konfrontation mit etwas, das zu groß, zu mächtig oder gar unendlich erscheint, um vollständig begriffen oder beherrscht werden zu können. Eine solche Konfrontation ermöglichte auch eine Reflexion über die Schöpfung Gottes.

Gleichzeitig galt die Natur als Voraussetzung für Fortschritt und Technik, sie sollte den Menschen mit Hilfe von Maschinen untergeordnet werden. **William Turner**, der zahlreiche Reisen unternahm, gestaltet in **Die Fighting Temeraire wird zu ihrem letzten Liegeplatz geschleppt, um dort abgewrackt zu werden (1838)** einen farbintensiven Sonnenuntergang ebenso wie den rauchenden Schlot eines Dampfschiffes: Diese Atmosphäre ist keine göttliche Sphäre, vielmehr menschengemacht, wie es **William Reads** Radierung **Darstellung der Gaskessel im Großgaswerk Brick Lane (1821)** für die Energieversorgung der

Großstadt London vorführt. Gleichzeitig konnten in Zeiten, in denen sich ein ökologisches Bewusstsein bemerkbar macht, Forderungen nach einer Rückkehr zur Natur vernommen werden. Darstellungen von Industrielandschaften, in denen sich Fabriken und versprengte Arbeiter*innen finden, präsentieren auch das Panorama eines extraktiven Kapitalismus. Praktische Anleitungen für den Abbau Ressourcen finden sich im Eintrag zum **Bergwerkstollen der *Encyclopédie* von Diderot & d'Alembert (1767)**. Diese Dynamiken erstreckten sich über die Kolonialmächte auch auf Geographien jenseits Europas. Der Bezug auf Natur wurde eingesetzt, um Rechte von Gruppen, die damals für ihre Emanzipation kämpften, zu beschränken oder zu verweigern: Frauen galten als Sinnbild von Flora und Fauna – und somit als Gegensatz zu Errungenschaften der Kultur. Und die Rechtsprechung definierte gehandelte Sklav*innen gar als Naturgegenstände. Von heute betrachtet ist klar, dass „die Natur“ nicht existiert, stattdessen vermitteln uns Kunstwerke Vorstellungen und Konzepte ihrer je eigenen Entstehungszeit. Menschliche Zivilisationen werden gegenwärtig als mit den Prozessen der Natur verwoben verstanden – als Teil eines fragilen und schützenswerten Netzwerks. **PLB** ■

■ Joseph Wright of Derby Ausbruch des Vesuv, ca. 1780

Bis zur Französischen Revolution 1789 schickte es sich für junge Aristokrat*innen, eine Bildungsreise nach Italien zu unternehmen. Das bourbonische Königreich Neapel mit dem Vesuv und seit 1750 den Ausgrabungsstätten um Pompeji stellte eine feste Station der Grand Tour dar. Auch der Maler Joseph Wright of Derby reiste 1773 bis 1775 durch das Land und in die süditalienische Hafenstadt – jedoch ohne einen Vulkanausbruch zu erleben. Retrospektiv und wieder in England ansässig, malte er unter Verwendung zahlreicher vor Ort angefertigter Skizzen dreißig Varianten des feuerspeienden Vesuvs. Um 1800 waren diese Naturspektakel als Nocturne ein beliebtes Thema. Zudem wurde weltweit über Ausbrüche berichtet, etwa auf Island oder in Japan. In deren Folge kam es auch in Europa zu Missernten, Hungersnöten und extremen Wintern. In dieser Variante aus der Zeit um 1780 zeigt Derby den ausbrechenden Vesuv als Bildmittelpunkt. Er legt den Schwerpunkt des Malerischen auf die Darstellung von Licht. Zu sehen ist der Vulkan aus weiter Ferne, wie er Magma, Feuer und Rauch in den nächtlichen Himmel schleudert. Winzige



■ Joseph Wright of Derby
Ausbruch des Vesuv, ca. 1780

Staffagefiguren auf einem Boot im Vordergrund sollen das Gefühl vermitteln, an dem erhabenen Ereignis teilzuhaben. Ein Widerschein dieser spektakulären Lichtexplosion findet sich nicht zufällig im Wasser. Damals lebte der Vulkanologe und britische Diplomat William Hamilton in Neapel, und für die Revolutionen des Wissens übernahm insbesondere die Geologie eine führende Rolle: Sogenannte Neptunisten waren der Ansicht, Gesteine entstünden aus dem Wasser, während Plutonisten die Meinung vertraten, dass die Hitze aus dem Erdinneren die Erde formt, Vulkane also Ausdruck geologischer Grundkräfte sind. Auch Hamilton galten feuerspeiende Berge als Fenster ins Erdinnere, er beschrieb sie als „permanente Laboratorien“. Gleichzeitig war er an mythologischen Überlieferungen und antiker Kunst interessiert. Wright of Derbys Kunst reagiert auf diese geologischen Forschungen und Diskussionen, darauf verweist auch die letzte Lichtquelle des Bildes, der von Rauch und Wolken verhangene Mond. Er steht für die in den 1760er Jahren in Birmingham gegründete Lunar Society – eine einflussreiche Gruppe von aufklärerischen Wissenschaftlern, Ingenieuren, Philosophen und Industriellen, die sich über Wissenschaft, Technik und Philosophie austauschten. Erasmus Darwin sowie Josiah Wedgwood waren Mitglieder und Joseph Wright of Derby pflegte engen Kontakt zu dieser Gruppe. Die dramatischen Kontraste, das heiße rote Licht des Feuers gegenüber dem kühlen weißen Mondlicht, verweisen in seinen Gemälden auf die Verflüssigung von Traditionen und Denkweisen. Gleichzeitig war die Lunar Society eng mit der Industrialisierung und dem Fabrikssystem mit seinen globalen Handelsrouten verbunden. So kann Derbys Landschaftsmalerei auch als kapitalistisch orientierte Schmiede des Vulkans betrachtet werden. OS ■



■ George Cruikshank
Ein Ausbruch des Vesuvs, 1815

■ George Cruikshank Ein Ausbruch des Vesuvs, 1815

Der britische Karikaturist George Cruikshank thematisiert in dieser Radierung satirisch die Niederlage Napoleons vor Waterloo und deren politisches Nachbeben. In einer apokalyptischen Szenerie schleudert ein Vulkan Geröll und Lava in die Luft. Im Hintergrund stecken die Fontänen die Hauptstadt Paris in Flammen, während darüber die zeitgenössische britische Regierung auf Gewitterwolken thront. Ausgerechnet unter der Darstellung einer strahlenden Friedenstaube schleudern sie Blitze und Sturmböen auf das französische Heer. Aus dem

desaströsen wie humorvollen Gemisch formt sich ein politischer Kommentar. Denn Vulkane wie der Vesuv fungieren als Metapher für den Ausbruch von Revolutionen: eine Naturkraft, die zerstört und nicht aufgehalten werden kann. Diente diese Analogie den Revoltierenden in Frankreich als Beweis ihrer Unaufhaltsamkeit, verkehrt Cruikshank diese Bildrhetorik einer Naturgewalt in ihr Gegenteil. Seine Landschaft verkörpert die Brutalität und den Verfall des französischen Reiches. Mit dem Ende der Napoleonischen Kriege stieg das Vereinigte Königreich zur Großmacht auf. Die Karikatur verdeutlicht die ambivalente Haltung des britischen Publikums; die Bewunderung für den Sturz Napoleons mischt sich mit Angst vor neuen Umbrüchen. Cruikshank nutzt Humor als Massenmedium und macht Politik sowie Machtverhältnisse sichtbar. **SD** ■

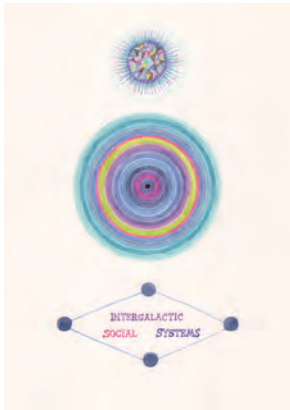
■ Philip James de Loutherbourg Eisenwerke. Coalbrook Dale, 1805

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird Coalbrookdale zu einem berühmten Ort der industriellen Revolution. Die Lage der Gemeinde in einer idyllischen Landschaft und ihr Wandel zu einem Standort der Eisenproduktion übte eine starke Anziehung auf die englischen Landschaftsmaler*innen aus. Der Ort wurde zum Studienzentrum für die Erkundung der Beziehung zwischen Mensch und Natur. Auch Loutherbourg, dessen gleichnamiges Gemälde als Vorlage diente, versucht die industriell geprägte Region einzufangen. Der Bildraum wird vom Feuer des Hochofens und dem Licht der Flammen hell erleuchtet. Das Licht der Flammen konkurriert mit dem der Sonne. Dampf und Rauch ersetzen die Nebelschwaden der Hügellandschaft und fügen sich als neues atmosphärisches Element in die Bildgestaltung ein. Schließlich ist der Weg nicht von Felsbrocken, sondern von verstreuten Gusseisenteilen gesäumt. Diese Produktionsreste wirken wie antike Fragmente und verweisen auf die zukünftigen Industrieruinen einer neuen Zeit. Die pittoreske Schönheit der Natur und die Industrie konkurrieren miteinander. Die Fabrik scheint Elemente der Natur zu ersetzen und drängt sie zurück. Die Umweltverschmutzung überdeckt die Landschaft und wird in die Darstellung dieser frühen Industrielandschaft integriert. **LF** ■



■ Philip James de Loutherbourg
Eisenwerke. Coalbrook Dale, 1805

4. Revolution



■ Suzanne Treister *Intergalactic Social Systems*, 2020

Revolutionen sind eine Erfindung der Moderne. Zum Ende des 18. Jahrhunderts tauchte der – so Hannah Arendt 1963 – „revolutionäre Geist“ zum ersten Mal auf und mit ihm „das Verlangen, zu befreien und der Freiheit selbst eine neue Stätte zu gründen“. Das Wort „revoltieren“ wurde bis dahin in der Astronomie gebraucht, etwa von Kopernikus in seinem Buch *Über die Umschwünge der himmlischen Kreise* (1543). Mit der Französischen Revolution von 1789 verlagerte sich dieser Prozess von der Natur auf die Gesellschaft. Das Geschick der Menschheit hing nicht mehr von höheren Wesen und ihren adeligen oder klerikalen Stellvertreter*innen ab, sondern einzelne Bürger*innen wollten gemeinschaftlich ihre Verhältnisse selbst bestimmen. Diese Verlagerung des Schicksals vom Firmament auf die Straße findet sich in unterschiedlichsten Bildgattungen der Zeit: Im **Elementarwerk** von Johann **Bernhard Basedow** (1774) als Kartierung des Sternenhimmels oder im Kupferstich von **Johann Meil**, *Dialoge über die Mehrheit der Welten* (1783), in dem Himmelskörper ein bürgerliches Paar die unendliche Kraft der Liebe erfahren lassen.

Das Projekt der Hamburger Kunsthalle nahm sich in den 1970er Jahren vor, das „Zeitalter der Revolutionen“ – eine Formulierung des britischen Dichters Lord Byron – zur Diskussion zu stellen. In den Blick gerieten also die unruhigen Zeiten vom amerikanischen Unabhängigkeitskrieg 1775 und der Französischen Revolution 1789 über die Haitianische Revolution 1791 und die Irische Rebellion 1798 bis zum Sklavenaufstand in Guyana 1823 und der Julirevolution 1830 in Frankreich. Aktuell werden neben Exponaten aus dem „age of revolutions“ Werke von zeitgenössischen Künstler*innen gezeigt, die sich mit Utopien und Wunschproduktionen sowie mit Revolutionsfetischen auseinandersetzen. **Suzanne Treister** greift mit ihrer Projektion ***Vision: Intergalactic Social Systems* (2025)** an das Firmament der Kuppel die kosmologische Revolution auf. Die Arbeit erinnert daran, dass mit den Konflikten und Revolten um 1800 auch die Bezeichnung „soziale Bewegung“ entsteht. Seitdem beteiligen sich Künstler*innen aktiv und meist im Eigenauftrag an gesellschaftlichen Dynamiken. Zugleich hilft der Blick auf die Kunst, die Widersprüche radikal gewandelter Gesellschaften zu fassen, also die Folgen des guten Glaubens an Aufklärung und Fortschritt. Die Kunstwerke repräsentieren nicht nur revolutionäre Ereignisse, sondern mitunter demonstrieren sie auch die künstlerische Beteiligung an der Konstitution neuer Gesellschaftsformen.



■ Johann Meil, *Dialoge über die Mehrheit der Welten*, 1780

So wollte **Jacques-Louis David** mit einem Monumentalgemälde den **Ballhausschwur am 20. Juni 1789 in Versailles (1791)** darstellen. Der vielversprechende Anfang der Französischen Revolution, die Konstitution der Nation geeint in einem Willen, blieb jedoch Skizze. Die großformatige Aquatinta, gefertigt 1825 von Jazet, geht auf diesen Entwurf zurück. Im Bildmittelpunkt der Menge steht Jean-Sylvain Bailly, Astronom und Präsident der Nationalversammlung. Der egalitäre Schwur galt dem Versprechen der Gleichheit, und die Grafik verdeutlicht: Die Moderne basiert auf der Säkularisierung und Mobilisierung von Massen. Allerdings breitete sich ab Juni 1793 mit *La terreur* eine Schreckensherrschaft aus, die auch vom Künstler David vorangetrieben wurde. Die Zahl der ermordeten Protagonisten des Ballhausschwurs wurde immer größer. Am 12. November wurde auch Bailly mit der Guillotine hingerichtet. David gab die Arbeit an dem Bild auf, denn „immer mehr Abgeordnete verschwanden“ – wie es Wolfgang Kemp formuliert – „von der ‚Bildfläche.“ **DR** ■



■ **Jacques-Louis David**
Ballhausschwur: Versailles,
20. Juni 1789, 1825

■ **James Gillray** **Das Blut der Ermordeten schreit nach Rache, 1793 / 1851**

Die Radierung des britischen Karikaturisten James Gillray stellt Louis XVI unmittelbar nach seiner Hinrichtung am 21. Januar 1793 dar. Die Guillotine auf dem Schafott nimmt fast die gesamte Höhe des Bildes ein. Auf der *bascule* liegt der enthauptete Körper des Königs, Hände hinter seinem Rücken gebunden, während der abgetrennte Kopf in einer Blutlache am Fuß der Hinrichtungsmaschine liegt. Das zentrale Bildelement stellt das Blut des Opfers dar, das nach Rache schreit. Ein breiter Wirbel des Lebenssaftes steigt vom Schafott auf, Rauchschwaden gleich, in farbigen Versionen rot koloriert. Die Lamentationen Louis' XVI sind in seinem Blut geschrieben: „Wohin, oh wohin soll mein Blut aufsteigen, um Gerechtigkeit zu erlangen?“ Gillray entscheidet sich gegen die Darstellung der zuschauenden Massen, reduziert das Bild auf den ohne Attribute dargestellten Königskörper sowie die Guillotine neben der Inschrift und den Blutschwall im Zentrum. Die Darstellung des Blutes weicht gestalterisch stark von anderen Karikaturen des Künstlers ab. Die Inszenierung wirkt andächtig, fast mythologisierend und überaus pathetisch zugleich. Gillray stellt den Regenten als selbstlos, patriotisch und zu Unrecht verurteilt dar: Frankreich, „liebstes Objekt seines Herzens“, dessen Elend der „schärfste Schmerz in seinem Tod“ gewesen sei.



■ **James Gillray**
Das Blut der Ermordeten schreit
nach Rache, 1793 / 1851

Er appelliert an die Briten, die als „Stellvertreter der ewigen Gerechtigkeit“ und „Schiedsrichter der Welt“ das Blut des „unverdient abgeschlachteten Monarchen“ rächen und Frankreich von der Gewalt befreien sollen. Doch wie viel Ernst steckt in dieser Charakterisierung des Königreichs Großbritannien, oder handelt es sich um eine ironische Selbstbeschreibung? Die Exekution Louis' XVI mit dem Fallbeil stellt einen entscheidenden Punkt in der Französischen Revolution dar und kann als historischer Wendepunkt gesehen werden. Bereits mit dem Septembermassaker im Jahr zuvor zeichnete sich die wachsende Brutalität der Revolutionsregierung deutlich ab, was europaweit mit großer Besorgnis aufgenommen wurde. Gillrays revolutionskritische Haltung wird in der Radierung deutlich, so adressiert das Blut des Monarchen in seinem Appell auch die zahlreichen weiteren Opfer der Revolution. Mit der Guillotine sollte der Gleichheitsanspruch der Revolution auch bei der Hinrichtung zur Geltung kommen, da Enthauptungen zuvor dem Adel vorbehalten waren. Es war das Ziel, durch den Einsatz des Henkersinstruments grausame, entehrende Hinrichtungen abzuschaffen und den Tod zu rationalisieren und zu humanisieren. Doch mündete die Hinrichtung Louis' XVI in den Folgemonaten letztlich in den Beginn der *Terreur*, und die Guillotine wurde zum blutigen Symbol der Revolutionsgewalt. **YS** ■



■ Anonym
Fest der Vernunft in der Kathedrale
Notre-Dame, 1793

■ Anonym: Fest der Vernunft in der Kathedrale Notre-Dame, 1793

Am 10. November 1793, nach der neuen Zeitrechnung am 20. Brumaire des Jahres II der Französischen Republik, wurde auf Veranlassung des Politikers Pierre-Gaspard Chaumette in der Kathedrale Notre Dame das erste *Fest der Vernunft* gefeiert. Während der sogenannten Terrorherrschaft begegneten die Revolutionär*innen ihren Gegner*innen mit Gewalt. In dieser Phase sollte die katholische Kirche durch die Ideale der Aufklärung ersetzt werden, mit dem Ziel, eine rationalistische Frömmigkeit zu etablieren. Die Radierung zeigt die Umgestaltung des Kircheninneren: Die Veranstalter*innen entfernten Verweise auf das Christentum, schütteten stattdessen einen Erdhügel auf und errichteten einen antikisierenden, der Philosophie gewidmeten Tempel. Davor findet sich eine weiblichen Personifikation der Vernunft mit phrygischer Mütze und Speer. Musik, Gesang und andere Aktivitäten, die auf die Partizipation des

Publikums setzten, waren Teil der Zeremonie. Der Nationalkonvent plante, alle Kirchen in Paris und darüber hinaus zu solchen Tempeln der Vernunft umzugestalten und regelmäßige Feste abzuhalten. Es kam zu Kirchenentweihungen und Bilderstürmen, während der Kult der Vernunft in der Bevölkerung auf Widerstand stieß. Nach der Hinrichtung der sozialrevolutionären Gruppe der Hébertisten 1794 wurden diese Feste unterdrückt. **PLB** ■

■ Charles Fernique

Testament und letzte Worte von Louis XVI, ca. 1870

Louis XVI war der letzte König des Ancien Régime. Der Nationalkonvent setzte ihn im September 1792 ab, in Folge dessen galt der einst unantastbare Herrscher als Bürger. Er wurde angeklagt und am 20. Januar 1793 wegen „Verschwörung gegen die öffentliche Freiheit“ zum Tode verurteilt. Am folgenden Tag kam es zur öffentlichen Hinrichtung durch die Guillotine. Louis XVI verfasste seinen letzten Willen am 25. Dezember 1792. Diese letzten Worte wurden jedoch erst während der Restauration veröffentlicht. Die grafische Gestaltung von Charles Ferniques Textkörper zeigt das Profil des Königs von Frankreich als Kalligramm, als Figurengedicht. Durch die Kombinationen von Körper, Bild und Schrift werden die gewalttätigen Aspekte der Geschichte lesbar – es „spricht“ lediglich das abgetrennte Haupt. Inhaltlich handelt es sich vor allem um eine Beichte beziehungsweise die Bitte um Vergebung der Sünden. Im Mittelpunkt steht nicht das historische Geschehen, sondern das Seelenheil des einstigen Herrschers. Er erwähnt keine Untertanen, sondern adressiert alleine die „con-citoyens“, also die Mitbürger*innen. Durchaus im Sinne von Jean-Jacques Rousseau, der in seinem Werk Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts (1762) festhielt: „Der Citoyen ist ein höchst politisches Wesen, das nicht sein individuelles Interesse, sondern das gemeinsame Interesse ausdrückt.“ **DR** ■



■ Charles Fernique

Testament und letzte Worte von
Louis XVI, ca. 1870

5. Freiheit



■ Jean-Baptiste Regnault
Freiheit oder Tod, ca. 1794

„Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ war das zentrale Motto der Französischen Revolution. Der Staat wandelte sich von einer absoluten in eine konstitutionelle Monarchie und später in eine Republik; die Nationalversammlung verabschiedete 1789 die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte. Genauer ging es bei dem Punkt *Liberté* um die persönliche Freiheit der einzelnen Bürger – für Frauen, Jüd*innen, Personen muslimischen Glaubens, die Gesellschaften der Kolonien, ärmere Schichten oder Sklav*innen galten diese Prinzipien nur eingeschränkt oder gar nicht. Eine Weltkugel in **Louis-Simon Boizots** Radierung **Gleichheit (1794)** verdeutlicht den universalen Anspruch dieser Politik. Am 18. Juli 1790 fand auf den Pariser Champs-Élysées ein großes Volksfest mit beleuchteten Obelisken als Fortsetzung der *Fête de la Fédération* statt. Diese Veranstaltung hatte vier Tage zuvor nationale Einheit, Loyalität zur neuen Verfassung sowie den Bruch mit der

alten Ständegesellschaft auf dem Champ de Mars gefeiert – genau ein Jahr nach dem Sturm auf die Bastille. Weitere Rituale folgten: Allein im Mai 1792 wurden in Frankreich um die 60.000 Freiheitsbäume in Dörfern und Gemeinden gepflanzt, im Falle des von **Jacques-Simon Chéreau** dargestellten heiligen Bergs erfuhren sie eine Sakralisierung. Doch sollten die politischen Konflikte bald eskalieren. Der König und viele andere wurden während der Schreckensherrschaft von 1793 bis 1794 mit der Guillotine enthauptet. **Charles Fernique** formte das **Testament und letzte Worte von Ludwig XVI.** zu den Umrissen des jetzt körperlosen Kopfes des Königs.

Der Titel von **Jean-Baptiste Regnaults** Ölgemälde **Freiheit oder Tod (um 1795)**, das vom damaligen Staat in Auftrag gegeben und 1795 im Pariser Salon präsentiert wurde, vergegenwärtigt als Allegorie Frankreichs einen weiteren Schlachtruf von 1793. Es gehört zu den sogenannten Stammbildern, mit denen die Hamburger Kunsthalle 1869 eröffnete. Ein weißer nackter Genius, der den Götterboten Merkur sowie einen Engel aufruft, schwebt über der Erdkugel, die Flügel weisen die Farben der französischen Trikolore auf, also Rot, Weiß und Blau. Zu seiner Rechten sitzt die Personifikation der Freiheit auf einem Thron mit dem Ewigkeitssymbol einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Ihre Attribute sind die rote phrygische Mütze, Freiheitsbanner

der Französischen Revolution und Winkelmaß, zu ihren Füßen liegen die „fascies“, ein von den Likatoren getragenes Reisigbündel mit einer darin steckenden Axt, welche in der Antike staatliche Autorität und Gerichtsbarkeit anzeigten. Zur linken wartet auf einer schwefelgelben Wolke der Tod mit Sense – und ebenfalls mit Flügeln in den Farben der Trikolore. Er bietet einen Eichenlaubkranz an, Emblem der jungen Republik und Symbol für Patriotismus.

Daneben hängt das Gemälde *Triumph des Amor* (1801) von **Philipp Otto Runge** und thematisiert in einer idealisierten Sphäre Liebe in ihren unterschiedlichen Entwicklungsstufen. Bei **John Flaxmans** Interpretation von *Dantes Divina Commedia* (1307–1321) aus dem Jahr 1807 treten ebenfalls kindliche Genien auf. Doch macht sich bei Flaxman langsam Gewalt bemerkbar, denn wir sind in der Vorhölle, in der die Seelen warten müssen, bevor ihre Reinigung beginnt. Regnaults Bild, von dem auch eine größere Version existierte, lässt keinen Zweifel an dem Ernst der Situation um 1800. Zum einen kann nur die Revolution, also Gewalt und Tod, Freiheit bringen. Zum anderen fordert das Gemälde sein Publikum zur Opferbereitschaft auf. Für die Verteidigung der Republik Frankreich und ihrer Ideale soll der Märtyrertod in Kauf genommen werden. **PLB** ■

■ Heinrich August Ottokar Reichard *Ouf! (Revolutions-Almanach)*, 1795

„Ouf!“ ruft dieser Kupferstich von 1795. Er ist das Frontispiz des im gleichen Jahr erschienenen *Revolutions-Almanachs* und ist so das erste, was die Leser*innen sehen, bevor sie die Bilder oder Berichte zu revolutionären Ereignissen betrachten. Die Reihe erschien von 1793 bis 1802. Im ersten der insgesamt zehn kleinformatigen Bändchen wird dabei erklärt, was die Publikation zur Aufgabe hat: „Dieser historische Almanach beschäftigt sich, wie schon der Titel besagt, ausschließlich mit den gewaltsamen Veränderungen und den Erschütterungen, welche die Staaten und Länder Europas in älteren und neueren Zeiten erlitten haben. Es sind Bruchstücke, ohne chronologische Folge aneinandergereiht, aus der Geschichte jener großen Weltereignisse ausgehend, und mit Treue, Wahrheitsliebe und anständiger Freimütigkeit geschildert. Erhält dieser Versuch Beifall, so wird er fortgesetzt werden.“ *Ouf!* im Band von 1795



■ Heinrich August Ottokar Reichard
Ouf! (Revolutions-Almanach), 1795

zeigt einen Mann in zerrissener Kleidung, der sich auf einen Gehstock stützt. Er steht auf einem Platz voller Geröll, während hinter ihm eine Stadt im Ruin liegt. Auf seinem Rücken trägt der Protagonist eine hohe Trage, an der ein langer Stab mit einem Seil befestigt ist, dessen Ende er mit einer Hand hält. Auf der Spitze des Stabs steckt eine phrygische oder auch Jakobiner-Mütze, welche bis zu den Wolken ragt – und so zum Emblem wird. Dieses Kleidungsstück wählten die Kämpfer*innen der Französischen Revolution als Kennzeichen ihrer Bewegung. Deshalb diente das Accessoire der Jakobiner und Sansculotten auch der Republik als Staatssiegel. Meist trägt dabei Marianne, die Personifikation der französischen Nation, die Wollmütze auf einem Stab oder Speer, um damit die Freiheit zu proklamieren und zu verteidigen. Zugleich wurde das „bonnet rouge“ auf einem Stab zum Symbol der Schreckensherrschaft. Der Untertitel „Ouf!“ lässt sich auch als Ausruf der Erschöpfung nach getaner Arbeit verstehen, aber auch als „Verrückt!“ oder „Vollpfosten!“ übersetzen. Es kann als sarkastischer Humor gedeutet werden und lässt das Bild als eine überspitzte Karikatur erscheinen. Der Kupferstich leitet das Vorwort des *Almanachs* ein und gibt den Ton für den Rest vor. Dort äußert sich der Herausgeber kritisch gegenüber der Revolution, den vielen durch die Guillotine Hingerichteten und dem Chaos, in welchem Frankreich ohne „richtige“ Regierung oder Staatsform gerade versinke. Es wird deutlich, dass es sich vielmehr um einen Anti-Revolutions-Almanach handelt. Der Mann im Kupferstich, mit der Mütze als Revolutionär zu erkennen, steht vor einer zerstörten Stadt. So zeigt die Darstellung letzten Endes eine Dystopie, die aus der Schreckensherrschaft resultiert. DV ■



■ Piat Joseph Sauvage
Der Albtraum der Aristokratie, 1793

■ Piat Joseph Sauvage Der Albtraum der Aristokratie, 1793

Mit ihren Forderungen nach „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ wollte die Französische Revolution die Träume von einer bürgerlichen Gesellschaft in die Realität überführen. Dabei wurde dieser Wunsch gleichzeitig zum Schreckgespenst ihrer Gegner*innen. Diesen *Alptraum der Aristokratie* stellt Piat Joseph Sauvage als Allegorie dar. Der ehemalige Hofmaler von Louis XVI gestaltete um 1800 zahlreiche Darstellungen mit politischem Inhalt. So auch diesen Punktierstich, auf dem eine weibliche Personifikation der Aristokratie von eigentümlichen Dingen heimgesucht wird. Unter dem Bett, auf dem die Frau liegt, sind Insignien des Adels, wie Wappen, Krone, Zepter

und ein Ordensstern zu erkennen. Sie wälzt sich auf ihrem Lager aus Furcht vor dem Angsttraum, der ihr als Dreiecksform der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit mit Jakobinermütze erscheint – wie auch die Farben Rot, Weiß und Blau, in denen die Darstellung gehalten ist, Symbole für die Französische Revolution. Das Bild greift in Anordnung und Haltung der Figuren auf Johann Heinrich Füsslis bekanntes Gemälde *Nachtmahr* (1790–1791) zurück. Bei Sauvage wird jedoch die Frau verstärkt sexualisiert dargestellt und an der Stelle des geisterhaften Pferdekopfes erscheint das Revolutionssymbol als schauerliche Ausgeburt des Traumes. MK ■

■ Thomas Spence Freiheitsbaum, Middlesex 1795

Thomas Spence publizierte schon als junger Mann zahlreiche Pamphlete und Gedichte, etwa 1775 *Die wirklichen Menschenrechte*. Der Autor setzte sich für eine Gleichstellung der Geschlechter sowie die Bekämpfung von Armut ein und formulierte bereits 1796 die Idee eines Grundeinkommens. Aufgrund seiner Schriften wurde ihm „staatsgefährdende Verleumdung“ vorgeworfen, der Magistrat verhaftete den radikalen Demokraten wiederholt und sperrte ihn – ohne Anklage – im Gefängnis ein. Spence nutzte für die Verbreitung seiner Ideen auch ein weiteres Medium: Münzen. Denn kaum etwas durchdringt Industriegesellschaften radikaler und zirkuliert schneller als Geld. Dafür schlug und stempelte er seine Botschaften in existierende coins, etwa: „No Landlords, You Fools, Spence’s Plan, Forever“. Die revolutionäre Zielsetzung war das Ende der Aristokratie; alle Ländereien sollten in den Besitz „demokratischer Gemeinden“ übergehen. Zudem entwarf und prägte Spence neben diesen Countermarks eigene Kupfermünzen. Solche ½ Penny-Token, entstanden nach der Französischen Revolution, bilden die Guillotine oder einen Freiheitsbaum ab. Die Utopie – *Crusonia* oder *Sponsonia* genannt – zeigt vier Männer, die ausgelassen um einen *Tree of Liberty* tanzen. Anstelle der phrygischen Mütze steckt auf dem Pfahl der Kopf von William Pitt. Spence nannte den britischen Premierminister ironisch „den Beschützer der Freiheiten“.

DR ■



■ Thomas Spence
Freiheitsbaum und Guillotine,
Middlesex 1795

6. Gleichheit!?



■ Johann Heinrich Füssli
Der Gerächte, 1806/1807



■ Duchemin
Gemeinschaft, 1794

Der Freiheits- und Gleichheitsbegriff der französischen Aufklärung schloss große Teile der Menschheit aus: Kolonialismus, Industrialisierung und Sklaverei ermöglichten Bürgerrechte in Europa. Diese Machtkonstellation findet sich in den Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts wieder: Kunst und Kulturerzeugnisse außereuropäischer Geographien wurden von ethnographischen Museen gesammelt. Die Werke hingegen, die sich im Archiv der Kunsthalle finden, zeigen *weiße* Blicke auf *Schwarze* Körper. Sklaverei wird angeprangert, prekäre Körper werden sichtbar, erhalten jedoch eine geschichtslose Präsenz oder bleiben in Blickregimen der Herrschenden eingespannt.

James Gillray informiert über die **Barbarei in den karibischen Kolonien (1791)** und feuert mit der brutalen Folterszene die Forderungen nach der Abschaffung der Sklaverei in England an. Die Kampagne war 1807 erfolgreich, die Umsetzung erfolgte jedoch erst 1838. **Frédéric-Jean Schall**

kritisiert mit der **Geschichte von Paul und Virginie (1795–1797)**, basierend auf dem gleichnamigen Roman Bernardin de Saint-Pierres, das koloniale Sklavensystem Frankreichs – 1794 schaffte die Nationalkonvention diese Form der Unterdrückung ab, Napoleon stellte sie 1802 wieder her. Die Liebesgeschichte, in der Domingue und Marie auftreten, spielt in der idealisierten tropischen Natur der Isle de France, dem heutigen Mauritius. Die beiden Sklaven*innen werden als loyal, moralisch aufrichtig und fürsorglich inszeniert. Sie sind „gute Wilde“ – ohne eigene Handlungsmacht. **Johann Heinrich Füssli** fordert nachdrücklicher zur Solidarität auf und malte um 1806 **Der Gerächte**. Die Darstellung bezieht sich auf ein abolitionistisches Gedicht von William Cowper aus dem Jahr 1788. Größerer Kontext sind der Sklavenaufstand in der französischen Kolonie Saint-Domingue 1791, die Ermordung des Schwarzen Befehlshabers der Revolution, **Toussaint Louverture** 1803, sowie die Gründung des Staates Haiti 1804. **Nicolas Eustache Maurin** nobilitierte den Anführer 1833 posthum durch ein Portrait. Füsslis Szene verlässt auf den ersten Blick die Logik einer Kunst in schwarz-weiß: Die nächtliche Szene zeigt eine Frau mit braunem Inkarnat, die einen Mann mit tiefschwarzer Haut umarmt, während beide auf einen Blitz sowie das durch die Naturgewalt versenkte

Sklavenschiff zeigen. Doch sitzt eine dritte Überlebende mit unnatürlich roten Lippen am rechten Bildrand. Füssli konnte vermutlich **John Gabriel Stedmans Farbabstufungen zwischen Europa und Afrika (1813)**, ein koloniales, von einer rassistischen Hierarchie geprägtes System, das in der niederländischen Kolonie Surinam Bevölkerungsgruppen nach Hautfarben einordnete. Gleichzeitig erläutert die Buchillustration die Infanterietaktik aufständischer afrikanischer Sklaven, die für ihre Freiheit kämpfen. In diesem Sinne verlangten in der ersten Unabhängigkeitserklärung von 1776, im Mexikanischen Unabhängigkeitskrieg (1810–1821) oder während der Loslösung der spanischen Vizekönigtümer in Mittel- und Südamerika weitere europäische Kolonien ihre Unabhängigkeit.

Darstellungen aus einer selbstbewusst Schwarzen Perspektive sind um 1800 selten – das **Scipio Moorhead** zugeschriebene Portrait von **Phillis Wheatley** (1773) ist eine Ausnahme. **Kara Walkers** Künstlerinnenbuch **Freedom. A Fable** (1997) setzt sich aus zeitgenössischer afro-amerikanischer Perspektive mit dem Klischee auseinander, dass die Darstellung Schwarzer Körper mit der Geschichte der Sklaverei enggeführt wird. In diesem Sinne müsste auch für die Zeit um 1800 ein afropäisches Europa, also die Kunst und Kultur Schwarzer Europäer*innen insgesamt, globale Austauschbeziehungen und kulturelle Hybridität erforscht werden. **PLB** ■

■ **Marcus Rainsford: An Historical Account of the Black Empire of Hayti, London 1801** in: Marcus Rainsford: *An Historical Account of the Black Empire of Hayti*, London 1801

Das Bild bezieht sich auf den Sklavenaufstand von 1791 in der französischen Kolonie Saint-Domingue, ein Ereignis, das zur Haitianischen Revolution und 1804 zur Gründung des unabhängigen Staates Haiti führte. Der Kupferstich stammt aus dem Buch *An Historical Account of the Black Empire of Hayti* von Marcus Rainsford, der ersten umfassenden Darstellung dieser Ereignisse. Der englischsprachige Band wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt. Das Zentrum des Bildes füllt ein Rundtempel mit kuppelartigem Dach, getragen von sieben Säulen. Im Inneren befinden sich Tafeln mit römischen Ziffern: Die Szenerie zeigt das Jahr 11 der neuen Zeitrechnung. Rainsford, selbst britischer Offizier, kombiniert in seinem Buch Augenzeugenberichte und historische Quellen mit politischen Ansichten. Er bewunderte den Freiheitskampf der ehemals Versklavten,



■ **Marcus Rainsford**
Ansicht eines Tempels, der von den Schwarzen zur Erinnerung an ihre Gleichberechtigung errichtet wurde
1801

interpretierte diesen Konflikt jedoch aus europäischer Perspektive. Während er Frankreichs Kolonialpolitik scharf kritisiert, wird die britische Verantwortung relativiert. Im Kontext der Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei wurden in Knechtschaft geratene Menschen oft als bittend, dankbar oder unterwürfig präsentiert, doch der Kupferstich zeigt eine andere Perspektive. Im Mittelpunkt steht die Schwarze Bevölkerung, die ihre Gleichheit selbst errungen hat und dies in der Errichtung eines Tempels verewigt. Rainsford – von dem selbst die Vorlage stammt – und der Kupferstecher Inigo Barlow stellen die erkämpfte Freiheit und ihre Revolutionäre würdevoll und feierlich dar. Gleichzeitig platziert die antike Form des Tempels den haitianischen Freiheitskampf in einer europäischen Tradition, die Vernunft und Ordnung betont. Die Soldaten stehen diszipliniert zu beiden Seiten, die bezifferten Tafeln im Innern erinnern an Gesetze und der symmetrische Bildaufbau definiert Freiheit als Monument, nicht als Aufstand. Dem Werk gelingt es nicht, eine koloniale Blickweise zu überwinden: Die Revolution erfährt Anerkennung, ist aber zugleich ästhetisch gezähmt. Der harte wie gewaltsame Kampf um Gleichheit bleibt auf dieser Darstellung unsichtbar. Die Revolution in Frankreich feiert 1789 bürgerliche Freiheit und Vernunft, während die neue Regierung in Haiti nur kurz darauf die absolute, existenzielle Freiheit der Unterdrückten ausruft. Obwohl beide laut „Revolution“ verkünden, verläuft die Geschichte nicht synchron. Bis heute neigt die europäische Geschichtsschreibung dazu, die Rufe der Ferneren zu überhören oder sie nur als leises Echo der eigenen Geschichte wahrzunehmen. SD ■



■ Scipio Moorhead (zugeschrieben)
Phillis Wheatley, 1773

■ Scipio Moorhead (zugeschrieben): Phillis Wheatley, 1773

Phillis Wheatley gilt als die erste versklavte Schwarze in Nordamerika, die ihre Schriften publizieren konnte: *Poems on Various Subjects*. Das Porträt wurde für das Frontispiz ihres Gedichtbandes, der im August 1773 in London erschien, im Auftrag des Verlegers gestochen. Die Vorlage stammt vermutlich von einem Schwarzen Sklaven und Künstler in Boston, damals noch Teil der britischen Kolonien in Neuengland: Scipio Moorhead. Wheatley sitzt an einem Tisch und notiert in Gedanken versunken mit einem Federkiel einige Zeilen auf ein Blatt. Diese Darstellung unterstreicht ihr Talent als Literatin und beglaubigt zudem ihre Fähigkeit zu eigenständiger geistiger Arbeit. Eine gezielte Botschaft, denn wegen rassistischer und sexistischer Vorurteile zweifelte die damalige Gesellschaft Wheatleys Autorinnenschaft immer

wieder an. Verschleppt im jungen Alter von etwa sieben Jahren aus Westafrika nach Nordamerika, überlebte sie die Passage über den Atlantik nur knapp. In Boston kaufte John Wheatley sie für seine Frau Susannah als Sklavin; euphemistisch wird sie im Schriftband als *servant* (Dienerin) bezeichnet. Ihr Schreibtalent fiel früh auf und über Selina Hastings, Countess of Huntingdon, fand sich in London ein Verlag, der die Gedichte herausbrachte. Einige Monate nach der Erstveröffentlichung erlangte Phillis, wohl auf Wunsch von Susannah, ihre Freiheit. Sie blieb jedoch finanziell von der Familie Wheatley abhängig. Übersetzt wurden die Gedichte von Saul Ascher 1809. Damit begründete der Schriftsteller eine deutsch-jüdische Tradition der Sklaverei-Kritik im 19. Jahrhundert. **LS** ■

■ Josiah Wedgwood: Anti-Sklaverei-Medaillon, 1787

Das Anti-Sklaverei-Medaillon wurde von der Werkstatt des Unternehmers Josiah Wedgwood ab dem Jahr 1787 im britischen Staffordshire hergestellt. Unter der Inschrift „Am I Not a Man and a Brother?“ kniet ein Schwarzer Mann mit gefalteten Händen. Die Ketten an seinen Gliedmaßen markieren ihn als Sklaven. Das Amulett wurde ursprünglich als Erkennungszeichen der britischen Gesellschaft zur Abschaffung des Sklavenhandels kostenlos von Wedgwood verbreitet. Bis in das frühe 19. Jahrhundert diente es als populäres Symbol für die Befürworter*innen des Abolitionismus. Erst in den 1830er Jahren entstand eine Version, die eine Frau in identischer Pose zeigt. Das Medaillon ist ambivalent: Der Text fordert zwar gleiche Menschenrechte für die im Zuge des transatlantischen Sklavenhandels ausgebeuteten Personen ein, aber der Protagonist wird als unterwürfig und hilflos dargestellt. Seine bittende sowie verletzte Körperhaltung soll die Wohltätigkeit der vornehmlich weißen Betrachter*innen ansprechen und auf diesem Wege die Abschaffung der Sklaverei durch das Parlament erwirken, die erst im Jahr 1807 verabschiedet wurde. Dem Sklaven wird hierbei keine eigene Widerstandsfähigkeit zugesprochen. Das Medaillon reproduziert folglich trotz seines Anliegens rassistische Sehgewohnheiten in Europa. **LSF** ■



■ Josiah Wedgwood
Anti-Sklaverei-Medaillon, 1787

Hinweis: In der Ausstellung finden sich in historischen Dokumenten rassistische sowie diskriminierende Bezeichnungen für Schwarze und Indigene Menschen. Diese Fremdbezeichnungen führen bis in die Gegenwart ein Nachleben. Zudem sind Bilder zu sehen, die Schwarze, Indigene sowie andere Personen of Color in stereotyper und rassistischer Art und Weise darstellen. Sie verdeutlichen gesellschaftliche Ideologien um 1800. Diese Darstellungen waren zur Zeit ihrer Entstehung diskriminierend und sind es auch heute. Sie auszustellen ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung und Diskussion dieser Zusammenhänge in unserer Gegenwart.



■ **Jean-Michel Moreau**
Zu diesem Preis essen Sie Zucker in Europa, 1787

■ Jean-Michel Moreau

Zu diesem Preis essen Sie Zucker in Europa, 1787

in: Voltaire: *Candide ou l'optimisme*, Paris 1759 / 1787

Kriege, Machtgier sowie die Grausamkeit der Menschheit begleiten den jungen Mann Candide auf seiner Weltreise in Voltaires Buch von 1787. Als einer der Hauptvertreter der Aufklärung kritisiert der Philosoph die Weltsicht seines Kollegen Gottfried W. Leibniz, zunächst repräsentiert durch Candide. Konfrontiert mit Bosheit und Habgier, verliert der Protagonist im Verlauf seiner Odyssee jedoch allmählich seine optimistische Einstellung. Das Blatt des Künstlers Jean-Michel Moreau le Jeune begleitet das 19. Kapitel der Novelle. Darin begegnet Candide, auf dem Weg in die niederländische Kolonie Surinam in Südamerika und begleitet von seinem Diener Cacambo, einem von seinem Besitzer verstümmelten, versklavten Mann. Zu dem Paar im linken Bildrand hinaufschauend, liegt dieser spärlich bekleidet im Schatten einer Palme. Sein rechter Arm ist bandagiert. Sein linkes Bein, nach einem Fluchtversuch von seinem Ausbeuter abgetrennt, wurde durch ein Holzbein ersetzt. Das Bild bleibt hierarchisch, die stehenden Reisenden bleiben dem auf dem Boden Sitzenden übergeordnet. Dies verweist auf die Politik der damaligen Zeit. Zur Deckung der Nachfrage aus Europa führte der Anbau und Handel von Zucker, der im 18. Jahrhundert in der Wirtschaft europäischer Imperialmächte einen erhöhten Stellenwert gewann, in den westindischen Kolonien zu Veränderungen der Plantagenwirtschaft. Dies gipfelte in einem drastischen Anstieg des Imports versklavter Menschen aus Afrika sowie einer schonungslosen Intensivierung ihrer Ausbeutung. Die Auswirkungen dieser Exploitation werden in den von Moreau dargestellten, schweren Verletzungen sowie in der Bildunterschrift des Stichs deutlich. Seine eigene Verstümmelung kommentierend, richtet der Dargestellte letzte Worte an die beiden Reisenden – und das Publikum des Buches: „Zu diesem Preis essen Sie Zucker in Europa“. Die entsetzlichen Arbeitsbedingungen der Zuckerproduktion sowie die menschenverachtenden Aspekte der Sklaverei als wirtschaftlich gewinnbringendes System zeichnen sich folglich in der Darstellung ab. Ausgelöst durch die Haitianische Revolution 1791, die zur Abschaffung der Sklaverei in der französischen Kolonie führte, kam es zu einer Veränderung der Bildkultur in Frankreich. Anstelle einer infantilisierten sowie unterwürfigen Darstellung Schwarzer wurden diese im Zuge des Selbstbefreiungsprozesses in französischen Darstellungen vermehrt als gewalttätig und als Gefahr für das weiße Europa inszeniert. Folglich wurde Moreaus Stich in den später erschienenen Ausgaben von *Candide ou l'optimisme* nicht mehr abgedruckt. **JB** ■

■ **Kara Walker: Freedom. A Fable: A Curious Interpretation of the Wit of a Negress in Troubled Times, Santa Monica 1997**

Das an populäre Kinderliteratur erinnernde Pop-up Buch zeigt eine nackte weibliche Person, die mit einem angewinkelten Bein auf dem Rücken liegt und eine Blume hält, während eine überdimensionale Palme, phallushaft wie exotistisch, aus ihrem Unterleib emporsprießt und sie überragt. Das Künstlerinnenbuch von Kara Walker erzählt die Geschichte einer Sklavin, die trotz Emanzipation im Kontext des Bürgerkriegs in den Vereinigten Staaten weiterhin Unterdrückung und Diskriminierung ausgesetzt ist. Walker wählte für diese Narration den Scherenschnitt, ein traditionelles Handwerk, das um 1800 vor allem bürgerliche Frauen ausübten. Doch wird in der Fabel *Freedom* ein gnadenlos schwarz-weißer Blick auf die Geschichte der Sklaverei, auf Rassismus und Kolonialismus in Nordamerika geworfen. Die Künstlerin geht der Frage nach, wie das Schwarzsein unbewusst vorgegeben und wie bestehende Narrative über Identität in Kunst und Literatur evoziert wurden und werden. Sie spielt provokativ mit Stereotypen sowie Klischees und stellt ihr Publikum auf die Probe. Durch das Accessoire des antiquierten Schuhs als einzigem Kleidungsstück wird die Nacktheit und Schutzlosigkeit der Figur betont. So wie Walker rassistische, sexistische und stereotype Bilder wiedergibt, ist auch die Sprache, die ihre Bilder begleitet, brutal. Körperlichkeit und Text verschmelzen in ihren Werken, um das vergangene Gesagte und heute Ungesagte sichtbar zu machen, wie zum Beispiel das Wort „Negress“ im Titel. Auch die Formulierung „Freedom. A Fable“ ist eine Lektion, von der wir lernen sollen. Ist Freiheit bloß ein Märchen? Wurde die Sklaverei eigentlich jemals beendet? Wer verfügt über die Deutungshoheit bei den aktuellen Diskursen um das Thema Kolonialismus? Welche dunkle Vergangenheit sieht das Publikum in den Schattenspielen von Kara Walker? Die Scherenschnitte zeigen auf, wie die Künstlerin mit ihrer eigenen, kulturell umkämpften afroamerikanischen Geschichte ringt und versucht, über Verfahren wie Aneignung und Ermächtigung traditionelle Darstellungskonventionen zu invertieren. Geschichte ist niemals nur schwarz-weiß, sondern grau, kompliziert und ambivalent, der Prozess der Emanzipation hört nie auf. Die „Schwarze“ Identität ist, wie die Worte, die ihr zugeordnet werden, stets im Wandel. In Walkers Kunstwerk möchte sie sich von den eigenen und den zugeschriebenen Schatten befreien, und wir sind alle dazu aufgefordert, uns daran zu beteiligen. OS ■



■ **Kara Walker**
Freedom. A Fable: A Curious Interpretation of the Wit of a Negress in Troubled Times, 1997

7. Feminismus



■ Claude-Louis Desray

Olympe de Gouges übergibt ihre „Erklärung der Rechte der Frau“ an Marie Antoinette und Ludwig XVI., 1790

Während der Aufklärung und der Französischen Revolution machten sich frauenrechtliche Bewegungen bemerkbar; damals galt „der Mann“ als Prototyp des Menschen. Um 1800 zeigen Kunstwerke den weiblichen Teil der Bevölkerung oft als Göttinnen, Allegorien, mythologische Figuren oder Sexobjekte – Rollen, die von der Tagespolitik ablenkten. **Johann Heinrich Füssli** etwa präsentiert in seinem theatralischen Gemälde die biblische Erzählung der **Erschaffung Evas (1793)**. Die Stamm-mutter steigt aus der Seite eines passiven Adams auf. Sie war rebellisch und ging einen Pakt mit dem Teufel ein: Eva ließ Adam einen Apfel vom Baum der Erkenntnis essen – das Patriarchat spricht vom Sündenfall, für Feminist*innen brachte sie das Wissen in die Welt. Um 1800 kam es zu handfesten Aktionen von Frauen. Am 5. Oktober 1789 marschierte ein Zug teilweise bewaffneter Arbeiterinnen nach Versailles und verlangte politische Reformen. Intellektuelle wie Mary Wollstonecraft in Großbritannien forderten Gleichberechtigung, und die französische Philosophin Olympe de Gouges schrieb 1791 die „Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin“. Ziel war politische Teilhabe, Bildung, Scheidungsrecht und Gleichbehandlung in Ehe und Familie.

Es bildeten sich Zirkel und politische Clubs; Frauen beteiligten sich an Aufständen oder Protesten – und teilweise am Kampfgeschehen. Diese Emanzipation war durchaus mit Gewalt verbunden. Zahlreiche Porträts zeigen 1793 Charlotte Corday, die am 13. Juli den Publizisten und Politiker Jean-Paul Marat ermordete, welchen sie für zunehmende Brutalität verantwortlich machte. Jakobiner sahen Corday als Verräterin, Girondisten als Märtyrerin gemäßigter Revolution. Sie wurde wenige Tage später guillotiniert. Selbstbestimmte Darstellungen jenseits von Männerfantasien existieren ebenfalls – so reflektierte Maria Flaxman über Träume und weibliche Imagination. Das akademische Kunststudium wurde Frauen, Jüd*innen, Angehörigen nicht-christlicher Religionen und Menschen niedrigen Standes verweigert. Angelika Kauffmann und Mary Moser gehörten 1769 trotzdem zu den Gründer*innen der Londoner Royal Academy, und doch blieb selbst diesen Privile-

gierten der Zutritt verwehrt. In **Johann Zoffanys** Gruppenporträt erscheinen sie daher nur als Bild im Bild.

Kurzzeitig öffneten in Europa Akademien und Salons um 1800 ihre Türen für Frauen, doch diese Phase währte nicht lange. **Claude-Louis Desray** zeigt, wie **Olympe de Gouges** 1789 ihre „**Erklärung der Rechte der Frau**“ an **Marie Antoinette** und **Ludwig XVI.** übergibt; der Stich erschien zu Beginn der Revolution als Frontispiz ihrer Schrift *Remarques patriotiques*. 1793, im Jahr der Hinrichtung von de Gouges, verbot die Regierung Frauen die Gründung politischer Clubs sowie die Teilnahme an Wahlen, viele Forderungen blieben unerfüllt. Gegenpropaganda war weit verbreitet: **Thomas Rowlandson** karikierte in der **Prozession zum Podium nach einer erfolgreichen Wahlkampagne (1784)** Frauenrechtlerinnen, insbesondere die Privilegien von Adelligen wie der Duchess of Devonshire, die Teil der Menge ist. **Jacques Esnauts & Michel Rapilly** stellen in ihrer politischen Karikatur **Harpyie. Lebendes Monster, das am Ufer des Fagua-Sees in Chile gefangen wurde (1784)** Weiblichkeit als exotisch wie monströs dar. Die polar angelegten Geschlechtscharaktere führten im Bürgertum des 19. Jahrhunderts dazu, dass **Die fleißige Hausfrau (1791)** wie in **Daniel Chodowieckis** Blatt verstärkt in die heimische Sphäre verwiesen wurde, während Arbeiterinnen Erwerbs- und Reproduktionsarbeit leisten mussten. **PLB** ■

■ William Blake

Insekten, Vögel und Tiere genießen alle ihr Dasein ..., 1791
in: Mary Wollstonecraft: *Original Stories from Real Life*, London 1788 / 1791

Die Schriftstellerin Mary Wollstonecraft plädiert in ihrem Kinderbuch *Original Stories from Real Life* für die Anerkennung von Kinderrechten – insbesondere für Mädchen. Auf die Erstausgabe aus dem Jahr 1788 folgte bereits 1791 eine von William Blake illustrierte Version. Die Rahmenerzählung des Buches bildet die Erziehung der Schwestern Mary und Caroline durch ihre Gouvernante Mrs. Mason. In 25 Kapiteln werden moralische Erzählungen in Form von persönlichen Anekdoten an die beiden Mädchen vermittelt. Die sechs Kupferstiche von Blake verbildlichen ihre Lektionen, die sich vornehmlich mit der Wohltätigkeit gegenüber Menschen und Tieren beschäftigten. Auf dem Frontispiz des Buches sind Mary und Caroline unter den ausgebreiteten Armen ihrer Gouvernante dargestellt.



■ William Blake
Insekten, Vögel und Tiere genießen alle ihr Dasein ..., 1791



■ Anonym

Personenverzeichnis zu Johan Zoffany: „Die Mitglieder der Königlichen Akademie, 1772“, 1773



■ Johann Heinrich Füssli

Brustbild einer Frau mit Stilette, 1814

Sie blicken achtungsvoll zu ihr auf, während sie aus einer Haustür nach draußen treten. Dieser Stich leitet programmatisch den Bildungsansatz des Kinderbuchs ein: Die Erziehung von Mädchen erfordert das Verlassen des häuslichen Raums, um in Konfrontation mit der Außenwelt das eigenständige Denken zu erlernen. Der Untertitel der Darstellung verweist zusätzlich auf Wollstonecrafts Auffassung, dass jedes Lebewesen in einer göttlich erschaffenen Harmonie existiere. Kinder sollten sich durch Bildung einen respektvollen Umgang gegenüber jedem Teil der göttlichen Schöpfung aneignen. Auf dem zweiten Stich wird dieses Anliegen verdeutlicht. Ein Mann steht verzweifelt am Bett seiner zwei verstorbenen Kinder, die versuchten, ihn im Gefängnis zu finden. Das zugehörige Kapitel berichtet davon, dass er trotz seiner Tüchtigkeit wegen seiner Schulden von seinem Grundherrn inhaftiert wurde. Wollstonecraft übt mit dieser Erzählung Kritik an der Ausbeutung des dritten Standes. Ein derartiger Sozialrealismus sensibilisierte die jungen Leserinnen für aufklärerische Bestrebungen und nahm sie als zum Widerstand fähigen Teil der Gesellschaft ernst. Die vier weiteren Illustrationen fokussieren ebenfalls die strukturelle Unterdrückung von Arbeiter*innen und Bäuer*innen Ende des 18. Jahrhunderts. Indem Wollstonecraft sozialkritische Lektionen aufbereitet, eröffnet sie Kindern einen eigenen Bildungszugang. In einer Zeit, in welcher der Nachwuchs armer Familien früh arbeiten musste und die Kindheit auch gesamtgesellschaftlich nicht als schützenswert galt, revidierte die Autorin diese Sicht. Die Leserinnen erhalten auf diese Weise in einer von Männern dominierten Welt neben einer charakterlichen auch eine politische Bildung, die damals für Töchter als unangemessen galt. Mary Wollstonecraft und William Blake adressieren Mädchen somit als zivile Subjekte und greifen dabei den politischen Forderungen der ersten feministischen Bewegung vor. LSF ■

■ Johann Heinrich Füssli

Brustbild einer Frau mit Stilette, 1814

Es ist nicht sofort zu erkennen, aber der Titel des Werkes von Johann Heinrich Füssli verrät es: die junge Frau mit den frisierten Locken und der entblößten Brust trägt keinesfalls einen geschlossenen Fächer oder ein anderes frivoles Accessoire in der Hand. Es ist ein Stilette, eine filigrane Stichwaffe aus der Familie der Dolche. Die drohende Gefahr steht in einem Spannungsverhältnis zur Versuchung durch die erotisch aufgeladene Schönheit der Frau. Zwischen Sexualisierung und

Dämonisierung wird die Dargestellte zur *femme fatale* und somit zu einem modernen Mythos typisiert. Als Teil einer Serie von Kurtisanenbildnissen entstand das Blatt wahrscheinlich für private Zwecke. Frauen mit aufwändig gesteckten Frisuren sind ein wiederkehrendes Motiv im Œuvre des Künstlers. Auch griechische Inschriften, wie hier in brauner Tinte am unteren Bildrand, finden sich häufig in Füsslis Zeichnungen. Der Text stammt aus Homers *Ilias*: „Und sie gebär Sarpedon, den götterähnlichen Streiter. Aber nachdem auch jener den Himmlischen allen verhaßt ward (...).“ Füssli verarbeitete das Schicksal des Halbgottes bereits 1804 in seinem Gemälde *Der Schlaf und der Tod tragen den Körper des Sarpedon nach Lykien*. Die abgebildete Frau verbindet er durch das Zitat mit diesem heroischen Kämpfer und betont dadurch ihre Fähigkeit, sich zu wehren, aber auch zu verletzen. JW ■

■ Villeneuve Französinen, die sich befreit haben, ca. 1790

Die Überschrift „Françaises devenues libres“ kündigt von der Feministischen Bewegung der Französischen Revolution 1789. In dem ovalen, kolorierten Bildfeld des Kupferstichs steht eine Frau, die eine Hand in die Hüfte gestemmt, mit der anderen eine Lanze haltend aufrecht da und schaut uns Betrachter*innen geradeheraus an. Leuchtend rot hebt der ungegenständliche Hintergrund die Motive im Zentrum hervor. Die Waffe mit der Aufschrift „Freiheit oder Tod“ auf der Spitze kennzeichnet die Frau als eine Vertreterin der militanten Frauenbewegung, aber auch die zu ihren Füßen liegenden gesprengten Ketten deuten auf eine eigenmächtige Befreiung. Nicht zuletzt das Rot, Blau und Weiß ihrer Kleidung, die Farben der französischen Flagge, die in der Revolution entstand, verweisen auf den politischen Kontext. Der Hut mit Federn und Kokarde der Trikolore erinnert an Darstellungen der berühmten Freiheitskämpferin Théroigne de Méricourt, die sich und ihre Mitstreiterinnen Amazonen nannte – ein Rückgriff auf die antiken Legenden weiblicher Kriegerinnen. Ein Textausschnitt der Gruppierung wird in der Bildunterschrift zitiert: „Wir müssen andere Waffen als Nadel und Spindel führen. (...) Sollen nicht alle Frauen (...) gleichberechtigt mit den Männern voranschreiten?“. LK ■



■ Villeneuve
Französinen, die sich befreit haben,
ca. 1790

8. Politische Landschaft



George Cruikshank
Die Abstammung von Corporal Violet
(Napoleon), 1815

Um 1800 erfährt die Landschaftsmalerei eine Aufwertung. Mit Hilfe dieser Gattung werden auch politische Ereignisse, Machtkonzepte sowie ökonomische Interessen thematisiert. Werke von Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich entstanden im Kontext der Napoleonischen Kriege (1803–1815); nach der Niederlage Preußens 1806 bei Jena und Auerstedt besetzte Frankreich zahlreiche Städte. Deutschland bestand damals aus 39 unabhängigen Staaten, Königreichen, Herzog- oder Fürstentümern, verbunden lediglich durch die vage Idee einer Kulturnation, durch welche es zur nationalen Einigung kommen sollte. **Runge** malte 1808 *Amaryllis formosissima*, eine Blume aus Mexiko, einer damaligen Kolonie Spaniens. Mit seinem Werk verbindet sich ein universaler, zyklischer Weltentwurf, der Natur sakralisiert. Die Jakobsllilie soll an das Kreuz eines Ritterordens erinnern, der im 8. Jahrhundert die Iberische Halbinsel von den Mauren zurückeroberte. 1808–1814 fand der Spanische Unabhängigkeitskrieg statt: Bekundet somit die Pflanze Solidarität, ruft sie zum Widerstand auf und will sie helfen, auch im damaligen Deutschland ein nationales Bewusstsein zu schaffen? **Friedrich** nutzte in Gemälden wie *Gräber gefallener Freiheitskrieger* (1812) seine Kunst deutlicher zur patriotischen Identitätsstiftung und politisierte die Darstellung

von Natur und Landschaft. Der Künstler vermittelt Heimatgefühl, Sehnsucht nach einer Nation und spirituelle Erneuerung. Friedrich wurde im 20. Jahrhundert durch die völkische und nationalsozialistische Kunstgeschichte vereinnahmt, ein Umstand, den der Zyklus Kunst um 1800 in den 1970er Jahren aufarbeitete.

1813 beendeten die Befreiungskriege die französische Besatzung, 1814 wurde Paris eingenommen, Napoleon dankte ab und wurde auf die Insel Elba verbannt. Bonaparte kehrte bereits im März 1815 nach Frankreich zurück und begann die brutale „Herrschaft der Hundert Tage“. In der politischen Karikatur *Eine Ansicht der großen Triumphsäule*, veröffentlicht am 12. Mai 1815, präsentiert der britische Künstler **Cruikshank** ein Monument, das der Topographie der Gewalt und des Terrors gewidmet ist. Die Landschaft ist von Kröten und Schlangen

bevölkert, das Fundament besteht aus den in Stein gemeißelten Worten „Mord, Plünderung, Ehrgeiz, Täuschung, Eitelkeit“. Ein bluttriefendes Skelett stützt sich auf eine Guillotine, Napoleon peitscht eine blinde Justitia beziehungsweise Britannia, und aus einem Füllhorn in den Farben der Trikolore rieseln Dekrete, etwa für den Frieden oder die Abschaffung des Sklavenhandels, die missachtet werden. In **Die Abstammung von Corporal Violet**, veröffentlicht am 9. Juni 1815, wächst das Gesicht Napoleons als giftiger Pilz mit Trikoloren-Abzeichen aus einem Misthaufen, daraus wiederum sprießt eine Sonnenblume, deren Staubgefäße die Kaiserkrone bilden. Aber diese Pollen schaffen kein neues Leben, sondern gehen in einen kränklichen *Elba Fungus* über. Veilchen im oberen Bildteil – englisch *violets* – wurden von Bonapartisten als heimliches Zeichen der Loyalität verwendet; die Austriebe sollen Napoleon, seine Frau Marie-Louise von Österreich und ihren gemeinsamen Sohn darstellen. Aber die Tage dieser invasiven Mutation sind gezählt, denn die alliierte Koalition ist auf dem Weg: Preußens General Blücher, der Duke of Wellington und Zar Alexander I. nähern sich mit Spaten und Hacke, während Louis XVIII auf eine Krücke gestützt die Gruppe anfeuert. Napoleons endgültige Niederlage erfolgte bei Waterloo am 18. Juni 1815. **PLB** ■



■ George Cruikshank
Eine Ansicht der großen
Triumphsäule, 1815

■ Caspar David Friedrich Gräber gefallener Freiheitskrieger (Grabmale alter Helden), 1812

Dieses Gemälde thematisiert die Aufbruchstimmung der Jahre vor den deutschen Befreiungskämpfen 1813–1815. Eine Zeit, in der die deutschsprachigen Kleinstaaten versuchten, eine gemeinsame Identität aufzubauen und sich gegen das napoleonische Frankreich zu vereinigen. In diesem Kontext malte Caspar David Friedrich eine politische Landschaft. Im Gras vor der Felswand befinden sich neue und alte Grabmäler. Die zertrümmerte Ruhestätte im Vordergrund des Bildes ist mit der Abbildung eines Schwertes, eines Streitkolbens und zweier Hellebarden geschmückt. Darüber kriecht eine Schlange in den Farben der französischen Trikolore. Das Monument trägt die Aufschrift „Arminius“, den Namen des legendären Cheruskerfürsten. Der intakte Sarkophag links trägt die Worte „Friede deiner Gruft – Retter in der Not“. Der Obelisk im Hintergrund ist mit gekreuzten Schwertern und einer geflügelten Figur geschmückt. Der helle Stein lässt ihn wie das jüngste der Monumente wirken, und der goldene Lichtstrahl, der auf ihn fällt, markiert ihn darüber hinaus als zentrales Bildelement.



■ Caspar David Friedrich
Gräber gefallener Freiheitskrieger
(Grabmale alter Helden), 1812

Auf dem Sockel steht die Inschrift „Edler Juینگling; Vaterlands-Erretter“. Der intakte Sarkophag rechts trägt ebenfalls eine Widmung, „Dem edel Gefallenen für Freiheit und Recht F.A.K.“. Die Felsen im Hintergrund verstellen einen Ausblick und öffnen sich mittig zu einem Höhleneingang, in dem zwei historisch anmutende Soldaten Wache stehen. Mit seinem kriegesischen und national-freiheitlichen Thema fängt Friedrich den Zeitgeist des frühen 19. Jahrhunderts in den damaligen deutschen Landen ein. Seit Beginn der französischen Besetzung 1799 entstand der Wunsch nach Befreiung und der Formung eines deutschen Nationalstaats. Friedrich bezieht sich mit seiner Bildrhetorik auf diese Bewegung. Das Bild glorifiziert den gefallenen Soldaten und zeigt seinen Tod für Land und Freiheit als etwas Ehrenhaftes. Zudem stellt der Künstler die Gefallenen in eine Linie mit Arminius, dem germanischen Anführer, der bei der Varusschlacht die römischen Legionen schlug. Friedrich bezieht sich auf diese Version der Geschichte und stellt zusätzlich einen dem Vaterland gewidmeten Obelisken auf das Gräberfeld, ein Sonnenstrahl fällt wie ein göttlicher Schein auf das Monument. Durch die Erzählung einer gemeinsamen Vergangenheit soll ein „deutsches Wesen“ produziert werden, ein Grund gemeinsam zu kämpfen. Die beiden Soldaten im Höhleneingang tragen zeitgenössische Kleidung und goldene Helme. Diese Bildsprache scheint insgesamt die mythische Gegenwart einer zukünftigen deutschen Nation, die sich auf Vergangenes stützt, hervorzubringen. Ohne Horizont und Sonne, untypisch für ein damaliges Landschaftsgemälde, wirkt diese germanische Natur, als trotze sie den Umständen der Zeit. LF ■



■ Friedrich Perthes & Philipp Otto Runge
Vaterländisches Museum,
Hamburg 1810

■ Friedrich Perthes & Philipp Otto Runge Vaterländisches Museum, Hamburg 1810

1810 gestaltete Runge zwei Holzschnitte für den Umschlag der Zeitschrift *Vaterländisches Museum*. Die Publikation hatte den Auftrag, sich für die Bewahrung „Deutscher Art und Kunst“ einzusetzen. Während der Besetzung deutscher Gebiete, auch der Freien und Hansestadt Hamburg, durch Napoleon sollte sie ein Werkzeug zur nationalen Erneuerung werden. Die Vorderseite schmücken zwei Waffen, deren Griffe in Schaufeln übergehen. Auf den Klingen balanciert ein Stab, von dem ein Januskopf herabhängt. Ein Fries aus Passionsblumen entspringt am unteren Rand aus einem von einem Putto mit einem Reisigbündel geschlagenen Herzen und umwindet alle Bildelemente. Die Rückseite zeigt ein brennendes, strahlendes Herz, welches

ein weiterer Putto mit einem Stab bearbeitet. Es sprießen Maiblümchen heraus, welche sich auf beiden Seiten mit den Wurzeln der Lilien verweben. Zwischen den Blüten kommt von oben eine strahlende Friedenstaube mit dem Ölzweig im Schnabel herab. Der Januskopf verweist auf einen Wendepunkt in der deutschen Geschichte, während die Passionsblumen die Auferstehung Deutschlands symbolisieren: Wie in der Leidensgeschichte Christi sollen Auferstehung und Frieden folgen. Geschichte wird in dieser Verbindung von Allegorie und Ornament, also als göttlich-kosmischer Kreislauf der Natur, als ein Werden und Vergehen, definiert. DV ■

■ **Auguste Desperet: Dritter Ausbruch des Vulkans von 1789, 1833**

Der Ausbruch des isländischen Vulkans Laki in den Jahren 1783–1784 galt im 19. Jahrhundert als einer der Auslöser für die Französische Revolution. Seit 1789 sind Vulkane fester Bestandteil einer Naturgeschichte der Revolution und werden als Sammelbecken betrachtet, in denen sich durch Regierungen begangene Ungerechtigkeiten aufstauen. Magma verkörpert in diesen Fällen die brodelnde Wut der Gesellschaft. Auch Erdbeben dienten in Europa als Metaphorik für die kurz vor dem ‚Ausbruch‘ stehenden Revolten in den Kolonien. Die Lithografie von Auguste Desperet erschien im Juni 1833 in der Zeitschrift *La Caricature*. Aus einem Krater sprühen die Buchstaben des Wortes „Liberté“ (Freiheit) hervor und kündigen eine dritte Revolution an. Die erste von „1789“ führte zu der feudalistischen Burg-Ruine im Vordergrund. Auf den Brandmauern steht „Gottesgnadentum“ oder „Geburtsrecht“ – von der Nationalen Verfassungsgebenden Versammlung Frankreichs abgeschaffte Privilegien. Den zweiten Aufstand von 1830 verkörpern die durch die Luft fliegenden „Juli“-Steinbrocken. Zugleich versuchen Aristokraten mit Hab und Gut vor der Feuersbrunst zu fliehen, doch die Naturgewalt kennt keine Grenzen. An den Hängen des Vulkans der Freiheit liegen kleine Zitadellen mit Nationalflaggen: An erster Stelle steht Frankreich, das Gefahr läuft, von der Lava zuerst erfasst zu werden, dann folgen Belgien, Polen, Italien, Spanien, Portugal, Deutschland, Piemont und Monaco. Desperet gibt kein Datum für den Beginn der dritten revolutionären Ereignisse, sagt jedoch voraus, dass sie früher oder später mit Sicherheit kommen werden. DR ■



■ **Auguste Desperet**
Dritter Ausbruch des Vulkans von
1789, 1833

9. Gewalt



■ Francisco Goya
Karrenladung für den Friedhof,
1812–1814

Am 1. August 1793 ordnete die *Section des Piques*, ein Komitee der Französischen Revolution in Paris, in dem auch der Marquis de Sade als Kommissar tätig war, an, dass man Folgendes auf die Hauswände schreiben sollte: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit oder Tod“. Die Gesellschaftsordnung nach 1789 war eng mit politischen und gesellschaftlichen Formen der Gewalt verbunden: Der Zyklus Kunst um 1800 der 1970er Jahre hat sich dieser Perspektive, auch der staatlichen Legitimierung von Gewalt, immer wieder gestellt. 30 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, der Schreckensherrschaft des Nationalsozialismus

und den Massenmorden der Deutschen steckte in vielen Körpern noch der Rausch des kollektiv gewalttätigen Handelns. In Kunstwerken von William Blake, John Flaxman und insbesondere von Francisco Goya zeigen sich Höllenkreise und Schreckensgebiete voller Qualen und Strafen, Kampf und Mord. Nicht nur Kunst oder Liebe gehören zu den Erfindungen des Menschen, sondern auch Grausamkeit und Krieg. Eine Antwort auf die Brutalität der Moderne suchte die Ausstellungsreihe in der von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1944 vertretenen These einer *Dialektik der Aufklärung*. Die Denkformen des seit der Neuauflage 1969 breit diskutierten Buches bestimmten die Arrangements der Kunstwerke in den historischen Ausstellungen; es war das erklärte Ziel, mit der Hängung der Bilder in den 1970er Jahren „einen dialektischen Prozeß“ zu veranschaulichen. So betonten die Kurator*innen die in Hinsicht auf die Prozesse der Modernisierung konstatierten komplexen Verschlingungen von Freiheitsstreben und Selbstzerstörung.

KUNST UM 1800 übernimmt an dieser einen Stelle die Konstellation und Argumentation der 1970er Jahre konkret: Gewaltdarstellungen, die auf einer Doppelseite des Katalogs *John Flaxman. Mythologie und Industrie* (1980) präsentiert werden, überträgt die aktuelle Ausstellung in den Raum. Unter der Überschrift „Der Tod der Götter“ werden in dem Buch Umrisszeichnungen von **John Flaxman** und Aquatinta-Radierungen von **Francisco Goya** miteinander konfrontiert. So findet sich **Hectors Leichnam wird am Wagen des Achilles geschleift** (1795) aus Homers *Ilias* neben Goyas **Karrenladung für den Friedhof** (1812–1814) wieder. Blatt 64 ist einer der letzten Drucke der Serie *Grausamkeiten des Krieges* und zeigt die Folgen: die Toten der Hungersnot in Madrid in den Jahren 1811–1812, der wohl 15 Prozent der Bevölkerung zum Opfer fielen.

Zentral bei dieser Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie war deren Maxime: „Nicht um eine Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.“ Diese Grundüberzeugung kommt dem historischen kuratorischen Ansatz von *Kunst um 1800* sehr nahe. Werner Hofmann weist in seinen Katalogbeiträgen darauf hin, dass die Thematisierung der Industrialisierung im deutschsprachigen Raum die Vernichtungsmaschinerie des Nationalsozialismus berücksichtigen muss. „So wurde“, wie der Kunsthallendirektor mit Blick auf Arbeiten von Flaxman und Goya im Katalog erklärt, „in den Konzentrationslagern mit dem Menschen verfahren.“ Dieser Satz steht unmittelbar neben dem Blatt *Carretadas al cementerio*. Die Frage nach der Verbindung zwischen dem Beginn der Moderne und der Shoah, Hitler und den Massenmorden der Deutschen, spitzte der Zyklus in der Hinsicht zu, dass Kunst in diesem Kontext versagt habe, da sie Tod und Gewalt nicht habe verhindern können. DR ■

■ Mark Dion: In Sachen Oligarchie, 2025

Ein wissenschaftliches Schaubild auf schwerem Papier, stabilisiert durch zwei runde Holzstäbe und mit einer Kordel an der Wand befestigt: solche Lehrmittel finden sich eher in einem Klassenzimmer. Die dargestellte Guillotine ähnelt einer technischen Zeichnung und eröffnet zusammen mit der Bildunterschrift mehrere zeitliche und räumliche Ebenen. Der Künstler kommentiert die wissenschaftlich anmutende Darstellung und ihren Anspruch auf Objektivität, um eine politische Kritik zu formulieren. Handelt es sich gar um eine provokative Forderung? Die Hinrichtungsmaschine erinnert auf den ersten Blick an die Französische Revolution. Im 18. Jahrhundert wurde das Fallbeil zum Symbol für Gleichheit und Gerechtigkeit, da es keinen Unterschied zwischen den Menschen machte. Hingerichtet wurde unabhängig vom sozialen Status, und selbst die Köpfe der mächtigsten Adligen mussten rollen. Mark Dion überführt das Symbol jedoch ins Jahr 2025. Durch die prominente Positionierung der Künstler-signatur und des Entstehungsjahres besteht kein Zweifel, in welchem politischen und gesellschaftlichen Kontext das Werk zu verorten ist. Der Begriff der Oligarchie beschreibt eine Staatsform, in der die Macht bei einer kleinen Gruppe von Personen liegt, die den eigenen Vorteil über das Wohl des Volkes stellt. Gegenwärtig fällt der Begriff häufig in Zusammenhang mit Russland und Wladimir Putin, doch spätestens seit der US-Wahl 2024 und dem Wahlsieg des Rechtspopulisten



■ Mark Dion
In Sachen Oligarchie, 2025

Donald Trump werden auch in den USA die Vorwürfe lauter, dass sich das „Land of the Free“ in eine Oligarchie verwandelt. Der Milliardär Elon Musk unterstützte den Wahlkampf mit mehr als 270 Millionen Dollar und wird dafür seitdem mit einer Politik belohnt, die es den zehn reichsten US-Milliardären erlaubt, verstärkt Reichtum anzuhäufen, während der Rest der Bevölkerung mit immer höheren Lebenshaltungskosten zu kämpfen hat. Solche soziale Ungerechtigkeit führte Ende des 18. Jahrhunderts zur Französischen Revolution und schließlich zur Enthauptung des Königs, Ludwigs XVI., durch die Guillotine. Es bleibt offen, ob der Künstler dieses gewaltvolle Schicksal auch den Reichen und Mächtigen unserer Zeit wünscht. Sicher ist sein Werk jedoch ein Appell, genau hinzusehen, wem gegenüber sich Machthaber*innen verpflichtet fühlen und in wessen Sinne sie handeln. Braucht es wieder öffentliche Hinrichtungen auf dem Schafott oder die Rückbesinnung auf Geschwisterlichkeit? JW ■



■ James Gillray
Napoleon, 48 Stunden nach der Landung!, 1803

■ James Gillray Napoleon, 48 Stunden nach der Landung!, 1803

John Bull als Personifikation Großbritanniens zeigt einer jubelnden Menge, aus der die Union-Jack Flagge als Symbol für Patriotismus und Einheit des Königreichs heraussticht, den aufgespießten Kopf des französischen Herrschers Napoleon Bonaparte. Im März 1803 ging mit dem Frieden von Amiens der zweite Koalitionskrieg zu Ende. Die Kampfhandlungen zwischen Frankreich und Großbritannien wurden im Mai wieder aufgenommen und wenige Wochen später entstand dieses Werk von James Gillray. Der britische Karikaturist erlangte mit seinen politischen wie sozialkritischen Radierungen und Kupferstichen bereits um 1780 Bekanntheit und baute diese mit seinen scharfen Beobachtungen zur Lage Europas und der Welt Anfang des 19. Jahrhunderts weiter aus. Während der napoleonischen Kriege auf dem europäischen Festland herrschte auf den Britischen Inseln Angst vor einer französischen Invasion. Durch die fiktive Enthauptung wird der Furcht vor einem Sieg Napoleons begegnet. Die selbstbewusste und zugleich spöttische Botschaft am oberen Rand des Blattes verspricht allen darüber hinaus, ihren Wetteinsatz zu verhundertfachen, falls Napoleon 48 Stunden nach seiner Ankunft noch leben sollte. John Bull verhöhnt Napoleon zusätzlich durch rhetorische Fragen, die der abgeschlagene Kopf nicht mehr beantworten kann. LS ■

■ Giovanni Aldini: Theoretischer und experimenteller Versuch über den Galvanismus ..., Paris 1804

In dem Buch legt der Physiker Giovanni Aldini anhand der Beschreibung zahlreicher, teils öffentlich durchgeführter Experimente seine Theorien zum Galvanismus dar. Der vorliegende Kupferstich befindet sich auf der vierten Bildtafel, die Teile der Versuche begleitet. Der Galvanismus untersucht unter anderem die physiologischen Effekte von elektrischem Strom, mit besonderem Fokus auf Muskelkontraktionen. Aldini wurde für seine Experimente bekannt, die er an Leichen von Hingerichteten durchführte. Körper setzte er mitunter aus disparaten Teilen zusammen, etwa in Fig. I, wo der Bizepsmuskel eines Enthaupteten mit dem Rückenmark eines präparierten Frosches in Kontakt gebracht wird. Die Anordnung der vermeintlich objektiven Darstellungen, wie die scheinbar körperlosen, schwebenden Hände, unterstreichen die Eigenartigkeit des Gezeigten. Elektrizität ist eng mit der Aufklärung verbunden, und solche Experimente warfen viele Fragen über das Leben auf. Verfügen die Geköpften noch über ein Bewusstsein? Können Tote durch elektrische Ströme wieder zum Leben erwachen? Lässt sich aus abgestorbenem Gewebe und elektrischen Impulsen ein neues Wesen erschaffen? Aldinis Versuche, eng verwoben mit ethischen Fragen nach Gewalt im Namen der Wissenschaft, lösten Schock und Faszination gleichzeitig aus und gelten als eine Quelle für den Roman *Frankenstein* (1818) von Mary Shelley, Tochter der Frauenrechtlerin und Philosophin Mary Wollstonecraft. **YS** ■



■ Giovanni Aldini
Theoretischer und experimenteller Versuch über den Galvanismus ..., Paris 1804

10. Remix



■ Suzanne Treister
MI3 (*Machine Intelligence 3*), 2018.

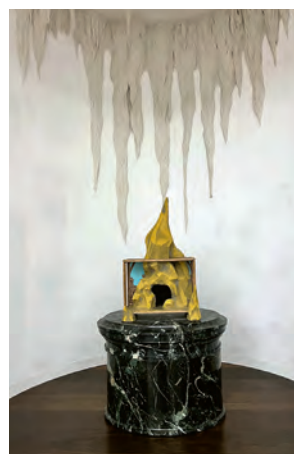
■ Suzanne Treister setzt sich seit den 1980er Jahren in komplexen Arbeiten und unter Einsatz von Malerei, Video, Grafik und Installationen mit der Relation zwischen neuen Technologien, Gesellschaft, alternativen Glaubenssystemen und Zukunftsszenarien auseinander. Im Mittelpunkt stehen wie in ***Machine Intelligence 3 (2018)*** digitale Medien – Computer, das Internet und seine Geschichte sowie künstliche Intelligenz, aber auch globaler Waffenhandel, invasive Regierungen und Countercultures. Insgesamt entwirft die Künstlerin in Werken wie ***Technoschamanic Systems: New Cosmological Models for Survival (2020–heute)*** spekulative Welten. Für diese Reflexion bezieht sie sich zusätzlich auf Quantenphysik und kooperierte 2018–2022 mit der Forschungseinrichtung CERN. Zudem spielt auch in ***Kabbalistic Futurism (2021–2023)*** ihre eigene Version der Kabbala, der mystischen Tradition des Judentums, eine zentrale Rolle – insbesondere der Lebensbaum mit seinen zehn Sephiroth. An der Decke des Kuppelsaals zeigt sich als Projektion

eine hypnotische ***Vision (2025)***. Die Architektur ruft mit dem Kugelraum utopische Entwürfe der Aufklärungszeit auf. Sie repräsentierten aus eurozentrischer Sicht das Universum – mit totalitären Tendenzen. Treister hingegen stellt sich mögliche ***Intergalactic Social Systems (2020)*** vor. Technologie ist in dieser Kunst kein Werkzeug militärischer, ökonomischer oder staatlicher Steuerungsprozesse, sie hat keine Tendenz zum planetarischen Kolonialismus. Vielmehr wird die Frage gestellt, welche sozialen Utopien möglich sind, wenn mit den gleichen Mitteln eine positive Zukunft für das Überleben auf der Erde in Solidarität mit allen theoretisch möglichen Elementen, Wesen oder Zivilisationen des Kosmos entstünde. Das Anliegen ist eine ethisch informierte Fusion von Kunst, Spiritualität, Wissenschaft und Technologie. PLB ■

■ **Marten Schech** fertigt seine Skulpturen und Installationen aus dem Material Raum, indem er bestehende Gebäude durch An-, Ein- und Umbauten erweitert oder Häuser in Innenräumen errichtet. Dabei changieren diese Bauten zwischen Massivbau und Kulisse. Eine solche Staffage, entwickelt aus dem geometrischen Grundriss des Rundbaus, entstand auch für den Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle. Diese Kunst der Kanten, Wände, Schwellen und Ränder dient in der Ausstellung auch als Display. Die beiden Konchen des eingebauten Häuschens gehen in die panoramatische Rundwand des Museums nahtlos über und lassen ein räumliches Hybrid entstehen – wodurch eine Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt entsteht. Zugleich werden zahlreiche Bauformen, Materialien und handwerkliche Techniken aus der Architektur- und Kunstgeschichte aufgegriffen. Bezogen auf den Kontext von KUNST UM 1800 orientiert sich der Künstler am Kalkputz barocker Gebäude, an Grotten und Follies englischer Landschaftsgärten oder der Revolutionsarchitektur in Frankreich. Allerdings erinnert eines der merkwürdigen Löcher nicht nur an Claude-Nicolas Ledoux' Saline von Chaux mit ihren dekorativen Urnen, aus denen die Sole fließt, sondern auch an die Lunette, den runden Ausschnitt für den Hals der Guillotine. Mit den Worten, die Heinrich Heine 1828 notierte: „Es ist freylich nicht zu leugnen, diese Maschine, die ein französischer Arzt, ein großer Welt-Orthopäde, Monsieur Guillotin, erfunden hat, und womit man die dummen Köpfe von den bösen Herzen sehr leicht trennen kann.“ So stellt sich in der kühlen Strenge der Kuppel ein Unbehagen gegenüber moderner Architektur ein. Die kleinformatigen Modellbauten von Marten Schech greifen zudem Tempelentwürfe um 1800 auf: utopische Idealbauten der Freiheit oder Vernunft. Darunter findet sich mehrfach ein Hypogäum, also ein unterirdischer Tempel oder eine unterirdische Grabstätte. Wie der architektonische Eingriff in der Kuppel ermöglichen es die Modell-Skulpturen, das Unbegrenzte eines Denk-Raums aufzuzeigen. Dadurch beginnt die Kunst, worauf der Titel **Binnacle** hinweist, einer Kompassnadel gleich in ihrem Holzhaus zu tanzen. DR ■



■ **Marten Schech**
Binnacle (Round Lodge with Three Corners), 2025



■ **Marten Schech**
Hut Cave in der Hut Grotto, 2025

Impressum

AUSSTELLUNG

Kurator*innen Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel

Architektur Marten Schech

Koordination Katharina Hoins

Produktion Christine Ebeling

Wissenschaftliche Mitarbeit Isabelle Lindermann, Lucas Stübbe

Assistenz Marlon Bellet, Hannah Lahusen, Rosa Pflüger

Registratur Konstanze Jäger, Meike Wenck

Konservatorische Betreuung Silvia Castro, Eva Keochakian, Philipp Mattausch,
Aika Schnacke, Sabine Zorn

Art Handling Jochen Möhle, Ulugbek Ahmedov, Julia Bau, Sebastian Conrad,
Felix Krebs, Oliver Meier, Joshua Sassmannshausen, Sören Schubert

Papierarbeiten Anja Zuschke

Editorial Design Hesse Blandzinski Design

Gebäude & Technik Ralf Suerbaum, Andreas Horn, Florian Krause

Einbauten Kolck Ausstellungsgestaltung & Marten Schech

Malerarbeiten Meister der Farben – Timo Antosch GmbH

Licht Heinrich Meyer, Christine Ebeling

Projektion Meister Lampe und die Lichtgestalten

Aufsichten Hassan Daneschwar, Gerhard Kruse, Mirco Steinke-Götz & Team

Booklet

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung „KUNST UM 1800.

Eine Ausstellung über Ausstellungen“, 5. Dezember 2025 bis 29. März 2026,
in der Hamburger Kunsthalle.

© 2025 Hamburger Kunsthalle und die Autor*innen

Herausgeber*innen

Petra Lange-Berndt & Dietmar Rübel

Autor*innen

Janne Beck (JB), Samantha Dietz (SD), Lilly Fastert (LF), Paula Haßelbeck (PH)
Linda Kleinhans (LK), Marc Jonas Krohn (MK), Petra Lange-Berndt (PLB)
Dietmar Rübel (DR), Olivia Sihite (OS), Lizann Sorgenfrei (LSF)
Lucas Stübbe (LS), Yejin Suh (YS), Jana Winnen (JW), Dorothea Vogt (DV)

Lektorat

 Angelika Fricke

Fotos: Archiv der Hamburger Kunsthalle, Fred Dott, Petra Dwenger,
Christoph Irrgang, Olaf Pascheit, Dietmar Rübel, Elke Walford

Die vollständige Werkliste kann auf der Homepage eingesehen werden.

HAMBURGER KUNSTHALLE

Die Ausstellung wird ermöglicht durch

LIEBELT
STIFTUNG
HAMBURG

Gefördert von

— III —
FREUNDE DER
KUNSTHALLE

*Hamburgische
Wissenschaftliche
Stiftung* ||| W S

 LEINEMANN-STIFTUNG
FÜR BILDUNG UND KUNST

 FRANZ WIRTH
GEDÄCHTNIS-STIFTUNG

Medienpartner

Hamburger Abendblatt

Kulturpartner

NDRkultur

Auguste Desperet, Dritter Ausbruch des Vulkans von 1789, 1833, Privatsammlung, Hamburg

