



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Amsterdamer Rathausbrandkatastrophe 1652
im Bild ihrer Zeit

Verfasserin

Bettina Funke, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im August 2011

Studienkennzahl:

A 066 835

Studienrichtung:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Danken möchte ich allen Professoren und Studienkollegen/innen, von denen ich in den letzten Jahren lernen durfte, Monika Dachs-Nickel, für die engagierte Betreuung sowie Regina Cermann, Elisabeth Priedl und Eva-Maria Waldmann, für die ich in den letzten Jahren Tutorin sein durfte. Mein besonderer Dank gilt außerdem Carmen Gruber, Tina Schenk, meinen Schwiegereltern, Sabine Funke und nicht zuletzt meinem Partner Nils Kegler, dem ich viele hilfreiche Anregungen verdanke. Widmen möchte ich die Arbeit meiner Mutter, die stets an mich glaubt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	3
3. Frühe niederländische Katastrophendarstellung	7
4. Historischer Entstehungskontext	18
5. Das Bildmotiv „Rathausbrand“	29
5.1. Der Rathausbrand als Untergang	39
5.2. Der Rathausbrand als dramatisches Schauspiel	42
5.3. Ruhe nach dem Sturm	52
6. Das Bildmotiv „Rathausruine“	55
6.1. Die Rathausruine als malerisches Ruinenfeld	62
6.2. Die Rathausruine als Situationsskizze	65
6.3. Zwischen Tatsachenschilderung und pittoresker Ruine	67
7. Rezeption	72
8. Fazit	81
Literaturverzeichnis	85
Abbildungsnachweis	106
Abstract	112
Lebenslauf	114
Abbildungen	115

1. Einleitung

In der Nacht vom 6. auf den 7. Juli 1652 ging das Rathaus im Herzen Amsterdams in einem Flammenmeer auf, das von dem Regierungssitz der größten und wichtigsten Stadt der holländischen Republik am nächsten Morgen wenig mehr hinterließ als eine traurige Ruine.¹ Welchen Eindruck die Feuersbrunst sowie die zurückgelassene Katastrophenlandschaft auf Zeitgenossen und Künstler gemacht haben müssen, zeigen eindrucksvoll spektakuläre Brandbilder, dramatische Druckgrafiken und dokumentierende Zeichnungen der Rathausruine (*Abb. 1-19*).

Angesiedelt im Spannungsfeld zwischen existenzieller Bedrohung und fesselndem Schauspiel erschüttert eine Brandkatastrophe besonders dann, wenn sie einen vertrauten und symbolträchtigen Ort trifft. Neben einem konkreten Wert, der durch ein solches Ereignis vernichtet wird, ist bei einem Gebäude wie dem Amsterdamer Rathaus somit ebenso der symbolische Verlust in die Überlegungen mit einzubeziehen. Als politisches und wirtschaftliches Machtzentrum der mächtigsten und reichsten Stadt der nördlichen Niederlande hatte das Rathaus für die erst seit kurzem freie Republik sicherlich eine Bedeutung, die weit über den materiellen Wert hinausging und seine Zerstörung hinterließ in Kunst und Literatur Folgen, die kaum allein mit dem verhältnismäßig geringen Ausmaß der konkreten Verheerung erklärt werden können.² Es scheint vielmehr so, dass die Brandkatastrophe 1652 ein Gebäude über Nacht zerstörte, das eine außergewöhnliche symbolische Relevanz im Weltbild einer Gruppe von Menschen innehatte. So hatten diese nach dem Brand zwar den materiellen Verlust zu beklagen, mochten darüber hinaus aber auch ihre Weltanschauung erschüttert sehen.³

Im Ansatz ermessen lässt sich die zeitgenössische Wirkung und Bedeutung des Amsterdamer Rathausbrandes in Gedichten⁴ und Ereignisberichten⁵ der Zeit, vor allem und vielleicht am eindeutigsten jedoch in den zahlreichen Darstellungen der bildenden Künste, die sowohl den

¹ Vgl. Heide 1690, S. 9.

² Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79.

³ Wenn wir dies für das Ereignis in Amsterdam in der Nacht des 6. auf den 7. Juli annehmen dürfen, können in dem Ereignis des 11. Septembers 2001 eventuell Parallelen ausgemacht werden, auch wenn es sich hier natürlich um eine vollkommen andere Art der Zerstörung handelt. Vergleichbar wäre etwa die Tatsache, dass in New York mit dem World Trade Center ebenfalls ein überaus symbolträchtiges Gebäude in kürzester Zeit zerstört wurde, hier ein Symbol der freien Marktwirtschaft und der Macht Amerikas, dessen Zerstörung ebenso eine unglaubliche Medienpräsenz zur Folge hatte und Menschen auf der ganzen Welt fesselte, die in den allermeisten Fällen akut weder betroffen noch bedroht waren.

⁴ Vgl. Jan van den Vondel, *Inwydinge van 't stadhuis t' Amsterdam 1655*. Zit. n. Wheelock 2005, S. 82, Anm. 22. Vgl. Jan Six van Chandelier, *Poesy 1657*, S. 373 „Augustus Son“. Zit. n. Lugt 1915, S. 20-21.

⁵ Vgl. *Hollandsche Mercurius 1660*. Vgl. Heide 1690, S. 9.

spektakulären Rathausbrand selbst (*Abb. 1-10*) als auch die „malerische“ Ruine danach (*Abb. 11-19*) in vielfältiger Weise verewigen.

Handelt es sich bei den Brandbildern des Amsterdamer Rathauses mit größter Wahrscheinlichkeit auch weder um die ersten Rathausbranddarstellungen noch bei dem Feuer um die verheerendste Katastrophe der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts, haben wir es hier doch mit einem Katastrophenereignis von großer symbolischer Bedeutung zu tun.⁶ Greifbar wird diese in dem Verhältnis zwischen dem überaus reichen Nachklang in der Kunst und dem relativ geringen konkreten Verlust zusammen mit der Tatsache, dass sich bereits seit 1641 ein neues Rathausgebäude in Planung befand.⁷ Auch der Umstand, dass Katastrophenbilder zwar vermehrt um die Mitte des 17. Jahrhunderts auftauchen, verglichen mit anderen Sujets der Bildenden Kunst aber immer noch die Ausnahme bleiben, unterstreicht dieses symbolische Gewicht der Zerstörung des alten Rathauses.⁸

Bei der Bearbeitung des Themas dieser Arbeit, der Amsterdamer Rathausbrandkatastrophe im Spiegel der zeitgenössischen Kunst, liegt ein Hauptschwerpunkt auf der Herausarbeitung der Erzählweisen und Darstellungsmotivationen hinter den Bildern. Um das bewältigen zu können, sollen einleitend nach Klärung der Forschungslage in einem ersten Kapitel die Bedeutung und Hauptformen der Verbildlichung eines zeitgenössischen Katastrophenereignisses in den Niederlanden, um die Mitte des 17. Jahrhunderts an drei Beispielen exemplarisch skizziert werden um daran anschließend den historischen und kulturhistorischen Entstehungsrahmen zu beleuchten und das Katastrophenereignis hinsichtlich seiner zeitgenössischen Stellung positionieren zu können. Bevor die Einzeldarstellungen der unterschiedlichen Kunstgattungen entsprechend ihrer Erzählweisen in Gruppen zusammengefasst untersucht werden, sollen dann zunächst die zu ihrer Zeit weitgehend neuen Bildtypen „Rathausbrand“ und „Rathausruine“ motivgeschichtlich untersucht und definiert werden. Der kunsthistorische Hauptteil, die Untersuchung des Bildtypus sowie die direkte Analyse der Bildbeispiele, wird entsprechend der beiden Bildmotive „Rathausbrand“ und „Rathausruine“ zweigegliedert bearbeitet. Für die Bildanalysen werden die Einzeldarstellungen entsprechend ihrer Erzählweisen in Gruppen zusammengefasst. Die Hauptarbeitsmethoden hier sind die klassischen; d. h. neben der Aufarbeitung des jeweiligen Forschungsstandes, stützt sich die Arbeit vorwiegend auf die Stilanalyse sowie die ikonographischen Untersuchung, ohne dabei die Quellenarbeit (d. h. soweit solche vorhanden sind und ihre Einbeziehung sinnvoll erscheint) oder den zuvor

⁶ Vgl. *Abb. 55-56*, die wohl im Zusammenhang des Delfter Rathausbrandes 1618 zu sehen sind.

⁷ Vgl. Giltaij/Jansen 1991, S. 139.

⁸ Vgl. Dullaart 2008, S. 64.

erarbeiteten historischen Kontext außer Acht zu lassen. Datierungs- und Zuschreibungsfragen, die v. a. bei einigen Radierungen der Rathausruine nicht geklärt sind und somit als Arbeitsfelder auf der Hand liegen, werden dennoch höchstens insofern zu klären versucht als ihre Beantwortung unabdingbar für die Offenlegung der Erzählweisen, Motivationen und Funktionen hinter den Bildern ist. Den inhaltlichen Teil abschließen soll ein Blick auf den Umgang mit den Bildthemen „Brandbild“ und „Brandruine“ in den folgenden Jahrhunderten, bevor im abschließenden Fazit einerseits Resümee gezogen und andererseits aufgezeigt wird, wo die noch offenen Fragen der Forschung liegen und in welche Richtung es sich besonders anbieten würde weiter zu arbeiten.

Als Ergebnis der Arbeit herauskristallisieren sollen sich Voraussetzungen und Quellen ebenso wie Erzählmuster, Darstellungsmotivationen und Funktionen der Brand- und Ruinenbilder. Inwieweit sich die in den Einzelanalysen gewonnenen Erkenntnisse zu Mustern verdichten, die sich allgemein auf die Brand- und Ruinendarstellungen oder einzelne Untergruppen übertragen lassen, ist hier natürlich von besonderem Interesse. Das heißt, gibt es motiv- oder kunstgattungsbedingte Erzählmuster bzw. Erzählweisen, Darstellungsmotivationen und Funktionen, lassen sich Brücken zwischen den Ergebnissen der Einzelbilder schlagen, die vielleicht auf ganz anderen Kriterien beruhen, oder sind die aus den Einzelanalysen gewonnenen Erkenntnisse so heterogen, dass sie für sich stehen bleiben müssen?

2. Forschungsstand

Anlass genug, sich mit dem Thema der Brand- und Ruinenbilder unter dem gemeinsamen Dach des Brandkatastrophenereignisses näher zu beschäftigen, dürfte allein die Anzahl und Qualität der künstlerischen Darstellungen sein, unter denen sich etwa auch eine Arbeit Rembrandts finden lässt (*Abb. 15*). Dass die Thematik der frühneuzeitlichen niederländischen Katastrophe darüber hinaus ein aktueller, vor allem aber interessanter und fruchtbarer Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte sein kann, belegen Arbeiten der letzten Jahre,⁹ Konferenzen zum Thema in der jüngsten Vergangenheit¹⁰ und noch unveröffentlichte Forschungsprojekte.¹¹ Bei diesem hier sichtbar werdenden Interesse der Kunstgeschichte an der frühneuzeitlichen Katastrophendarstellung handelt es sich jedoch um ein relativ junges Phänomen, weshalb weite Felder noch kaum behandelt scheinen. Die Brandkatastrophe ist ein

⁹ Vgl. Koppenleitner 2009, S. 163-189. Vgl. Kurtesky 2005b, S. 177-206. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 73-82. Vgl. Lange 2001. Vgl. Rüger 2001, S. 326-328. Vgl. Logan 1996, S. 203-210.

¹⁰ Etwa die interdisziplinäre Fachtagung zwischen dem 25. und 27. September 2008 in Berlin zum Thema der „urbs incensa“, im Rahmen derer die ästhetische Transformation der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit untersucht wurde. Vgl. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2356> (09.10.2010).

¹¹ Vgl. Koppenleitner/Rößler/Thimann 2011 (erscheint vermutlich im 2. Quartal).

solcher Bereich. Obschon die Feuersbrunst oft genug Darstellungsgegenstand der bildenden Kunst geworden ist, sucht man doch ein Sammelwerk über Brandkatastrophen oder ausführliche Auseinandersetzungen mit einzelnen zeitgenössischen Branddarstellungen der Neuzeit außerhalb des militärischen Kontextes bisher vergebens. Ausnahmen sind der noch nicht erschienene Sammelband „urbs incensa“ und mit Einschränkungen das 1959 publizierte dünne Büchlein von Alfred Kamphausen zur Brandkatastrophe in der bildenden Kunst.¹² Bezeichnend dafür, wie abwegig eine Auseinandersetzung mit derartigen Darstellungsmotiven noch Ende der 1950er gewesen sein muss, sind die einleitenden Sätze des Autors: „So sehr eine Feuersbrunst, die Haus und Hof verzehrte und sich durch die zur Schlucht gewordenen Straßen unheilvoll fortwälzte, noch in der Nachzeichnung der Chronisten zu schrecken vermag, aber in dieser auch noch das seltsame Locken der Flammen spüren lässt, so findet man es doch wohl nur kurios, wenn ein Autor es unternimmt, über Feuersbrünste als Bildmotive der Malerei zu schreiben. Selbst wenn er gestehen würde, daß er von sich aus gar nicht auf dieses Thema gekommen ist, entgeht er dem Lächeln nicht; man unterstellt, ihm sei nichts Vernünftiges mehr eingefallen.“¹³

Wenngleich sich seither in der Forschung viel getan hat, etwa indem einzelne Aspekte der Katastrophendarstellungen immer stärker in das Interessensfeld rücken, wobei sich dieser Bereich bisher dennoch kaum als eigenständiger Themenbereich der Kunstgeschichtsforschung etabliert hat, sucht man eine kunsthistorische Einzelstudie zum Amsterdamer Rathausbrand bisher noch vergebens.¹⁴ Literatur zu den einzelnen Bildern des

¹² Vgl. Kamphausen 1959. Eventuell zu nennen wäre an dieser Stelle die Dissertation von Nancy A. Corwin, *The Fire Landscape. Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I, With Special Emphasis on the Mid-Sixteenth Century Bosch "Revival"*, Washington 1979. Zwar geht es um Feuer- und Branddarstellungen in der bildenden Kunst, allerdings vorwiegend um solche Boschs und der Boschfolge, womit sie sich nicht zu den Werken zählen lässt, die ebenfalls historische Branddarstellungen thematisieren.

¹³ Kamphausen 1959, S. 5.

¹⁴ Vgl. Weber 2003, S.238, Anm. 2. Vgl. Koppenleitner 2009, S. 179. Vgl. Das noch in der Entstehung befindliche Dissertationsprojekt in Berlin von Vera Koppenleitner, *Katastrophenbilder. Kulturelle Transformationen und künstlerische Innovationen in Darstellungen des Großen Brandes von London 1666*. Vgl. den voraussichtlich im 2. Quartal 2011 erscheinenden interdisziplinären Sammelband: Vera Koppenleitner/Hole Rößler/ Michael Thimann (Hg.), *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2011. Vgl. Richard Lange, Jan Asselijn und der Durchbruch des St. Anthonisdeichs. Eine motiv- und kulturgeschichtliche Untersuchung zum Typus des Katastrophenbildes in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts phil. Dipl. (unpubl.), Berlin 2001. Diese Arbeit, die mir dem Titel nach außerordentlich interessant und wichtig in Bezug auf das Thema meiner Arbeit erschien, konnte ich bisher leider nicht einsehen, da sie am Kunsthistorischen Institut der FU in Berlin nicht mehr existiert, wie mir der Bibliothekar Dr. Beyrodt mitteilte. Auch über die ehemaligen Berliner Kontaktdaten, die mir sein Betreuer, Prof. Werner Busch freundlicher Weise zur Verfügung stellte, konnte ich Herrn Lange leider nicht ausfindig machen. Doch stand mir immerhin ein Aufsatz Richard Langes von 2003 zum selben Thema, der wohl größtenteils auf der vorangegangenen Magisterarbeit basiert, zur Verfügung. Vgl. Lange 2003, S. 64-74.

Gleichzeitige Erwähnungen von mehreren Darstellungen der Amsterdamer Rathausbrandkatastrophe in einem Aufsatz lassen sich jedoch in der holländischen Literatur schon finden. So erwähnt Norbert Middelkoop 2001 in

Ereignisses ist hingegen durchaus zu finden, zum Teil sogar in recht umfangreichem Maße. Jedoch sind auch hier den jeweiligen Darstellungen keine ganzen Aufsätze gewidmet, sondern meist abhängig von der Bildgattung und der Bekanntheit des jeweiligen Künstlers Einträge in Überblickswerken, Lexika oder Sammlungs- und Ausstellungskatalogen.¹⁵ Einmal mehr verwundert es da, dass diese zahlreichen Bilder des Brandkatastrophenereignisses bisher weder Anlass für eine vergleichende Studie noch zur Auseinandersetzung mit den ihnen zugrundeliegenden Bildmotiven boten. Dabei bietet sich die kunsthistorische Bearbeitung des Rathausbrandes unter den übrigen niederländischen Katastrophenereignissen des 17.

seinem Artikel, der den unterschiedlichen Gesichtern des Damms über die Jahre gewidmet ist, in zwei Absätzen auch die Malereien des Brandes von Gerrit Lundens, Cornelis de Bie und Jan Beerstraten. Vgl. Middelkoop 2001, S. 160-163. Auch bei Evert van Uitert werden 1992 drei Darstellungen der Rathausruine gemeinsam Thema, da Uitert seinen 3-seitigen Artikel über das „Malerische“ (im Sinne von „schilderachtig“) verfallenerer Gebäude anhand dreier Darstellungen der Rathausruine aufzieht. Vgl. Uitert 1992, S. 17.

¹⁵ Literatur zur Radierung Jan des BAENS: Kurtesky 2005b, S. 190-191. Wheelock Jr. 2005, S. 79-80. S. 341. Ekkart 1996, S. 42. Stone-Ferrier 1983, S. 200. Hollstein 1949, S. 64. Moes 1907. Wurzbach 1906, I. Rijn 1897, S. 326. Meyer 1878, S. 537. Kellen 1874, S. 7. Andresen 1870, S. 49. Muller 1863-1870, S. 37. Kramm 1857, S. 44. Le Blanc 1854, S. 118-119. Nagler 1835, S. 217. Heinecken 1788, S. 212. Literatur zur Vorzeichnung Jan de BAENS oder Nachzeichnung Anthonie BEERSTRATENS: Fleischer/Munshower/Scott 1988, S. 146, Anm. 25. Moes 1906, I, Nr. 5. Literatur zur Malerei des Brandes und der Rathausruine Jan BEERSTRATENS: Dullaart 2008, S. 64. Middelkoop 2008, S. 62. Wheelock Jr. 2005, S. 80. Most 2002, S. 25. Middelkoop 2001, S. 161. Kat. Ausst. Koninklijk Paleis 1997, S. 35. Broos/Schapelhouman 1993, S. 23-24, Nr. 12. Uitert 1992, S. 17. Bakker/Fleurbaay/Gerlagh 1989, S. 74-75, Nr. 19. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum/Art Gallery of Ontario 1977, Nr. 99. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1975, S. 83, Fig. 140. Blankert 1967/68, S. 106. Singleton 1908, S. 241, 275. Hollandsche Mercurius 1660, S. 72 und Titelseite. Literatur zum Brandbild von Cornelis de BIE: Middelkoop 2001, S. 160-161. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1979, S. 44, Nr. 52. Literatur zur Radierung Jan van der HEYDENS: Sutton 2006, S. 75, 210. Wheelock Jr. 2005, S. 80-81. Wagner 1971, S. 32, S. 42. Wagner 1970, S. 113, S. 123. Wurzbach 1906, I, S. 687. Muller 1863-1870, S. 340. Heide 1690, S. 9, Fig. 3. Literatur zum Brandbild Geritt LUNDENS: Middelkoop 2001, S. 160-161. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1979, S.196, Nr. 255. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1977, S.202-203, Nr. 119. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1975, Nr. 54. Literatur zur Radierung Reinier NOOMS: The New Hollstein 2001, S. 40-42, Nr. 9/I und 9/II. The Illustrated Bartsch (commentary) 1986, S. 111, Nr. 005. The Illustrated Bartsch 1980, S. 117, Nr. 6 (130). Ogg 1927, S. (121), S. 125. Wurzbach 1906, V, S. 612. Le Blanc 1854-90, II. Dutuit 1881-88, VI. Andresen 1870-73, II. Muller 1863-1870, S. 37, Nr. 2028. Bartsch 1854, S. 220, Nr. 2204. Nagler 1835-52, V. Bartsch 1803-21, S. 76. Literatur zur REMBRANDTzeichnung der Rathausruine: Döring 2006a, S. 129. Bisanz-Prakken 2004, S.354-361. Vignau-Wilberg 2002, S. 157-158. Schama 2000, S. 629. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166-169. Uitert 1992, S. 17. Kat. Slg. Museum het Rembrandthuis 1991, Nr. 4. Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1990, S. 117. Fleischer/Munshower/Scott 1988, S. 135-136, Anm. 20, S. 156 und Fig. 6-11. Bailey 1978, S. 137-138. Filedt Kok 1972, S. 37. Haak 1968, S. 23. Fuchs 1968, S. 19, Fig. 26. Emmens 1968, S. 125, Fig. 11. Gelder o.J., S. 51. Benesch 1957, Nr. 1278, Fig. 1507. Benesch 1947, Nr. 173. Benesch 1935, S. 259-60. Schmidt-Degener 1928, S. 6, Fig. 2. Lugt 1915, S. 20-21, 23, Fig. 9. Heseltine 1907, Nr. 67. Hofstede de Groot 1906a, Nr. 135. Hofstede de Groot 1906b, Nr. 1040. Michel 1893, S. 66. Literatur zu Radierung und Zeichnung Roland ROGHMANS: Dullaart 2008, S. 64. Döring 2006a, S. 129. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166. Uitert 1992. Lugt 1920, S. 18. Literatur zur Rathausruinenzeichnung, die von der neueren Forschung Pieter de WITH zugeschrieben wird: Döring 2006a, S. 129-131. Döring 2006b, Abb. S. 64. Schatborn 2005, S. 3-13. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 165, Abb. 5. Plomp 1997, S. 163, Nr. 160, Nr. 329. Bross 1984, S. 185, Anm. 57. Sumowski 1992, Nr. 2412. Benesch 1973, Inv.Nr. Z 363, Nr. 1278. Kat. Ausst. Herzog Anton Ulrich-Museum 1972, Nr. 21. Köhne 1932, S. 11, Abb. 11. Hirschmann 1915, S. 339. Hofstede de Groot 1906b, Nr. 195.

Jahrhunderts zusätzlich formal besonders aufgrund der inhaltlich vorgegebenen Motive an. Im Gegensatz etwa zu den Verbildlichungen eines St.-Antonius-Deichbruches 1651, die z.T. doch unterschiedliche Örtlichkeiten wiedergeben, oder auch den Bildern der Schießpulverexplosion in Delft 1654 bieten die Darstellungen der Amsterdamer Brandkatastrophe den Vorteil der besseren Vergleichbarkeit, da das Hauptmotiv stets dasselbe bleibt.

Forschungsbasis der vorliegenden Arbeit ist folglich neben den Bildern selbst vor allem die Literatur zu den Einzeldarstellungen.¹⁶ Zur niederländischen Katastrophendarstellung des 17. Jahrhunderts allgemein ist die wichtigste mir zugängliche Publikation der 2005 anlässlich der Ausstellung in Poughkeepsie, Sarasota und Louisville 2005/2006 erschienene Ausstellungskatalog „Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art“. Einerseits, da dieser Aufsätze zur Ruinendarstellung des holländischen 17. Jahrhunderts enthält,¹⁷ andererseits, da hier ebenso ein Beitrag zu finden ist, der sich mit dem Phänomen der aufkommenden Katastrophendarstellungen zu dieser Zeit befasst.¹⁸ Besonders hilfreich ist diese Literatur, wenn es darum geht, den Bildtypus der Rathausruine zu untersuchen und zu definieren sowie in Bezug auf Anregungen, unter welchen Parametern man sich dem Phänomen der Zeitlichkeit in den Katastrophendarstellungen nähern kann. Geht es hingegen darum, das Bildmotiv des Rathausbrandbildes näher zu beleuchten und seine ikonographischen Wurzeln eingehender zu bestimmen, sind die entscheidenden Grundlagen die großen Publikationen zum Genre der Stadtlandschaft,¹⁹ Werke, die sich allgemein mit Brandbildern der Bildenden Kunst befassen,²⁰ sowie diejenigen, die historische Ereignisbilder

¹⁶ Vgl. Anm. 15.

¹⁷ Vgl. Federle Orr 2005, S. 83-95. Vgl. Gibson 2005, S. 63-72. Vgl. Kurtesky 2005a, S. 17-48. Vgl. Levesque 2005, S. 49-62. Vgl. Löffler 2005, S. 96-109.

¹⁸ Vgl. Kurtesky 2005b, S. 177-206. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 73-82. Sicherlich wäre in Bezug auf die neuzeitliche Brandkatastrophe ebenfalls das noch in der Entstehung befindliche Dissertationsprojekt in Berlin von Vera Koppenleitner „Katastrophenbilder. Kulturelle Transformationen und künstlerische Innovationen in Darstellungen des Großen Brandes von London 1666“ höchst interessant. Vgl. <http://www.khi.fi.it/forschung/projekte/projekte/projekt55/index.html> (25. 04. 2011). Ebenso wie der voraussichtlich im 2. Quartal 2011 erscheinende interdisziplinäre Sammelband: Vera Koppenleitner/Hole Rößler/ Michael Thimann (Hg.), *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2011. Vgl. http://www.amazon.de/Urbs-incensa-%C3%84sthetische-Transformationen-brennenden/dp/3422069763/ref=sr_1_3?s=books&ie=UTF8&qid=1289383333&sr=1-3 (25. 04. 2011). Diese Arbeit werde ich jedoch leider nicht mehr miteinbeziehen können. Zu einem Einzelaspekt der niederländischen Katastrophendarstellung des 17. Jahrhunderts verfasste Richard Lange 2001 in Berlin die bereits erwähnte Magisterarbeit. Vgl. Anm. 14.

¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum/Art Gallery of Ontario 1977. Vgl. Kat. Ausst. Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/National Gallery of Art 2008.

²⁰ Vgl. Corwin 1979. Vgl. Kamphausen 1959. Koppenleitner 2009, S. 163-189.

thematisieren.²¹ Für die Erarbeitung des historischen Hintergrundes sind v. a. die zeitgenössischen Quellen relevant. Hierzu zählen unter den schriftlichen Quellen v. a. die Beschreibungen des Brandereignisses,²² die zeitgenössische Dichtung um das Amsterdamer Rathaus,²³ Gerichtsakten, in denen es um die Brandursachenforschung geht,²⁴ sowie Beschreibungen der Stadt Amsterdam.²⁵ Unter den bildlichen Quellen sind neben vergleichbaren Brand- oder Ruinendarstellungen der Zeit besonders die Aufnahmen des Alten Rathauses aufschlussreich (*Abb. 20-30*).²⁶

3. Frühe niederländische Katastrophendarstellung

So selbstverständlich und alltäglich uns der Begriff der Katastrophe in der Gegenwart für Extremereignisse der Natur oder menschliches Unheil auch geworden ist, so unbestimmt bleibt er meist im Bereich der Forschung, wodurch man die Schlagworte Katastrophe und Naturkatastrophe hier oftmals noch erfolglos sucht.²⁷ Abgeleitet vom griechischen *καταστροφή* für „Umkehr“ oder „Wendung“, eigentlich „Wendung nach unten“, ist für den Begriff Katastrophe bis in die frühe Neuzeit die dramentheoretische Bedeutung aus der griechischen Antike als Wendepunkt, der eine verwickelte Handlung auflöst, vorherrschend.²⁸ Etymologisch weist die Katastrophe somit auf einen Übergang vom Positiven zum Negativen.²⁹ Da ein Ereignis jedoch erst durch die entsprechende Auslegung zu einer Katastrophe wird, kann von der Katastrophe als solcher eigentlich kaum die Rede sein.³⁰ Allgemein rufen Katastrophen durch das Herausreißen aus der gewohnten Ordnung einen Erklärungsnotstand hervor, welcher in der Folge kontextabhängig mit Sinn gefüllt und dadurch bewältigt wird.³¹ So etwa im christlichen Denken, in dem über Jahrhunderte hinweg Katastrophenereignisse als göttliche Strafe und das Überleben eines solchen als Gnade Gottes

²¹ Vgl. Burke 2002, S. 157-170. Vgl. Michaelis 1987, S. 18-21. Vgl. Pfaffenbichler 1998, S. 493-500. Vgl. Pfaffenbichler 1999, S. 227-249.

²² Vgl. Anm. 5.

²³ Vgl. Anm. 4. Vgl. Spies 1993, S. 15-33.

²⁴ Fragmente dieser Gerichtsakten sind bei den Boer 1952, S. 89-91 abgedruckt.

²⁵ Vgl. Zensen 1664. Vgl. Dapper 1663.

²⁶ Neben solchen, die seine Schauseite vom Dam aus gesehen verbildlichen, existieren auch solche, die bereits den Verfall auf der Rückseite (*Abb. 31-35*) zeigen.

²⁷ Vgl. Groh/Kempe/Mauelshagen 2003, S. 16-17. Vgl. Barck 2010. Vgl. Grimm/Grimm 1873. Vgl. Ueding 1998.

²⁸ Vgl. Groh/Kempe/Mauelshagen 2003, S. 16. Vgl. Koppenleitner 2009, S. 174, Anm. 25.

²⁹ Vgl. Delisle 2001, S. 13.

³⁰ Vgl. Delisle 2001, S. 13.

³¹ Vgl. Groh 2007, S. 25.

verstanden wurde.³² Für die Bewohner der Niederlande hatte dieses in der Katastrophenerfahrung durchlebte Wechselspiel aus Leiden und Errettung geradewegs identitätsstiftende Aufgabe, da die permanente Bedrohung und Gegenwart von Katastrophen im kriegerischen Kontext und durch natürliche Katastrophen in Form von Deichbrüchen und vergleichbaren Desastern zu einer Gesinnung führte, die das Überleben dieser Schicksalsschläge als Beweis einer Auserwähltheit verstand.³³ Neben dieser religiösen Auslegung, die den Hauptgrund im religiösen Fehlverhalten sieht, findet man um die Mitte des Jahrhunderts im Kontext der einzelnen Katastrophenereignisse eine durchaus sehr weltlich-pragmatische Annäherung an die Ursachen, sieht man sich etwa die Prozessakten für Deichangelegenheiten im Kontext des St.-Anthonis-Deichbruches oder die Gerichtsakten im Zusammenhang des Amsterdamer Rathausbrandes an,³⁴ in welchen es um konkrete Schuldzuweisungen an Einzelpersonen bzw. Personengruppen geht.³⁵ Diese zwei Sichtweisen, die naturwissenschaftliche und die heilgeschichtliche, scheinen im holländischen 17. Jahrhundert nicht nur in keinem Widerspruch zueinander zu stehen, sondern vielmehr nur gemeinsam eine befriedigende Antwort geben zu können.³⁶

Was nun allerdings als Katastrophenereignis verstanden wird, ist aufs engste mit dem grundsätzlichen Verständnis von einer Katastrophe verknüpft.³⁷ In der abendländischen Kultur ist ein Urbild der Katastrophe sicherlich in den Beschreibungen der biblischen Apokalypse zu suchen, in welcher Naturkatastrophen wie Sintfluten, Erdbeben und Feuersbrünste vom Weltenende kündigen.³⁸ Dass sakrale Katastrophenereignisse auch dem Bildinventar der Katastrophenmalerei als Vorbilder gedient haben könnten, scheint naheliegend angesichts der Tatsache, dass die europäische Kunst sie bereits über Jahrhunderte hinweg in dramatischen Bildern festgehalten hatte, als um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden zeitgenössische weltliche Katastrophen auch außerhalb des militärischen Kontextes

³² Da heute im Kontext von Naturkatastrophen oft die Rede von der „rächenden“ Natur statt des rächenden Gottes ist, scheint das straftheologische Deutungsmuster von den Auslegungen in der jüngsten Vergangenheit weniger weit entfernt zu sein, als man auf den ersten Blick meinen könnte. Vgl. Groh/Kempe/Mauelshagen 2003, S. 27.

³³ Vgl. Lange 2003, S. 70.

³⁴ Deutlich wird dies schon in der Begriffswahl, da hier die Katastrophe nicht wie in der religiösen Interpretation als Unglück sondern als Schaden beschrieben wird. Vgl. Lange 2003, S. 68-69.

³⁵ Vgl. Den Boer 1652, S. 89-91.

³⁶ Vgl. Lange 2003, S. 69. Vgl. für dieses Phänomen auch das 1652 veröffentlichte wissenschaftliche Traktat über das Phänomen der Überschwemmungen in Holland von vier Studenten des Professors für Logik und Physik, Schoockius. Darüber, dass es sich bei der Flutkatastrophe um eine Sündenstrafe Gottes handelt, sind sich alle einig. Gleichzeitig setzen sie sich aber ausführlich mit den natürlichen Ursachen und den Eigenarten der Deiche auseinander. Vgl. Lange 2003, S. 69.

³⁷ Vgl. Delisle 2001, S. 13.

³⁸ Vgl. Vgl. Delisle 2001, S. 13.

bildwürdig wurden und eine Sprache für diesen Themenbereich entstand.³⁹ Das bahnbrechend Neue dieser Bilder liegt vor allem darin, dass ihre Authentizität dem Anspruch nach der realen Außenwelt entstammt, ganz im Unterschied zu den sakralen Katastrophenbildern oder etwa auch Ereignisdarstellungen außerhalb des Katastrophenkontextes, die sich zwar auf eine konkrete Begebenheit beziehen, diese jedoch in den seltensten Fällen möglichst wirklichkeitsgetreu aufzeichnen sollten. Vielmehr entstanden sie, um zur Schau zu stellen, wodurch sich vor Beginn des 17. Jahrhunderts kaum ein konkretes Ereignis veranschaulicht findet, das nicht glorifizieren sollte und ein andächtiges Publikum voraussetzte.⁴⁰ Erinnerung sei hier beispielsweise an die bereits in der Renaissance zahlreich belegten Schlachtenbilder (*Abb. 36*), Triumph- und Festzüge (*Abb. 37*).

Mögen die Entstehungsgründe für die Darstellungen eines jeden zeitgenössischen Katastrophenereignisses um die Jahrhundertmitte in den Niederlanden auch sehr individuell sein, lassen sich dennoch einige allgemeine Voraussetzungen fassen, die für diese nun aufkommende Faszination der bildenden Künste entscheidend sind. So etwa der im Norden um die Jahrhundertmitte entstehende Sinn für das Historische, Erinnerungswürdige und Verlorene sowie das aufkeimende Interesse an identifizierbaren topographischen Ansichten holländischer Städte.⁴¹ Ebenso entscheidend für die Entwicklung eines entsprechenden Marktes mag die Neugier bzw. das Interesse des Rezipienten am außergewöhnlichen Ereignis gewesen sein.⁴² Indem die Kunsttheorie dieser Jahre ebenfalls verunstaltete oder verfallene Elemente als „schilderachtig“, d.h. malerisch erachtet und sie somit zum würdigen Bildgegenstand erhebt, bereitet auch sie den Boden, auf dem die zeitgenössische Katastrophen- bzw. Ruinenkunst entstehen kann.⁴³

Allgemein eigen ist dieser Zeit, welche sich der individuellen Sterblichkeit durch die vorangegangenen Kriege und Pestepidemien nur allzu bewusst war, ein starkes Bewusstsein und Verständnis von Zeit.⁴⁴ Erinnerung sei hier etwa an Christiaan Huygens und seine Erfindung

³⁹ Vgl. Dullaart 2008, S. 64. Vgl. Lange 2003, S. 72.

⁴⁰ Vgl. Weber 2003, S. 238. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79. Weber, der die Darstellungen des Bergsturzes von Piuro (Plurs) 1618 untersucht hat, betont allerdings, dass auch die Authentizität naturalistisch komponierter Momentbilder tatsächlicher Katastrophen nicht auf Eindrücken der Außenwelt, sondern vielmehr auf Expressionen der Innenwelt beruhen würden. Vgl. Groh/Kempe/Mauelshagen 2003, S. 29.

⁴¹ Vgl. Stone-Ferrier 1983, S. 200. Vgl. Wagner 1971, S. 22.

⁴² Manifestiert findet sich dieses Interesse der Bürger etwa bereits in Nicolaes (Claes) Jansz. Visscher's dokumentarischer Aufnahme der Hinrichtung der Schießpulververschwörer in Smithfield am 30/31 Januar 1606. Vgl. Stone-Ferrier 1983, S. 200.

⁴³ Vgl. Dullaart 2008, S. 64. Vgl. Uitert 1992, S. 17-19. Einen ganzen Aufsatz, der sich allein mit diesem Begriff und seiner Definition befasst, verfasste 1995 Boudewijn Bakker. Vgl. Bakker 1995, S. 147-162.

⁴⁴ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 17.

der ersten Pendeluhr 1656.⁴⁵ Dass dieses Interesse nicht allein auf den Bereich der Naturwissenschaften beschränkt war, belegt etwa die Tatsache, dass Huygens Versuch, exakte zeitliche Intervalle zu messen, mit dem allgemeineren philosophischen Interesse seiner Zeit an der Zeit parallel ging.⁴⁶ In der vielleicht unmittelbarsten Form jedoch tritt dieses Bewusstsein von Zeit in der Kunst und hier wiederum in den Bildern der Umformung zutage, die einen unweigerlich auf das Thema der Zeitlichkeit stoßen lassen, da bereits die Katastrophe als Ereignis ein Vorher und Nachher festlegt, was wiederum in den Katastrophenbildern zu einer grundlegenden Zweiteilung führt, in solche, die den dramatisch überhöhten Moment der Katastrophe selbst innerhalb eines steten Zerstörungsverlaufes zeigen, und solche, die sich der in der Folge entstandenen Katastrophenlandschaft oder Katastrophenruine zuwenden, die von Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen abgeschnitten scheint, da das plötzliche Katastrophenereignis, den vertrauten Ort in kürzester Zeit vollkommen fremd erscheinen lässt.⁴⁷ Doch tritt hierdurch wiederum in der Katastrophenlandschaft, direkter noch als in der klassischen Ruinenlandschaft, in welcher der in Stein geschriebenen Geschichte die Kräfte der Natur entgegentreten, „Landschaft als Geschichte und Geschichte als Landschaft“ in Erscheinung, um bei den Worten Hilmar Franks zu bleiben.⁴⁸

Unter den vergleichsweise wenigen zeitgenössischen Katastrophen, die nun Eingang in die bildenden Künste finden, scheint besonders auffällig, dass es sich vor allem um solche handelt, die im engem Zusammenhang des Kampfes der Holländer um ihr Land zu sehen sind, das diese einerseits dem Wasser durch Eindeichungen und andererseits den Spaniern in jahrzehntelangen Befreiungskriegen abringen mussten.⁴⁹ Durch das Errichten von Deichen, wandelten sie ungastliche Gebiete in fruchtbares Land und konstruierten ein komplexes Netzwerk aus Wasserwegen, Errungenschaften, die mit zu den wichtigsten Bausteinen des

⁴⁵ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 40.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 41.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 18. Sehr augenscheinlich wird dies etwa in einem 1618 bei Johann Hardmeyer in Zürich erschienenen anonymen Einblattdruck mit einer Radierung zum Bergsturz von Piuro (*Abb. 38-39*), welche mit Hilfe eines angeklebten Deckblattes den Ort vor und nach der Zerstörung zeigt, sowie in einer Radierung Wenzel Hollars (*Abb. 40*), welche die Stadt London auf zwei Platten vor und nach dem großen Stadtbrand 1666 veranschaulicht. Vgl. Weber 2003, S. 247. In einem etwas weiter gefassten Sinn thematisieren sie zwei Gemälde Jan Asselijns, von denen das eine die Zerstörung des Muiderdeiches 1551 zeigt (*Abb. 40*) und das andere die anschließenden Wiederaufbauarbeiten (*Abb. 41*). Vgl. Groh 2003, S. 28. Dasselbe Phänomen findet sich ebenfalls in den Malereien Jan Beerstratens, da auch hier wieder ein Künstler sowohl das Katastrophenereignis selbst, die Amsterdamer Rathausbrandkatastrophe 1652 auf ihrem Höhepunkt (*Abb. 1*), als auch die ausgebrannte Rathausruine in der vom Feuer hinterlassenen Katastrophenlandschaft danach (*Abb. 13*) festhält.

⁴⁸ Vgl. Frank 1999, S. 206.

⁴⁹ Vgl. Lange 2003, S. 70. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 73.

enormen Erfolges der holländischen Republik zählten.⁵⁰ Darüber hinaus waren Deiche zu Verteidigungszwecken einsetzbar, da sie absichtlich gebrochen werden konnten, um so das Flachland zu überfluten und dem Feind Schwierigkeiten zu bereiten.⁵¹ Ereilten das Land Überflutungen und Deichbrüche jedoch unerwartet, verursachten sie eine weitreichende Zerstörung der gesamten Umgebung.⁵² Eine solche ereignete sich etwa am 5. März 1651, als der St.-Anthonis-bzw. Diemerdeich kurz vor Amsterdam brach und das Wasser die östliche Stadt und weite Teile des Umlandes überflutete.⁵³ Einen Eindruck des Ausmaßes und vor allem der zeitgenössischen Wahrnehmung dieser Flutkatastrophe als schwerwiegendes Katastrophenereignis, obgleich dieses doch außer den materiellen Schäden kaum Opfer forderte, liefern der Hollandsche Mercurius⁵⁴ und eine Stadtbeschreibung Amsterdams von 1665.⁵⁵ Da Holland in den Jahren davor und in der Folge zudem von deutlich zerstörerischen Sturmfluten heimgesucht wurde, von denen jedoch keine in zeitgenössischen Gemälden überliefert ist, kann es kaum das reine Ausmaß der Katastrophe sein, das so viele Künstler zur Verewigung dieses Katastrophenereignisses bewog.⁵⁶ Erinnerungswürdiger machten es wohl Umstände wie etwa das glimpfliche Ende und die direkte Betroffenheit der Menschen durch die unmittelbare Nähe der Bruchstelle zur Stadt Amsterdam.⁵⁷ Dennoch verwundert es vorerst weiterhin, dass dieser Deichbruch so zahlreich Eingang in die Kunst fand (*Abb. 41-47*), da das Thema motivisch doch nahezu voraussetzungslos war und in der Regel nur solche Ereignisse verbildlicht wurden, für die bereits überlieferte Bildformeln existierten.⁵⁸ Eine sehr schlüssige Erklärung für diese Problematik liefert Richard Lange, indem er nachweist, dass einer der Künstler, die das Thema mehrfach darstellten, Jan Asselijn, für sein Gemälde der stürzenden Wasser bei Amsterdam (*Abb. 42*) ein Kompositionsschema übernahm, das er nur wenige Jahre zuvor in Tivoli für das Bild eines Wasserfalles (*Abb. 48*) verwendet hatte und so durch

⁵⁰ Vgl. Vgl. Lange 2003, S. 70. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 73.

⁵¹ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 73.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Vgl. Lange 2003, S. 64.

⁵⁴ Der St.-Anthonis-Deich brach an zwei Stellen und durch den Nordweststurm hatte das so ein Ausmaß, dass laut dem Hollandsche Mercurius: „[...]‘t Water over den Nieuwen-Dijck en Warmoesstraat sagh heen vloeijen, de Kapelsteegh en veel andere met Schuytjes bebarev worden [...]“ („das Wasser über den Nieuwen-Dijck und die Warmoesstraat strömte und der Kapelsteegh und viele andere Orte mit Booten befahren werden mussten“). Zit. nach Carasso-Kok 1975, S. 82. Übersetzt von der Verfasserin.

⁵⁵ „Das darauffolgende Jahr 1651 brachte Amsterdam und auch ganz Holland, ja man sagt ganz Europa, und einige wollen, der ganzen Welt, eine derartige Wasserflut, wie seit Menschengedenken weder gehört noch gesehen worden ist.“ Zit. nach Lange 2003, S. 64.

⁵⁶ Vgl. Lange 2003, S. 64.

⁵⁷ Vgl. Lange 2003, S. 72.

⁵⁸ Vgl. Van de Waal 1952, S. 304-305.

die Anwendung einer exotischen Bildformel auf den heimischen Kontext ein neuer Typus geschaffen werden konnte.⁵⁹

Ebenfalls nicht herauszulösen aus dem Kontext des Kampfes der Holländer um ihr Land ist das vielfach verewigte Katastrophenereignis der Schießpulverexplosion in Delft am Vormittag des 12. Oktobers 1654. Durch die Explosion des Hauptwaffenlagers der Provinzstreitkräfte, welches man im Kontext der Befreiungskriege 1570 größtenteils unterirdisch im ehemaligen Klarissenkloster angelegt hatte, wurden ganze Stadtteile geradezu ausradiert.⁶⁰ Das Ausmaß der Katastrophe muss erschreckend und die Zahl der Todesopfer groß gewesen sein, wie von Stimmen der Zeit berichtet wird.⁶¹ Eingefangen findet sich dieses menschliche Drama in zahlreichen Bildern (*Abb. 49-53*), vor allem solchen der zerstörten Stadt nach der eigentlichen Katastrophe, meist vom selben Standpunkt an der Stadtmauer aus gesehen.⁶² Dass im Zusammenhang der Schießpulverexplosion vorwiegend Darstellungen der zurückgelassenen Katastrophenlandschaft zu sehen sind, ist wohl darauf zurückzuführen, dass keine Vorbilder für die Darstellung einer Schießpulverexplosion vorhanden waren, die topographische Stadtlandschaft sowie die Ruinenlandschaft um diese Zeit aber bereits als junge Genre existierten, auf die sich zurückgreifen ließ.⁶³ Es handelt sich hierbei folglich um ein ähnliches Phänomen wie in den Darstellungen des Deichbruches, in denen sich die Konzentration auf den Bruchmoment mit dem bereits vorhandenen Wasserfallmotiv erklären lässt.⁶⁴ Ein weiterer Grund für die Konzentration der Bilder auf die Katastrophenlandschaft der Folge mag in der Schwierigkeit begründet sein, den kurzen Moment einer Explosion zu beobachten und im Bild einzufangen. Symptomatisch im Kontext der Darstellungsformen scheint weiter, dass die Künstler, die das Katastrophenereignis sicherlich am häufigsten verewigten, die bekannten Stadtlandschaftsmaler Egbert van der Poel und Daniel Vosmaer waren. Und selbst wenn Ersterer später in seiner Rotterdamer Phase nach 1654 zum Experten der sogenannten „brantjes“ wurde, war auch er zu diesem Zeitpunkt noch an erster Stelle Stadtlandschaftsmaler.⁶⁵

⁵⁹ Vgl. Lange 2003, S. 72. Vgl. Steland 1985, S. 98.

⁶⁰ Vgl. Rüger 2001, S. 326.

⁶¹ Vgl. Van Bleyswijck 1667-(80), II, S. 622-33.

⁶² Vgl. Plomp 2001, S. 554.

⁶³ Das Genre der holländischen Stadtansicht entstand der aktuellen Forschungsmeinung folgend zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wobei der künstlerische Höhepunkt erst in der zweiten Jahrhunderthälfte angenommen wird. Vgl. Bakker 1977, S. 136-143. Vgl. Haak 1977, S. 190-196. Vgl. Wheelock 2008, S. 14. Selbst wenn man wie Stechow die Entstehung dieses Genres erst um 1650 annehmen wollte, wären es bis zu den ersten Darstellungen der Delfter Schießpulverexplosion immer noch vier Jahre. Vgl. Stechow 1966, S. 125.

⁶⁴ Vgl. Lange 2003, S. 72.

⁶⁵ Vgl. Plomp 2001, S. 548-556. Vgl. Rüger 2001, S. 328.

Aufs engste mit Hollands Geschichte und Aufstieg verwoben ist auch die Katastrophe, die im Zentrum der Betrachtung dieser Arbeit steht, der Amsterdamer Rathausbrand des 7. Juli 1652, da es sich bei dem Rathausgebäude und Protagonisten des Katastrophenereignisses um einen Ort handelt, der als Herz der Stadt, Sitz der Stadtverwaltung und Symbol republikanischer Tugenden von Hollands Erfolg und Amsterdams Aufstieg vom Fischerdorf zur mächtigen Handelsmetropole kündigte. Dieser symbolische Wert des Ortes erklärt wohl auch die Auffassung des Brandes als Katastrophenereignis, obwohl sich die materielle Zerstörung kaum mit jener des Deichbruches oder der Schießpulverexplosion vergleichen ließe. Anders als in den Verbildlichungen der beiden anderen Katastrophen wird hier dem Brandereignis selbst (*Abb. 1-10*) und der vom Feuer hinterlassenen Katastrophenruine (*Abb. 11-19*) annähernd gleich viel Aufmerksamkeit geschenkt. Mitunter wahrscheinlich auch, da man hier in Bezug auf das brennende Rathaus auf sehr nahe Vorbilder, eine Druckgrafik des brennenden Rathauses von Antwerpen während der Spanischen Furie 1576 (*Abb. 54*) sowie auf zwei Malereien des Delfter Rathausbrandes (*Abb. 55-56*) zurückgreifen konnte und auch unter den holländischen Ruinendarstellungen des ersten Jahrhundertviertels, zumindest im Bereich der Grafik, Beispiele zu finden waren, die sich auf die Ruine eines einzelnen monumentalen Gebäudes der unmittelbaren Lebenswelt bezogen (*Abb. 57-59*).

Angesiedelt im Spannungsfeld zwischen existenzieller Bedrohung und fesselndem Schauspiel, müssen diese Katastrophen neben all dem Leid, das sie verursachten, als eine Art Spektakel aber auch eine unglaubliche Anziehungskraft auf die Zeitgenossen ausgeübt haben, die z.T. extra anreisten, um Zeuge der Verwüstungen zu werden.⁶⁶ Mit diesem Phänomen lässt sich z.T. wohl auch die unglaubliche Nachfrage nach Darstellungen manch eines Katastrophenereignisses erklären, die uns etwa für das Ereignis der Schießpulverexplosion in zwanzig noch heute bekannten Versionen ein und desselben Künstlers belegt ist.⁶⁷ Fragt man nach der konkreten Verwendung dieser Katastrophenbilder und Grafiken, so muss die Antwort wohl lauten, dass sie hauptsächlich als Souvenir- und Gedenkstücke veräußert wurden.⁶⁸ Aber auch der ästhetische Reiz ephemerer Elementargewalten, etwa in den atmosphärischen Brandgemälden oder spektakulär stürzenden Wassern der Flutkatastrophe, darf als Darstellungsmotivation sicher nicht ausgeschlossen werden.⁶⁹

⁶⁶ Vgl. Rüger 2001, S. 326-327. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 77. So etwa auch Künstler wie z. B. im Kontext des Deichbruches Willem Schellinks. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 77. Im Zusammenhang der Schießpulverexplosion sei hier etwa Gebrand van den Eeckhout erwähnt. Vgl. Rüger 2001, S. 326. Vgl. Plomp 2001, S. 554.

⁶⁸ Vgl. Plomp 2001, S. 554.

⁶⁹ Vgl. Lange 2003, S. 72. Die Vorliebe für Feuer- und Branddarstellungen haben wir z. B. in den in Holland bereits vor der Jahrhundertmitte beliebten brantjes, d.h. kleinformatigen Bildern, die ein unbestimmtes Brandereignis bei Nacht wiedergeben, belegt.

Richtet man den Blick nun von der Funktion dieser Bilder auf ihre Darstellungsweisen fällt auf, dass etwa die Malereien, die den Deichbruch bei Amsterdam verewigen, beinahe ausschließlich den Bruchmoment selbst in heroischer Nahaufnahme sowie den verzweifelten Kampf der Menschen gegen die Naturgewalten thematisieren (*Abb. 41-42, 44, 46 und 47 rechts unten*) oder aber zumindest die Stelle, an welcher der Deich brach, zu ihren Bildinhalten werden lassen (*Abb. 43, 45 und 47 oben und mitte*).⁷⁰ Vor allem im ersten Fall wird hiermit ein Augenblick gezeigt, den der Künstler kaum gesehen haben kann. Doch genau das versuchen die Bilder zu suggerieren, indem sie den Betrachter mitten in den Ausbruchsmoment der Katastrophe versetzen, wodurch sie zwar durchaus beeindruckend, aber schon auf den ersten Blick sehr komponiert erscheinen.⁷¹ Inhaltlich ist vor allem die Möglichkeit einer religiösen Lesart, wie sie Lange herausstellte, auffallend.⁷² So spiegeln sich hier sowohl bei Schellinks (*Abb. 41*) als auch bei Asselijns (*Abb. 42*) im Katastrophenzusammenhang die Vorstellung von göttlicher Strafe und Errettung in den Malereien wieder.⁷³ Während in Schellinks Bild bei einer religiösen Lesart deutlich das strafende Moment im Vordergrund zu stehen scheint, wie etwa durch den tiefschwarz zugezogenen Himmel, die alles mit sich fortreibenden, stürzenden Wasser und die in Verzweiflung geratenen Menschen, lässt sich dennoch in den zum Himmel gerichteten, flehenden Gesten und der Andeutung eines Wetterwechsels im linken Bildteil der Hinweis auf eine mögliche Rettung erkennen.⁷⁴ In Asselijns Aufnahme des Deichbruches ist eine Wendung zum Positiven, das Errettungsmoment noch sehr viel offenkundiger gegeben. Besonders deutlich werden lässt dies sicherlich der dramatisch aufreißende Wolkenhimmel und das direkt auf die Bruchstelle fallende Sonnenlicht.⁷⁵ Auch die für Holland untypische Bergküste im rechten Bildhintergrund, Berge, die in christlicher Vorstellung infolge der Sintflut entstanden, ist wohl religiös zu deuten, wodurch auch hier offensichtlich eher eine

⁷⁰ Von Asselijns Variante des Deichbruchthemas in der Berliner Gemäldegalerie existierten mehrere Versionen. Vgl. Lange 2003, S. 67.

⁷¹ Eine Vorgehensweise bzw. ein Phänomen, das sich heute noch in der Katastrophenberichterstattung beobachten lässt, wie Kay Kirchmann in seinem Aufsatz "Erschütterungen – Beobachtungen zur (Re-)Konstruktion von Erdbeben in ausgesuchten TV-Formaten" 2003 darlegt. Kirchmann zeigt anhand einer Werbekampagne von n-tv, wie der Sender den Zuschauern eine ständige Simultanität suggeriert, die sich, wenn es um die Katastrophenberichterstattung geht, kaum einlösen lässt, da gerade das unerwartete Auftreten die Naturkatastrophen auszeichnet und die Wahrscheinlichkeit, dass der Sender gerade dann vor Ort ist oder sofort auf zufällig gefilmtes Laienmaterial zurückgreifen kann, doch höchst gering ist. Wie viel wichtiger als der getreue Bericht die dramatischen Bilder und der Eindruck der Liveberichterstattung scheinen, zeigt der Nachweis Kirchmanns, dass das ZDF sich nicht davor scheute, das Erdbeben von San Francisco in Ermangelung an Mitschnitten schlicht nachzustellen. Vgl. Kirchmann 2003, S. 261-279.

⁷² Vgl. Lange 2003, S. 70-71.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 71.

⁷⁴ Vgl. Lange 2003, S. 71.

⁷⁵ Vgl. Lange 2003, S. 67-68.

allgemeingültige Bildaussage als der Bericht eines konkreten Katastrophenereignisses gesucht wird.⁷⁶

Ganz anders, weniger heroisch und fern aller religiösen Auslegungen schildert etwa die Druckgrafik eines Roelant Roghmann in seiner beinahe fotoreportageartigen vierteiligen Radierung den katastrophalen Deichbruch (*Abb. 47*), wobei er besonders an den tiefgreifenden Veränderungen in der Topografie zu unterschiedlichen Zeitpunkten interessiert scheint.⁷⁷ In seiner sich aus drei horizontalen Streifenfeldern zusammensetzenden Aufnahme, von denen das unterste Feld noch einmal mittig vertikal in zwei Felder unterteilt wird, führt er den Betrachter von oben nach unten immer näher an die Deichbruchstelle heran.⁷⁸ Das Heroische, vor allem aber das komponierte Element, welches für die Katastrophenmalerei so bestimmend war, wie exemplarisch an Schellinks Aufnahme des Deichbruchs zu beobachten, lässt sich ebenfalls in Teilen der parallelen Grafik ausmachen, wobei es dann auch im Medium der Radierung nicht wirklich funktioniert, einen realen Eindruck der Katastrophe zu geben. Dieses neue Moment eines tatsächlichen Eindruckes der verwüsteten Leere, wie es sich besonders in der obersten Szene der Roghmannradierung beobachten ließ, findet sich im Rahmen dieser Katastrophenbilder allerdings fast ausschließlich in Radierung und Zeichnung (*Abb. 44-45*).

Ähnliches beobachten lässt sich auch in der künstlerischen Aufarbeitung der Schießpulverexplosion in Delft. So scheint es den beiden Delfter Malern Egbert van der Poel (*Abb. 49*) und Daniel Vosmaer (*Abb. 50*) sehr viel mehr um die dramatische Rekonstruktion der Katastrophe als um einen Bericht des Schreckens aus erster Hand zu gehen.⁷⁹ Anders als Schellinks und Asselijn in den Bildern des Deichbruches wählten sie jedoch meist Situationen nach der Katastrophe für ihre Bilder. In beiden Darstellungen haben wir das menschliche Drama im Vordergrund. An fliehenden Menschen, anderen, die Verwundeten zur Hilfe eilen und auch an Ansammlungen von Schaulustigen mangelt es nicht. Im Hintergrund ist die zerstörte, aber dennoch z.T. fast traditionell komponiert erscheinende Stadt zu sehen.⁸⁰

Ganz offensichtlich betont auch Gerbrand van den Eeckhout in seiner Radierung hier das Menschlich-Dramatische, jedoch mit etwas anderen Mitteln und Folgen. Seine Titelillustration für das Pamphlet Jan Philipsz Schabaeljes (*Abb. 53*) konzentriert sich auf die heroischen Anstrengungen der Bergungs- und Rettungsarbeiten tatkräftiger Männer in den Trümmern, während sich im linken Vordergrund ein auch im Pamphlet beschriebenes

⁷⁶ Vgl. Lange 2003, S. 68.

⁷⁷ Vgl. Kurtesky 2005b, S. 182-183.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

⁷⁹ Vgl. Logan 1996, S. 207.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

herzerwärmendes menschliches Drama abspielt.⁸¹ Neu erscheint hier der dramatisch gewählte, nahnachtige Bildausschnitt und ein das gesamte Blatt bestimmender diagonaler Rhythmus von links unten nach rechts oben, welcher die Darstellung in der Dramatik sehr lebensnah erscheinen lässt, wenngleich Ruinen und Trümmerlandschaft eindeutig frei erfunden sind.⁸²

Deutlich glaubwürdiger noch erweckt eine Zeichnung der leeren Katastrophenlandschaft von Herman Saftleven den Eindruck, nach dem Leben gezeichnet zu sein (*Abb. 52*). Nicht nur aufgrund der betont skizzenhaften Technik, sondern auch durch ihre lockere, nicht gebaut erscheinende Bildkomposition.⁸³ Die große Originalität dieser Zeichnung liegt sicher in ihrer Darstellung der Leere.⁸⁴ So kann man in dem sich hier äußernden Interesse an der Leere als Ausdruck der Katastrophe (die Katastrophe wird durch das Fehlen der Stadt dargestellt, was eine Leere zur Folge hat) ein Phänomen ausmachen, wie es sich ganz ähnlich noch in jüngster Vergangenheit etwa im Kult um Ground Zero beobachten lässt (*Abb. 60*).⁸⁵ Zusammenfassend betrachtet, entsteht im Bereich der Zeichnung ein weiteres Mal eher der Eindruck, als handele es sich um direkte, vor Ort entstandene Dokumente, während dieser in der Malerei durch den Rückgriff auf traditionelle Bildmittel weniger erreicht wird. Die Bildausschnitte wirken hier stärker komponiert, da für die Stadtansicht wichtige Gebäude nicht verstellt werden und der entstehende leere Raum mit klassisch komponierten Figurengruppen gefüllt wird.

Eine religiöse Lesart, wie sie bereits für die Malereien des Deichbruches aufgezeigt werden konnte, lässt sich zumindest als Möglichkeit auch an einem monumentalen Gemälde des Amsterdamer Rathausbrandes von Jan Beerstraten aufzeigen (*Abb. 1*). So etwa, da die Brandkatastrophe, durch das Zusammenwirken unterschiedlicher Detailmomente,⁸⁶ die gemeinsam eine Stimmung apokalyptischen Charakters vermitteln, als Untergang inszeniert

⁸¹ Unter den Trümmersteinen wird ein eineinhalbjähriges Mädchen noch im Hochstühlchen sitzend gefunden und hinter ihrem Retter, der den Fund in den Bildvordergrund rückt, sich hinunter beugt und sich nach dem Befinden des Kindes zu erkundigen scheint, ist seine aufgelöste Mutter mit erhobenen Armen zu sehen. Vgl. Plomp 2001, S. 470.

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Vgl. Logan 1996, S. 205.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 209.

⁸⁵ Bruno Weber bezeichnet diese Art der Katastrophendarstellung sogar als die einzig aufrichtige, indem er schreibt "Die einzige redliche Darstellungsweise, in der man sich dem Elementarereignis unpräntiös nähern darf, ist die des Zustandsprotokolls. Glaubwürdig sind naturalistische Veranschaulichungen, die das Ereignis im Augenblick des Stillstands, *Natura morta*, als *Memento mori* erklären." Weber 2003, S. 258.

⁸⁶ Die Rede ist hier etwa von den tiefschwarzen Rauchwolken, die links im Bild als solche kaum logisch erklärbar sind, sondern viel eher Gewitterwolken gleichen, und das links am Horizont auftauchende blitzartige Gebilde in exakt derselben Farbigkeit des Feuers rechts, wodurch sich eine Parallelisierung von Natur- und Brandkatastrophe zu ergeben scheint und letztere nur noch als Teil eines größeren Untergangs auftritt. Auch, dass der drohende Himmel hier zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, die Architektur verglichen mit den anderen Brandbildern aus der Ferne gezeigt wird und die Menschen im Bildganzen winzig erscheinen, könnte diese Überlegung untermauern.

scheint, wodurch das eigentliche Katastrophenereignis beinahe nur noch als Teil eines größeren Niedergangs erscheint. Ein lediglich auf das Formale beschränkter Bezug der Brandbilder zum Religiösen, lässt sich darüber hinaus etwa in ihrer formalen Nähe zu Darstellungen biblischer Brände ausmachen (*Abb. 61-62*). Zwar sind die Rathausbrandbilder inhaltlich ganz deutlich Darstellungen eines konkreten zeitgenössischen Brandereignisses, doch erscheint dieses konkrete Ereignis durch die Möglichkeiten der Farbe hier oftmals vorrangig als ein atmosphärisches Schauspiel, wodurch die Malerei noch in sehr viel stärkerem Bezug zu ihren sakralen Vorbildern zu sehen ist als etwa die Grafik und Zeichnung um den Brand. Auch der bereits an anderer Stelle beobachteten, heroischen Dramatik der Katastrophenmalerei begegnet man im Kontext der Brandkatastrophe. Am deutlichsten wohl in Cornelis de Bies Ausführung in nahsichtig dramatischer Schrägansicht auf das in Flammen stehende Gebäude (*Abb. 6-7*). Dass diese Dramatik in der Malerei nicht selten eine inszenierte ist und sich wohl nur z.T. in der realen Brandsituation finden lässt, verdeutlicht etwa die Tatsache, dass sowohl De Bies als auch Gerrit Lundens in ihren Malereien des Brandes (*Abb. 5-6*) eine Situation der Rathausarchitektur wiedergegeben, die 1652 bereits seit zwölf Jahren nicht mehr existierte, da sie das 1640 entfernte Satteldach des Rathhausturmes abbilden.⁸⁷ Während in Malerei und Druckgrafik sowohl der Katastrophenmoment selbst als auch die vom Feuer hinterlassene Ruine thematisiert werden, widmet sich die Zeichnung abgesehen von einer Ausnahme ausschließlich der Katastrophenruine und Landschaft. Und auch hier schafft es die Zeichnung, allen voran wohl jene Rembrandts (*Abb. 15*), ein weiteres Mal am ehesten den Eindruck einer getreu dokumentierenden Situationsaufnahme zu geben.

Während im ersten Teil der Untersuchung die Voraussetzungen und Einflüsse, d.h. der Entstehungskontext des neuen Genres der zeitgenössischen Katastrophendarstellung angerissen und drei wichtige Katastrophenereignisse der Jahrhundertmitte in groben Zügen vorgestellt wurden, kamen im zweiten Teil die Bilder selbst zu Wort. Besonders interessant scheint daher rückblickend vielleicht die Frage nach den besonderen Eigenschaften, die ein zeitgenössisches Katastrophenereignis bildwürdig werden ließen sowie die nach den Hauptcharakteristiken der Darstellungsformen. Entscheidend für die Verewigung im Bild scheint zum einen der Bezug zum Kampf der Holländer um ihr Land und zum anderen die Zerstörung menschlicher Werke, womit menschliches Streben und Scheitern an den Naturgewalten, göttliche Strafe und schlussendliche Errettung durch einen glimpflichen Ausgang wohl ebenso als wichtige Kriterien der Bildwürdigkeit einer zeitgenössischen Katastrophe anzusehen sind. Der Schwerpunkt in den Darstellungen dieser

⁸⁷ Vgl. Middelkoop 2001, S. 160-161.

Katastrophenereignisse wiederum liegt entweder auf dem heroischen, meist in Nahaussicht und vor traditionell komponiertem Hintergrund dargestellten Ringen der Menschen mit der Katastrophe oder auf der mit dem Anspruch der naturgetreuen Wiedergabe und in oft recht ungewöhnlicher Komposition gezeigten Studie der Verheerungen bzw. der Leere der verwüsteten Fläche nach der Katastrophe, wobei Ersteres vor allem auf die Malerei und z.T. auch auf die Druckgrafik zutrifft, während Letzteres beinahe ausschließlich in der Zeichnung zu finden ist.

4. Historischer Entstehungskontext

Nachdem Bedeutung und Hauptformen der Verbildlichung eines zeitgenössischen Katastrophenereignisses in den Niederlanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts exemplarisch in groben Zügen skizziert wurden, soll sich nun der allgemeinere Blick auf die besondere Katastrophe des Amsterdamer Rathausbrandes fokussieren. Bevor jedoch motivgeschichtliche Fragen und die verschiedenen Darstellungen des Brandes in den Mittelpunkt gestellt werden, soll der Versuch unternommen werden, das historische Ereignis anhand zeitgenössischer Quellen zu rekonstruieren, um die Entstehungsumstände der zahlreichen Verbildlichungen als Basis und Bedingung der weiteren Untersuchung vor Augen zu haben.

Zeitlich befinden wir uns bei Eintritt der Amsterdamer Rathausbrandkatastrophe in den Jahren kurz nach dem Westfälischen Frieden, der den Sieben Provinzen die Unabhängigkeit von Spanien zugesichert hatte, oder genauer in den frühen Morgenstunden des 7. Julis 1652. Den räumlichen Kontext bildet das urbane Holland (*Abb. 63*) mit seiner reichsten und mächtigsten Stadt Amsterdam (*Abb. 64*), die sich im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Handelszentren Europas entwickelte.⁸⁸ Hier wiederum ist es das Herzstück der Stadt, der Dammpplatz, der das Zentrum des Geschehens bildet. Jener Ort, an welchem ein breiter Damm die Amstel überspannte und die Ladung der Schiffe aus Übersee in jene der Binnenschiffahrt verfrachtet und ein- wie ausgeführte Handelsgüter in der Stadtwage gewogen wurden.⁸⁹ Ihren Platz fanden hier neben dem Waaggebäude die Nieuwe Kerk des 15. Jahrhunderts, die 1608 entstandene Börse und der größtenteils noch aus dem Mittelalter stammende Bau des Stadthauses (*Abb. 30*), das zum traurigen Protagonisten des Katastrophenereignisses werden sollte. Die Feuersbrunst des 7. Juli nun, welche bereits die dritte in der Geschichte des Rathauses bildete,⁹⁰ bedeutete das Ende eines Senatshauses, das

⁸⁸ Vgl. Vignau-Wilberg 2001, S. 151.

⁸⁹ Vgl. Ebd.

⁹⁰ Nach den vorangegangenen Bränden 1421 und 1452 wurde das Gebäude weitgehend restauriert, doch 1652 entschied die Regierung, es nicht wieder aufzubauen. Vgl. Carasso 1997, S. 35.

über Jahrhunderte hinweg als administratives Zentrum einer aufstrebenden Stadt fungiert hatte.⁹¹ Wenngleich die alte Gemeindeanlage bereits baufällig war und Bauarbeiten an einem neuen Stadthaus schon im Gange waren, blieb sie dennoch der Regierungssitz der größten und wichtigsten Stadt der holländischen Republik und als solche Symbol der Republikanischen Tugenden, die der Metropole der Jahrhundertmitte zu Glanz und Macht verholfen hatten.⁹²

Greifbarer noch wird die Bedeutung des Ortes, führt man sich vor Augen, welche Organe der Stadt dieses Gebäude beheimatete. Nicht allein die Stadtverwaltung mit ihrem Sitzungssaal der Bürgermeister im Rathausturm befand sich hier, sondern auch der Sitz der öffentlichen Rechtsprechung im säulengesäumten Hof des Erdgeschosses, die Weeskamer im ersten Stock, in der die Regenten tagten, und die 1609 gegründete Wechselbank, welche gemeinsam mit der Börse ein lebenswichtiges Organ Amsterdams und damit gesamt Hollands bildete und im ältesten, rechts an den Turm angrenzenden Gebäudekomplex untergebracht war.⁹³

Diese Wahrnehmung des Ortes als Symbol der Tugenden Amsterdams trotz Fehlens jeglicher glanzvollen Entsprechung in der äußeren Form, spiegelt sich aufs deutlichste in einem 1636 entstandenen Gedicht auf Amtshaus und Stadt. Noch bevor 1639 der Entschluss zur Errichtung eines neuen Rathausgebäudes gefällt wurde, verfasste Jan Krul ein Gedicht, in welchem er das Rathaus aufgrund der Tugenden seiner Stadtverwaltung aufs höchste lobt.⁹⁴ Unter dem Titel - Der Palast der Amstel-Götter - lesen wir hier: „Ha! Amsterdamer Palast obwohl Du an allen Seiten/Nicht mit prunkvollen Diamanten geschmückt bist;/Obwohl Du dem Augen außen nicht zeigst/Von welcher Herrlichkeit du innen bewohnt bist./Und obwohl der Bürgermeistersaal nicht prunkt und marmorn glänzt: Besitzt er doch die Weisheit ihres Gottes; [...] So besitzt dieses Reich dennoch solchen Wert/Dass ich schier zweifle ob es auf Erden noch ein größeres gibt[...]“.⁹⁵ Unter diesem Wert versteht Krul Weisheit, gepaart mit Vorsichtigkeit, Liebe und Barmherzigkeit.⁹⁶ Dank dieser Tugenden sei die Stadt ein Paradies, die in der Folge des Gedichtes dann plötzlich allein im Zentrum steht, indem einzelne ihrer

⁹¹ Vgl. Carasso 1997, S. 37.

⁹² Vgl. Schwartz 1986, S. 40. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79.

⁹³ Vgl. Zumthor 1959, S. 298. Vgl. Van Suchtelen 2008, S. 170.

⁹⁴ Vgl. Spies 1993, S. 20.

⁹⁵ Übersetzung der Verfasserin. Wortlaut im Original: „Ha! Amsteldams Palleys, howel van alle kanten/Ghy niet en zijt geçiert met pronc van Diamanten;/Hoewel uytwendigh ghy aen't ooghe niet vertoont/Met welke herrlickheyt t'inwendigh wort bewoont./Hoe-wel de Opper-zael (geen ooghe pronck van node,/Van marmor niet en blinckt: maer wijsheyt haerer Gode; [...]Soo is nochtans dit Rijck versien met sulke waerde/Dat ick schier twijffel offer grooter is op Aerde;[...]“ zit. nach Spies 1993, S. 20-21.

⁹⁶ Vgl. Spies 1993, S. 20-21.

Gebäude sowie ihre glanzvolle Entwicklung vom Fischerdorf zur Handelsmetropole eindrücklich geschildert werden.⁹⁷

Ganz anders wird das alte Rathaus etwa 1638 von Caspar van Baerle, einem der Gründungsprofessoren des Athenaeums wahrgenommen, der im Rahmen einer offiziellen dichterischen Beschreibung des Besuches der Maria de Medici über dieses bemerkt: „[...]Sein Alter und seine Baufälligheit verleihen dem Gebäude eine gewisse Ehrwürdigkeit. Eine Stadt die ansonsten so prächtig errichtet ist, zeigt hier, wie schlicht sie in den alten Tagen war[...]“.⁹⁸ Hier geht es nur noch um die wenig prächtige äußere Hülle des Ortes und nicht mehr um den ihm innewohnenden Glanz als Sitz der wichtigsten Stadtorgane. Auffällig jedoch ist die Wertschätzung des Alters, wodurch das Rathaus auch in dieser weniger lobenden Beschreibung nicht einer „gewissen Ehrwürdigkeit“ entbehrt.

Noch 1665, gut ein Jahrzehnt nach dem Brandereignis, als das Neue Rathaus bereits errichtet ist, beginnt Philipp Zensen im Rahmen seiner Stadtbeschreibung Amsterdams die weitere Beschreibung der wichtigsten Gebäude nach derjenigen des alten Rathauses mit dem folgenden Satz: „Nach dem Raht-hause waren die vornehmsten weltlichen Gebeue/das Schlos oder die Burg;“⁹⁹ Die Bedeutung, die diesem Ort von den Zeitgenossen beigemessen wurde, indem das Rathaus hier trotz seines wenig eleganten Äußeren als das erste der weltlichen Gebäude Erwähnung findet und darüber hinaus noch als vornehm beschrieben wird, macht somit auch eine Stadtbeschreibung der 1660er Jahre noch deutlich. Neben Zensens Beschreibung der Stadt brachte dieses Jahrzehnt noch drei weitere hervor,¹⁰⁰ die sich alle ebenfalls dem alten Rathaus und in unterschiedlicher Breite auch dem Brandereignis widmeten,¹⁰¹ nachdem seit Johannes Isacius Pontanus' Beschreibung von 1611 keine weitere mehr entstanden war.¹⁰²

⁹⁷ Vgl. Spies 1993, S. 21-22.

⁹⁸ Vgl. Schwartz 1986, S. 40.

⁹⁹ Zensen 1664, S. 133.

¹⁰⁰ Vgl. Dapper 1663. Vgl. Commelijn 1665. Vgl. Fokkens 1663.

¹⁰¹ Melchior Fokkens etwa gibt erst eine kurze Beschreibung der Geschichte und Bestandteile des alten Rathauses, bevor er dann in drei Sätzen das Brandereignis beschreibt, wobei er hier zur Veranschaulichung ein Gedicht des Ereignisses von Vondel einfügt. Vgl. Fokkens 1662, S. 99-103. Olfert Dapper, dessen 4. Buch seiner Stadtbeschreibung den Gebäuden Amsterdams gewidmet ist, beschreibt ebenfalls erst Geschichte und Aussehen des Gebäudes, indem er Pontanus Beschreibung von 1614 zitiert und ergänzend Stellung dazu bezieht. Anschließend wird auch hier die Brandkatastrophe beschrieben, allerdings sehr viel detaillierter. Vgl. Dapper 1663, S. 329-335. Isaac Commelijn beginnt das 4. von 6 Büchern einer 1665 erschienenen Stadtbeschreibung Amsterdams mit der Beschreibung des alten Rathauses, übernimmt einleitend wie Dapper Pontanus' Beschreibung und bezieht dann Stellung dazu. Der Brand allerdings wird hier lediglich in zwei Sätzen thematisiert. Vgl. Commelijn 1665, IV. Boek, S. 1-3.

¹⁰² Vgl. Pontanus 1614.

Nicht außer Acht gelassen seien an dieser Stelle ebenfalls die zahlreichen Würdigungen des Rathauses, v. a. auch die nachträglichen, in Form von Gemälden. Exemplarisch dienen soll hier Saenredams Darstellung (*Abb. 30*), welche 1657, nur wenige Jahre nach dem Brand, die Erinnerung an ein nicht mehr existierendes Gebäude lebendig hält, indem sie uns die Situation vor der Brandkatastrophe minuziös vor Augen führt. Auch versäumt es Saenredam nicht, direkt im Bild darauf zu verweisen, dass dieses auf einer detaillierten Zeichnung von 1641 basiert (*Abb. 28*), welche er im Rahmen einer „Zeichenkampagne“ zwischen dem 15. und 20. Juli angefertigt hatte, womit er den Anspruch nach der Natur gearbeitet zu haben sehr deutlich werden lässt.¹⁰³ Wenn man bedenkt, dass 1641 ein neues Rathausgebäude bereits in Planung war und dem alten Gebäude zusätzlich zu seinem Symbolcharakter der Reiz des im Verschwinden Begriffenen, des Verlorenen anhaftete, mag hier das Bedürfnis des historischen Erinnerns vielleicht die stärkste Motivation einer möglichst getreuen Dokumentation gewesen sein.¹⁰⁴ Sicherheit darüber, dass es Saenredam nicht vorrangig um die malerische Erscheinung des alten Rathauses ging, sondern ebenso um dessen Geschichte, liefern uns seine Notizen auf einer seiner Arbeitszeichnungen (*Abb. 29*), die u.a. den Datierungsversuch aus einer alten Stadtbeschreibung zitieren.¹⁰⁵ Für sein historisches Interesse spricht darüber hinaus die Tatsache, dass er hier einige damals bereits abgerissene kleine Häuser wiedergibt.¹⁰⁶ Dieses nun in Holland allgemein entstehende Interesse an der Geschichte und Topographie durchzieht allgemein das Oeuvre des Kirchenmalers.¹⁰⁷ Als Werk, das ein Amsterdamer Sujet verbildlicht, ist es jedoch einmalig und auch als Arbeit, die kein Kirchengebäude veranschaulicht, zählt sie zu den wenigen Ausnahmen im Oeuvre des Künstlers und unterstreicht als solche sicherlich die Bedeutung, die ein Erinnern an ein symbolisch so wichtiges Gebäude der Stadt besaß.¹⁰⁸ Da das Bild in der Folge von der Stadtverwaltung teuer erworben wurde, Jahrhunderte lang im Bürgermeisterzimmer neben einem Abbild des neuen Rathauses von Jacob van Uft (*Abb. 66*) hing und stets mehr bewundert wurde als sein

¹⁰³ Vgl. Schwartz 1989, S. 189 f. Vgl. Wattenmaker 1977, S. 21. Ebenso wie später die niederländischen Maler und Radierer an den Ort einer Katastrophe reisten, um diese vor Ort aufnehmen zu können, reiste auch der in Haarlem arbeitende Architekturmaler Saenredam, um vor Ort Zeichnungen von Kirchen, öffentlichen Gebäuden und Straßenansichten in Utrecht, 's-Hertogenbosch, Amsterdam, Rhenen und anderen Städten anfertigen zu können. Vgl. Wattenmaker 1977, S. 21.

¹⁰⁴ Vgl. Giltaij/Jansen 1991, S. 139.

¹⁰⁵ Vgl. Van Suchtelen 2008, S. 172.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸ Kat. Ausst. Rijksmuseum 2007, S. 344.

Pendant, sehen wir das Gebäude nicht nur von Künstlern, sondern auch von Stadtverwaltung und Bürgern gewürdigt.¹⁰⁹

Vor diesem Hintergrund, der das alte Rathaus als einen würdigen und äußerst symbolträchtigen Ort zeigt, scheint nun das Katastrophenereignis des 7. Juli von den Zeitgenossen wahrgenommen und ausgelegt worden zu sein. Den kürzesten Augenzeugenbericht entdeckt man im Taufbuch der Alten Kirche in Amsterdam.¹¹⁰ Auf die Eintragungen von drei Taufen folgt der Hinweis: „Des Nachts am Sonntag vom 6. auf den 7. Juli zwischen ein und zwei Uhr haben ich und Tausende mit mir das schreckliche Unglück vom Brand des alten Rathaus gesehen, das in dieser Stadt sehr großen Schaden anrichtete. Möge uns der Herr unser Gott vor weiterem Unheil bewahren, Amen.“¹¹¹ Da der anonyme Verfasser Gott als Schutzherren anruft, verdeutlicht er uns besonders den verbreiteten religiösen Kontext, in dem Katastrophen damals gesehen wurden.

Eine ganz andere Auseinandersetzung mit dem Brandereignis offenbaren hingegen Gerichtsakten der Stadt, in welchen auf rationalem Wege versucht wird, der Brandursache auf den Grund zu gehen. Zunächst wird die Nachlässigkeit der Reiterwacht für den Brand verantwortlich gemacht, wie einer Resolution des Stadtrates vom 11. Juli zu entnehmen ist.¹¹² Dreizehn Tage darauf muss sich diese dann vor Gericht verantworten.¹¹³ Die Brandursache ist jedoch nicht feststellbar, da alle sieben unter Eid Befragten aussagen, dass sie in jener Nacht nicht auf dem Torfboden, dem Ursprungsort des Rathausbrandes gewesen seien, ja überhaupt keinen Zugang zu jenem hatten, die Laternen gut geschlossen gewesen seien, weder Alkohol noch Tabak konsumiert wurde und das Feuer von ihnen erst zu einem Zeitpunkt bemerkt wurde, als es sich bereits ausgebreitet hatte bzw. nachdem der erste Brandruf ertönt war, worauf sie aber sofort ihre Kollegen geweckt bzw. zu retten begonnen hätten.¹¹⁴ Auch der Torfräger Cornelis Jacobsz. Rotgans, der Zugangserlaubnis und Schlüssel zum Torfboden besaß, erklärt, seit dem 15. oder 17. Juni nicht mehr oben gewesen zu sein und, dass sich zu diesem Zeitpunkt noch ca. 20 Arme Holz auf dem Boden befanden.¹¹⁵ Auch muss sich dort ein Fenster befunden haben, das, wie er meint, gut offen gestanden haben könnte, da es keinen Griff besaß.¹¹⁶ Die Reiterwacht wurde jedoch trotz der ungeklärten Schuldfrage am 14. April

¹⁰⁹ Vgl. Van Suchtelen 2008, S. 170.

¹¹⁰ Vgl. Boer 1952, S. 89.

¹¹¹ Zit. n. Ebd.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ Vgl. Ebd.

¹¹⁴ Vgl. Boer 1952, S. 89-91.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 91.

¹¹⁶ Vgl. Boer 1952, S. 91.

1656 offiziell abgelobt und 1664 eine neue eingesetzt.¹¹⁷ J.F. den Boer, in dessen 1952 erschienenem Aufsatz zu den Amsterdamer Rathausbränden von 1452 und 1652 sich Teile dieser Akten abgedruckt finden,¹¹⁸ macht darauf aufmerksam, dass der Brand durchaus auch eine plausible Ursache haben kann, ohne dass einen der am Prozess Beteiligten eine konkrete Schuld zu treffen hat.¹¹⁹ So schlägt er als möglichen Hergang vor, dass die heiße Juli-Sonne tagsüber auf den Boden des alten und trockenen Gebäudes geschienen habe, wodurch auf die ein oder andere Weise etwas versengt wurde und nachts durch Ritzen und offenes Fenster kalte Luft eindrang, welche dann für den nötigen Zug sorgte, der das Feuer entfachen konnte.¹²⁰ Den heißen Sommertag, von dem hier ausgegangen wird, finden wir mehr oder weniger in einem Bericht des Brandereignisses im Hollandschen Mercurius bestätigt, in dem über die Wetterlage der Brandnacht bemerkt wird „Alsoo't niet zeer waeyde“ (weil es nicht sehr wehte bzw. windig war) und auch das offene Fenster oder zumindest die Möglichkeit belegt die Aussage des Torfrägers, womit die von den Boer vorgeschlagene Brandursache durchaus vorstellbar wird.¹²¹ Dass er aus der windstillen Nacht folgert, dieser müsse ein sehr heißer Sommertag vorausgegangen sein, ist vielleicht keine zwingende Schlussfolgerung, aber dennoch recht wahrscheinlich.

Einen ähnlich zeitnahen Blick auf die Katastrophe, wie Taufbucheintrag und Gerichtsakten, liefert uns auch der Hollandsche Mercurius, welcher 1653 über die Brandkatastrophe als eines der erwähnenswertesten Ereignisse im Europa des Jahres 1652 berichtet.¹²² Im Kontext etwa

¹¹⁷ Vgl. Boer 1952, S. 91.

¹¹⁸ Leider sind diese hier ohne Quellenangaben abgedruckt. Vgl. Boer 1952, S. 89-91.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 91.

¹²⁰ Vgl. Ebd.

¹²¹ Vgl. Ebd.

¹²² Vgl. Hollandsche Mercurius 1660, S. 72: „Den 7 July/'s nachts ten twee uren/is 't oude Stadthuys tot Amsterdam omtrent het Toorentje in brant geraeckt/onseeker hoedanigh/ en dewijl het meest hout was/liep de vlam na de Wissel-banck/daer't Vuur gestuyt/en/alsoo't niet seer waeyde/vest geweert wiert: De vlijt van sommige was hier soo groot/dat sij in't heetste branden na de Griffien liepen/-rucken van daer 't gunt ten dienst der Stadt beter bewaert als vernielt diende: Seecker gau Man vloog na de Wees-kamer/en/alhoewel die in't Vuur stont en layde/greep hy armen vol Papieren en Registers/en die ter Venster uytsmijtende/soo salveerde hy hem met een Tou aen den Tooren/want de Trappen/waer langs hy opgekomen was/waren alreede verbrant/en stracks daer aen viel den heelen bras in /waer op hy hadde gestaen: Andere/die meer op hun bysonder als op't gemeen voordeel sagen/hadden veel Gelts uyt de Banck en elders gepackt/meynende daer mede wegh te raken; doch zijn van de Soldaten gevat en gevisiteert: Des morgens is't Geldt in verseeckerde plaetsen uyt de Wissel-banck gebracht/als mede de gebergde Papieren en Boecken: de schade wiert begroot te wesen/dat het Afbreeck-gelt was verspaert/ en dat soo een vermaerde Stadt niet langer een Richt-huys van hout/maer een Capitolium van Marmer verdiende: Sulcks heeft de Vlamme/die alles/selfs het Gout/loutert/gedenoteert/als oft dat Goddelijcke Element in plaets van't verbrande Stadhuys in desselfs naem had willen seggen't geen volgt: (übersetzt: „Am 7. Juli/des Nachts um zwei Uhr geriet das alte Amsterdamer Rathaus (vom kleinen Turm aus) in Brand/ unsicher wie/ und weil das meiste aus Holz war/breiteten sich die Flammen zur Wechselbank hin aus/und dort wurde es gestoppt/ und/weil es nicht sehr wehte/ konnte es dann endgültig gestoppt werden. Der Fleiß von manchen war so groß/dass sie im heißesten Brennen schnellst zur Gerichtskanzlei liefen/wo dasjenige im Dienst der Stadt

von Seeschlachten, Kriegen aber auch anderen Feuerkatastrophen¹²³ findet sich hier auf Seite 72 in wenigen Zeilen der Brandhergang beschrieben, vom Ausbruchsort auf dem Torfboden bis zur Wechselbank, wo das Feuer schlussendlich gestoppt werden konnte.¹²⁴ In der Folge wird der allgemeine Einsatz von einigen gelobt, wobei ein besonders heroischer Fall herausgegriffen wird: Der Einsatz eines Mannes, der sich in die brennende Waisenkamer stürzte um Papiere und Register zu retten, indem er sie aus dem Fenster warf und sich nach seinem Einsatz nur noch mit einem Seil retten konnte, da die Treppe, über die er hinaufgelangt war, bereits in hellen Flammen stand.¹²⁵ Aber auch das gegenteilige Verhalten wird anschließend beschrieben, indem berichtet wird, wie andere versuchten, die Situation nur zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen und in den Wirren des Brandes Geld zu stehlen, aber damit nicht davon kamen, sondern von den Soldaten festgenommen wurden. Am darauffolgenden Vormittag, so wird hier berichtet, werden dann Geld, Dokumente und Schriften in Sicherheit gebracht und der Schaden geschätzt. Der Artikel schließt mit dem Herausstreichen der Sinnhaftigkeit des Brandes, etwa indem darauf hingewiesen wird, dass die Flammen die Abbrucharbeiten und Kosten übernahmen, womit sich vielleicht z.T. auch die vorhandenen Brandstiftungsgerüchte erklären mögen.¹²⁶ Deutlich macht er hier zudem, dass einer so bedeutenden Stadt wie Amsterdam kein Rathaus aus Holz sondern ein Kapitol aus Marmor gezieme. Bestärkt wird diese Auslegung, indem der Verfasser abschließend das alte Rathaus, durch welches die als göttlich erachteten Flammen gesprochen hätten, Folgendes sagen lässt: „Nachdem du schöne Stadt durch Kiel, Vernunft und Federn,/die Welt, und sie dich als ihr Zentrum offenbart hat,/wünsche ich doch keinen Rumpf, als Schmuckstück Ihres

besser bewahrt als zerstört gehörte: Ein gewisser schneller Mann eilte zur Waisenkamer/und/ obwohl sie schon lichterloh brannte, nahm er händevoll Papiere und Register/die er zum Fenster hinauswarf/dann rettete er sich mit Hilfe eines Seiles, das an dem Turm befestigt wurde / da die Treppen über die er hineingekommen war / bereits in Flammen standen und kurz darauf brachen auch die Streben in sich zusammen/ auf welchen er gestanden hatte: Andere/die den eigenen über den allgemeinen Vorteil stellten (sahen)/hatten viel Geld von der Bank und sonst wo genommen/in der Meinung damit davonzukommen; doch sind sie von Soldaten festgenommen und inspiziert worden: Vormittags sind das Geld/sowie auch die geborgenen Papiere und Bücher von der Wechselbank fort an sichere Orte geschafft worden: der Schaden wurde geschätzt/dass das Demoliergeld erspart wurde und dass solch eine berühmte Stadt nicht länger ein Gerichtshaus aus Holz sondern ein Capitolium aus Marmor verdiente: Dies hat die Flamme die alles/und selbst das Gold/läutert umschrieben als ob das göttliche Element anstatt des verbrannten Rathauses in dessen Namen Folgendes hätte sagen wollen: [...]“.

¹²³ Vgl. Hollandsche Mercurius 1660, Titelseite und S. 72.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 72.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

¹²⁶ Vgl. Schwartz 1986, S. 40. Eine Auslegung des Brandes, wie wir sie sehr viel zynischer auch in Joost van den Vondels Ode an das Rathaus („Op het verbranden van ’t Stadhuis van Amsterdam“) wiederfinden, in dem zu lesen ist, dass dadurch, dass das Rathaus in Flammen aufging, es der Stadt „aus unangebrachter Sparsamkeit“ („...uit averrechtse zuinigheid.“) die Abrisskosten erspart hätte. Vgl. Carasso 1997, S. 37, Anm. 5. Vgl. M.B. Smits-Veldt/M.Spies, Vondel. Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza. Verzorgd door Albert Verwey, Amsterdam 1986, S. 907. Vgl. Carasso 1997, S. 37, Anm. 5.

Rates,/ Ich will dass ein guter Stein auf Ihren Masten steht,/ Und das die Sechsenddreißig auf besseren Stühlen schreiten,/so dass sie noch wie einst für ihre Bürger streiten,/So berge Papier und Tinte, deine Siegel, Bücher, Wachs,/und lasse aus meiner Asche einen besseren Phönix aufsteigen“.¹²⁷

Eine ähnliche Annäherung und Auseinandersetzung mit dem Brandereignis bietet ein allegorisches Gedicht des bekanntesten Barockdichters in Amsterdam, Joost van den Vondel, welches anlässlich der Einweihung des neuen Rathauses 1655 entstand.¹²⁸ Hier wird Vulkan die Schuld für das Feuer gegeben, der das Gebäude lieber selbst zerstören wollte als mit anzusehen, wie es von den Menschen abgerissen wird.¹²⁹ Als die Stadt durch das Feuer und die wütenden Flammen erwachte, seien stolze Bürger auf das Gelände gestürzt, um die Seele der Stadt vor dem Feuer zu bewahren, indem sie Briefe, Bücher und Schätze aus dem brennenden Gebäude retteten.¹³⁰ Wengleich der Gott des Feuers letztendlich auch nur Ruinen, Schutt und Steine hinterließ, so konnte er den Geist des Gebäudes, dank des schnellen Handelns der stolzen Bürger, doch nicht zerstören. Und auch er sieht gleich dem mythologischen Phönix das neue Rathaus aus Schutt und Asche auferstanden, dazu berufen, die Krone des Landes zu werden, Jahrhunderte zu überdauern und in eine noch glanzvollere Zukunft zu geleiten.¹³¹ Möchte man das festliche Gedicht als historisches Dokument heranziehen, wirkt es doch sehr idealisierend, auch weil wir im Hollandschen Mercurius¹³² und in dem Bericht eines weiteren Zeitzeugen, Jan Van der Heyden, z.T. Konträres lesen.¹³³ In der Wortwahl „Seele der Stadt“ darf man aber sicherlich ein weiteres Mal die symbolische

¹²⁷ Vgl. Hollandsche Mercurius 1660, S. 72 Originalfassung: „Het afgebrande Stadhuis van Amsterdam spreekt:/ Naerdien gy waerde Stadt door Kiel, vernunft, en Pennen,/ De Wereldt, en sy u als 't Massa heeft doen kennen,/ Begeer ick toch geen Romp, tot ciersel van uw Raedt,/ ' k Will dat een braver Stehen op uwe Masten staet,/ En dat de Dertigh Ses op beter Stoelen schryen,/ Op dat se noch, als oyt, voor hare Burgers stryen:/ Soo berg Papier en Inckt, uw Zegel, Boecken, Was,/ En scheidt door my een beter Phoenix uyt mijn As.”

¹²⁸ Vgl. Teil der sich auf den Brand bezieht: “ Mercurius versinkt in't Smitshal van Vulkaan,/ Beveelt hem 's middernachts dien ouden romp te sloopen,/ Vulkaan, toen 't nacht-glas net ten halven was verlopen,/ De wachters van den slaap beschooten, stom en stil,/ Vergaten hunne wacht, voltrekt Saturnus will./ Ontsteekt het solderveen van boven met zijn vonken,/ Het veen geraakte in brandt dat eertijds lagh verdronken,/ Dus brandt het vuur de balk, de solder, en het dak,/ De gantsche Stadt waakt op, de vlam gaat op en stak/ Het toorenbuskruyt aan, nu rusten geene bedden,/ De trouwsten schieten toe, en reppen zich, en redder/ De Brieven, Boeken, Gelt, Trezoor, en Bank en Schat,/ Terwijl de vlam in top blijst weyden als een wonder/ Uyt gunst die 't vuur ons droegh, dat tijdt gaf, om van onder/ Te redder haaf en goet, ten oorbaar van 't gemeen,/ Dus liet Vulkaan hier, niets dan muurwerk, puyn, en stehen:/ Waar na de bouw-kunst breedt haar vleugels gink ontvouwen/ De nieuwe Fenixluym, en kroon van's Landts gebouwen,/ Als rijsende uyt den grave, en d' asseche, en 't lijk van oudt,/ En een geduurzaamheydt van eeuwen toe-betrouwt.“ Zit. nach Fokkens 1662, S. 101-102.

¹²⁹ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 80.

¹³⁰ Vgl. Ebd.

¹³¹ Vgl. Ebd.

¹³² Hier wird ebenso das gegenteilige Verhalten einiger Bürger beschrieben.

¹³³ Laut Van der Heyden breitete sich das Feuer zu schnell aus, um Schriften zu retten und das Geld in der Wechselbank schmolz zu großen Klumpen zusammen. Vgl. Van der Heiden 1690, S. 9.

Bedeutung des Ortes eingefangen sehen. Die Auslegung der Katastrophe sowie der positive Blick in die Zukunft sprechen wohl von einem damals allgemein in der Stadt lebenden Optimismus, wie er ähnlich auch in dem Brandbericht des Hollandschen Mercurius zu beobachten war.¹³⁴

Etwas weniger offensichtlich auf das Brandereignis des 7. Juli bezogen ist ein Gedicht des Jan Six van Chandelier aus dem Jahre 1657.¹³⁵ Nachdem es hier jedoch eindeutig um die Rathausbrandkatastrophe geht, da beschrieben wird, wie das Geld aus Rathaus und Wechselbank geborgen wurde und jeder nach besten Kräften zu löschen half, ist der Titel „Augustus Son“, wie bereits 1915 von Fritz Lugt vorgeschlagen, sicherlich als eine poetische Freiheit des Dichters auszulegen, womit sich in diesem Gedicht ein weiteres Mal der enorme Eindruck eingefangen findet, den das Feuer auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muss.¹³⁶

Deutlich später, doch kaum weniger interessant und äußerst detailreich, berichtet der Stadtlandschaftsmaler und Erfinder der verbesserten Brandspritze¹³⁷ Jan van der Heyden von dem Brandereignis, indem er im Rahmen der Anpreisung seiner Erfindung der elastischen Feuerspritze auch eine lebhaft beschreibende Beschreibung des Brandes gibt (Abb. 67).¹³⁸ Zwar wurde der Bericht im Rahmen seines reich illustrierten Buches zu seiner Erfindung erst 1690 veröffentlicht und wird wohl auch erst einige Jahre nach dem Ereignis verfasst worden sein, doch beweist die ausführliche Beschreibung eine lebendige Erinnerung an das Ereignis der Zerstörung, die der 1652 auf dem Damm lebende van der Heyden damals als 15-Jähriger höchstwahrscheinlich aus nächster Nähe miterlebte.¹³⁹ Zudem beschreibt dieser Bericht den Interessen des Autors entsprechend als einziger sehr genau die Löscharbeiten, wenngleich natürlich nicht vergessen werden darf, dass letztendlich das gesamte Buch eine Werbekampagne für seine Feuerspritzen darstellte. So lesen wir bei van der Heyden in seinem ersten Kapitel betitelt mit der Überschrift „Von den vorgefallenen Bränden, die noch unter

¹³⁴ Vgl. Hollandsche Mercurius 1660, S. 72.

¹³⁵ Vgl. Jan Six Chandelier, Augustus Son, in: Poesy, 1657, S. 373. Zit. n. Lugt 1920.

¹³⁶ Vgl. Lugt 1920. Leider findet sich bei Lugt nur der erste Teil abgedruckt: „Des Erntemonats Sonn` lag in verliebtem Traum/Zu Luna traut gesellt, der Schwester, in dem Strahl/Der güld`en Arms.-Die Nacht an Amstels Ufersaum/Im krausen Widerschein der Sterne schimmert fahl./Erholung suchend von des Tages Arbeitslast/Auf weichem, frischem Pfühl die müden Bürger ruhten./Bewegungslos lag Mensch und Tier vom Schlaf erfaßt./Das Leben dieser Stadt trieb wie auf Lethes Fluten./In solcher Stille, hör` und lausche nur, entstund/Ein banges Schrein: Es brennt, es brennt, die Nachbarn schnellen/Zu Hilfe. Ringe klirr`n. Es rast der bell`nde Hund./Angstvoll Trompetenschall erschreckt mit lautem Gellen/Mein Ohr. Die Feuerglocke dröhnt.“ Zit. nach Lugt 1920, S. 20-21. Als seine Quelle verweist er zwar auf Jan Six van Chandelier, Poesy 1657, S. 373, doch konnte ich diese bisher leider nicht einsehen, weshalb mir eine nähere Bezugnahme auf den zweiten Teil des Gedichtes hier leider nicht möglich ist.

¹³⁷ Auf die Erfindung der Brandspritze wird in Anm. 228 auf S. 47 näher eingegangen.

¹³⁸ Vgl. Heide 1690, S. 9.

¹³⁹ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 80. Vgl. Wagner 1970, S. 113.

dem Gebrauch von Wannen, Leitern, Haken und Seilen bekämpft wurden“: „Der älteste Brand, an den wir uns erinnern, und den wir selbst, wie auch alle folgenden, gesehen haben, war der Brand vom alten Rathaus dieser Stadt; vorgefallen am 7. Juli 1652. Um zwei Stunden nach Mitternacht, ohne dass man überhaupt sicher hat vernehmen können durch was für einen Zufall er zustande gekommen war. Dieses Gebäude hat, wie die darüber stehende Abbildung zeigt [(Abb. 68)], einen großen Markt für sich, durch den Wasser lief, welches überhaupt sehr einfach zu beschaffen war: so war es auch hinten, wo das Wasser noch näher war; beiderseits waren große Straßen, die es von den umstehenden Häusern abtrennten. Der Brand begann genau oberhalb der Kammer des Bürgermeisters über D, und wurde selten früh, was ein großer Vorteil war, von den Wachen, die gewöhnlich auf dem Stadthaus und der gegenüber stehenden Waage platziert sind bemerkt und viele Menschen bald auf die Beine gebracht. Man hatte hier von allen Seiten Raum, Menschen, Leitern und Eimer, weil dies mitten in der Stadt war, im Überfluss; und von den Bürgern war kein Eifer zu vermissen, die willig ihre Pflicht taten an diesem Ort, wo es allgemeine Frage war zu helfen. Die schweren Leitern wurden zu beiden Seiten des entfachten Teiles aufgestellt, die Menschen dort aufgestellt und die Eimer bis auf das Dach hoch gegeben; aber sie kamen dort nicht an, ohne dass sie halb leer oder ganz ausgelaufen waren (wie dies immer unvermeidlich geschieht) [...]. Auf diese Weise verhält es sich gewöhnlich mit den Bränden: und hier, wo alle Voraussetzungen wünschenswert und das Gebäude aus Stein und nicht aus brennbarem Material war, brannte das Rathaus mit allem was daran war bis zum Boden ab, ohne dass ein Teil gelöscht werden konnte und nichts stehen blieb außer einem einzigen schweren Stück Mauerwerk von den Toren [...]“.¹⁴⁰

Das alte Rathaus, dessen Gerüst aus Holz und dessen Mauern aus Stein waren, scheint für van der Heyden ausschließlich aus Stein zu sein,¹⁴¹ während der Hollandsche Mercurius hervorhebt, dass das meiste aus Holz bestand.¹⁴² Auch, dass die Reiterwacht das Feuer selten früh bemerkt hätte, ist eine etwas schwierige Behauptung, wenn man bedenkt, dass deren Nachlässigkeit zunächst für den Brand verantwortlich gemacht wurde, wenngleich der Wacht auch letztendlich keine Schuld nachgewiesen werden konnte.¹⁴³ Insgesamt scheint somit die Beschreibung van der Heydens zwar äußerst detailliert, dennoch lässt sich der Eindruck nicht vermeiden, dass er trotz dieses sehr ausführlichen Berichtes die Tatsachen letztendlich doch

¹⁴⁰ Heide 1690, S. 9.

¹⁴¹ Vgl. „[...] und hier, wo alle Voraussetzungen wünschenswert und das Gebäude aus Stein und nicht aus brennbarem Material war, [...]“ Heide 1690, S. 9.

¹⁴² Vgl. „[...] dass solch eine berühmte Stadt nicht länger ein Gerichtshaus aus Holz sondern ein Capitolium aus Marmor verdiente [...]“ Hollandsche Mercurius 1660, S. 72.

¹⁴³ Vgl. Boer 1952, S. 89-91.

seinen Bedürfnissen, also der Vermarktung seiner verbesserten Brandspritze, entsprechend arrangierte. Eine Vorgehensweise, die sich vielleicht noch deutlicher in seiner Radierung des Brandes spiegelt.

Die Beobachtungen der unterschiedlichen Seiten auswertend, kommt man zu dem Schluss, dass der Brand des Amsterdamer Rathauses eine ungeheurere Wirkung auf die Zeitgenossen gehabt haben muss, bedenkt man, dass es sich letztendlich doch nur um den Brand eines einzelnen Gebäudes handelte, für welches sich zudem bereits ein das alte ersetzendes neues Rathaus in Planung befand, wobei sicherlich zur damaligen Zeit der Brand eines einzelnen Gebäudes immer auch die Gefahr in sich barg, einen größeren Stadtbrand auszulösen.¹⁴⁴ Versucht zu erklären wurde diese Wirkung besonders mit dem symbolischen Gehalt des Gebäudes als politisches und wirtschaftliches Machtzentrum der mächtigsten und reichsten Stadt der nördlichen Niederlande, wodurch es für die erst seit kurzem freien Niederlande sicherlich eine Bedeutung besaß, die weit über den materiellen Wert hinausging.

Belegt werden konnte diese symbolische Bedeutung des Gebäudes durch Gedichte der 30er Jahre, die es als Sitz der Tugend verherrlichten oder ihm zumindest Altehrwürdigkeit attestierten, ebenso wie durch Stadtbeschreibungen der 1660er Jahre, die es an erster Stelle der weltlichen Gebäude erwähnten und es als nobles Gebäude verstanden. Aber auch anhand bildlicher Würdigungen, hinter denen vorwiegend die Erinnerung an das historisch bedeutsame ausschlaggebend war, ließ sich die symbolische Bedeutung belegen. In dieser Zeit, die das Alte Rathaus als würdigen und äußerst symbolträchtigen Ort beschreibt, ereignet sich der Brand, welcher nun selbstredend als Katastrophe empfunden wird, wie der Niederschlag in Kunst und Literatur nur all zu deutlich zeigt. Die einzelnen Quellen berichten uns von dem Brand auf z.T. sehr unterschiedliche Weise, entsprechend der hinter den Beschreibungen stehenden Interessen, wobei die Hauptfakten doch meist identisch sind. Neben einer religiösen Auslegung als Unheil, vor welchem Gott in Zukunft bewahren möge, gibt es auch sehr weltliche Annäherungen an die Katastrophenursache. Und während die Zeitschrift Mercurius und der Barockdichter Vondel das Niederbrennen des Alten Rathauses vor allem als ein Platzmachen für das neue und würdigere, der Stadt Amsterdam angemessenere auslegen, beschreibt der Erfinder der verbesserten Feuerspritze Jan van der Heyden an erster Stelle den verzweifelten Kampf der Menschen gegen die Flammen und betont aufs deutlichste den enormen Schaden.

Von denjenigen die in den Flammen nicht die strafende Hand Gottes als Bestrafung einer Stadtregierung sahen, die sich über Gottes Kirche erhob, wurde die Brandkatastrophe doch

¹⁴⁴ Vgl. Carasso 1997, S. 37.

immer noch als Omen verstanden, nachdem Holland im Verlauf des 7. Juli, während die Asche des alten Rathauses noch glühte, die Nachricht ereilte, dass am Vortag als erste offene Kampfhandlung im Englisch-niederländischen Krieg zwölf holländische Schiffe im Ärmelkanal versanken.¹⁴⁵ Die Ursache des Feuers blieb unbekannt, was sicherlich die Entstehung zahlreicher Brandstiftungsgerüchte unterstützt haben mag.¹⁴⁶ Es entzündete sich im Torfboden und geriet bald außer Kontrolle, so dass am folgenden Tag lediglich Mauerreste und der riskant über den Ruinen taumelnde, ausgebrannte Turm an das am Vortag noch hier befindliche Rathausgebäude erinnerten, wobei auch diese Überreste, nachdem der Turm erst provisorisch gestützt wurde, um nicht einzustürzen, in den nächsten paar Tagen schon abgetragen werden sollten.¹⁴⁷ Bevor dies geschah, zogen die Brandruinen jedoch zahlreiche Künstler auf den Damm, welche die malerisch-traurigen Überreste ebenso wie die spektakuläre Brandkatastrophe selbst in unterschiedlichsten Bildern verewigten.

5. Das Bildmotiv „Rathausbrand“

Was aber nun zeichnet all diese Darstellungen des Amsterdamer Rathausbrandes grundlegend aus? Zunächst einmal sind sie Bilder eines nächtlichen Brandes. Da es sich darüber hinaus deutlich erkennbar um den Brand eines Rathauses und somit um eine in Brand geratene städtische Architektur im Stadtlandschaftskontext handelt, welche durch ihre spezifische Architektur noch konkreter als Amsterdamer Rathaus bestimmbar ist und als solches auf ein zeitgenössisches Ereignis, die Brandnacht des 7. Juli 1652 verweist, sind zwei weitere wesentliche Bestandteile, aus welchen diese Bilder zusammengesetzt scheinen, die Stadtlandschaftsdarstellung und das historische Ereignisbild. Will man den Bildern motivisch näher kommen, scheint es somit unerlässlich, einen näheren Blick auf die drei Bildthemen Brandbild bei Nacht, historisches Ereignisbild und Stadtlandschaft zu werfen. Im Folgenden soll daher erst die Entwicklung der Brandbilder von den biblischen, mythologischen und allegorischen Feuerdarstellungen über die militärischen Brände und unbestimmten Feuer bis hin zu den Verbildlichungen des Delfter Rathausbrandes aufgezeigt werden, um in einem nächsten Schritt dem historischen Ereignisbild und hier besonders den Vertretern dieses Genres, die Szenen auf dem Dammplatz vor dem Alten Rathaus zeigen und in den Jahren vor dem Brand entstanden sind, näher zu kommen. Die Untersuchung des Bildtypus abschließen soll ein Blick auf die holländische Stadtlandschaft.

¹⁴⁵ Vgl. Schwartz 1986, S. 40-41.

¹⁴⁶ Vgl. Carasso 1997, S. 37. Vgl. Schwartz 1986, S. 40.

¹⁴⁷ Vgl. Carasso 1997, S. 37.

Über Jahrhunderte hinweg verlieh die abendländische Malerei biblischen und mythologischen Brandkatastrophen in dramatischen Bildern eine Form. Neben Darstellungen biblischer Feuerszenen, man denke hier etwa an den ganzen Bereich der apokalyptischen Feuer und Höllenfeuer (*Abb. 69-71*), seien Brandereignisse im Rahmen von Heiligenlegenden (*Abb. 72-73*), mythologische Brandbilder (*Abb. 74-75*) sowie die weniger zum Komplex der Katastrophenbilder zu zählenden, aber doch in den Bereich der Brandbilder fallenden niederländischen Sprichwortdarstellungen (*Abb. 76*) erwähnt.¹⁴⁸ Bei all diesen Ausprägungen handelt es sich jedoch um Ereignisdarstellungen, deren Authentizität nicht der realen Außenwelt entstammt.¹⁴⁹ Auch die Bilder unbestimmter Brände zwischen Beginn und Mitte des 17. Jahrhunderts, bei denen das Feuer im Hintergrund besonders aufgrund der stimmungsvollen Lichteffekte eingesetzt scheint (*Abb. 77-78*), sind keine Beweisaufnahmen von Augenzeugen.¹⁵⁰

Niederländische Künstler und v. a. Maler des 17. Jahrhunderts, die nun nach Wegen suchten, die Katastrophe eines Brandes in ihrem Heimatland wiederzugeben, konnten auf eine lange Bildtradition biblischer und mythologischer Feuerszenen bei Nacht zurückgreifen.¹⁵¹ Besonders Jan Bruegel d. Ä. malte unzählige solcher Szenen mit wütendem Feuer in der Ferne.¹⁵² Zu nennen wären etwa „Lot und seine Töchter“, ein Gemälde, in welchem Sodom und Gomorrah in der Ferne von den Flammen verzehrt werden (*Abb. 62*), oder die „Plünderung Trojas“ (*Abb. 61*), in der ähnliche Hintergrundeffekte ein vergleichbares Schauspiel erschaffen.¹⁵³ Darstellungen dieser Sujets, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts besonders beliebt wurden, kennen wir ebenso von Adam Elsheimer (*Abb. 79*).¹⁵⁴ Aber auch im Rahmen allegorischer Darstellungen, wie etwa der vier Elemente, finden sich im späten

¹⁴⁸ Im Rahmen dieser wird auch ein in einen Harnisch gesteckter Mann verbildlicht, welcher sich an dem Brand wärmt, den er selbst entzündet hat. In dem Kommentar heißt es in der Unterschrift des entsprechenden Bildes: „De sulck eijghenbaetghierich met onverstant./ Soeckt elcks bederffnis sonder ontfermen./Hem en ruchs wiens huijs dat brant./Als hij hem mach bij de colen wermen“ („Wer da voll Eigennutz und Unverstand, sucht ohne Mitleid jedermanns Verderben, es ist ihm gleich, wessen Haus entbrannt, wenn er sich nur bei den Kohlen kann wärmen.“). Fraenger 1923, S. 136.

¹⁴⁹ Vgl. Weber 2003, S. 238.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S.79. Weber, der die Darstellungen des Bergsturzes von Piuro (Plurs) 1618 untersuchte, betont allerdings, dass auch die Authentizität naturalistisch komponierter Momentbilder tatsächlicher Katastrophen nicht auf Eindrücken der Außenwelt, sondern viel mehr auf Expressionen der Innenwelt beruhen würden. Vgl. Groh/Kempe/Mauelshagen 2003, S. 29.

¹⁵¹ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Vgl. Ebd. Für Bruegels Nachtszenen vgl. Ertz 1979, S. 129-36.

¹⁵⁴ Vgl. Schulz 2002, S. 62.

16. und frühen 17. Jahrhundert Feuer und Brandbilder (*Abb. 80*).¹⁵⁵ Doch auch losgelöst aus jeglichem allegorischem und biblisch-mythologischem Zusammenhang wird 1565 in einem Gemälde Gillis Mostaerts eine vom Krieg zerstörte Stadt in Flammen Bildthema (*Abb. 81*).¹⁵⁶ In den 1640er Jahren, vielleicht auch erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts,¹⁵⁷ tauchen mit dem holländischen Hauptspezialisten der Nachtszenen Aert van der Neer atmosphärische Gemälde von Feuern in Dörfern und Städten auf (*Abb. 82*), die sicher von Arbeiten Brueghels beeinflusst waren, wenngleich sämtliche narrativen Elemente verschwunden sind.¹⁵⁸ Seine Brandbilder, in denen das Feuer meist in der Ferne sanft orangerot am Nachthimmel glüht, sind primär keine Darstellungen von Tod und Zerstörung mehr.¹⁵⁹ Vielmehr scheint das schaudererregende Moment des Feuers der friedvollen Stimmung eines Sonnenuntergangs gewichen zu sein.¹⁶⁰ Die Topographie, welche bereits in Aert van der Neers Bildern manches Mal das Vorbild einer realen Stadt wie etwa Amsterdam vermuten lässt, ist in den Darstellungen nächtlicher Freudenfeuer des Stadtlandschaftmalers und späteren Experten der sogenannten *brantjes* Egbert van der Poel (*Abb. 83*) nun noch sehr viel eindeutiger als exakt bestimmbarer Ort in einer real existierenden Stadt, hier der Stadt Delft, auszumachen.¹⁶¹ Darüber hinaus gibt es allerlei Spekulationen, inwieweit hier ein historisches Ereignis festgehalten wurde,¹⁶² wenngleich eindeutige Hinweise auf ein solches gänzlich fehlen.¹⁶³ Obwohl diese Brandbilder nun oftmals eine topographisch wieder erkennbare Stadt abbilden, unterscheiden sie sich nicht nur formal sondern auch inhaltlich insofern deutlich von den im Kontext des Amsterdamer Rathausbrandes entstandenen Darstellungen, als sie kein historisch bestimmbares Feuer wiedergeben. Suchen wir nach direkteren Vorläufern, einem vergleichbar dargestellten historischen Rathausbrand im holländischen Raum, werden die Vorbilder deutlich rarer. Zwar spricht Helga Wagner von einer holländischen Darstellungstradition abgebrannter und brennender Gebäude, doch treten die von ihr hier angeführten Künstler mit

¹⁵⁵ Zwei weitere Darstellungen wären etwa die von Corwin in das Breugel Umfeld eingeordneten Allegorien des Feuers, von denen sich eine in der Galleria Doria Pamphilj in Rom und eine weitere in der Ambrosiana in Mailand befindet. Vgl. Corwin 1979, S. 141 und S. 172, Tafel 16 und S. 178, Tafel 27.

¹⁵⁶ Vgl. Corwin 1979, S. 141. Vgl. Schulz 2002, S. 62.

¹⁵⁷ Da alle Feuerlandschaften van der Neers undatiert sind, ordnet Schulz diese aufgrund stilistischer Überlegungen in die Jahre zwischen 1650 und 1665 ein und hält es für wahrscheinlich, dass der Amsterdamer Rathausbrand van der Neer zu seinen "*brantjes*" inspirierte. Vgl. Schulz 2002, S. 62-64. Wheelock Jr. hingegen ordnet zumindest sein brennendes Feuer in einem Amsterdamer Kanal ohne nähere Angaben von Gründen in die 1640er Jahre. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79.

¹⁵⁸ Vgl. Schulz 2002, S. 62. Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79.

¹⁵⁹ Vgl. Schulz 2002, S. 62.

¹⁶⁰ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 79.

¹⁶¹ Vgl. Van der Vinde 2008, S. 152.

¹⁶² So wurde etwa der Bezug des Gemeenlandhuis 1645 oder die Feier des Westfälischen Friedens 1648 mit diesem Bild in Verbindung gebracht. Vgl. Van der Vinde 2008, S. 152.

¹⁶³ Vgl. Van der Vinde 2008, S. 152.

derartigen Werken eigentlich erstmals und z.T. auch letztmalig im Zusammenhang des Amsterdamer Rathausbrandes in Erscheinung, wie etwa Jan Beerstraaten (*Abb. 1, 12 und 13*), Rembrandt (*Abb. 15*) oder Van der Heyden (*Abb. 4*).¹⁶⁴ Die ersten mir bekannten Darstellungen zeitgenössischer Rathausbrände in den Niederlanden entstehen im Zusammenhang des Antwerpener Rathausbrandes während der spanischen Furie 1576 in einer Radierung des Brandes bzw. des Kriegsgeschehens auf dem Vorplatz von Frans Hogenberg (*Abb. 54*) sowie im Kontext des Delfter Rathausbrandes am 4. März 1618¹⁶⁵ in Form zweier Gemälde, einem von Pieter Stael und einem weiteren von einem anonymen Künstler (*Abb. 55-56*).¹⁶⁶

Vorgänger dieser Art der Ereignisdarstellung findet man in den für den Tag gedruckten Flugblättern (*Abb. 84-85*), wobei, wie Alfred Kamphausen aus der Art der Darstellung liest, die Kunst hier noch nicht „[...] Abbild der Wirklichkeit sein, sondern mit solchen die Wirklichkeit in Abbeviatur benennenden und zugleich deutenden Zeichen das Überwirkliche vergegenwärtigen [will].“¹⁶⁷ Da die künstlerischen Verbildlichungen des Vesuvausbruches am 16. Dezember 1631 eine zeitgenössische Feuerkatastrophe einfangen (*Abb. 86-88*), können auch diese mit einer gewissen Berechtigung zu den Vorgängern der konkreten Brandbilder gezählt werden, selbst wenn es sich hier um keine Brandkatastrophe in unserem Sinne, sondern in erster Linie um eine Naturkatastrophe handelt.¹⁶⁸ Als Ausnahme und in einem ähnlichen Verhältnis zu den Bildern des Amsterdamer Rathausbrandes sind wohl auch die vereinzelt Grafiken von Stadtbränden aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu sehen (*Abb. 89-*

¹⁶⁴ Vgl. Wagner 1971, S. 23.

¹⁶⁵ Ausgebrochen war das Feuer, welches wegen glühenden Ascheresten in der Waisenkammer ausbrach, um Mitternacht vom 3. auf den 4. Februar. Es muss dann rasend schnell um sich gegriffen haben. Der Feueralarm muss alles Volk, selbst die ausgebrochenen Gefangenen zur Rettung zusammengeführt haben. Für einen etwas ausführlicheren Bericht Vgl. Eisler 1923, S. 48. Zur Gebäude- und Restaurationsgeschichte Vgl. Groot 1984, S. 1-42.

¹⁶⁶ In der Druckgrafik hingegen bin ich bisher noch auf kein einziges vergleichbares Blatt gestoßen, das nicht erst im Zusammenhang mit dem Amsterdamer Rathausbrand 1652 zu sehen wäre, obwohl doch sonst so oft die Druckgrafik der Malerei vorausseilt, denkt man etwa an die topographisch korrekte Stadtansicht, welche sich in der Druckgrafik entwickelte, bevor sie in der Malerei reflektiert wurde, um nur ein Beispiel zu nennen. Vgl. Haak 1977, S. 194.

¹⁶⁷ Vgl. Kamphausen 1959, S. 5.

¹⁶⁸ Ein Beispiel für eine solche Darstellung wäre etwa ein Kupferstich eines in Augsburg erschienenen Einblattdrucks von 1631/32 (*Abb. 86*), allerdings ist der Vesuv ohne die entsprechende Inschrift und topografischen Angaben hier kaum als solcher auszumachen, sondern gleicht vielmehr einem explodierten Gebilde der Phantasie des Künstlers. Vgl. Koppenleitner 2009, S. 168. In zwei Gemälden desselben Ereignisses von Scipione Comagno (*Abb. 87-88*) wird der Ausbruch schon ganz so geschildert, wie wir ihn aus zeitgenössischen Berichten kennen. Dadurch, dass im ersten Gemälde der Maler sich selbst im Bild als Augenzeugen porträtiert und sich damit seine Position im Bild als Chronist des Ereignisses stilisiert, äußert er ganz deutlich die Absicht nach dem Leben gezeichnet zu haben. Das Gemälde im KHM zeigt die Katastrophe nach der Katastrophe einige Tage nach dem Ausbruch, die Gefahr sind nun nicht mehr die entfesselten Naturkräfte, sondern die entfesselten menschlichen Affekte. Vgl. Koppenleitner 2009, S. 179.

90). Zwar halten sie konkrete Brandkatastrophenereignisse fest, allerdings handelt es sich auch hier nicht um Brände einzelner Gebäude, sondern um solche ganzer Städte. Die Art und Weise der grafischen Schilderung legt zudem nahe, dass hier noch nicht der Anspruch bestand, das Ereignis möglichst getreu der realen Wirklichkeit abzubilden.

Wenngleich die Radierung des Antwerpener Rathauses in Flammen (*Abb. 54*) wohl als erste Darstellung eines zeitgenössischen Rathausbrandes und somit als direktes Vorbild angesehen werden muss, zeigt sie doch eigentlich dem Inhalt nach etwas anderes. Nicht der Rathausbrand ist hier das alleinige Hauptthema, sondern die Kämpfe auf dem Vorplatz bilden eine gleichberechtigte Parallelhandlung. Zwischen den Menschen des Vorplatzes und dem Brand scheint kein direkter Bezug durch Löscharbeiten oder andere Reaktionen auf das Feuer zu bestehen, ja diese scheinen so mit sich selbst beschäftigt, dass sie das Feuer gar nicht wahrnehmen, obwohl natürlich der Brand ein Resultat der Kämpfe ist. Mehr als Brand erahnbar, denn eindeutig als solcher erkennbar scheint das Rathaus nicht einmal wirklich in Flammen zu stehen, sondern wirkt fast unangetastet, als hätte man eine schematische Zeichnung des Rathauses verwendet und diese mit Flammen hinterlegt. Zudem nimmt die Himmelszone und damit der Raum, der den Flammen zugestanden wird, nur einen verhältnismäßig sehr geringen Teil der Bildfläche ein. Die Grundkomposition jedoch scheint den späteren Rathausbrandbildern nah verwandt, auch wenn die Radierung des Antwerpener Rathauses etwa durch die extreme Flucht der Straße nach hinten links sehr viel schematischer aufgebaut scheint. Dem Inhalt nach handelt es sich jedoch im engen Sinne nicht in erster Linie um das Bild eines zeitgenössischen Rathausbrandes, womit die Radierung, wenngleich sie sicherlich in manchem als vorbildhaft gelten darf, den Amsterdamer Rathausbrandbildern noch weniger nah verwandt ist, als es ein halbes Jahrhundert später die beiden Gemälde des Delfter Rathausbrandes (*Abb. 55-56*) scheinen, die sich nun merklich einzig im Stil von einem Großteil der Amsterdamer Brandbilder unterscheiden (*Abb. 1-5 und 9-10*). Inwieweit die beiden Gemälde des Delfter Rathausbrandes tatsächlich als mögliche Vorläufer gedient haben mögen, sei hier aber dennoch zur Diskussion gestellt. Nachdem keine der beiden Darstellungen mit einem Datum versehen ist und ihre Datierungen somit nicht als gesichert angesehen werden können, ja die des anonymen Künstlers sogar nur mit „aus dem 17. Jahrhundert“ auf der Museumsseite angegeben wird, ist es nicht auszuschließen, wenngleich auch wenig wahrscheinlich, dass die Gemälde erst nach 1652 entstanden sind, womit die im Zusammenhang des Amsterdamer Rathausbrandes entstandenen Werke möglicherweise die ersten Darstellungen wären, die einen zeitgenössischen Rathausbrand zum Darstellungsgegenstand wählten.

Als Darstellungen einer konkreten zeitgenössischen Amsterdamer Brandkatastrophe des 17. Jahrhunderts sind die Bilder des brennenden Rathauses jedoch nicht nur Bilder eines nächtlichen Brandes, sondern zugleich Ereignisbilder, Aufzeichnungen einer Begebenheit und als solche materieller Überrest einer Reflexion über etwas Vergangenes.¹⁶⁹ Das Bedürfnis der Auseinandersetzung mit Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem in den unterschiedlichsten Ausprägungen ist so alt wie die zum Bewusstsein ihrer eigenen Existenz gelangte Menschheit.¹⁷⁰ Wie im Zusammenhang der Brandbilder bereits beobachtet, ist die Auseinandersetzung mit einer konkreten weltlichen Brandkatastrophe außerhalb des militärischen Kontextes hingegen ein relativ neues Phänomen im Kontext der bildenden Kunst, welches erst kurze Zeit vor der Mitte des 17. Jahrhunderts auf breiterer Basis darstellungs- und festhaltenswürdig wurde.

Nicht erst im Zeitalter von Fernsehen und Internet, sondern bereits in früherer Zeit besaßen Bilder zeitgenössischer Ereignisse als Übermittler einer Aktualität große Bedeutung.¹⁷¹ Die wichtigste Entstehungsvoraussetzung derartiger Blätter ist sicherlich die Möglichkeit des Bilddruckes, der später auch für Flugschriften und Zeitungen zentral wurde.¹⁷² Besonders hervorzuheben unter den Ereignisbildern sind die Darstellungen zeitgenössischer Schlachten, einerseits aufgrund ihrer bis ins 7. vorchristliche Jahrhundert zurückreichenden Tradition und andererseits angesichts ihrer großen Beliebtheit in der europäischen Kunst, die sich seit dem späten 15. Jahrhundert und beinahe ungebrochen bis ins frühe 20. Jahrhundert nachweisen lässt.¹⁷³ So handelt es sich bei diesen Darstellungen zwar bereits vor dem 17. Jahrhundert um konkrete Schlachten (*Abb. 36*), Triumph- und Festzüge (*Abb. 37*), doch sind es beinahe immer solche, deren Hauptaufgabe es war, zu repräsentieren und zu glorifizieren und nicht ein tatsächliches Ereignis möglichst wirklichkeitsgetreu aufzuzeichnen, wodurch sich vor Beginn des 17. Jahrhunderts kaum ein konkretes Ereignis verbildlicht findet, das nicht verherrlichen sollte und andachtsvolle Betrachtung voraussetzte.¹⁷⁴ Zwar kündigte sich ein grundlegender Wandel innerhalb diesen Genres bereits im 16. Jahrhundert an, wurde jedoch erst im 17. Jahrhundert eindeutig fassbar, als das Bild einer Schlacht immer deutlicher zu der Auseinandersetzung mit der konkreten Schlacht und ihrer Strategie und Taktik wurde.¹⁷⁵ Die nun durch den neuen Stil gewonnene Lesbarkeit bedeutete allerdings keinen gesteigerten

¹⁶⁹ Vgl. Michaelis 1987, S. 18.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd.

¹⁷¹ Vgl. Burke 2002, S. 158.

¹⁷² Vgl. Ebd.

¹⁷³ Vgl. Burke 2002, S. 165. Die Rede ist hier von der Schlacht von Til-Tuba, die auf einem assyrischen Relief aus dem 7. vorchristlichen Jahrhundert dargestellt ist. Vgl. Burke 2002, S. 165.

¹⁷⁴ Vgl. Weber 2003, S. 238.

¹⁷⁵ Vgl. Burke 2002, S. 168.

Realismus, sondern bisweilen gar das Gegenteil, etwa dort, wo man sich bewusst weigerte, das Chaotische des Kriegsgeschehens mit einzubeziehen.¹⁷⁶ Ihren Höhepunkt erreicht die Schlachtenmalerei in den Niederlanden etwa im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, also nur wenige Jahre vor der Jahrhundertmitte.¹⁷⁷ Um diese Zeit, d.h. im Zusammenhang des spanisch-niederländischen Friedensschlusses von Münster, der den 30-jährigen Krieg beendete, entstanden auf holländischer Seite eine ganze Fülle bedeutender Themen, die im Ereignisbild gefasst werden wollten, allerdings nun außerhalb des militärischen Milieus lagen. Als sachlichen Bericht eines ganz konkreten Ereignisses fertigte so etwa Gerard ter Borch seine Beschwörung der Ratifikation des spanisch-niederländischen Friedens im Rathaussaal zu Münster am 15. Mai 1648 (*Abb. 91*) an.¹⁷⁸ Zwar hat auch diese von Burke als Augenzeugenstil bezeichnete Art der Aufzeichnung ihre eigene Rhetorik, wodurch durchaus denkbar ist, dass der Maler die Szene etwas anders anordnete, doch erlaubte er sich vergleichsweise wenig Freiheiten, denkt man etwa an John Trumbulls Gemälde „Der Tod des Generals Warren in der Schlacht von Bunkers Hill“ (*Abb. 92*), in welchem alles ausgeblendet wird, was der Würde der Szene entgegenwirken könnte.¹⁷⁹

Wenngleich Einzelaspekte der Schlachtenmalereien und außermilitärischen Ereignisbilder eines ter Borchs noch in den Rathausbrandbildern weiterleben, muss der Haupteinfluss doch den Darstellungen zugesprochen werden, die vor 1652 zeitgenössische Ereignisse in der Stadt Amsterdam wiedergeben, die sich vorzugsweise vor dem alten Rathaus abspielen. Man denke hier etwa an das anonyme Bild des Schützenumzugs auf dem Damm von ca. 1620 (*Abb. 25*), Adriaen van Nieulandts Prozession der Aussätzigen am Koppertjes Montag von 1633 (*Abb. 24*) oder Salomon Saverys Radierung der Ankunft der Maria de Medici auf dem Damm (*Abb. 22*) westlich des Alten Rathauses 1638. Jedes Mal handelt es sich um ein konkretes historisches Ereignis auf dem Dammpfad und immer ist das Rathaus sehr prominent im Bild. Etwas allgemeiner betrachtet besteht der einzige, wenngleich grundlegende Unterschied zu den Darstellungen des Amsterdamer Rathausbrandes lediglich in der Abwesenheit des Feuers.¹⁸⁰

Indem die Bilder des Rathausbrandes ebenfalls eine Stadtlandschaft bzw. einen Stadtlandschaftsausschnitt z.T. topographisch sehr exakt einfangen, berechtigen sie dazu, die

¹⁷⁶ Vgl. Burke 2002, S. 169.

¹⁷⁷ Vgl. Pfaffenbichler 1999, S. 230.

¹⁷⁸ Vgl. Burke 2002, S. 159-60.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 160.

¹⁸⁰ Sicher ließe sich hier einwenden, dass in den meisten Bildern des Rathausbrandes, die Rathausarchitektur, frontaler und bildraumeinnehmender dargestellt ist und es sich selbstverständlich auch um grundverschiedene Ereignisse handelt. Sucht man in den Bildern aber lediglich die drei die Rathausbranddarstellungen grundsätzlich charakterisierenden Eigenschaften, so lassen sich hier immerhin zwei eindeutig ausmachen.

ikonographischen Wurzeln nicht allein in Feuerkatastrophenbild und Ereignisdarstellung zu suchen, sondern darüber hinaus auch in dem noch sehr jungen Genre der Stadtlandschaft. Dies erscheint besonders naheliegend, da die Anfänge der Stadtlandschaft wie bereits gesehen in Ereignisbildern zu finden sind, denn da diese angefertigt wurden, um historische Ereignisse so glaubhaft wie möglich darzustellen, musste folglich besonders der Schauplatz realistisch wiedergegeben werden.¹⁸¹ So ist die Stadt im Hintergrund auf Darstellungen von Besuchen großer Fürsten, bei Umzügen und Prozessionen bereits wichtiger Bestandteil als ortsbestimmendes Dekor,¹⁸² bevor die Stadtlandschaft um die Jahrhundertmitte als autonomes Bildthema in Erscheinung tritt.¹⁸³ Ähnlich wie die Schlachtenbilder, Triumph- und Festzüge nicht vorrangig der realitätsgetreuen Dokumentation des historischen Ereignisses dienten, wurden auch die großen Stadtporträts des 16. Jahrhunderts kaum vorrangig der topographischen Dokumentation wegen geschaffen, sondern aus Gründen der Selbstdarstellung, wenngleich es sich diesmal auch nicht um diejenige eines Herrscherhauses, sondern um die einer städtischen Gemeinschaft (*Abb. 93*) handelte.¹⁸⁴ Das änderte sich zumindest dem Anschein nach Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem plötzlichen Aufkommen der Stadtlandschaft als eigenem Genre.¹⁸⁵ Dass der Wunsch nach einer exakten Wiedergabe bestimmter Bildelemente aber keineswegs bedeutete, dass eine Szene als Ganzes glaubhaft sein musste, nennt Bob Haak als Charakteristikum der holländischen Malerei dieser Zeit allgemein und der Stadtlandschaft im Besonderen.¹⁸⁶ So verwundert es nicht, dass zahlreiche holländische Stadtlandschaftsbilder des 17. Jahrhunderts, die auf den ersten Blick eine ungemein exakte Dokumentation der Wirklichkeit implizieren, tatsächlich zuweilen ein bemerkenswertes Ausmaß an künstlerischer Freiheit und Fantasie an den Tag legen.¹⁸⁷ Nach der Jahrhundertmitte ging man in den Stadtansichten einerseits deutlich näher an die Städte heran und malte andererseits nun auch vermehrt innerhalb der Stadt.¹⁸⁸ Bei der Wiedergabe bedeutender Regierungsgebäude und Kirchen entschied man sich manches Mal noch für die traditionelle Vorderansicht, womit man sich an Stichen aus Stadtbeschreibungen orientierte.¹⁸⁹ In dieser Disziplin der sogenannten „inner-city views“ zählen prominente

¹⁸¹ Vgl. Haak 1977, S. 194.

¹⁸² Vgl. Gordenker/Powell 2008, S. 7.

¹⁸³ Vgl. Bakker 2008, S. 34. Vgl. Wagner 1971, S. 22.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 36.

¹⁸⁵ Vgl. Bakker 2008, S. 52.

¹⁸⁶ Vgl. Haak 1977, S. 194.

¹⁸⁷ Vgl. Fleischer/Munshower 1988, S. 134.

¹⁸⁸ Vgl. Wheelock Jr. 2008, S. 22.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 22-24.

Gebäude wie das Amsterdamer Rathaus zu den frühesten Beispielen.¹⁹⁰ Die Entscheidung für ein bestimmtes Motiv oder eine bestimmte Architektur scheint nicht allein aufgrund künstlerischer Überlegung getroffen zu werden, sondern mindestens ebenso sehr auf Grundlage der Bedeutung, die dieses Bauwerk für die Stadtgeschichte besaß.¹⁹¹ So dienten die Darstellungen alter Gebäude im städtischen Kontext meist der Erinnerung an die örtliche Geschichte, als Symbole der Macht des Staates und der Städte oder als Gedenken an vergangene Glanzzeiten.¹⁹²

Im Kontext der Stadtlandschaftsdarstellungen besonders vertreten und jahrzehntlang die einzige Form, in welcher Stadtansichten innerhalb der Stadtmauern in der holländischen Malerei vorkamen, ist die streng arrangierte zeitgenössische „Historie-in-der-Stadt“ (*Abb. 94-96*).¹⁹³ Oftmals besaßen diese Darstellungen einen bühnenartigen Charakter, der v. a. aus ihrem strengen Bildaufbau und der in diesem Zusammenhang beliebten vitruvianischen Festarchitektur herrührte.¹⁹⁴ Neben historischen Ereignissen wie Ankünfte oder Abreisen bedeutender Persönlichkeiten boten auch sich wiederholende Feierlichkeiten wie etwa die jährliche Prozession der Aussätzigen (*Abb. 24*) und natürliche Katastrophen wie Brände und Explosionen Gelegenheit, die Stadt als Kulisse hinter den unterschiedlichsten „Schauspielen“ zu verewigen. (*Abb. 1-19 und 49-53*).¹⁹⁵ Wie schwer es letztendlich ist, die drei Bildthemen nächtlicher Brand, zeitgenössisches Ereignis und Stadtlandschaft besonders zu Beginn ihrer jeweiligen Entwicklung voneinander zu trennen, wo sie sich doch so oft überschneiden, vereinen oder zumindest einzelne Aspekte des jeweils anderen aufweisen, wird hier ganz deutlich. In möglichst viele motivische Bestandteile auseinandergenommen werden sollten die Rathausbrandbilder auch letztlich einzig, um so an den unterschiedlichen Orten nach Vorbildern und Einflüssen Ausschau halten zu können. Im Bereich der Stadtlandschaft sind dies wohl vor allem die frontalen (*Abb. 21, 22 und 29*) und von schräg unten links (*Abb. 26, 27*) gesehene Einzelaufnahmen des Amsterdamer Rathauses, aber durchaus auch Bilder, die ein historisches Ereignis in der Stadt schildern, da dieses Inszenieren vor einer architektonischen Bühne sehr häufig auch in den Bildern des späteren Rathausbrandes zu finden ist.

Auch in ihrer Differenz zum späteren Rathausbrandbild werden nun abschließend noch einmal bündelnd die unterschiedlichen Haupteigenschaften der drei Quellen aufgezeigt, aus

¹⁹⁰ Vgl. Wagner 1971, S. 24.

¹⁹¹ Vgl. Wheelock Jr. 2008, S. 22.

¹⁹² Vgl. Bakker 2008, S. 53. Vgl. Wheelock 2008, S. 22.

¹⁹³ Vgl. Ebd., S. 39-40.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 39.

¹⁹⁵ Vgl. Wheelock Jr. 2008, S. 19.

denen sich das Bildmotiv des Rathausbrandes speist, um daran an- und die Untersuchung des Bildmotivs abschließend den Bildtypus als Ergebnis dieses Kapitels definieren und auf dieser Definition die folgende Bildanalyse aufbauen zu können. Die nächsten Verwandten unter den nächtlichen Feuer- und Branddarstellungen haben die Amsterdamer Rathausbrandbilder sicherlich in zwei Bildern des Delfter Rathausbrandes von 1618 (*Abb. 55-56*). So diese tatsächlich vor 1652 entstanden, was letztendlich dem Stil nach zu urteilen doch zu vermuten ist, ließe sich besonders die Grundkomposition vergleichen; d. h. die Bildaufteilung in die drei horizontalen Zonen Vorplatztreiben, frontale Rathausarchitektur und daran anschließende Himmelszone, wobei Rathaus- und Himmelszone durch die Flammen eng miteinander verbunden werden. Dabei wirkt jedoch in den Delfter Bildern das Feuer noch sehr viel unnatürlicher, die weniger raumeinnehmende Rathausarchitektur naiver und die umliegende Stadt bzw. die Architektur des umliegenden Rathausplatzes viel mehr mit einbezogen, als das in den meisten Bildern des Amsterdamer Rathausbrandes der Fall ist. Das atmosphärische Schauspiel des Feuers in den Malereien der Amsterdamer Brandkatastrophe wiederum verweist außerdem ganz deutlich auf die nächtlichen Feuer im biblischen und religiösen Kontext. Die Ereignisbilder und hier wiederum v. a. diejenigen, die sich auf dem Dammpplatz abspielen, dürfen insofern als direkte Wegbereiter der Rathausbrandbilder erachtet werden, als sie die Darstellung der Rathausarchitektur mehrfach mit erprobten und das als Ereignisbilder immer in Verbindung mit dem ein bestimmtes zeitgenössisches Ereignis beschreibenden Vorplatztreiben im Vordergrund, wie es auch für die Bilder des Rathausbrandes charakteristisch ist, wieweil dieses Treiben der Ereignisbilder ein sehr viel geordneteres war, da es sich hier um die Wiedergabe von Prozessionen und organisierten Ankünften handelte. Vorbildhaft aus dem Bereich der Stadtlandschaft ist neben dem topografisch noch deutlich exakteren Einfangen der Rathausarchitektur, als dies im Ereignisbild der Fall war, v. a. das Inszenieren vor einer architektonischen Bühne, wobei man eigentlich sagen müsste, dass es sich bei diesen Vorbildern um historische Ereignisbilder im Stadtlandschaftskontext handelt, also nicht um reine Stadtlandschaftsdarstellungen. Dies ist jedenfalls eine Vorgehensweise in der Bildinszenierung, die sich nicht nur einmal in den Darstellungen des Amsterdamer Brandes beobachten lässt.

Wieweil die Winkel und Entfernungen, aus welchen das brennende Rathaus aufgenommen wurde, z. T. recht unterschiedlich sein mögen und das Wasser der Amstel mal zu sehen ist und ein anderes Mal wieder nicht, lässt sich doch für den Bildtypus des Rathausbrandes allgemein eine Dreiteiligkeit als grundlegend festhalten. Diese besteht in der wiedererkennbaren Rathausarchitektur in Brand, einer Himmelszone, die durch die Flammen

an die Architekturzone gebunden wird sowie einem mehr oder weniger dramatischen menschlichen Schauspiel vor der Architekturkulisse im Vordergrund. Wie, aus welchen Gründen und was erreichend innerhalb dieses groben vorgegebenen Rahmens in den zahlreichen Verbildlichungen des Brandes jeweils inszeniert wird, soll Aufgabe der folgenden Analyse sein.

5.1. Der Rathausbrand als Untergang

Welchen Eindruck das in Flammen stehende Rathaus auf die damalige Zeit gehabt haben muss, schildert eindrucksvoll Jan Abrahamz Beerstraats monumentale Malerei des Brandes (*Abb. 1*).¹⁹⁶ Dieses eindrucksvolle Bild des Senatshauses auf dem Höhepunkt der Brandkatastrophe ist jedoch lediglich eines, wenngleich vielleicht das fesselndste, von mehreren Portraits des alten Rathauses in unterschiedlichen Seinszuständen im Werk des Künstlers. Verewigt in Zeichnung wie Malerei, findet es sich hier als noch unversehrte Architektur vor dem Brand (*Abb. 97*) sowie als Ruine des Katastrophenmorgens (*Abb. 13*). Möchte man die Katastrophenmalerei im Oeuvre des 1622 in Amsterdam geborenen Künstlers verorten, wird man diese zwar eindeutig als Ausnahme in seinem sonstigen Schaffen anerkennen müssen, das sich vorrangig Seeschlachten, Küsten- und Hafenszenen widmet, da aber ebenso die Stadtlandschaft zu Beerstratens Hauptmetier zählte, könnte das Bild des Rathausbrandes seinen übrigen Arbeiten auch deutlich ferner stehen.¹⁹⁷ Zum Genre der Stadtlandschaft lässt es sich dennoch schwerlich zählen. Selbst wenn das Gemälde manches Mal im Stadtlandschaftskontext Erwähnung fand, ist es doch zuallererst das Bild einer Brandkatastrophe, da das Feuer durch seine atmosphärische Farbigkeit und die den gesamten Himmel überziehenden schwarzen Rauchwolken ganz eindeutig zu Bildprotagonisten erhoben werden.¹⁹⁸ Anders als die übrigen größtenteils sehr nahsichtigen Bilder der Amsterdamer Feuerkatastrophe, zeigt Beerstraten das Stadtunglück aus relativer Ferne, wodurch ein größerer Teile der Umgebung sichtbar wird.¹⁹⁹ Vom Wasser aus ist der Blick auf die Westseite des Damms gerichtet, wo das dem Untergang geweihte Rathaus von innen hell erleuchtet durch die Flammen dramatisch gegen den raucherfüllten schwarzen Nachthimmel steht.²⁰⁰ Hinsichtlich des atmosphärischen Momentes scheint Beerstraten den traditionellen holländischen Brandbildern im biblischen oder mythologischen Kontext sowie den stimmungsvollen Feuerdarstellungen eines Aert van der Neers sehr nahe zu stehen. Noch

¹⁹⁶ Vgl. Dullaart 2008, S. 64.

¹⁹⁷ Vgl. Carasso 1997, S. 35.

¹⁹⁸ Vgl. Haak 1977, S. 194. Vgl. Wheelock Jr. 2008, S. 19.

¹⁹⁹ Vgl. Carasso 1997, S. 35.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. Vgl. Middelkoop 2008, S. 62.

verstärkt wird die atmosphärische Wirkung des Feuers durch den gewählten Bildausschnitt, den niedrigen Horizont und die größere Entfernung. Bildentscheidungen, die es dem Maler ermöglichen, die Reflexion des Feuers im Wasser und den Schimmer des Lichtes in den Wolken im Kontrast zum schummrig dunklen Bildvordergrund darzustellen.²⁰¹

Wie das atmosphärische Moment des Feuers kaum einzig das Resultat einer besonders exakten Naturbeobachtung war, sondern wohl ebenso eine gewünschte Gesamtstimmung bzw. Bildaussage zu unterstützen hatte, scheinen auch andere Bildelemente einem weiteren Zweck als der reinen Schilderung der Tatsachen zu dienen. So lassen etwa die tiefschwarzen Rauchwolken, die links im Bild als solche kaum logisch erklärbar sind, sondern viel eher Gewitterwolken gleichen, und das links am Horizont auftauchende blitzartige Gebilde in exakt derselben Farbigkeit des Feuers rechts an eine Parallelisierung von Natur- und Brandkatastrophe denken und vermitteln eine Stimmung apokalyptischen Charakters, in der die Brandkatastrophe beinahe nur noch Teil eines größeren Untergangs scheint. Auch, dass der drohende Himmel hier zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, die Architektur verglichen mit den anderen Brandbildern aus der Ferne gezeigt wird und die Menschen im Bildganzen winzig erscheinen, untermauert diese Überlegung. Durch einen Bericht des Hollandschen Mercurius wissen wir zudem, dass es sich an jenem 6. Juli um einen sehr heißen Sommertag handelte, womit die Gründe für die Darstellung von Gewitterwolken sicher nicht in der realen Wetterlage begründet liegen und der dokumentarische Gehalt des Bildes hinsichtlich einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe somit ein weiteres Mal fraglich wird.²⁰² Doch nicht nur den Schrecken, sondern auch die andere Seite der Katastrophenerfahrung, die Schaulust am schaurig-schönen Spektakel, thematisiert Beerstraten, indem er den Katastrophentourismus und die gefesselten Zuschauer nicht ausklammert, sondern im Gegenteil vielleicht sogar etwas übersteigert darstellt. Beobachten lassen sich beide Phänomene etwa auf dem Dach einer der Fischerstände im unteren Bilddrittel des linken Bildrands, in den Booten vor Anker entlang des Damrak sowie in den gebannten Menschenmassen auf dem Dammplatz.²⁰³

Eine mögliche Annahme, hervorgerufen etwa durch die lebendige Dramatik, Beerstraten hätte das Bild bzw. eine entsprechende Skizze für das spätere Gemälde vor Ort in der Brandnacht gefertigt, scheint eine von Carasso als Vorzeichnung der Malerei identifizierte Aufnahme des abgebrannten Gebäudes am nächsten Morgen (*Abb. 11*) zu widerlegen, womit das Feuer sowie ein Teil der Figuren des späteren Gemäldes wohl aus dem Gedächtnis oder auf Basis

²⁰¹ Henri Havard bestätigt diesen Eindruck, indem er Beerstraaten als Coloristen bezeichnet, der nach harmonischen Tonkontrasten suche und besonders die Freiheit seiner Ausführung lobt. Vgl. Wattenmaker 1977, S. 33.

²⁰² Vgl. Hollandsche Mercurius 1660, S. 72.

²⁰³ Vgl. Carasso 1997, S. 36. Vgl. Middelkoop 2008, S. 62.

anderer Quellen entstanden sein müssen.²⁰⁴ Abgesehen vom Feuer selbst besteht der entschiedenste Unterschied zwischen dem Gemälde der Brandnacht und der Skizze des nächsten Morgen wohl in dem nun vollkommen zerstörten Zustand des Gebäudes.²⁰⁵ So verschwindet etwa das Satteldach des linken Rathausflügels auf der Zeichnung völlig, wodurch das Gerüst des neuen Rathauses auf der Rückseite des alten nun plötzlich sehr viel deutlicher sichtbar wird.²⁰⁶ Auch ist vor dem ruinösen Gemäuer des abgebrannten Gebäudes nun ein großes Zelt zu sehen, in welchem die in Sicherheit gebrachten Güter sortiert wurden.²⁰⁷ Die Feuerleitern, die noch gegen die gotische Fassade, den Turm und die nächstliegenden Häuser des Vogelsteeg gelehnt sind, sprechen für eine Entstehung der Zeichnung am Brandmorgen.²⁰⁸ Die Entstehungszeit des Gemäldes ist damit später, möglicherweise sogar Jahre später anzunehmen, wodurch wir es hier zwar mit einem sehr spektakulären Bild, aber wohl nicht mit einem Augenzeugenbericht zu tun haben, wenngleich der erste Eindruck anderes vermitteln könnte.²⁰⁹

Betrachtet man das Gemälde im Kontext des Künstleroeuvres, sucht man ein direkt vergleichbares Werk zwar nahezu vergebens, in Teilaspekten zumindest ließe sich jedoch etwa die Seeschlacht bei Ter Heyde am 10. August 1653 (*Abb. 98*) vergleichen. Auch sie gibt ein konkretes zeitgenössisches Katastrophenereignis Anfang der 1650er, wenngleich im militärischen Kontext, wieder und ein unruhiger Wolkenhimmel trägt auch hier zu einer Sphäre der Drohung und Gewalt bei, in welcher die Menschen klein gegenüber dem Wüten erscheinen.²¹⁰ Hinsichtlich der eingesetzten inszenatorischen Mittel, der Dramatisierung des Ereignisses durch eine entsprechende Unterganglandschaft, ließe sich eventuell auch die ebenfalls in den 1650ern geschaffene Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe von Nicolas Poussin (*Abb. 99*) vergleichen.

Fügt man die Teilbeobachtungen der Untersuchung zusammen, scheint alles auf eine Inszenierung des Unterganges hinauszulaufen. Im Formalen verleiht so etwa die Monumentalität des Formates dem Thema gleich eine ganz andere Bedeutung. Durch die gewählte Weitsicht wird sogleich das ganze Ausmaß der Katastrophe, des Rauch- und Flammenmeeres wahrgenommen. Der tiefe Horizont, der dem rauchschwarz drohenden

²⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 37. Vgl. Middelkoop 2001, S. 161. Dass Beerstraten dem Brand möglicherweise als Augenzeuge beiwohnte, ist damit natürlich keineswegs widerlegt. Auch lässt sich mit Sicherheit kaum ganz ausschließen, dass der Künstler nicht doch Skizzen vor Ort in der Brandnacht fertigte, selbst wenn uns keine Blätter erhalten sind, die das bezeugen könnten.

²⁰⁵ Vgl. Middelkoop 2008, S. 62.

²⁰⁶ Vgl. Ebd.

²⁰⁷ Vgl. Ebd.

²⁰⁸ Vgl. Bross 1993, S. 23.

²⁰⁹ Vgl. Carasso 1997, S. 37.

²¹⁰ Vgl. Bol 1973, S. 286.

Himmel zwei Drittel der Bildfläche einräumt und die im Bildganzen winzig und machtlos erscheinenden Menschen, tun ihr Übriges. Zu einer Katastrophendarstellung mit beinahe apokalyptischem Charakter wird das Ereignisbild des Brandes im Inhaltlichen besonders durch die Dramatisierung des an sich schon schrecklichen Ereignisses mittels der schwarzen Wolken im linken Bildteil, des atmosphärischen Feuers, welches noch seine Wurzeln in den biblischen Straffeuern erkennen lässt, sowie durch die Parallelisierung von Natur- und Brandkatastrophe durch die farbliche Gleichsetzung von Blitz und Flammen in der Rathausarchitektur.

5.2. Der Rathausbrand als dramatisches Schauspiel

Ebenso dramatisch in ihren Schilderungen des schrecklichen Schauspiels, doch weniger das Allgemeine, als stärker das individuelle Katastrophenereignis betonend, sind die Darstellungen des Brandes eines Jan de Baens (*Abb. 2-3*), Jan van der Heydens (*Abb. 4*), Gerrit Lundens (*Abb. 5*) und Cornelis de Bies (*Abb. 6-7*). Sehr nahsichtig und auf den ersten Blick äußerst realistisch fangen alle vier die brennende Rathausarchitektur ein. Stärker noch verbunden sind diese vier Bilder jedoch aufgrund einer sehr ähnlichen Art der formalen Inszenierung. Indem sie mehrheitlich einen frontalen nahsichtigen Blick auf ein bilddominierendes Rathaus gewähren, welches ihnen als realistische Architekturkulisse dient, vor welcher sie ihr jeweiliges Schauspiel zu entwickeln scheinen, orientieren sie sich an einem im Rahmen der Ereignisbilder bzw. frühen Stadtlandschaftsansichten entstandenen bühnenartigen Bildaufbau.

Besonders unmittelbar-dramatisch vergegenwärtigt wird uns das Katastrophenereignis in einer 27 x 33,8 cm großen Radierung Jan de Baens (*Abb. 3*), welche, da sie höchstwahrscheinlich im Brandkontext entstand, mit einiger Wahrscheinlichkeit als einziges Werk die Tätigkeit des Künstlers in Amsterdam belegen kann.²¹¹ Als einmalige druckgraphische Arbeit des vor allem als Portraitist zu Ruhm gelangten Malers, bildet die mittig am unteren Blattrand signierte, jedoch nicht datierte Radierung sowohl thematisch als auch der Kunstgattung nach eine Besonderheit im Oeuvre des Künstlers.²¹² Eine Vorzeichnung zur Druckgrafik, welche sich 1949 laut Hollstein im Kupferstichkabinett Amsterdam befand und heute im Stadtarchiv der Stadt zu finden ist, wird erstmals von Alfred von Wurzbach erwähnt (*Abb. 2*).²¹³ Da es sich hierbei jedoch um ein unsigniertes Blatt handelt, wird diese Zeichnung in der Bilddatenbank des Stadtarchivs Anthonie Beerstraaten

²¹¹ Vgl. Bauer 2006, S. 105. Vgl. Moes 1907, S. 341.

²¹² Vgl. Ekkart 1996, S. 42.

²¹³ Vgl. Hollstein 1949, S. 64. Vgl. Wurzbach 1906.

zugeschrieben, indem man sich auf Iohan Q. Regteren Altena beruft.²¹⁴ Es soll sich hierbei nicht um eine Vorzeichnung de Baens für seine spätere Radierung, sondern um eine Nachzeichnung Anthonie Beerstratens handeln.²¹⁵ Doch würde die Spiegelverkehrtheit der Zeichnung nicht fast schon offensichtlich eher für eine Vor- als für eine Nachzeichnung sprechen? Auch scheint es sehr ungewiss, ob besagter Maler überhaupt jemals existierte, da sich ein solcher urkundlich bis heute nicht fassen lässt, was Most wiederum dazu bewegte, Anthonie Beerstraten 2002 in seinem Werk zur Beerstratenproblematik als „Phantommaler“ zu bezeichnen, wenngleich wohl ein paar Gemälde vorhanden sein müssen, die die Signatur eines Anthonie Beerstraten tragen.²¹⁶ Auf diesem Fundament der Untersuchungen Mosts möchte ich die Zeichnung hier als Vorzeichnung de Baens annehmen, da sich mit einem Künstler, der nirgends greifbar wird, kaum eine befriedigende Zuschreibungsuntersuchung durchführen lässt.

Keine Zuschreibungsfrage, sondern die Schwierigkeit der Datierung, bildet eine der offensichtlichsten Fragestellungen der de Baen Radierung. Den wenngleich recht spärlichen Forschungsstand²¹⁷ auswertend, scheint es auffallend, dass die Datierungsfrage bisher explizit noch nicht gestellt wurde, wenngleich bereits 1874 darauf hingewiesen wurde, dass kein Blatt mit Datum bekannt sei.²¹⁸ Zum einen lässt sich das mit dem bisher allgemein geringen Interesse der Forschung an Jan de Baen erklären, zum anderen vielleicht damit, dass wir den direkten Entstehungsrahmen betreffend wenn auch keine greifbare Datierung oder schriftliche Quelle so doch das Datum des Brandes, den 7. Juli 1652, als Konstante gegeben haben. Auch soll de Baen nach dem Tod seines Lehrers 1651 noch einige Jahre als freier Künstler in Amsterdam tätig gewesen sein, wodurch wahrscheinlich ist, dass er sich zum Zeitpunkt des Brandes in Amsterdam aufhielt.²¹⁹ Naheliegender erscheint es daher, der jüngeren Forschung

²¹⁴ Vgl. „volgens Prof. van Regteren Altena: tegenzijdige voorstelling van de ets door Jan de Baen en geen voorstudie, maar een doortrek.“ Vgl.

http://beeldbank.amsterdam.nl/index.php?option=com_result&Itemid=9&qasked=1&qtype=nieuw&ve=1291371&view=1 (25.04.2011).

²¹⁵ Vgl. Ebd

²¹⁶ Vgl. Most 2002, S. 21-22.

²¹⁷ Für einen ausführlicheren Forschungsstand zu dieser Druckgrafik Vgl. Bettina Funke, Seminararbeit bei Prof. Dachs Nickel im SS. 2010 an der Universität Wien, S. 2-6.

²¹⁸ Vgl. Kellen 1874, S. 7. Ganz ausschließen lässt es sich allerdings nicht, dass es nie ein mit Datum versehenes Exemplar geben hat, wenn man die etwas uneindeutigen Angaben der Literatur zu einem vermeintlichen Zustand mit Datum bedenkt, den es vielleicht einmal gab. Le Blanc etwa bezeichnet das Exemplar der Radierung von der er spricht als „vor dem Datum 1652“ und meint damit vielleicht, den Zustand bevor im zweiten Zustand das Datum 1652 eingefügt wurde. Vgl. Le Blanc 1854, S. 119. Kramm spricht davon, dass die ersten Drucke ohne die Jahreszahl selten seien, womit sie einen zweiten mit Datum impliziert. Vgl. Kramm 1857, S. 44. Kuretsky erwähnt einen zweiten Zustand mit dem Datum 9. Juli 1652, welchen Hollstein und Stone-Ferrier erwähnen würden. Vgl. Kuretsky 2005b, S. 191, Anm. 3.

²¹⁹ Vgl. Buijsen 1999a, S. 82. Vgl. Ekkart 1996, S. 42.

folgend, Ereignis und Entstehungsdatum in zeitliche Nähe zu rücken.²²⁰ Im Folgenden möchte ich daher die Zeit um und wenige Jahre nach 1652 als Entstehungszeitraum annehmen. Für die vorliegende Arbeit soll diese grobe Einordnung genügen, da ausführliche Datierungsversuche den Rahmen der Arbeit sprengen würden und kein Schwerpunktthema dieser Untersuchung sind.

Sich wieder betrachtend dem Bild annehmend, offenbaren die hellen Flammen des Feuers erst die charakteristische Amsterdamer Rathaussilhouette, um diese im selben Atemzuge auch schon wieder zu zerstören. Das wütende Inferno und die rechts bereits zur Hälfte ausgebrannte, frontal in ihrer vollen Breite gezeigte Rathausarchitektur nehmen nahezu die gesamte Blattbreite in Anspruch. Weitergeführt findet sich die Dramatik der überzeichneten Flammen in den Darstellungen der menschlichen Figuren des direkten Bildvordergrundes.²²¹

²²⁰ Vgl. Buijsen 1999a, S. 82. Vgl. Ekkart 1996, S. 42. Vgl. Kurtesky 2005b, S. 191. Vgl. Moes 1907, S. 341. Vgl. Stöver 1992, S. 237. Doch soll ein prominentes Gegenbeispiel in der zeitgleichen niederländischen Kunst nicht unterschlagen werden. Die Rede ist von dem bereits erwähnten Egbert van der Poel in Delft, der seine zahlreichen Gemälde der Schießpulverexplosion 1654 noch Jahre später mit dem Ereignisdatum signierte, wohl aus dem einfachen Grund, da sie sich so besser verkaufen ließen. Heute noch existieren mindestens 20 Exemplare von van der Poel, von denen alle das Datum der Explosion tragen. (Vgl. Plomp 2001, S. 554.) Nun handelt es sich bei de Baens Werk aber weder um ein Gemälde noch um eine von zahlreichen Grafiken, sondern vielmehr um ein im Oeuvre einmaliges Gelegenheitswerk des jungen Künstlers, das wahrscheinlich kurz nach Beendigung seiner Lehrzeit entstand. (Vgl. Kramm 1857, S.44.) Zudem ist van der Poel Stadtlandschaftsmaler, womit auch die zerstörte Stadtlandschaft in seinen Spezialbereich fällt, während de Baen bei Backer zum Porträtmaler ausgebildet wurde und auch seine Erfolge in Den Haag als Porträtist feierte. (Vgl. Bauer 2006, S. 105. Vgl. Ekkart 1996, S. 42. Vgl. Martin 1936, S. 163. Vgl. Plomp 2001, S. 554.) Seine Radierung bildet somit nicht nur der Kunstgattung nach, sondern auch thematisch eine Anomalie im Werk des Künstlers. (Vgl. Ekkart 1996, S. 42.) Zwar ist es nicht auszuschließen, dass de Baen seine Grafik erst Jahre nach dem Brand schuf, viel wahrscheinlicher scheint es allerdings, dass er diese 1652 bei der Gelegenheit des Brandes anfertigte, etwa aufgrund des Eindrucks, den der Brand auf ihn gemacht haben mochte oder durch die ihm hierdurch gegebene Möglichkeit Geld zu verdienen, indem er die Blätter als Souvenir- und Gedenkstücke veräußerte. Da es sich hierbei um kein Gemälde, sondern um eine Radierung handelt und de Baen sich später auch nicht wie van der Poel auf dem Gebiet der Stadtlandschaft einen Namen machte, wird der durch den Brand entstandene Markt für ihn Jahre nach dem Ereignis wohl kaum noch existiert haben. Nachdem de Baen dann 1660 in Den Haag nachgewiesen ist und sich dort kurze Zeit darauf als Porträtmaler zu etablieren begann, scheint der Zeitraum nach 1660 noch einmal weniger wahrscheinlich als Entstehungszeitraum. Der Eintrag des Sekretärs der Confrerie Pictura, Herr Cornelis van Veen, im Gildenbuch vom 4.12.1660, gibt an, dass ein gewisser Johannes de Baen aus Amsterdam in Den Haag sei und Bilder male, ohne Mitglied in der Confrerie zu sein, was unterbunden werden solle. (Vgl. Buijsen 1999a, S. 82.) Der Umstand, dass, soweit mir bekannt ist, auch heute kein Blatt mit Datum existiert, lässt zum einen zwar viel Spielraum für Spekulationen, zum anderen mag er aber gerade die Entstehung um 1652 bekräftigen. Sollte die Radierung im direkten Zeitraum des Ereignisses entstanden und verkauft worden sein, wäre die Versicherung durch die Angabe eines Datums, dass der Künstler als Augenzeuge bzw. Maler vor Ort berichte weniger notwendig gewesen, als wenn er es Jahre später hätte veräußern wollen. Auch hätte es der Erklärung halber keines Datums bedurft, da das Ereignis wohl allen Amsterdamerinnen noch deutlich vor Augen gewesen wäre.

²²¹ In lebhafter Gestik, zumeist als Figurenpaare oder in Gruppen, in Bewegung oder gar im Laufen, bevölkern sie den Rathausplatz des direkten Bildvordergrundes. Während Scharen von Menschen zu den Seiten rechts und links aus dem Bild vor dem Feuer fliehen, eilen andere mit Wassereimern herbei, um es zu bekämpfen. Konzentriert finden wir das verzweifelte Ringen links an der Fassade des mittelalterlichen Gebäudekerns und ehemaligen Gerichtshofes der Stadt. Mit Leitern manövrierende Männer evakuieren Menschen aus dem

Der topographisch korrekt wiedergegebenen Architektur des Rathauses, die de Baen zentral und bilddominierend vor Augen führt, stehen Flammen und Reaktion der Menschen in ihrer unmittelbaren Dramatik entgegen.

Verlässt man den Bereich der reinen Bildbeobachtung und hält nach möglichen Vorbildern Ausschau, lässt sich im Bereich des Stilistischen, zumindest für einen Teilbereich der Radierung, die dramatische Figureninszenierung, ein solches finden. Versucht man hingegen das Werk im Oeuvre des Künstlers stilistisch einzuordnen oder nur mögliche Vergleiche für einzelne Bereiche zu finden, wird die einzige daraus zu gewinnende Erkenntnis wohl darin bestehen müssen, dass dies unmöglich ist. Mit seiner großformatig-feierlichen Porträtmalerei (*Abb. 100*), welche zumeist einen etwas gekünstelten und pompösen Eindruck vermittelt, hat seine dramatisch-momenthaft erscheinende Druckgrafik auch im Stilistischen wenig gemein.²²² Vergleiche im selben Medium müssen an dieser Stelle leider ebenfalls ausbleiben, da der Amsterdamer Rathausbrand die einzig bekannte druckgrafische Arbeit de Baens bleibt. Bei den druckgrafischen Arbeiten desselben Themas eines Reiner Nooms oder Jan van der Heydens besteht die Schwierigkeit darin, dass es sich dabei ebenfalls um undatierte Blätter handelt, womit kaum zu sagen ist, welches das jeweils zuerst entstandene ist, wobei hier zumindest für van der Heydens Radierung anzunehmen ist, dass diese deutlich später geschaffen wurde, da das Buch, in welchem sie veröffentlicht wurde, erst 1690 in Amsterdam erschienen ist.²²³

Eindeutig früher jedoch entstand ein Blatt, das 1983 von Stone-Ferrier ins Feld geführt wird. Durch den vorgeschlagenen Vergleich eröffnet sie eine ganz neue Sichtweise auf die zunächst durch ihren lebendig-realen Eindruck in Erscheinung tretenden Figuren der de Baen Radierung.²²⁴ Vergleichen wir diese mit jenen der Illustration des französischen Künstlers Jaques Callot für den V. Akt des Theaterstückes "Soliman. Eine Tragödie" (*Abb. 101*), so sind überraschende Ähnlichkeiten besonders hinsichtlich der Figureninszenierung kaum zu übersehen.²²⁵ Dieses 1620 veröffentlichte Drama des italienischen Poeten Prosper Bonarelli, welches dem Großherzog Cosimo II. gewidmet war und von Callot illustriert wurde, war in den Niederlanden, die der Künstler 1627 auch bereiste, weit bekannt.²²⁶ Während Callot seinen Focus auf die Figuren der Perser, die Protagonisten des V. Aktes, die die Stadt Aleppos verwüsten und niederbrennen, legt, stellt de Baen das raumeinnehmende dunkle Rathaus

Gebäude, während Eimerbrigaden verzweifelt gegen die Übermacht der Feuersbrunst anzukämpfen versuchen.

²²² Vgl. Buijsen 1999b, S. 33.

²²³ Vgl. Van der Heide 1690.

²²⁴ Vgl. Stone-Ferrier 1983, S. 200.

²²⁵ Vgl. Ebd.

²²⁶ Vgl. Ebd., Anm. 2.

silhouettenhaft gegen die hellen Flammen, indem er lockere, skizzenhafte Kreuzschraffuren verwendet und damit stärker die brennende Architektur, das heißt die historische Struktur, betont.²²⁷ Die in den Figuren inszenierte Dramatik findet sich in Teilen der Flammenformationen weitergeführt. So etwa in der steil in die Höhe schießenden Feuerwand am rechten Bildrand in dem Passagendurchgang und einer schon beinahe völlig in sich zusammenfallenden Ruinenfassade. Unter den Bildmitteln, die sich hier eingesetzt finden, scheint das dramatische Element ganz offensichtlich das entscheidendste zu sein, was der Bildthematik ja durchaus entspricht. Doch was man im ersten Augenblick vielleicht für eine besonders lebensnahe Schilderung halten möchte, scheint auf den zweiten Blick und vor dem Hintergrund, dass de Baen für seine Figurengestaltung relativ eindeutig auf ältere Vorbilder zurückgriff und sich in der Flammengestaltung an klassischen Kompositionsschemata orientiert, indem er das Feuer mit dem Gebäude zu einem dominierenden Dreieck zusammenschließt, eine bewusst inszenierte Dramatik zu sein. Dem realen Eindruck tut diese Tatsache jedoch wenig Abbruch. Vor dem Hintergrund der bereits in der Bildbeschreibung beobachteten Zweiteilung in realistisch wiedergegebene Architektur und dramatisches Treiben der menschlichen Figuren davor, zusammen mit den Erkenntnissen der stilistischen Betrachtung, lässt sich überspitzt sagen, das Rathaus diente de Baen als Kulisse, vor welcher er das dramatische Schauspiel des Feuers und des chaotischen Vorplatztreibens entwickelte. Einerseits mag er hiermit eine Schaulust am Ereignis und andererseits das zeitgenössische Interesse an der topographisch korrekten Wiedergabe befriedigt haben.

Verbindungen zum dramentheoretischen Wortursprung des Katastrophenbegriffes bestehen hier jedoch nicht einzig durch die z.T. übernommene Figureninszenierung der Illustration eines Theaterstückes, sondern auf eine sehr viel grundsätzlichere Art und Weise bereits durch die Anlehnung an einer im Stadtlandschaftskontext entwickelten Bilddramaturgie, die ein Ereignis vor einer realistischen Architekturkulisse wie ein Theaterstück inszeniert. Ein Phänomen, das sich sehr schön etwa in den Arbeiten des Monogrammistens M.H.V.H. um 1582 (*Abb. 95*) oder Pauwels van Hillegaert um 1621 (*Abb. 96*) beobachten lässt. Vielleicht darf dieser Theaterbezug, wiewohl er nicht allzu fern liegen mag, da eine Katastrophe und somit auch die Brandkatastrophe zu einem gewissen Teil doch immer auch Spektakel und schauriges Schauspiel sind, als eine Art Rückbesinnung auf den Wortursprung der Katastrophe verstanden werden bzw. der Theaterbezug in der Inszenierung als Ausdruck der ursprünglichen Katastrophe. Augenfällig, wiewohl vielleicht nicht bewusst intendiert,

²²⁷ Vgl. Stone-Ferrier 1983, S. 200.

scheint die Verbindung jedoch allemal und diese Schlussfolgerung dadurch zumindest möglich.

Wohl noch unter dem direkten Eindruck des Brandes oder zumindest dessen Nachhalls stehend, entscheidet sich Jan de Baen in seiner Radierung folglich für die journalistisch-dramatische Darstellung des Ereignisses. Geradezu paradox erscheinen mag es da, dass er sich in einer Darstellung, die ganz eindeutig den Eindruck vermittelt, die reale Dramatik des Brandes einzufangen, für die Figurendarstellung nicht der Wirklichkeit bedient, sondern eines Vorbildes aus dem Bereich des Theaters. Doch gerade durch diese hiermit ins Bild einfließende Dramatik vermag er das Katastrophenereignis mit fesselnder Unmittelbarkeit wiederzugeben, wo es uns in den Darstellungen der Malerei oftmals als stimmungsvoll-romantisches Schauspiel erscheint, selbst oder gerade wenn die Figuren der Gemälde manches mal näher an der Wirklichkeit sind. Darüber hinaus führt uns der auch an anderer Stelle beobachtete Theaterbezug zum begrifflichen Ursprung der Katastrophe, womit dieser Bezug vielleicht sogar gerade als Ausdruck der ursprünglichen Katastrophe verstanden werden könnte.

Einen unmittelbaren Eindruck des Ereignisses vermittelt auf den ersten Blick auch die Radierung des Architekturmalers und Erfinders der verbesserten Brandspritze (*Abb. 102*)²²⁸ Jan van der Heyden (*Abb. 4*). 1677 erhält er gemeinsam mit seinem Bruder das Patent zu ihrer alleinigen Herstellung und 1690 erscheint eine Abhandlung in Buchform zur Erfindung, die sämtliche Unzulänglichkeiten der früheren Feuerbekämpfungsmethoden anführt, das neue System beschreibt und dessen Vorteile explizit in großformatigen Radierungen veranschaulicht.²²⁹ Die dritte dieser Tafeln, führt den Brand des Alten Rathauses in Amsterdam 1652 vor Augen.²³⁰ Wenngleich 38 Jahre nach dem Feuer entstanden, vermittelt sie dennoch eine bemerkenswerte Unmittelbarkeit. Sehr genau erfasst sie die Not des Momentes, den verzweifelten Kampf gegen das Feuer. Anders als de Baens früherer Druck zeigt van der Heyden einen Panoramablick des Dammplatzes, wodurch das Wasser und die

²²⁸ Die alten großen und schweren Löschfahrzeuge bestanden aus einer großen Wanne, die von Hand mit Wasser gefüllt werden musste, und einer auf der Wanne montierten Pumpe. Das Ausflussrohr war eine fest montierte Düse, die nur im Kreis gedreht werden konnte, was eine begrenzte Reichweite des Wassers bedeutete und zur Folge hatte, dass man die Fahrzeuge so nah wie möglich an den Feuerherd bringen musste, wodurch die Feuerwehrmänner in erhebliche Gefahr gebracht wurden. Bei der Bedienung der kleineren und leichteren Geräte van der Heydens wurde das Wasser in eine große, an einem Holzgestell befestigte Ledertasche geschaufelt und floss von dort durch einen dicken Schlauch aus speziell behandeltem Zeltleinen zur Pumpe, die es in einem konstanten Strahl durch einen deutlich dünneren Schlauch aus Leder presste. Dieser elastische Lederfeuerschlauch war der revolutionärste Teil van der Heydens Erfindung, indem es durch diesen nun möglich war, auch durch schmale Gassen und enge Treppen hindurch, nah an den Feuerherd zu gelangen. Vgl. Sutton 2006, S. 210 und S. 211 Abb. 39.

²²⁹ Vgl. Wagner 1970, S. 111-150, S. 123 Anm. 31.

²³⁰ Vgl. Van der Heide 1690, S. 10-11, Tafel 3.

mit nassen Segeln abgedeckten umliegenden Gebäude sichtbar werden. In einem Menschengewühl, welches die alten Löschmethoden mit sich brachten, werden die schweren alten Wasserpumpen von Pferden herangeschleppt. Auf dem Wasser schaffen Boote leere Eimer herbei, die von Männern, welche auf Leitern klettern, um das Wasser zu erreichen, entgegengenommen, gefüllt und durch lange Menschenketten an die Brandstelle weitergegeben werden. Eine ganz andere Form der Löscharbeiten sehen wir hingegen am rechten Bildrand. Um zu demonstrieren, wie diese Katastrophe des 7. Julis hätte verhindert werden können, wäre seine elastische Feuerspritze nur damals schon verfügbar gewesen, fügt van der Heyden hier seine Erfindung anachronistisch in die Szene ein.²³¹ Eine kleine, von nur wenigen Menschen zu bedienende Löschanlage mit elastischem Lederschlauch. Um diesen konträren Effekt wirkungsvoll zu inszenieren, d.h. sein Publikum auch emotional ansprechen zu können, muss er den wirklichen Brand, der noch im Gedächtnis bzw. in schauerhafter Erinnerung gewesen sein wird, so inszenieren, dass er nicht nur wieder erkannt wird, sondern möglichst realistisch das Vergangene hervorruft.²³² Emotionen, die er mit einem fiktiven Brand nicht hätte wecken können. Wenngleich im Einzelnen nicht wirklich dokumentarisch, erhebt er doch zumindest den Anspruch, berichtend zu arbeiten und das aus einem sehr greifbaren Interesse. Ziel seiner spektakulären Darstellungen und detaillierten Beschreibung der Brände war in erster Linie sicherlich nicht der Bericht, die Dokumentation des Feuers, sondern wohl vielmehr das großartige Werbestück.²³³ Um aber als solches funktionieren zu können, muss er durchaus bis zu einem gewissen Grade berichterstattend arbeiten, vor allem

²³¹ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 81.

²³² Wie aktuell das Thema der Angstwerbung gerade heute wieder geworden ist, zeigt sich etwa anhand der jüngsten deutschen Rechtsprechung, in welcher am 8. Juli 2004 das Gesetz gegen den Unlauteren Wettbewerb vom 7. Juni 1909 durch ein neues abgelöst wurde. Zugrunde gelegt wird nun ein informierter, situationsbedingt aufmerksamer und verständiger Verbraucher. Dieser entwickelt, wie Kerstin Knubbens in ihrer Dissertation 2007 „Die Werbung unter Ausnutzung von Angst § 4 Nr. 2 UWG“ auf Seite 175 darlegt: „(...) nicht so leicht Angstgefühle wie ein flüchtiger, für Täuschung und Irreführung besonders anfälliger, gegenüber Werbeaussagen eher unkritischer und daher besonders schützenswerter Verbraucher.(...) Der moderne Verbraucher kennt sich aufgrund seiner Informiertheit mit bestehenden Gefahren und Risiken für sein Leben, seine Gesundheit, sein Vermögen oder sein Eigentum aus und weiß, wie er sie einschätzen muss. Andererseits neigt er aufgrund seiner Verständigkeit nicht zu panischen oder psychotischen Handlungen. Aufgrund der Situationsbedingtheit seiner Aufmerksamkeit nimmt er Werbeaussagen, die für ihn wichtige Themen ansprechen, achtsam auf und nutzt die gegebenen Informationen, um sie bestmöglich für sich selbst zu verwerten.“ Eine Folge dieser Gesetzesänderung ist, wie hier ebenfalls zu entnehmen, dass sämtliche Fälle von Angstwerbung (Angst vor Krankheiten, Einbrüchen, Gewaltverbrechen, Unfällen, Umweltzerstörungen, Existenzangst), die in der alten Rechtsprechung wettbewerbswidrig, da unlauter, waren, es nach neuem Recht nicht mehr sind. Ein Umstand der sicher die Zunahme der Angstwerbung in den letzten Jahren mit erklärt. Man denke etwa nur an den ganzen Bereich der mit Angst arbeitenden Werbung für Medikamente oder Sicherheitsvorkehrungen im Fernsehen etc. Es wäre sicherlich interessant, die Anfänge und die Entwicklung einer solchen Angstwerbung in den unterschiedlichen (Kunst-) Medien einmal näher anzusehen.

²³³ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S. 81.

aber den Anspruch der Dokumentation vermitteln, was ihm durch eine äußerst realistisch erscheinende Architektur auch durchaus gelingt.²³⁴ Durch diese Zweiteilung in Architektur und Schauspiel, eine Architektur, welche die Wirklichkeit abbildet, und ein inszeniertes Schauspiel, das in van der Heydens Fall konkrete Werbeinteressen kommuniziert, verwenden sowohl de Baen als auch van der Heyden das Rathaus als Kulisse, um vor dieser ihr jeweiliges Programm zu entfalten.

Indem van der Heyden in seiner Darstellung des Rathausbrandes Realistisches mit Unrealistischem verbindet, arbeitet er im Formalen in einer Art und Weise, die sich auch in seinem sonstigen Oeuvre beobachten lässt (*Abb. 103-104*), während die Radierung der Brandnacht und ihr Kontext, das Brandspritzenbuch, inhaltlich die absolute Ausnahme in seinem Werk bilden, zeigte der Stadtlandschaftsmaler doch ansonsten nie ruinöse Teile der Stadt.²³⁵

Gerrit Lundens, der im Medium der Malerei den selben Brand einfängt (*Abb. 5*), vermittelt in der Gesamtwirkung, besonders aber in seinen den Rathausplatz belebenden Figurengruppen einen deutlich ruhigeren Eindruck als ihn uns de Baen und van der Heyden in ihren dramatischen Radierungen vor Augen führen, womit die Malerei jedoch näher an der realen Situation bleibt, wenn, wie wir bei Wheelock Jr. lesen, zur damaligen Zeit Zuschauer bei einem solchen Ereignis in Ehrfurcht in dem drastisch ansteigenden Licht der wütenden Flammen standen.²³⁶ Allerdings könnte dieser Eindruck auch an der noch weniger weit fortgeschrittenen Brandentwicklung liegen. Zwar sind auch hier einige Leitern gegen das Gebäude gelehnt und durch die Menschen, die direkt am Gebäude mit Löscharbeiten beschäftigt sind oder Schriften vor den Flammen retten, entsteht ein gewisses Maß an Bewegung. Davon abgesehen aber erscheinen die Figuren selbst wie auch ihre Anordnung im Raum eher starr. Wenngleich die menschlichen Figuren der Anzahl nach bei Lundens auch deutlich zahlreicher zugegen sind, treten sie in der Gesamtwirkung des Bildes, aufgrund der wenig dramatischen Bewegung und der zurückhaltenden Farbigkeit, doch deutlich hinter der atmosphärischen Wirkung des Feuers zurück, welches hier in seiner warm orangegoldglühenden Farbigkeit eindeutig zum Bildprotagonisten wird. Ähnliches beobachten lässt sich

²³⁴ Doch selbst hier trägt der erste Eindruck etwas, gibt er doch in einem Detailmoment, dem Rathhausturm, eine Situation wieder, die 1652 bereits seit zwölf Jahren nicht mehr existierte, indem er diesem ein Satteldach aufsetzt.

²³⁵ Vgl. Wagner 1971, S. 42.

²³⁶ Vgl. Wheelock Jr. 2005, S.79.

in einem ebenfalls sehr nahsichtigen Gemälde des Brandes von Cornelis de Bie (*Abb. 7*), bei welchem sich überdies eine Vorstudie (*Abb. 6*) in die Überlegungen miteinbeziehen lässt.²³⁷

Durch ebendieses atmosphärische Moment scheinen auch Lundens und de Bies Aufnahmen des Rathausfeuers wie bereits Beerstraats Malerei des Brandes den traditionellen holländischen Branddarstellungen im biblischen oder mythologischen Kontext sowie den stimmungsvollen Brandbildern eines Aert van der Neer sehr nahe zu stehen, während de Baen und van der Heyden, wengleich durch Inszenierung in der Druckgrafik, überzeugender den Eindruck des realen Ereignisses hervorzurufen vermögen. Mit den beiden Grafiken gemein hingegen hat das Gemälde Lundens seine Ausnahmestellung im Künstleroeuvre. So steht es als Architekturbild und Abbildung eines aktuellen Ereignisses in Lundens bekannten Oeuvre vollkommen allein.²³⁸ Ebenso vergleichbar mit de Baens und van der Heydens Arbeiten ist der formale Aufbau der Malerei, welcher auch hier in seiner Frontalität, Prominenz der Rathausarchitektur, Nahsichtigkeit und Zweiteilung in Architektur und Vorplatztreiben an frühen Stadtlandschaften beziehungsweise Ereignisbildern im Stadtlandschaftskontext orientiert scheint und an die Inszenierung eines Theaterstückes denken lässt. Eigenschaften, mit denen sich auch de Bies Gemälde beschreiben lässt, abgesehen von der Frontalität, die hier durch eine dramatisch-nahsichtige Schrägansicht zu ersetzen ist.

Anders als etwa im Falle des Beerstratengemäldes haben wir es bei Lundens und de Bie mit datierten Arbeiten zu tun,²³⁹ doch scheint hier dennoch höchste Vorsicht geboten, denkt man in diesem Zusammenhang nur an Egbert van der Poels zahlreiche Ansichten der katastrophalen Schießpulverexplosion in Delft, die alle mit dem Katastrophenjahr 1654 datiert sind, ja einige sogar mit dem Tag der Explosion.²⁴⁰ Auch Lundens datiert sein Gemälde mit

²³⁷ Vgl. Blankert 1979, S. 44. Eine Zeichnung, die sowohl im Gesamtkonzept als auch in vielen Details mit dem Gemälde de Bies übereinstimmt, befindet sich im Topographischen Atlas des Stadtarchivs Amsterdam (Nr. DVI - 128). Aufgrund einer alten Aufschrift auf der Rückseite ist diese Zeichnung Jan Asselijn zugeschrieben worden, jedoch scheint es viel wahrscheinlicher, sowohl aufgrund der Übereinstimmungen mit dem unten mittig signierten Gemälde de Bies als auch aufgrund der Tatsache, dass von Asselijn weder eine Druckgrafik noch eine Malerei des Rathausbrandes bekannt sind, dass es sich hierbei um eine Vorstudie de Bies handelt, wie Albert Blankert bereits 1979 darlegte. Vgl. Blankert 1979, S. 44.

²³⁸ Vgl. Ebd., S. 196.

²³⁹ Vgl. Gerrit Lundens (vor 27.09.1622 - nach 1683), Der Brand des alten Amsterdamer Rathauses 1652, Signiert und datiert, rechts oben: G. Lundens 1652, Öl auf Holz, 29.5x33.5cm, Amsterdams Historisch Museum, InvNr. B 4512, Herkunft: Erworben wurde es am 22.03.1960 auf der Wilhelmus Josephus Rudolphus Dreesmann Auktion, als Nr. 523. Vgl. Blankert 1979, S. 196. Vgl. Schwartz 1986, S. 40. Und Vgl. Cornelis de Bie (um1621/22-1664), Der Brand des alten Rathauses in Amsterdam, signiert und datiert, unten mittig: C. De. Bie. A° 1653, Öl auf Holz, 1653, 128x98 cm, Amsterdam Historisch Museum, InvNr. SA 3002, Herkunft : 1912 wurde es von F. Muller und Co erworben. Vgl. Blankert 1979, S. 44.

²⁴⁰ Vgl. Middelkoop 2001, S. 160. Wobei hier vielleicht anzumerken wäre, dass die Jahreszahl 1654 unter Umständen lediglich als ergänzende Erklärung, d. h. zeitliche Verortung des Ereignisses für die Käufer verstanden werden könnte und vielleicht nicht zwingend als beabsichtigte Datierung auszulegen ist.

dem Brandjahr 1652, während es de Bie mit 1653 datiert. Doch scheinen beide Gemälde, trotz der durch die Datierung suggerierten zeitnahen Entstehung, recht offensichtlich nicht „nach dem Leben“ angefertigt worden zu sein.²⁴¹ Wiedergegeben wird beide Male eine Situation der Rathausarchitektur, die 1652 bereits seit zwölf Jahren nicht mehr existiert hat, da das 1640 entfernte Satteldach des Rathausturmes nun wieder zum Bildgegenstand wird, womit wahrscheinlich ist, dass sich Lundens und de Bie auf Bildquellen von vor 1640 beziehen.²⁴² Als Inspirationsquelle für de Bies Arbeiten könnten eventuell zwei Zeichnungen gedient haben. Eine Teilansicht des alten Rathauses aus den frühen 40er Jahren von Jan Baptist Weenix (*Abb. 26*) und eine weitere der gesamten Frontseite aus dem Jahre 1640 von Willem Schellinks (*Abb. 27*). Wenngleich die Parallelen von Blickwinkel und Ausschnitt kaum zu übersehen sind, scheint die Hinzufügung der seit 1640 nicht mehr vorhandenen und auch auf den Blättern von Weenix und Schellinks nicht auszumachenden Turmspitze in de Bies Bild doch verwunderlich und spricht für das Schöpfen aus mehreren Quellen. So könnte etwa eine Grafik (*Abb. 23*), die wir 1636 neben dem bereits im historischen Kontext erwähnten Lobgedicht von Jan Krul auf Rathaus und Stadt finden, da diese noch ganz deutlich den Turmaufsatz, der 1640 verschwindet, zeigt, zumindest in Bezug auf dieses Detail de Bie wie Lundens als Vorbild gedient haben.

Doch warum nun wird so offensichtlich eine Situation wiedergegeben, die 1652 bereits viele Jahre nicht mehr existierte? Nach dem es sich bei beiden Künstlern um Amsterdamer Maler handelt, ist schwer vorstellbar, dass sie die reale Situation nicht kannten und daher für die Darstellung der Rathausarchitektur auf die älteren Druckgrafiken zurückgreifen mussten, auch wenn sie diese sicher kannten und eventuell als Hilfsmittel benutzten. Doch selbst wenn sie mit der realen Situation vertraut waren, mag dennoch ein Grund bestanden haben, in den Brandbildern einen direkten Bezug zu den Stichen des alten Rathauses mit Satteldach zu schaffen. Da das Rathaus zwischen 1615 und 1640 ein Satteldach auf dem Rathausturme trug und sich das Interesse an der topographisch korrekten Stadtlandschaft erst im 17. Jahrhundert entwickelte, zeigt ein Großteil aller bekannten Ansichten des Rathauses vor 1652 ebendieses Dach.²⁴³ Dass sich Käufer der Stiche des alten Rathauses ebenfalls für die Bilder des brennenden Rathauses interessierten, scheint naheliegend, wodurch man wohl z.T. für die Bildthemen Rathaus und Rathausbrand die selben Käufer annehmen darf. Da diese die Brandbilder wohl eher mit ihren alten Stichen verglichen, als mit dem Gebäude selbst, erscheint es hinsichtlich des Marktes für den man arbeitet durchaus sinnvoll, wenn sich

²⁴¹ Vgl. Middelkoop 2001, S. 160.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 160-161.

²⁴³ Vgl. Haak 1977, S. 194.

Lundens und de Bie in ihren Bildern auf eine Gebäudesituation beziehen, die eigentlich seit 1640 nicht mehr der realen Situation entspricht. Darüber hinaus mögen auch bildimmanente Gründe eine Rolle gespielt haben. So mag das Satteldach etwa eine kompositorische Aufgabe erfüllt haben, da sich die Rathausarchitektur so noch sehr viel eindeutiger zu einem Dreieck zusammenschließt, dessen obersten Punkt nun die Spitze des Daches bildet. Besonders in Lundens Bild scheint das hölzerne Dachgestühl zudem eine besonders schöne Möglichkeit zu bieten, die Flammen sehr spektakulär durchlodern zu lassen.

Spektakulär-dramatisch in ihrer allgemeinen Bildwirkung sind letztendlich alle vier Darstellungen der brennenden Rathausarchitektur, wenngleich auch durch etwas unterschiedliche Mittel und mit z.T. anderen Folgen. De Baen und van der Heyden geben jeweils eine Rathausarchitektur wieder, die die Wirklichkeit recht getreu abzubilden scheint und vor der sie dann im Falle de Baens des dramatischen Eindruckes wegen und bei van der Heyden zur besseren Vermarktung der eigenen Erfindung auf dem Rathausvorplatz ihr jeweiliges Schauspiel entfalten. Lundens und de Bie lassen dagegen durch die Möglichkeiten der Farbe in der Malerei aus dem Brand v. a. ein atmosphärisches Schauspiel werden.

5.3. Ruhe nach dem Sturm

Der Bildthematik entsprechend nicht mehr vor allem dramatisch-spektakulär, sondern sehr viel beschaulicher, tritt eine Druckgrafik des Katastrophenmorgens von Reinier Nooms, genannt Zeeman, in Erscheinung (*Abb. 9-10*) sowie eine weitere des Stadtarchivs Amsterdam (*Abb. 8*), die dem an früherer Stelle bereits als „Phantommaler“ bezeichneten Anthonie Beerstraten zugeschrieben wird (*Abb. 8*).²⁴⁴ Hier stellt sich nun erneut das Problem, inwiefern sich das Blatt einem Künstler zuschreiben lässt, der überhaupt nicht fassbar wird, ja vielleicht gar nie existiert hat.²⁴⁵ Da es bisher keine alternative Zuschreibung, kein ähnliches, signiertes Gemälde und auch keine Druckgrafik gibt, für welche diese Zeichnung als Vorstudie gedient haben könnte, muss die Frage der Autorschaft hier wohl ungeklärt bleiben.

Ist die erstgenannte Arbeit aufgrund der entsprechenden Signatur auch eindeutig Reinier Nooms zuzuordnen, so verbirgt sich hinter dem v. a. als Marinemaler zu Ruhm gelangten Künstler, der um die Mitte des Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt scheint, doch ein Mensch, von dessen Leben und Werdegang nur wenige Fakten bekannt und gesichert sind.²⁴⁶ Neben einigen Bildern, die den Louvre verewigen, deutet auch eine

²⁴⁴ Vgl. <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).

²⁴⁵ Vgl. Most 2002, S. 21-22.

²⁴⁶ Auf sein Geburtsjahr lässt sich lediglich durch zwei Dokumente des Jahres 1658 schließen, die ihn jeweils als 35 und 36 Jahre alt sowie in Amsterdam lebend beschreiben. Aufgrund dieser Quellen wird angenommen,

Druckserie von Ansichten der französischen Hauptstadt des Jahres 1652 darauf hin, dass sich Nooms in den frühen 50er Jahren in Paris aufgehalten haben muss.²⁴⁷ Am 7. Juli 1652 scheint er jedoch zurück in Amsterdam gewesen zu sein, nachdem er um diese Zeit die 36.2 x 50.8 cm große Radierung des spektakulären Rathausbrandes selbst veröffentlichte, welche am unteren rechten Blattrand die alte Heerengracht als seine Anschrift angibt.²⁴⁸ Das Thema der Brandkatastrophe mag ihm näher als manch anderem Künstler gelegen haben, da es sich in gewissem Sinne um eines seiner Spezialgebiete handelte, bedenkt man, dass die städtische Architektur, wenngleich in Brand geraten, das Hauptmotiv bildete und Ansichten der Hafenstadt Amsterdam neben Marinebildern zu Zeemans bevorzugten Themen zählten.²⁴⁹ Oder um bei den schöneren Worten Laurens Bols zu bleiben: „Nooms hatte zwei große Lieben: Amsterdam, seine Stadt, und die Schifffahrt.“²⁵⁰ Während sein Gesamtwerk von beiden Bereichen zeugt, prägte Letzterer darüber hinaus seinen Rufnamen „Zeeman“, mit welchem er sogar notarielle Akten unterschrieb und die meisten seiner Arbeiten signierte, so auch die Radierung des Rathausbrandes.²⁵¹ Als Bild einer Brandkatastrophe ist die Radierung jedoch weniger seinen Stadtansichten als vielleicht noch am ehesten einem Schiffbrand bei Nacht vergleichbar, dessen einzige Lichtquelle das Flammenmeer scheint (*Abb. 105*).²⁵²

In den Arbeiten Zeemans und Anthonie Beerstratens (?) ist letztlich jedoch nicht die nächtliche Brandkatastrophe, wie sie bisher Thema der Arbeiten war, aufgenommen, sondern zu sehen ist die noch qualmende ruinöse Architektur des Brandmorgen. So dominieren nicht mehr die Flammen das weitestgehend ausgebrannte Gebäude, sondern es sind nun Rauchwolken, die aus allen drei Teilen des Komplexes quellen. Gezeigt wird in der Zeemanradierung ein Ausschnitt, wie er sehr ähnlich v. a. in der Radierung de Baens, aber auch in der Druckgrafik van der Heydens oder der Malerei Geritt Lundens zu beobachten war und auch die Grundkomposition scheint nah verwandt. Im Hintergrund sehen wir prominent die qualmende Architektur des Rathauses, welche den größten Teil der Bildbreite in Anspruch nimmt, und im Vordergrund wieder den von kleinen Figuren bevölkerten Rathausplatz sowie die zu den Seiten gedrängten Menschenmengen. Da wir bei Nooms nicht den Höhepunkt bei Nacht, sondern das Ausklingen der Katastrophe am darauf folgenden Morgen wiedergegeben

dass Zeeman 1623 oder 1624 und wahrscheinlich in Amsterdam geboren sein muss. Vgl. The New Hollstein 2001, S. 1 (Einleitung).

²⁴⁷ Vgl. The New Hollstein 2001, S. 1 (Einleitung).

²⁴⁸ Vgl. The Illustrated Bartsch (commentary) 1986, S. 109. Vgl. The New Hollstein 2001, S. 1 (Einleitung). Vgl. Ogg 1927, S. 121-125. Vgl. Wurzbach 1906, II, S. 612.

²⁴⁹ Vgl. Bol 1973, S. 289. Vgl. Wagner 1971, S. 27.

²⁵⁰ Bol 1973, S. 289.

²⁵¹ Vgl. Ebd.

²⁵² Vgl. Ebd., S. 294.

sehen, fehlt der nächtliche Flammenhimmel und mit ihm das explizit bedrohliche Moment. Die Rauchschwaden wirken weniger naturgetreu und die Menschenmengen weniger in Bewegung, Eile und Panik. Rechts vor der ehemaligen Rathausarchitektur auf dem Dammpplatz taucht nun im 1. Zustand der Radierung (*Abb. 9*) ein Zelt auf, das als eine Art Notzelt errichtet wurde, um hier die Geschäfte der Wechselbank weiterführen zu können.²⁵³ Wenngleich also die Architektur noch schwelt und Rauch aus allen Teilen des Gebäudes quillt, ist das Panikmoment der Brandnacht beinahe gänzlich verschwunden, die Löscharbeiten scheinen in geregelte Bahnen gelenkt und man hat, wie es angesichts des bereits aufgebauten Zeltes scheint, sogar Zeit dafür zu sorgen, dass die Geschäfte der Wechselbank wieder ihren Gang nehmen können, wenn auch in provisorischem Rahmen. Während die Anthonie Beerstraten zugeschriebene Zeichnung inhaltlich jener Zeemans nah verwandt ist, da sie neben dieser als einzige Aufnahme des Rathausbrandes das Katastrophenereignis zwischen der Brandnacht und der vollkommen ausgebrannten Ruine am nächsten Tage festhält, gibt sie doch eine deutlich andere Sicht auf das Geschehen. Hinsichtlich der wiedergegebenen Ansicht auf den Dammpplatz mit der Rathausarchitektur ist die bereits in der Untersuchung des Bildmotives erwähnte Radierung Salomon Saverys (*Abb. 22*) vergleichbar, die den Besuch der Maria Medici 1638 vor dem Amsterdamer Rathaus verbildlicht, wodurch sie möglicherweise Vorbildfunktion für den Zeichner gehabt haben könnte.

Weshalb nun diese beiden Künstler sich in ihren Darstellungen für einen Zustand zwischen dem spektakulären Brandmoment und der vollkommen ausgebrannten Ruine am folgenden Tag entschieden, wo doch alle übrigen entweder den dramatischen Moment des Brandes oder die malerische Ruine des nächsten Tages wählten, ist aufgrund des Fehlens entsprechender Quellen wohl kaum eindeutig zu beantworten. Vorstellbar wäre, dass Zeeman in dem Thema eine Marktlücke erkannte, die er mit seinen Blättern zu bedienen suchte. So mag er hiermit vielleicht gerade bei denjenigen auf Interesse gestoßen sein, die den Brand noch direkt beobachten konnten und in den Blättern somit eine Erinnerung an etwas persönlich Erfahrenes sahen. Nachdem anzunehmen ist, dass die meisten Menschen wohl erst am frühen Morgen Zeuge der Katastrophe wurden, mögen Zeemans Radierungen vielleicht ihrem persönlichen Eindruck näher gekommen sein als die wenngleich sehr viel spektakuläreren Blätter de Baens und später van der Heydens. Dieser Umstand sowie die Beobachtungen in den Kapiteln 5.1. und 5.2., wonach eine Lebendigkeit und Dramatik im Bild keineswegs bedeutete, dass der Künstler die Katastrophe besonders realistisch eingefangen hat, sondern

²⁵³ Vgl. Bisanz-Prakken 2004, S. 360.

oftmals gar das Gegenteil, scheint die Frage zu legitimieren, ob diese fehlende Dramatik bei Zeemann und Anthonie Beerstraten (?) Ausdruck einer besonders naturgetreuen Wiedergabe ist, auch wenn sie z. T. sicherlich in der Motivik begründet sein mag. Neben der beruhigten Situation und der realistischen Architektur macht es einem vielleicht gerade auch das Thema selbst leichter sich vorzustellen, dass der Künstler die Situation tatsächlich getreu der Wirklichkeit vor Ort abbildete. Einerseits dadurch, dass es zum dargestellten Zeitpunkt bereits hell ist, womit die Zeichenbedingungen wohl deutlich bessere als des Nachts waren, andererseits da dieser Zustand des schwelenden und noch qualmenden Gebäudes zudem wohl einer war, der sich über eine längere Zeit hinweg beobachten ließ.

Wenngleich somit auch vieles für eine getreue Dokumentation sprechen mag, scheint Zeeman doch in einer Variante seiner Radierung (*Abb. 10*) recht eindeutig die gelungene Bildkomposition bzw. die Sichtbarkeit des Hauptmotivs der ausgebrannten Rathausarchitektur über die getreue Dokumentation der realen Außenwelt zu stellen, da hier nun als stärkste Veränderung das Zelt vor dieser fehlt. Da hier Zeeman das Gebäude, also in seiner Ganzheit, unverstellt durch ein real da gewesenes Zelt zu zeigen sucht, nimmt auch er bei bestehendem Anspruch von der Wirklichkeit zu berichten zumindest in diesem 2. Zustand eine Veränderung der faktischen Verhältnisse in Kauf und vernachlässigt die äußere Realität, doch nicht wie de Baen des dramatischen Eindruckes wegen, noch zu Werbezwecken wie van der Heyden, sondern zugunsten der Freiräumung des Hauptthemas.²⁵⁴ Andererseits spricht diese spätere Entfernung des Zeltes doch auch wieder für eine besonders realistische Wiedergabe im 1. Zustand, so als hätte er hier lediglich nach der sich ihm dargebotenen Außenwelt gearbeitet und auf keinerlei kompositorische Anordnung geachtet, welche ihm dann erst in einem nächsten Schritt zum Anliegen wurde.

6. Das Bildmotiv „Rathausruine“

Während in den Darstellungen dieses Zwischenzustandes bei Zeeman noch die qualmende ruinöse Rathausarchitektur des Brandmorgens Thema war, womit diese ebenfalls noch zu den Verbildlichungen des Katastrophenereignisses selbst zu zählen sind, veranschaulichen die Bilder der vollkommen ausgebrannten Ruine des nächsten Tages weniger das Ereignis selbst als vielmehr dessen Folgen und somit inhaltlich ein deutlich anderes Moment. Daher soll auch diesem zweiten, den Ruinenbildern gewidmeten Teil der direkten Bildbesprechung eine Auseinandersetzung mit dem Bildmotiv der eigentlichen Analyse vorausgehen. Grundlegend ist hier wiederum zuallererst die Frage nach den wesentlichen Charakteristika der

²⁵⁴ Vgl. Bol 1973, S. 289.

Rathausruinenbilder. Allgemein sind es zunächst malerische, zeichnerische oder druckgrafische Darstellungen der Ruine eines einzelnen historisch bedeutenden, städtischen Gebäudes der direkten Lebenswelt, das durch ein konkretes zeitgenössisches Katastrophenereignis über Nacht zur Ruine wurde. Deutlich unterscheiden sich diese Bilder dadurch von den fantasievollen Ruinen vergangener Zeiten und fremder Länder sowie den Aufnahmen realer historischer Ruinen der Niederlande, die nicht über Nacht, sondern durch das Walten der Zeit über die Jahrhunderte hinweg entstanden sind. Wichtig ist diese Unterscheidung besonders hinsichtlich der transportierten Aussage. So wird die Ruine eines historischen Brandes, selbst wenn sie einer klassischen Ruine in den Grundformen und der Art der Bildpräsentation relativ verwandt wäre, immer noch zuerst als historische Beweisaufnahme gelten bzw. als Ausdruck der Machtlosigkeit des Menschen gegenüber ihm unabhängigen Kräften, bevor man in ihr Vanitasgedanken verbildlicht sähe.²⁵⁵ Möchte man jedoch den Wurzeln der Rathausruinenbilder näher kommen, wird man von dieser Unterscheidung abgehen und die Vorbilder unter den Darstellungen natürlicher Ruinen suchen müssen, denn während die Aufnahmen der von der Natur langsam zurückeroberten Ruinen im Holland des goldenen Zeitalters zu einem beliebten Bildthema wurden, wie es uns ihre regelmäßige Erwähnung in den Gemäldeinventaren des 17. Jahrhunderts belegt, lassen sich Einzeldarstellungen von Katastrophenruinen vor der Jahrhundertmitte kaum ausmachen und bleiben auch danach noch die Ausnahme, so wie ja bereits die Bilder der Katastrophenereignisse selbst eine Ausnahmeerscheinung bildeten.²⁵⁶

Die nächsten Verwandten der Brandruinendarstellungen lassen sich somit wohl in Einzelaufnahmen von Ruinen ehemals bedeutender Gebäude in der holländischen Republik finden. Im Bereich der niederländischen Druckgrafik sind derartige Ruinendarstellungen bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ausmachen, etwa in den Arbeiten Willem Buytewechs (*Abb. 57*), Jan van de Veldes (*Abb. 58*) oder Hercules Segers (*Abb. 59*), während die Ruine als eigenständiges Darstellungsmotiv der Malerei erst in den vierziger Jahren auftaucht, etwa in den italienisierenden Landschaften Jan Asselyns (*Abb. 106*) oder Jan Boths (*Abb. 107*).²⁵⁷ Neben diesen beiden Bereichen, der Ruinengrafik und Malerei ist ein früher Ausnahmefall der Aufnahme einer Rathausruine im Kontext einer Stadtkarte der Stadt Delft nach dem Brand 1536 sehr bemerkenswert (*Abb. 108-109*), auch wenn es hier noch schwer fällt, im eigentlichen Sinne von einer Ruinendarstellung zu sprechen. Interessant scheint diese

²⁵⁵ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 17-18.

²⁵⁶ Vgl. Dullaart 2008, S. 64.

²⁵⁷ Vgl. Dullaart 2008, S. 213, Anm. 6. Wichtige Literatur in diesem Zusammenhang sind die in Anm. 17 erwähnten Aufsätze zur niederländischen Ruinendarstellung.

Malerei des 16. Jahrhunderts v. a. insofern, als es sich hier bei dem zentralen Motiv ebenfalls um eine Rathausruine handelt, wenngleich noch nicht als eigenständiges Bildmotiv, sondern im Kontext einer Stadtkarte aus der Vogelperspektive. Eine über Nacht entstandene Ruine, als Resultat eines plötzlichen Katastrophenereignisses, das den vertrauten Ort in kürzester Zeit fremd erscheinen lässt, ist selbstredend etwas vollkommen anderes als die natürlich und über die Jahrhunderte langsam gealterte Ruine.²⁵⁸ Darstellungen, die erstere zum Bildgegenstand haben, konnte ich bisher, abgesehen von dem Delfter Beispiel des 16. Jahrhunderts, allerdings erst in den 1650ern Jahren ausmachen, weshalb diese kaum als Vorbilder der Rathausruinendarstellungen gehandelt werden können und die Ruinengrafiken und Bilder der natürlichen Ruinen als die nächsten Vorbilder der Brandruinenbilder anzusehen sind.²⁵⁹ Zwar wurden etwa Schlösser wie Egmond und Brederode in den 1570er Jahren unter traumatischsten Umständen während der spanischen Besetzung der holländischen Provinzen zerstört, doch bis Künstler begannen, diese Orte abzubilden, vergingen Jahrzehnte, so dass die zertrümmerten Gebäude begonnen hatten zu verwittern und mit der umgebenden Landschaft zu verschmelzen.²⁶⁰

Allgemein von Bedeutung für die Niederlande muss das Ruinenthema schon allein deshalb gewesen sein, da es holländische Künstler waren, die die Ruinen zu einem bedeutenden und weitverbreiteten Fokus des künstlerischen Interesses machten.²⁶¹ Was aber nun waren die Voraussetzungen und was die Motivation hinter diesem v. a. ab Beginn des 17. Jahrhunderts aufkommenden Interesse der Niederlande an der Ruinendarstellung und was macht das Thema grundlegend aus?

Allgemein ließe sich eine Ruine wohl als Fragment oder schwer beschädigter Zustand einer nicht mehr existenten größeren Gesamtheit bestimmen, auf deren Ganzheit nur geschlossen bzw. an die erinnert werden kann.²⁶² Jedoch muss die Verwandlung bzw. Entledigung des Gebäudes von seiner ursprünglichen Aufgabe nicht den Verlust von Bedeutung mit sich bringen, sondern kann, Kuretsky folgend, vielmehr zu einer neuen Einheit mit gleicher oder sogar größerer Resonanz und Bedeutung führen.²⁶³ Da Ruinen in ihrer äußeren Form besonders deutlich Geschichte offen legen, weil an ihnen die durchlebten Vorgänge oder Ereignisse, die sie in ihren jetzigen Zustand versetzten, körperlich greifbar werden,

²⁵⁸ Vgl. Frank 1999, S. 205-206. Vgl. Kuretsky 2005a, S. 18.

²⁵⁹ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 18.

²⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 26.

²⁶¹ Vgl. Ebd., S. 21.

²⁶² Vgl. Ebd., S. 17.

²⁶³ Vgl. Ebd., S. 18.

symbolisieren und verkörpern sie Zeit gleichermaßen.²⁶⁴ Dieser Doppelaspekt erklärt mitunter auch ihren Anklang im goldenen Zeitalter.²⁶⁵ Nicht weniger entscheidend jedoch scheint eine Entwicklung bzw. eine Gesinnung im Bereich der Kunsttheorie, die nun ebenfalls verunstaltete oder verfallene Elemente als würdigen Bildgegenstand erachtet.²⁶⁶ Zu Tage tritt diese Gesinnung etwa in der Verwendung des zeitgenössischen Begriffes „schilderachtig“, was etwa soviel bedeutet wie malerisch, eine äußerst positiv konnotierte Eigenschaft, die Dingen in der Natur zugesprochen wurde, welche man als schön, geistreich und vollkommen empfand.²⁶⁷ So wird mit dem Begriff weniger auf eine denkbar höchste Qualität als vielmehr auf die unterschiedlichen Formen, in denen etwas in der Außenwelt malenswert erscheinen kann, verwiesen.²⁶⁸ Dass ebenfalls die Rathausruine als „schilderachtig“ empfunden wurde, ja gerade als malerische Szene große Anziehungskraft auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muss, belegen die vielfältigen und zahlreichen Aufnahmen des ausgebrannten Komplexes in den folgenden Tagen aus jedem nur denkbaren Winkel.²⁶⁹ So bot der Damm 1652 durch den Brand des alten Rathauses den Künstlern die Möglichkeit, das Ruinenmotiv in eine Dammsicht zu integrieren und somit die Chance, zwei separat bereits vielfach erprobte Motive zu verbinden.²⁷⁰

Das es den Künstlern jedoch neben derartigen formalen Kriterien bzw. der visuellen Bedeutung ebenso um Inhaltliches in ihren Darstellungen ging, verdeutlicht etwa Rembrandts Aufnahme (*Abb. 15*) in ihrer Dringlichkeit, das symbolträchtige Motiv in Trümmern schon zwei Tage nach dem Brand festzuhalten, sowie durch ihren dokumentarischen Anspruch, welcher der Zeichnung im wörtlichen Sinne eingeschrieben wird. Das wiederum impliziert, dass solche Gebäude nicht nur wegen des ihnen anhaftenden visuellen Reizes geschätzt wurden, sondern ebenso als Erinnerung und Mahnmal historischer Ereignisse dienten, die die Welt in ihren gegenwärtigen Zustand brachten.²⁷¹ So ist es mitunter sicherlich die dokumentarische Bedeutung, die das Thema der Rathausruine besonders populär machte.²⁷² Ein besonders schönes Beispiel für das Festhalten der Ruine als historische Aufnahme bietet

²⁶⁴ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 18.

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 17 und S. 41.

²⁶⁶ Vgl. Dullaart 2008, S. 64. Vgl. Uitert 1992, S. 17-19.

²⁶⁷ Vgl. Bakker 2006, S. 197. Vgl. Dullaart 2008, S. 64. Vgl. Uitert 1992, S. 17-19. Einen ganzen Aufsatz, der sich allein mit diesem Begriff und seiner Definition befasst, verfasste 1995 Boudewijn Bakker. Vgl. Bakker 1995, S. 147-162.

²⁶⁸ Vgl. Bakker 2006, S. 197.

²⁶⁹ Vgl. Bakker 2008, S. 40. Vgl. Bakker/ Peeters/ Schmitz 1998, S. 166. Vgl. Dullaart 2008, S. 64.

²⁷⁰ Vgl. Van Titel 1992, S. 17.

²⁷¹ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 23.

²⁷² Vgl. Van Titel 1992, S. 17.

etwa die Rembrandtzeichnung der Brandruine des Amsterdamer Rathauses.²⁷³ Doch dienten die zahlreichen Bilder des alten Staatshauses nach dem Feuer wohl nicht lediglich der Erinnerung an ein für die Amsterdamer Bürger wie für die Holländer allgemein außerordentlich symbolträchtiges Gebäude und dessen Untergang, sondern unterstrichen vielleicht durch das Ausmaß der dargestellten Zerstörung zugleich im Bild die Notwendigkeit eines neuen und größeren Rathauses, wie es die Beschreibung des Hollandschen Mercurius in Textform betont, wengleich man mit dessen Planung und Bau bereits lange vor dem Brand begonnen hatte.²⁷⁴ Waren es vor der Jahrhundertmitte in den klassischen Ruinenbildern noch hauptsächlich Themen des Verfalls und der Vergänglichkeit, die in den Darstellungen transportiert werden sollten sowie der Stolz der jungen Republik auf die eigene Vergangenheit, scheinen die Bilder der Rathausruine nun neben der Verbildlichung eines malerischen Motivs, das sich mit einer Ansicht des Damms verbinden ließ, besonders das Moment des historischen Erinnerns sowie das Hinweisen auf die Notwendigkeit eines neuen Stadtmittelpunktes zu beinhalten.²⁷⁵

Sich den Darstellungsformen der holländischen Ruinenbilder widmend, fällt sogleich auf, dass auch ein für die Ruinendarstellung allgemein gültiges Phänomen in den Aufnahmen der Rathausruine zu beobachten ist. Die Rede ist von den im Ruinenkontext bevorzugten Kunstmedien. So wählten die holländischen Künstler des 17. Jahrhunderts allgemein sowie diejenigen, die um 1652 die Rathausruine verewigten, häufiger grafische Medien als die Malerei, vielleicht da Druckgrafiken und Zeichnungen kleinere und zartere Objekte sind, welche die Art von nahem und geduldigem Studium mit sich bringen, die komplexe visuelle Formen fordern.²⁷⁶ Neben dieser allgemeinen Beobachtung ist weiter auffallend, dass die meisten Bilder heimischer Ruinen des beginnenden 17. Jahrhunderts Druckgrafiken und Zeichnungen waren, bis um die Jahrhundertmitte das Ruinenmotiv dann ebenfalls von den großen Landschaftsmalern begeistert aufgegriffen wurde.²⁷⁷ Erinnert sei hier etwa an Jan van Goyen, Aelbert Cuyp oder Jacob van Ruisdael.²⁷⁸ Den Kontext der Ruinendarstellungen bildete oft die Landschaft, worin Kuretsky das starke Interesse dieser Epoche an der Natur veranschaulicht sieht, doch verewigte man Ruinen ebenso um ihrer selbst willen sowie

²⁷³ Vgl. Fleischer/Munshower 1988, S. 136.

²⁷⁴ Vgl. Middelkoop 2008, S. 62.

²⁷⁵ Vgl. Dullaart 2008, S. 64. Kurtesky 2005a, S. 23.

²⁷⁶ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 18.

²⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 24.

²⁷⁸ Vgl. Ebd.

innerhalb einer Vielzahl von Zusammenhängen, so beispielsweise als Kulisse und Teil biblischer Erzählungen ebenso wie als Folge zeitgenössischer Ereignisse.²⁷⁹

Im Kontext einer Landschaft, wobei diese deutlich hinter der Ruine selbst zurücktritt, begegnet uns das Motiv einer realen holländischen Ruine bereits in der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts in den Grafiken der Haarlemer Radierer.²⁸⁰ Diese frühen Landschaftsdruckgrafiken zeigen oftmals die Überreste bedeutender mittelalterlicher Besitzungen, die während der verheerenden Belagerung Haarlems zwischen 1572-73 zerstört wurden, wie etwa die Arbeit Willem Buytewech von 1616, die mit dem Huis ter Kleef den ehemaligen Hauptsitz der spanischen Besatzung in Haarlem (*Abb. 57*) verewigte.²⁸¹ Aber auch die Ruinen der bedeutenden Abtei Rijnsburg findet man unter diesen Arbeiten, etwa in einer Radierung Hercules Segers von 1620 verewigt (*Abb. 59*). Gemeinsam mit den späteren Darstellungen der Amsterdamer Rathausruine haben diese beiden Arbeiten den Anspruch der Authentizität, da beide Male die Erinnerungen an reale historisch nicht unbedeutende Gebäude verewigt wurden. Auch die Nabsichtigkeit in der Darstellung sowie ihre Entstehung durch ein Katastrophenereignis lässt sich als Gemeinsamkeit der Ruinen ausmachen. Anders jedoch als die Bilderzeugnisse des Amsterdamer Rathausbrandes fangen die Haarlemer Druckgrafiken die Katastrophenruinen erst Jahrzehnte nach ihrer Zerstörung ein, wodurch sie z. T. schon wieder von der Natur zurückerobert scheinen, da bereits überall Pflanzen auf und aus ihren Gemäuern wachsen, wodurch hier noch weniger stark die Dokumentation eines historischen Zustandes als vielmehr das Pittoreske im Vordergrund zu stehen scheint. Sehr viel weniger Gemeinsamkeiten mit den Aufnahmen der Rathausruine zeigen die in der Malerei in den 1640er Jahren auftauchenden Ruinengemälde. Weniger das einzelne historische und ruinöse Gebäude ist hier Bildgegenstand als vielmehr die Überbleibsel einer als ideal empfundenen Epoche. So bildet in Jan Boths Gemälde etwa das Kolosseum neben weiteren Ruinen den Kontext eines stimmungsvollen, und idealen Landschaftsbildes in mediterranem Licht mit belebter und sehr prominent im Vordergrund angesiedelter Straßenszene (*Abb. 107*). Auch Jan Asselijns Bild zeigt uns eine stimmungsvolle ganz im Abendrot versinkende Landschaft mit pastoraler Szene im Vordergrund, in welcher die Ruinen am rechten Bildrand eigentlich nur als Teil der Landschaft eine Rolle spielen (*Abb. 106*). Wenngleich die nun aufkommende Ruinenmalerei dieser Jahre kaum direkte Vorbildfunktion für die Amsterdamer Ruinengrafiken und Bilder gehabt haben wird, da sie Ruinen anders als die Druckgrafik in einem vollkommen anderen Kontext und mit einem

²⁷⁹ Vgl. Kuretsky 2005a, S. 17.

²⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 23.

²⁸¹ Vgl. Ebd.

gänzlich anderem Anspruch darstellt, sind diese Bilder doch Ausdruck eines wachsenden Interesses an der Ruine als Bildmotiv, da sie nun nicht mehr nur in den grafischen Medien vorkommt, sondern auch im Bereich der Malerei zum würdigen Bildgegenstand erhoben wird. Eine Ruine in der holländischen Malerei und darüber hinaus noch eine durch ein Feuer entstandene Rathausruine lässt sich in der anonymen Karte Delfts aus der Vogelperspektive nach dem Brand 1536 als zentrales Bildmotiv und einziges Beispiel des Themas ausmachen (*Abb. 108-109*). Wenngleich der frühe Ausnahmefall des 16. Jahrhunderts die Ruine noch kaum als eigenständiges Bildmotiv, sondern im Kontext einer Stadtkarte verbildlicht, bleibt er doch inhaltlich der einzige direkt vergleichbare Vorgänger der Amsterdamer Ruinenbilder.

Thematisch haben die Amsterdamer Ruinenbilder somit sicherlich in eben dieser Darstellung ihren nächsten Verwandten, während diese gleichzeitig jedoch formal den Amsterdamer Aufnahmen kaum fern stehen könnte, da sie das Rathaus zwar bildzentral, jedoch recht winzig einfängt, eben als Teil einer Stadtaufnahme aus der Vogelperspektive. Vergleichbarer in formaler Hinsicht sind da schon die Druckgrafiken der 1610er und 1620er Jahre, die ebenfalls eine einzelne Ruine, oft die reale eines historisch interessanten, sakralen oder profanen Gebäudes nahsichtig und bildfüllend einfangen und zum eigentlichen Bildthema erklären. Die Malerei vor der Jahrhundertmitte hingegen ist wohl hauptsächlich als Ausdruck eines wachsenden Interesses an der Ruinenthematik allgemein zu werten, da es hier sowohl inhaltlich wie formal doch recht schwer fällt, mögliche direkte Bezugspunkte zu den Amsterdamer Ruinendarstellungen auszumachen. Somit lässt sich festhalten, dass zur Zeit der Entstehung der Brandruinenbilder der Weg für ein Ruinenthema geebnet war, ja dieses seit Beginn des Jahrhunderts in den unterschiedlichen Formen bereits mehrfach erprobt wurde. In der Druckgrafik kam man den Rathausruinenbildern sogar dem Inhalt wie der Form nach bereits recht nahe, wobei es sich auch hier noch weder um die Überreste eines Rathauses noch um eine Brandkatastrophenruine in unserem Sinne handelte.

Den Blick wieder auf die Rathausruinenbilder richtend, lässt sich für den Bildtypus eine gewisse Dreiteiligkeit als grundlegend festhalten, auch wenn Entfernungen und Winkel der Wiedergabe in den Aufnahmen teilweise sehr unterschiedlich sein mögen, mal viel Volk die Ruinen besichtigt und sie ein anderes mal wieder menschenleer dargestellt wird, wobei sie zudem noch zu unterschiedlichen Zeiten eingefangen scheint, wie man anhand des Vorhandenseins oder Fehlens von Feuerleitern, Gerüst oder Bretterzaun meinen möchte. Die verbindende Dreiteiligkeit besteht in den wiedererkennbaren bildeinnehmenden Überresten der Rathausarchitektur, die zumindest minimal immer in ihren städtischen Kontext eingebunden wird, einer Himmelszone, die lediglich durch die Überreste des Rathauerturmes

durchbrochen wird, sowie einen mal mehr, mal weniger Raum einnehmenden Rathausvorplatz im Vordergrund, wobei die Ruine nie aus einer solchen Entfernung aufgenommen wurde, dass man das Wasser der Amstel hätte sehen können wie in manchen der Brandbilder. Wie unterschiedlich die einzelnen Künstler jedoch innerhalb dieser Gemeinsamkeiten arbeiteten, mögen die folgenden Seiten verdeutlichen.

6.1. Die Rathausruine als malerisches Ruinenfeld

Die monumentalste und vielleicht eindrucklichste Wiedergabe der Rathausruine und das einzige existierende Gemälde derselben ist eine Malerei des bereits im Kontext der Brandbilder in Erscheinung getretenen Jan Beerstraten (*Abb. 13*). In dieser Monumentalität darf man sicherlich ein Bewusstsein zum einen der symbolischen Bedeutung und zum anderen des ästhetischen Reizes dieses zerstörten Ortes bei Beerstraten erkennen.²⁸² Grundlegend ist eine das ganze Gemälde durchwebende ruhige Stimmung, die besonders auf die beruhigte Farbigkeit und den vergleichsweise klaren Himmel zurückführbar scheint. Auch das recht stimmungsvolle Licht durch die starken Hell/Dunkelkontraste scheint die ruhige und beschauliche Atmosphäre zu unterstützen.

Glaubhaft vermittelt Beerstraten in seiner Aufnahme der Ruine, dass wir es hier mit dem Gebäude der Brandnacht zu tun haben, indem er die ruinöse Architektur in sehr ähnlicher Weise wiedergibt. Der Passagenübergang allerdings fehlt. Ohne Frage mag dieser Teil später in sich zusammengebrochen oder abgerissen worden sein, was einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe nicht widersprechen würde. Der allzu große Abstand zwischen der stehen gebliebenen Hausecke und dem Nachbarhaus tut dies jedoch eindeutig, wofür uns eine sehr ausgearbeitete Vorzeichnung zum Gemälde als Beweis dient (*Abb. 12*).²⁸³ Den frei gewordenen Raum nutzt Beerstraten, um hier zwei Figurengruppen zu platzieren, eine Familie, welche den über Nacht erfolgten Wandel des Rathauses zu bestaunen scheint, sowie etwas weiter im Hintergrund eine sich vor dem Zelt der Wechselbank bildende Warteschlange. Da diese beiden belebenden Figurengruppen ebenso wenig wie die auf dem Bild nun auftauchende Bürgerwehr vor der Turmruine in der Vorstudie gegeben sind, darf man wohl annehmen, dass Beerstraten zumindest in diesem Detailmoment ein bildkompositorisches Anliegen über die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe stellt. Im linken Vordergrund fügt er des weiteren einige Künstler ein, die er Skizzen vor Ort anfertigen lässt, unter welchen sich laut Wurzbach auch ein Selbstportrait des zeichnenden Beerstraten

²⁸² Vgl. Dullaart 2008, S. 64.

²⁸³ Vgl. Bross 1993, S. 23.

befindet, was wiederum den zwar kaum wirklich eingelösten aber doch vorhandenen Anspruch des Künstlers vor Ort zu dokumentieren offenbart.²⁸⁴

Nahezu als einziger Künstler und anders als in seinem Gemälde der Brandnacht entscheidet sich Beerstraten nicht für die Wiedergabe der Ruine von der Dammseite aus, sondern fängt diese von der Rückseite her ein, der freien Fläche zwischen Gasthuissteeg, Vogelsteeg und Nieuwezijds Voorburgwal (*Abb. 31*). Durch diese Bildentscheidung sind nun nicht der belebte Damm und die angrenzenden Gebäude Thema des Vorder- und Mittelgrundes, sondern eine weite und relativ leere Fläche, eine Katastrophenlandschaft, die jedoch eher an eine pastorale Ruinenlandschaft erinnert. Vergleicht man Zeichnung und Gemälde miteinander, vermittelt die Vorstudie des Amsterdamer Stadtarchivs den Eindruck einer Bestandsaufnahme der Verwüstung nach dem Feuer, besonders da hier die ruinösen Formen des Rathausgebäudes eine Einheit zu bilden scheinen, während in der späteren Malerei der Grund der Ruine in dieser Form kaum mehr präsent scheint, ja Beerstraten diesen beinahe zu verschleiern versucht. So werden nun im Gemälde plötzlich Einzelformen und auf der Vorstudie kaum ins Gewicht fallende Rundbogenformen, die an klassische Ruinenfelder erinnern, sehr stark herausgearbeitet.²⁸⁵ Unterstützt wird dieser Eindruck noch durch eine moosig gelbbraunlich bzw. grünliche Farbigkeit, die sich sowohl an Teilen der architektonischen Überreste wie auch auf der Erde beobachten lässt, wodurch man auf den ersten Blick an Flechten oder Moos erinnert scheint, selbst wenn bei näherer Untersuchung klar wird, dass es sich bei diesen Stellen um hervortretendes Mauerwerk handelt. Doch allein das Spiel mit all den Anklängen an die traditionelle Ruinendarstellung, selbst wenn die Katastrophenruine bei eingehender Betrachtung durchaus noch auszumachen ist, scheint doch diese in der Rathausruinenmalerei sehr viel stärkere Anlehnung an traditionelle Ruinenbilder bemerkenswert und offenbart ein Phänomen, das bereits in den Brandbildern zu beobachten war, das Gegenüber von traditionellerer Malerei und innovativerer Grafik.

Auch die Wahl des tiefen Horizontes unterstützt, wie bereits die Entscheidung das Motiv von der Rückseite einzufangen, den Eindruck, man wandere mit den Blicken über ein Ruinenfeld, obgleich wir es mit der Ruine des Rathauses in einem zentralen, urbanen Gebiet zu tun haben. Durch den niedrigen Horizont ist der Stadtkontext nun kaum mehr wahrnehmbar, nur im linken Hintergrund sehr klein noch auszumachen und fällt somit im Gesamteindruck nicht ins Gewicht.

²⁸⁴ Vgl. Wurzbach 1906, S. 71 re. Sp.

²⁸⁵ Vgl. Bakker/Fleurbaay/Gerlagh 1989, S. 74.

Doch selbst wenn das Gemälde in der Hauptsache durch die in vorrangegangenen, zusammengetragenen, formalen Bildentscheidungen eher den Eindruck einer beinahe klassischen Ruinenlandschaft vermittelt, ist doch Beerstratens Aufnahme auf der anderen Seite allein durch das wiedergegebene Thema deutlich verschieden, um nicht zu sagen inhaltlich meilenweit entfernt von den Darstellungen klassischer Ruinenfelder. In dieser Wahl der Rathausruine als Darstellungsthema sowie der Tatsache, dass Beerstraten dem Schutt und den Bruchstücken eine prominente Stelle im Vordergrund des Bildes einräumt, darf man auch bei ihm eine Wertschätzung des Ordnungslosen feststellen, die im Zusammenhang des Begriffes „schilderachtig“ als Zeitcharakteristikum bereits thematisiert wurde.²⁸⁶

Stilistisch und in ihren Dimensionen vergleichbar ist der monumentalen Ruinenmalerei Beerstratens in den 1650er Jahren lediglich eine Arbeit Ruisdaels, eine Malerei der Ruine des Schlosses Egmond (*Abb. 110*), wobei es sich hierbei jedoch inhaltlich um ein ganz anderes Thema handelt, selbst wenn das Schloss auch ursprünglich durch ein Katastrophenereignis im kriegerischen Kontext über Nacht zur Ruine wurde. Nachdem aber in den 1650er Jahren seit dieser gewaltsamen Zerstörung bereits beinahe ein Jahrhundert vergangen war, ist die Ruine in Ruisdaels Gemälde bereits wieder von der Natur zurückerobert bzw. beinahe schon wieder Teil der natürlichen Landschaft, womit sie ohne Kenntnis der historischen Ereignisse allein den Eindruck einer altehrwürdigen Ruine bzw. pastoralen Ruinenlandschaft erweckt.²⁸⁷

Unterstützt wird diese Einbindung der Ruine in die Natur etwa durch die Spiegelung des Gemäuers im Wasser, das aus den Mauern tretende Pflanzenwerk sowie das Motiv des Hirten mit seiner Herde im rechten Mittelgrund.

Neben Beerstratens Rathausruinenmalerei und ihrer Vorzeichnung existiert noch eine weitere Tuschezeichnung derselben im Amsterdam Historisch Museum (*Abb. 14*), welche nun allerdings die Überreste des Gebäudes von der Dammseite aus festhält. Dem Künstler zugeschrieben wurde sie aufgrund ihrer Nähe in Stil und Größe zur Vorzeichnung des Stadtarchivs.²⁸⁸ Nachdem weder Seile noch Gerüste zu erblicken sind, mag sie am Morgen des 8. Juli entstanden sein, als der Rathhausturm noch nicht wegen Einsturzgefahr mit Seilen gesichert wurde.²⁸⁹ Anders als in Beerstratens Malerei ist die Ruine nun sehr stark in ihren städtischen Kontext eingebunden und bereits auf den ersten Blick als Katastrophenruine erkennbar. Auch scheint sie unter den zeichnerischen Aufnahmen des Künstlers als einzige

²⁸⁶ Vgl. Dullaart 2008, S. 64.

²⁸⁷ Vgl. Bross 1993, S. 24, Anm. 5.

²⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 24.

²⁸⁹ Vgl. Ebd.

keine Aufgabe als Vorstudie für ein späteres Gemälde zu erfüllen, sondern vielmehr um ihrer selbst willen angefertigt worden zu sein.

6.2. Die Rathausruine als Situationskizze

Ganz anders als sich Beerstraten in seinem monumentalen Gemälde und der entsprechenden Vorzeichnung dem Thema der Rathausruine nähert, findet diese in das Werk Rembrandts Eingang (*Abb. 15*). Keine repräsentative Malerei, sondern eine rasche Tuschezeichnung vor Ort, welche allein die Aufgabe zu verfolgen scheint, die Katastrophensituation so getreu wie möglich festzuhalten, fertigt Rembrandt an. Deutlich wird dieser Anspruch dokumentierend zu arbeiten nicht einzig in der dem Anschein nach sehr getreuen Wiedergabe, sondern darüber hinaus, da wir in seiner signierten Aufnahme der Verwüstung am rechten oberen Bildrand lesen, wann und von welchem Ort aus er den traurigen Komplex festgehalten hat, nur zwei Tage nach dem Feuer am Dienstag, dem 9. Juli, von der Stadtwaage aus.²⁹⁰ Die Platzierung der Signatur und Erläuterung der Entstehungsumstände direkt in der Zeichnung im rechten oberen Bereich sowie ihre Prominenz innerhalb der Darstellung spricht zudem dafür, dass diese nicht für den Verkauf gedacht war, sondern zunächst wohl aus privatem Interesse entstand. Daher gab es auch keinen Grund, sich an die Gepflogenheiten und Vorlieben seiner Zeit zu halten, welche die Ruine vielleicht eher im Sinne Beerstratens dargestellt hätte, da eine solche Verbildlichung wohl ein geringeres Risiko bedeutet hätte, nachdem diese Art der Ruinendarstellung den bewährten und beliebten italienisierenden Ruinenbildern der 1640er Jahre deutlich näher stünde.

Doch nicht nur in der Wahl des Kunstmediums und der Signierungsform unterscheidet sich Rembrandts Arbeit grundlegend von jener Beerstratens, denn während Letzterer den Betrachter von der Rückseite und über eine Art Ruinenfeld an die Überreste des Gebäudes heranführt, nimmt Rembrandt die momentane Situation von der Dammseite aus auf. Auch fehlt bei Rembrandt nahezu jedes narrative Element, abgesehen von den später hinzugefügten schemenhaften Menschen im zentralen Vordergrund, die aber eher als Maßstab zu dienen scheinen denn als erzählerisches Moment.²⁹¹ Unterstützt wird dieser Eindruck der Dokumentation eines momentanen Zustandes im Gegensatz zur pittoresken Ruine oder narrativen Szene durch die Konzentration auf das Wesentliche, die isolierte Darstellung der

²⁹⁰ Zu lesen ist hier: van waech afte sein stats huis van Amsterdam/doent afgebrandt was den 9 Julij 1652/Rembrandt van rijn (Vom Waag-Gebäude aus zu sehen. Rathaus von Amsterdam/als es abgebrannt war/den 9. Juli 1652./Rembrandt van rijn). Vgl. Benesch 1957, S. 360. Nachdem Rembrandt 1652 in Amsterdam, genauer in der Breestraat, lebte, musste er zwar nicht extra anreisen, um die Rathausruine vor Ort aufnehmen zu können, dennoch spricht es für die Bedeutung des Ereignisses, dass er es nur zwei Tage nach dem Brand von der Waage aus tat. Für den Wohnort Rembrandts 1652 Vgl. Benesch 1935, S. 259-260.

²⁹¹ Vgl. Vignau-Wilberg 2001, S. 158.

ruinösen Architektur. Einzig die Zeltkonstruktion im linken Vordergrund und eine mehr erahnbar als tatsächlich vorhandene Anbindung der Rathausruine an eine architektonische Struktur rechts sind nicht unmittelbare Darstellung der Ruine. Hier scheut sich Rembrandt nun auch nicht, Elemente, die für die im Gange befindlichen Baumaßnahmen stehen, wie etwa das zur Abtragung errichtete Gerüst und die Leitern, wiederzugeben, die einer romantisierenden Darstellung der Ruine wenig zuträglich sind, sondern sehr viel mehr dafür sprechen, dass es dem Künstler nicht in erster Line um eine pittoreske Ruinendarstellung ging, wie man etwa bei Beerstraten meinen möchte, sondern um den momentanen Eindruck einer historischen Situation einer ganz bestimmten Ruine. Sehr viel näher an der Wirklichkeit, wengleich dadurch auch weniger heroisch, scheint er ebenfalls den Rathhausturm einzufangen, der an Höhe im Verhältnis zu Beerstratens Aufnahme nun deutlich einbüßt, womit er allerdings den minutiösen Vorzeichnungen Saenredams (*Abb. 28-29*), dessen Hauptmotivation recht eindeutig die getreue Dokumentation war, sehr viel näher ist, als das von Beerstratens Wiedergaben behauptet werden könnte. So scheint der länglich überhöhte Turm bei Letzterem vielleicht eher als formales wie inhaltliches Gegenelement zum waagerechten Ruinenfeld und den eingestürzten übrigen Gebäuderesten eingesetzt, womit er etwas von einem Fels in der Brandung annimmt und die Widerstandskraft gegen den Zahn der Zeit zu betonen scheint.

Stellt man die Zeichnung Rembrandts in den Kontext des Künstleroeuvres, lässt sich zwar nicht die Begeisterung für das Motiv des alten Rathauses in all seinen unterschiedlichen Stadien erkennen, wie sie in Beerstratens Arbeiten zu Tage tritt, doch auch im Werke Rembrandts findet sich das Thema des Amsterdamer Rathauses bereits einige Jahre zuvor. Allerdings ist es hier zu keinem Zeitpunkt die noch relativ intakte und repräsentativere Vorderansicht des alten Rathauses, die interessiert, sondern einzig der Blick auf die bereits im Verfall befindliche Rückseite des mittelalterlichen Komplexes, an welcher bereits die Abbrucharbeiten stattfanden (*Abb. 34*), da in unmittelbarer Umgebung das neue Rathaus entstehen sollte, dessen Pläne 1648 genehmigt wurden.²⁹² Der Reiz des im Verfall befindlichen und des Ruinösen muss somit bereits fünf Jahre vor dem Brand ausschlaggebend für Rembrandts Aufnahme des alten Rathauses gewesen sein, welche sich ansonsten doch eher durch Unterschiede zum Blatt der Brandruine auszeichnet. So gibt Rembrandt das Rathaus in der Skizze der Albertina nicht nur in einer ganz anderen Situation und von der entgegengesetzten Seite wieder, sondern nimmt deutlich, wohl mit der Absicht einer homogenen Wirkung, einige Veränderungen und Vereinfachungen vor, während die

²⁹² Vgl. Bisanz-Prakken 2004, S. 360.

Aufnahme der Brandruine sich doch gerade durch ihre an der Wirklichkeit orientierten Wirkung auszuzeichnen scheint.²⁹³ So hat Rembrandt die großen Turmfenster in der Aufnahme von 1647 sehr simplifizierend und lediglich in groben Umrissen wiedergegeben, des Weiteren eine real vorhandene Sonnenuhr schlicht weggelassen und mehrere kleine Fenster zu einem recht dominanten, mehrfach gegliederten Fenster zusammengefügt.²⁹⁴ Ganz anderer Art hingegen ist da Rembrandts letzte Landschaftszeichnung, die dokumentierende Federzeichnung der Brandruine, welche er am 9. Juli 1652 aus nördlicher Richtung wohl aus einem Fenster der Waage im ersten Stockwerk aufnimmt, da hier nicht mehr das atmosphärisch Wirkungsvolle gesucht wird, sondern der noch bevorstehende weitere Verfall des immer noch beeindruckenden Ruinenmonuments auf subtile Weise registriert scheint.²⁹⁵ Im Gegensatz etwa zu Künstlern wie van der Heyden oder de Baen, in deren Werken die Katastrophendarstellung thematisch absolute Ausnahmen bildeten,²⁹⁶ ist das Alte, Verwitterte und Baufällige in Rembrandts Landschaftszeichnungen ein sehr vertrauter Gegenstand.²⁹⁷ Indem er sich in der Skizze der Rathausruine jedoch auf ein einzelnes Bauobjekt konzentriert²⁹⁸ und da sie eine der wenigen dokumentierenden Zeichnungen Rembrandts ist²⁹⁹ und ein städtebauliches Motiv verewigt, zählt dieses bildliche Zeugnis der Katastrophe doch auch im Werk Rembrandts zu den Ausnahmen.³⁰⁰ Ein sehr nah verwandtes Werk lässt sich dennoch unter seinen Arbeiten finden. So muss ihn etwa um dieselbe Zeit noch eine weitere örtliche Ruine angezogen haben. Die Rede ist von den Überresten der Anlage von Kostverloren (*Abb. III*). Wie die Ruine des alten Rathauses konzentriert sich auch die Chicagoer Zeichnung auf das Gebäude selbst, wobei hier die formale Vergleichbarkeit, nachdem die Anlage um 1650 durch einen Brand schwer beschädigt wurde und Rembrandt sie in einem Zustand nach der Feuerkatastrophe verewigte, noch durch eine inhaltliche bestärkt wird.³⁰¹

6.3. Zwischen Tatsachenschilderung und pittoresker Ruine

Der Rembrandtzeichnung hinsichtlich der Darstellungsweise ebenfalls vergleichbar, ja unter den Bildern der Rathausruine wohl dieser am verwandtesten, ist die lavierte Kreidezeichnung

²⁹³ Vgl. Bisanz-Prakken 2004, S. 355.

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 360.

²⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 355 und S. 360. Vgl. Kat. Ausst. Herzog-Anton-Ulrich-Museum 2006, S. 129. Vgl. Vignau-Wilberg 2001, S. 158.

²⁹⁶ Vgl. Wagner 1971, S. 42.

²⁹⁷ Vgl. Bakker 2006, S. 200.

²⁹⁸ Vgl. Bisanz-Prakken 2004, S. 355.

²⁹⁹ Vgl. Fleischer/Munshower 1988, S. 135.

³⁰⁰ Vgl. Vignau-Wilberg 2001, S. 151.

³⁰¹ Vgl. Fleischer/Munshower 1988, S. 135.

des Landschaftsmalers, Radierers und Zeichners Roelant Roghmann (*Abb. 16*).³⁰² Zur Anfertigung ihrer Aufnahmen müssen beide Künstler dieselbe Position eingenommen haben. Der Perspektive nach zu urteilen, fertigten sie diese wohl sitzend in einem der Fenster des Waaggebäudes im ersten Stockwerk.³⁰³ Aufgrund der frappierenden Ähnlichkeiten darf sicherlich auch der Roghmannzeichnung ein dokumentarischer Anspruch unterstellt werden, wenngleich seine Umsetzung an mancher Stelle weniger gelungen scheint, vergleicht man etwa die Verkürzungen der Turmseiten.³⁰⁴ So verbindend das Kunstmedium, die Darstellungsperspektive und der Dokumentationsanspruch auch sind, wenngleich dieser Anspruch bei Roghmann auch nicht wie bei Rembrandt der Zeichnung selbst im wörtlichen Sinne eingeschrieben wird, lassen sich doch grundlegende Unterschiede ausmachen. So zeigt etwa die Roghmannzeichnung die provisorische Zeltherberge der Wechselbank anders als Rembrandt an der Südseite des Dammplatzes links des Gerichtsgebäudes.³⁰⁵ Auch sind keine Leitern, die auf im Gange befindliche Arbeiten hinweisen, zu sehen, es sei denn, man möchte jene diagonalen Linien, die in seiner Skizze zwischen dem Boden und dem ersten Stock des Gerichtsgebäudes auszumachen sind, als solche deuten.³⁰⁶ Für eine derartige Auslegung sprechen würde eventuell, dass sich ungefähr an jener Stelle im Vordergrund, an welcher Rembrandt in seiner Aufnahme schematische menschliche Figuren mit der Rohrfeder einfügte, bei Roghmann einige vertikale Striche erkennen lassen, die durch ihre Position und Größe eventuell als äußerst reduzierte Andeutung menschlicher Figuren zu interpretieren sein könnten, womit dann auch eine lediglich auf einen diagonalen Strich reduzierte Leiter vorstellbar würde. Aber nicht lediglich die Leitern sind aufs äußerste zurückgenommen oder fehlen in der Roghmannzeichnung, sondern auch das Gerüst für die Abbrucharbeiten ist nicht zu sehen. Das nun könnte Bakker, Peeters und Schmitz folgend bedeuten, die Roghmannzeichnung sei vor der Rembrandtzeichnung entstanden, also zu einem Zeitpunkt, als das Gerüst noch nicht errichtet war.³⁰⁷ Wenngleich diese Auslegung auch sehr viel für sich hat, könnten jedoch rein theoretisch auch andere Gründe als das Bild der Außenwelt Roghmann davon abgehalten haben, das Gerüst wiederzugeben. So etwa, dass eine Wiedergabe dem pittoresken Eindruck der Ruinendarstellung stark entgegengewirkt hätte und Roghmann einen solchen eventuell gesucht haben mag, bedenkt man, dass er bereits die Leitern nur äußerst zart angedeutet hat. Letztendlich ist aber wohl doch die Deutung Bakkers

³⁰² Vgl. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166.

³⁰³ Vgl. Ebd.

³⁰⁴ Vgl. Döring 2006a, S. 129. Vgl. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166.

³⁰⁵ Vgl. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166.

³⁰⁶ Vgl. Ebd.

³⁰⁷ Vgl. Ebd.

die wahrscheinlichere, handelt es sich doch um eine Zeichnung und nicht um ein repräsentatives Gemälde oder eine zum Verkauf gedachte Druckgrafik. Die beiden Blätter ebenfalls trennend sind bei Roghmann zu beobachtende Wetterphänomene, die wiederum als ein Atmosphäre schaffendes Element auslegbar sind, wo bei Rembrandt der Hintergrund neutral bleibt, so wie Roghmanns Anbindung der Rathausruine an ihren Stadtlandschaftskontext, wo bei Rembrandt nur leichteste Andeutungen und diese lediglich rechts im Bild auszumachen sind. Die Einbindung in den Stadtlandschaftskontext jedoch verbindet das Roghmannblatt wiederum mit der bereits thematisierten Tuschezeichnung Beerstratens, welche ebenfalls von exakt dem selben Standpunkt aus aufgenommen worden sein muss (*Abb. 14*).³⁰⁸ Deutlich anders jedoch gibt die Beerstratenzeichnung den Turm wieder, indem sie ihn stark überlängt darstellt.

Nachdem im Oeuvre des Landschaftsmalers bereits Zeichnungen und Druckgrafiken der Deichbruchkatastrophe des Jahres 1651 zu finden sind (*Abb. 44-45 und 47*), ist das Thema der Katastrophe im Werk Roghmanns wohl nicht in dem Maße als Ausnahmeerscheinung zu bestimmen, wie dies bei Künstlerkollegen der Fall war. Auch ist die Zeichnung nicht das einzige Dokument, das sein Interesse an der Brandruine bezeugt, existieren doch weiter zwei Druckgrafiken des Motivs, die das Stadtarchiv Amsterdam dem Künstler zuschreibt (*Abb. 17-18*). Der vom Künstler für die Darstellung eingenommene Standpunkt scheint hier jedoch deutlich weiter links. Der gravierendste Unterschied besonders zwischen der linken Radierung (*Abb. 17*) und der Zeichnung besteht wohl in dem sehr viel weniger vorhandenen dokumentarischen Anspruch der Druckgrafik, da nun emsiges menschliches Treiben den Vorplatz belebt und die zerklüfteten Formen als direkte Spuren der Katastrophe, die in der Zeichnung noch als solche eingefangen wurden, nun „weichgezeichnet“ scheinen, wodurch die Radierung den italienisierenden Landschaftsgemälden eines Jan Both (*Abb. 107*) wieder sehr nahe steht. Der Zeichnung ebenfalls in vielen Punkten deutlich entgegengesetzt, jedoch deshalb der ersten Druckgrafik kaum ähnlicher, präsentiert sich die rechte Radierung (*Abb. 18*). So zeigt der in der linken Radierung so belebte Vorplatz nun eine gähnende Leere, welche durch die einzigen, narrativen Elemente des Bildes, eine kleine menschliche Figur sowie ein Hündchen am linken unteren Bildrand, noch betont scheint, indem diese erst explizit auf das Fehlen weiterer Personen aufmerksam machen. Da hier, wie bereits in der Zeichnung, die umgebende, intakte Stadt sehr stark in Erscheinung tritt, scheint diese einen natürlichen Gegenpol zum Ruinenmotiv zu bilden, welches nun wieder stärker als Katastrophenruine in Erscheinung tritt, da die zerborstenen Formen weniger geglättet

³⁰⁸ Vgl. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166.

scheinen und gegen die ruinösen Mauern gelehnte Leitern, die eindeutig als solche auszumachen sind, noch von den Löscharbeiten der Katastrophennacht erzählen.

Die Beobachtungen der unterschiedlichen Arbeiten Roghmanns abschließend, scheint besonders bemerkenswert, wie stark doch die Druckgrafik, welche man wohl aller Wahrscheinlichkeit nach als seine spätere Arbeit annehmen muss, von der Zeichnung abweicht. Und wenngleich Letztere sicher keine direkte Vorlage für seine Radierungen war, tut es doch Wunder, dass der Künstler in den Druckgrafiken die Proportionen, das Beiwerk und damit die Bildaussage sowie den Stadtkontext derartig verändert, würde man doch annehmen, dass er sich zumindest hinsichtlich der Proportionen an seiner Zeichnung orientierte. Ohne diese Frage wirklich klären zu können, bleibt herauszustellen, dass wieder einmal die Zeichnung die innovativere bzw. in diesem Fall die der Wirklichkeit nähere Aufnahme ist, während die Druckgrafik das eine Mal einen ähnlichen Anspruch vermittelt, das andere Mal jedoch recht deutlich an der traditionellen Ruinenmalerei angelehnt scheint.

Ähnlich wie bereits die Roghmannzeichnung steht eine heute Pieter de With zugeschriebene Zeichnung (*Abb. 19*) Rembrandt sehr nahe. So nahe, dass sie lange Zeit sogar als eigenhändige Arbeit des Letzteren gehandelt wurde.³⁰⁹ Durch den niedrigen Standpunkt des Betrachters, die Schrägsicht sowie den sehr flachen Horizont erscheint die das Blatt völlig einnehmende Ruine und besonders der zerborstene Turm derselben imposant in den Himmel zu wachsen.³¹⁰ Die stilistische Verwandtschaft mit der Rembrandtaufnahme aufgrund der großen Ähnlichkeit zu Architekturzeichnungen Rembrandts der 1650er Jahre (*Abb. 112*) sowie die Zuschreibung des Blattes an einen seiner Schüler in der jüngeren Forschung zeigen, dass eine Nähe zu seinem berühmteren Vorgänger auch heute nicht abgestritten werden kann, wenngleich es sich bei der Zeichnung wohl kaum um eine authentische Arbeit Rembrandts handelt, als welche sie noch Hofstede de Groot 1906 akzeptierte.³¹¹ Für die damalige Einordnung der vom Südrand des Dammplatzes wohl vom Boden aus aufgenommenen Ansicht mag vielleicht ebenfalls von Bedeutung gewesen sein, dass sie gemeinsam mit der Aufnahme Rembrandts als einzige Zeichnung der umzäunten Rathausruine das zur Abtragung des Turmes errichtete Baugerüst wiedergibt. Doch während das Gerüst bei Rembrandt erst bis zur halben Höhe des Gebäudes reicht, ist es nun in der de With zugeschriebenen Zeichnung bis ganz hinauf gezogen.³¹² Diesen Umstand gemeinsam mit dem historischen Faktum auswertend, dass vier Tage nach dem Brand, am 10. Juli, mit dem Abriss der Überreste des

³⁰⁹ Vgl. Döring 2006a, S. 130.

³¹⁰ Vgl. Döring 2006a, S. 129.

³¹¹ Vgl. Döring 2006a, S. 129. Vgl. Hofstede de Groot 1906b, S. 52.

³¹² Vgl. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166. Vgl. Döring 2006a, S. 129.

Rathauses begonnen wurde, lässt uns die Entstehung der Zeichnung später als die Rembrandts annehmen, jedoch vor dem 10. Juli, womit nur mehr der 9. und 10. Juli zur Auswahl stehen.³¹³ Somit ist die de-With-Zeichnung, wenn zumindest im Bereich der Zeichnung vom Darstellungsinhalt auf die Entstehungszeit geschlossen werden darf, als die letzte der besprochenen Aufnahmen der Rathausruine anzunehmen.³¹⁴

Es ist wohl nicht davon auszugehen, dass es sich bei der Zeichnung um eine eigenhändige Arbeit Rembrandts handelt, wohl aber, dass wir es mit der Arbeit eines Rembrandtschülers zu tun haben, nachdem auf der um 90 Grad gedrehten Rückseite der Rathausruinenzeichnung eine Figurenstudie festgehalten wurde, die den Torso eines jungen Mannes mit einem Stab posierend zeigt (*Abb. 19 verso*), wie um und nach 1646 in Rembrandts Lehrwerkstatt noch weitere entstanden sind (*Abb. 113-114*).³¹⁵ Dass die Arbeit unter den zahlreichen Rembrandtschülern gerade Pieter de With geschaffen haben soll, scheint wahrscheinlich, nachdem Sumowski das Blatt überzeugend mit den signierten Zeichnungen Pieter de Withs in Zusammenhang (*Abb. 115-116*) bringen konnte und Pieter Schatborn nachzuweisen vermochte, dass der Künstler sich in seiner Motivwahl um 1652 auch in anderen Landschaftszeichnungen Rembrandt zum Vorbild zu nehmen scheint bzw. in seiner Wahl mit jener Rembrandts übereinstimmt, wodurch man wohl gemeinsame Zeichenexkursionen annehmen darf.³¹⁶ 1906 jedoch wurde das Blatt noch von Hofstede de Groot als eigenhändige Zeichnung Rembrandts anerkannt, bis 1915 die Eigenhändigkeit von Frits Lugt bezweifelt wurde, der nun statt Rembrandt Abraham Furnerius (*Abb. 117*) als Schöpfer vorschlug.³¹⁷ In der Folge nun brachte Sumowski das Blatt jedoch überzeugend mit den bereits erwähnten Zeichnungen de Withs in Verbindung (*115-116*), da er stilistische Gemeinsamkeiten zwischen dem Braunschweiger Blatt und den signierten Arbeiten aufzeigen konnte, wie etwa die „fein strichelnde Zeichenweise, die sich zuweilen zu tiefen Dunkelheiten verdichtet“, aber auch indem er auf einen vergleichbaren Eindruck auf den Betrachter aufmerksam machte, wie bei der verbindenden „atmosphärische[n] Wirkung im Sinne eines Sfumato“.³¹⁸

³¹³ Vgl. Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 166.

³¹⁴ Vgl. Ebd. Vgl. Döring 2006a, S. 129.

³¹⁵ Vgl. Döring 2006a, S. 130.

³¹⁶ Vgl. Ebd. Vgl. Schatborn 2005, S. 3-13.

³¹⁷ Vgl. Ebd. Vgl. Hofstede de Groot 1906, S. 52.

³¹⁸ Vgl. Ebd. Die Aktzeichnung der Versoseite jedoch wird sowohl von Hofstede de Groot als auch von Sumowski einem weniger begabten Zeichner als jenem der Rathausruine zugeordnet. Thomas Döring, der 2006 ebenfalls Pieter de With als Zeichner der Ruine annahm, möchte denselben für die Zeichnung der Rückseite jedoch nicht ganz ausschließen, da von diesem keine Figurenzeichnungen bekannt sind und die Studie der Versoseite sicher einige Zeit vor der Rathausansicht entstand. Vgl. Döring 2006a, S. 130.

7. Rezeption

Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit abschließen soll ein Blick auf die Fortentwicklung bzw. die Konstanten der Brand- und Ruinenbilder in den folgenden Jahrhunderten. Etwas weiter gefasst wird hier der vorgegebene Fokus auf Rathausbrand und Rathausruine, da viele der im Rahmen des Amsterdamer Rathausbrandes erarbeiteten Darstellungsformen ebenso und z. T. beinahe deutlicher in anderen Bereichen der Brandkatastrophenbilder und Unglücksruinen zu beobachten sind. So steht auch in den Bildern von Stadt- und Dorfbränden oder solchen einzelner symbolträchtiger Gebäude in Brand einmal das stimmungsvolle Farbenspiel im Vordergrund, während ein anderes Mal der spezifische Brand in einem apokalyptischen Strudel unterzugehen scheint. Dann wieder ist die Nähe zum Stadttopos das charakteristische, die formale Dynamik als Ausdruck der Dramatik oder aber der dokumentarische Anspruch. Ähnliches gilt für die Ruinenbilder, da sich auch hier in den Aufnahmen der Trümmer eines Stadtbrandes, ebenso wie in den Darstellungen einer im politisch-kriegerischen Kontext entstandenen Ruine, ja man möchte meinen in beinahe jeder bildlichen Wiedergabe einer Katastrophenruine, die Dominanz einer senkrechten, turmartigen Ruinenstruktur beobachten lässt, die sich der Zerstörung zu widersetzen scheint. Ein weiteres, oft zu beobachtendes Phänomen ist ein Interesse an der Leere und Verheerung als Ausdruck der vorangegangenen Katastrophe im Kontrast zum Stadtbild sowie die Orientierung an klassischen Ruinendarstellungen und natürlich gealterten Strukturen. Doch nicht allein die Tatsache, dass es sich bei vielen Eigenschaften der Rathausbrandbilder um solche handelt, die sich in der Folge auch an zahlreichen anderen Brand- und Ruinenbildern beobachten lassen, rechtfertigt die Ausdehnung des Blickfeldes u. a. auf national wie international bedeutende und symbolträchtige Gebäude, sondern vor allem auch die dem Alten Amsterdamer Rathaus zur Zeit des Brandes innewohnende enorme Bedeutung für ganz Holland, wie sie in der Folgezeit wohl eher einem Parlament als einem städtischen Rathaus eigen war. Etwas simplifizierend ließe sich nun folgern, dass dem Amsterdamer Rathaus im städtisch geprägten 17. Jahrhundert eine symbolische Bedeutung zukam, wie sie im aufkommenden Nationalismus das nationale Parlament übernahm und welche in der internationalen westlichen Wirtschaftswelt des späten 20. Jahrhunderts und bis zur Wende zum 21. Jahrhundert wohl am ehesten von einem Gebäude wie dem World Trade Center verkörpert wurde, womit dann die Vergleichsbeispiele solch unterschiedlicher Gebäude in Brand doch eine unverkennbare gemeinsame Basis besäßen.

Wohl eines der ersten Bilder, das den Brand eines einzelnen bedeutenden Gebäudes im Stadtkontext in der Folge des Amsterdamer Rathausbrandes thematisiert, ist eine Malerei Jan

Grasdorps (*Abb. 118*), die den Brand der St.-Michaels-Kirche in Zwolle am Mittag des 7. Juli 1669 festhält, als ein Blitz die höchste Turmspitze Hollands entzündete und den Kirchturm ernstlich beschädigte.³¹⁹ Das unten links mit „Jan Grasdorp Inventa“ signierte 162 x 147 cm große Gemälde der Sammlung des Rathauses Zwolle trägt eben hier auch eine Aufschrift, die das dargestellte Motiv bezeichnet und das genaue Datum des Brandes nennt.³²⁰ Neben dem hierdurch vermittelten, dokumentarischen Anspruch lässt sich als wiedererkennbares Phänomen v. a. die Dreiteiligkeit des Bildaufbaues herausstellen, wenngleich sich der Darstellungsinhalt auch deutlich von jenem der Amsterdamer Rathausbrandbilder unterscheidet. So ist auch hier ein diesmal besonders reges Vorplatztreiben im Bildvordergrund angesiedelt, während die Architektur in Brand den Mittelgrund bestimmt und sich eine Himmelszone im Hintergrund gegen das Geschehen legt. Durch das andere Bildmotiv bzw. die andere Variation im Kanon der Brandkatastrophenbilder unterscheidet sich hier die Feuerdarstellung deutlich von jenen klassischen Bildern einzelner Gebäude in Brand und somit auch von denjenigen des Amsterdamer Rathausbrandes. Da der Blitzeinschlag eher etwas wie eine Explosion nach sich zog, die den Dachstuhl sprengte, womit das Ereignis sicherlich spektakulär war, doch letztendlich nicht die Zerstörungskraft des Rathausbrandes besaß, nimmt auch die deutlich andere Feuerdarstellung im Bildganzen weniger Raum ein und lässt durch die verbildlichte Sprengkraft an die Bilder der Schießpulverexplosion in Delft denken, die den Moment der Explosion selbst thematisieren. Nur wenige Jahre später, 1682, bot sich nach einem Sturm Jan Grasdorp dieselbe Kirche erneut als Darstellungsmotiv, diesmal in der Gestalt einer Katastrophenruine.³²¹ Neben dem eindeutigen Eindruck der Ruine eines Katastrophenereignisses und der damit einhergehenden realen Wirkung der Darstellung, wobei die staunenden Menschen im Vordergrund etwas weniger den Anschein erwecken, der realen Situation abgebildete Katastrophentouristen zu sein, zeichnet sich das Bild vielleicht besonders durch die zweiteilige turmartige Struktur aus, die sich als letzter Fels in der Brandung gegen den um sie herum präsenten Verfall zu sträuben scheint.

Ein in der Folge immer wieder auftretendes Brandbildsujet ist der konkrete zeitgenössische Stadtbrand im Zusammenhang kriegerischer Auseinandersetzung (*Abb. 123*) wie auch

³¹⁹ Vgl. Fleischer/Munshower 1988, S. 136. Vgl. Hoefler 1917, S. 154.

³²⁰ „Anno 1669 Den 7 Juny die Groote toorn te Zwolle door het onweder aenghstekken en so ghesiet om vier dach“. Vgl. [http://www.rkd.nl/rkddb/\(dkrpqfyk2fm4ib555zi1oxvf\)/detail.aspx](http://www.rkd.nl/rkddb/(dkrpqfyk2fm4ib555zi1oxvf)/detail.aspx) (21.06.2011).

³²¹ Vgl. Fleischer/Munshower 1988, S. 136. Zwar war der Sturm des 30. Dezembers wohl Auslöser dafür, dass der Turm in sich zusammen fiel, doch hatten möglicherweise bereits die Anbringung einer wohl zu schweren Balustrade auf den Turmstumpf nach dem Brand 1669 sowie die Entnahme eines Bildes des Heiligen Michaels über der Tür den Turm destabilisiert, wie eine Aussage des Zeitgenossen Arnold Waeyer andeutet. Vgl. Hoefler 1917, S. 150 und 155.

außerhalb des militärischen Kontextes (*Abb. 120-122*). Auch wenn diese Darstellungen nun inhaltlich deutlich von dem Brand einer einzelnen symbolträchtigen Architektur abrücken, lassen sich doch auch hier Konstanten in der Darstellungsweise beobachten und selbst wenn es sich um den Brand ganzer Dörfer und Städte handelt, stehen in den Bildern nicht selten einzelne Gebäude sehr stark im Zentrum (*Abb. 121-122*). Ein solcher Stadtbrand in beinahe direkter Folge des Amsterdamer Rathausbrandes ist jener des Dorfes De Ryp im Jahre 1654. In dramatischer Nachsicht fängt diesen eine 1710 in einer Amsterdamer Chronik abgedruckte anonyme Radierung ein (*Abb. 120*).³²² Aufgegriffen und unterstützt wird der dramatische Eindruck in der Bewegung der Flammen, während die im Vordergrund in heroischen Posen auftretenden Figuren den Eindruck erwecken, aus dem Inventar älterer Katastrophenbilder zusammengestellt worden zu sein. Der Hauptunterschied zu den Bildern des brennenden Rathauses liegt sicherlich in dem hier vermittelten Gesamteindruck der Zergliederung, da die absolute Konzentration auf ein Gebäude fehlt. Egbert van der Poel hält acht Jahre nach dem Brandereignis ebenfalls den Dorfbrand fest (*Abb. 121*), nun allerdings im Medium der Malerei, wobei er durch die Fernsicht und die Möglichkeit der Farbe aus der Branddarstellung v. a. ein stimmungsvoll-atmosphärisches Ereignis werden lässt, ein Phänomen, wie es sich im Kontext der Rathausbranddarstellungen in den Malereien Lundens (*Abb. 5*) und de Bies (*Abb. 7*) bereits beobachten ließ.³²³ Durch die Aufnahme der Szene aus relativer Ferne erscheint die Stadt in Brand zudem deutlich geschlossener als in der ausschnitthaften Nahsicht des anonymen Radierers, wenngleich zwei Gebäude des zentralen Vordergrundes einerseits durch ihre Position und Größe, andererseits aber auch, da hier wohl der Feuerformation und Farbe nach zu schließen das Epizentrum des Brandes anzusiedeln ist, doch klar aus der allgemeinen Silhouette hervortreten.

Noch deutlicher rückt der Stich des in Flammen stehenden Dorfes Hilversum die Dorfkirche und somit ein einzelnes Gebäude in den Vordergrund (*Abb. 122*).³²⁴ Der den Bildvordergrund bildende Platz um dieselbe scheint jedoch beinahe wie ausgestorben, selbst oder vielleicht gerade, da sehr verstreut hier und da einzelne menschliche Figuren auftauchen, die jedoch kaum wie in anderen Branddarstellungen den Eindruck von Eile und Panik zu erwecken vermögen. Die Dreiteilung in Vorplatz, zentrale Architektur in Flammen und Rauch, wobei beides hier bemerkenswert schematisch dargestellt wird, und eine anschließende Himmelszone scheint auch hier wieder den Bildaufbau zu prägen. Ein weiteres Beispiel für

³²² Vgl. Allemeyer 2007, S. 82.

³²³ Signiert und datiert mit: „E. van derpoel 1662“. Vgl. <http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=priref=46277> (21.06.2011).

³²⁴ Für den Brand, der sich am 25. Juni 1766 ereignete, vgl. van Mensch 1988, S. 16-18.

die Darstellung einer Stadt in Flammen, in welcher eine einzelne Architektur den zentralen Darstellungsgegenstand bildet, diesmal jedoch in kriegerischem Kontext, ist die stimmungsvolle Malerei Georg Schneiders, welche den Beschuss der Stadt Mainz während der französischen Belagerung 1793 zeigt oder eigentlich vielmehr einen Blick aus der Ferne auf den brennenden Dom (*Abb. 123*).³²⁵ Nachdem sich der Turm durch den Beschuss entzündete, gleicht auch diese Branddarstellung wiederum eher einer Explosion, die sich hier in spektakulären Gelb- und Blutorangetönen vor dem schwarzen Nachthimmel ereignet.

Ebenso wie der Stadtbrand selbst findet auch die durch ihn zurückgelassene Stadt in Trümmern in zahlreichen Formen Eingang in die Kunst. Allen Ausprägungen gemeinsam scheint eine beinahe immer präsente und dominante turmartige Struktur, die sich als senkrechtes Gegenelement zu den sich dem Erdboden annähernden Trümmern gegen den überall sonst gegenwärtigen Verfall zu bäumen scheint. Das Beispiel einer solchen städtischen Katastrophenlandschaft, hier in Folge von Bombardierung und Brand im Pfälzischen Erbfolgekrieg, findet sich etwa in der Radierung des Richard van Orley nach Augustijn Coppins, das die Stadt Brüssel in Trümmern zeigt (*Abb. 124*).³²⁶ Doch haben wir es hier trotz des Katastrophenthemas nicht unbedingt mit einer Aufnahme der schrecklichen Folgen des Kriegsfeuers zu tun, sondern eher mit einer an italienischen Ruinenlandschaften geschulten Darstellung, wodurch beinahe der Eindruck vermittelt wird, es handle sich um ein pittoreskes römisches Ruinenfeld, ein Phänomen, das sich in etwas abgewandelter Form bereits in einer Darstellung der Amsterdamer Brandruine ausmachen ließ. Man denke hier an Beerstratens monumentale Malerei der Rathausruine (*Abb. 13*). Den Stadtbranddarstellungen vergleichbar, die ein einzelnes Gebäude oder eine Gebäudegruppe prominent in den Vordergrund rücken, ist in Coppins Radierung die absolute Dominanz einer einzigen, in sich zusammengebrochenen Gebäudefassade, wobei die Ruine wiederum die Form eines in den Himmel strebenden zurückgestaffelten turm- bzw. säulenartigen Gebildes annimmt. Ein Interesse an der Betonung der senkrechten Überreste, wie es sich ebenfalls schön in einem Bild der Stadt London in Trümmern nach dem großen Brand von 1666 beobachten lässt (*Abb. 125*). Den Anschein hingegen, es handle sich bei der abgebildeten Ruinenlandschaft eher um eine über die Jahre gealterte Ruine denn um die eines Stadtbrandes, teilt der Stich nach Augustijn Coppins mit einer Radierung W. Writts der Ruinen des Dorfes Hilversum nach dem

³²⁵ Weitere Darstellungen des Mainzer Domes in Brand entstanden im Kontext der Brände 1767 und 1942. Interessant hierzu ist der Beitrag „Brandkatastrophen als Auslöser für Veränderungen“ von Natalia Zoe März für den Katalog zur momentan im Dom- und Diözesanmuseum Mainz gezeigten Ausstellung: „Der verschwundene Dom. Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Laufe der Jahrhunderte“. Vgl. März 2011, S. 426-433.

³²⁶ Vgl. Cilleßen 1997, S. 322.

Brand 1766 (*Abb. 126*). Wenngleich der Blick auf die Stadt dem der Brandnacht nicht unähnlich zu sein scheint (*Abb. 122*), da auch hier Kirchturm und Rathaus, nun allerdings in Trümmern, im Vordergrund stehen, so ist doch auffallend, dass in der Ruinendarstellung die Bäume um Kirche und Rathaus, welche im Brandbild kaum auszumachen sind, zu so dominanten Bildelementen erhoben werden, dass drei von ihnen gar die Turmruine überragen. Besonders diese Einbindung in eine parkähnliche Anlage, eine Art Hain, ist es jedoch, die den Überresten der Brandkatastrophe den Charakter einer altehrwürdigen Ruine verleiht, wobei dieser Eindruck, da keinerlei Bruchstücke auf dem Boden liegen und die Ruine dadurch wie aufgeräumt scheint, noch unterstützt würde. Wenngleich dieser Eindruck sicherlich der dominierende ist, bilden die erschrockenen Gesten einiger Figuren des Bildvordergrundes, welche eindeutig auf ein vorangegangenes Katastrophenereignis hinweisen, doch einen auffälligen Kontrast dazu. Ein weiteres Beispiel - sowohl für das bleibende Interesse an der Katastrophenruine als auch für den Typus des Bildes einer Stadtruine - die ein einzelnes Gebäude ins Zentrum stellt, ist eine Darstellung von Carl Kuntz, welche die Folgen des Beschusses der Stadt Mainz 1793 vor Augen führt, indem sie die Ruinen des Domes vom Leichhof her gesehen verbildlicht (*Abb. 127*).

Den Amsterdamer Rathausbrandbildern inhaltlich noch sehr viel näher stehen drei Radierungen, eine von Reinier Vinkeles (*Abb. 128*), eine anonyme (*Abb. 129*) sowie eine weitere von Simon Fokke (*Abb. 130*) mit einer entsprechenden Vorzeichnung (*Abb. 131*), insofern, als es sich bei diesen nicht nur ebenfalls um Bilder eines brennenden Rathauses handelt, sondern darüber hinaus um solche des neuen Amsterdamer Rathauses, das an die Stelle des alten trat und 1762 ebenfalls von einem Brand heimgesucht wurde. Während Vinkeles und Fokke das brennende Rathaus in Schrägansicht vom Stilsteeg, der heutigen Paleisstraat, einfangen, wobei Vinkeles es aus einer etwas größeren Entfernung zeigt und die Flammen vergleichbar jener des Hilversumbildes (*Abb. 122*) sehr viel schematischer darstellt, gibt die anonyme Radierung das Rathaus frontal, jedoch ohne jeden Vorplatz ähnlich einer Architekturzeichnung, einem Aufriss, wieder, in welchen Rauch und Flammen erst nachträglich eingezeichnet scheinen. Fokkes Vorzeichnung und Radierung wirken besonders dramatisch durch die entsprechend eingesetzte Bewegung der Flammen und das Fackeln tragende Volk, das auf dem Vorplatz zusammenläuft. Die dramatische Inszenierung des Vorplatztreibens, die in den Flammen wieder aufgegriffen wird, lässt sich bereits in den Darstellungen des Alten Rathauses in Brand feststellen, besonders eindrucksvoll sicherlich in de Baens Aufnahme des Ereignisses (*Abb. 3*).

Auch im 20. Jahrhundert noch erfreute sich das Thema des Rathausbrandes offensichtlicher Beliebtheit, wie etwa die Verbildlichungen des Heidelberger Rathausbrandes am 2. März 1908 von Guido Schmitts (*Abb. 132*) oder Adolf Hacker (*Abb. 133*) zeigen.³²⁷ Indem Schmitts hier den Rosenmontagsumzug prominent mit ins Bild hineinnimmt und in das Brandgeschehen mit einbezieht, etwa indem er einer Harlekinfigur im rechten Bildvordergrund nicht nur sehr viel Platz einräumt, sondern diese darüber hinaus auf den Brand im Hintergrund weisen lässt, ist dieser Sturz des Machtsymbols hier in zweifacher Weise gegeben, als Umzug, der für das traditionelle Rathausstürmen steht, und als Flammen, die das Gebäude der Mächtigen zu Fall bringen. Etwas entkräftet wird diese Überlegung allerdings durch die Tatsache, dass es sich an dem Tag des Brandes auch tatsächlich um einen Rosenmontag handelte. Die Art und Weise wie dieses Element dann im Bild eingesetzt wurde, nämlich so, dass die Harlekinfigur als Vordergrundfigur alle übrigen überragt und beinahe ein Drittel der Bildhöhe des hochformatigen Gemäldes einnimmt, spricht aber dennoch für diese Parallelisierung oder zumindest für ein bewusstes Herausstellen derselben. Konstanten, die sich auch hier beobachten lassen, sind neben der Dreizonigkeit sowie der bereits in den Amsterdamer Bildern des 17. Jahrhunderts beliebten Frontalansicht, die Bedeutung, die dem Rathaus als symbolträchtigem Ort immer noch zukommt. Ein weiteres Beispiel im Kontext des Heidelberger Rathausbrandes, das sich ebenfalls wieder dieser Dreiteiligkeit für die Darstellung bedient und das brennende Gebäude wieder einmal in seiner Frontalansicht fasst, ist das Bild des Schnellmalers Hacker, das sich heute im Stadtarchiv Heidelberg befindet (*Abb. 133*). Eine alte Ansichtskarte, die das Dessauer Rathaus vor und nach dem Brand 1910 wiedergibt (*Abb. 134*), mag ein weiterer Beweis für die bestehende Nachfrage sein. Und auch eine Malerei des brennenden Rathauses in Schwäbisch Hall verdeutlicht einige Jahrzehnte später noch (*Abb. 135*), nun allerdings im Zusammenhang der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges, das dem Bildmotiv entgegengebrachte Interesse. Ist hier die Bedeutung des Rathauses jener des alten Amsterdamer Staatshauses auch kaum vergleichbar, so sind es der grobe Bildaufbau, die Zentralität und Frontalität der brennenden Architektur sowie das menschliche Drama im Vordergrund, doch alle mal.

Weniger zahlreich als die Bildbeispiele eines Rathauses in Brand sind Darstellungen der zurückgelassenen ruinösen Überreste eines solchen. Der einzige Vertreter dieses Darstellungstypus, der sich bisher finden ließ, eine Zeichnung der Überreste des Delfter Rathauses 1618 (*Abb. 136*), verewigt zudem die Ruinen eines Rathausbrandes, welcher sich vor jenem in Amsterdam 1652 ereignete. Datiert wird das Blatt, das die Ruine bildzentral und

³²⁷ Vgl. <http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/hd/km/kdm/08/02a.htm> (20.07.2011).

ganz freigeräumt auf einem beinahe menschenleeren Platz präsentiert, wodurch sich alles auf die ruinöse Struktur selbst konzentriert, vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie jedoch in die Jahre zwischen 1691 und 1735, die Schaffensjahre Abraham Rademakers, womit ihre Erwähnung an dieser Stelle gerechtfertigt scheint.³²⁸

Ließ sich ein Interesse am Bildmotiv des Rathauses in Brand auch im 20. Jahrhundert noch deutlich ausmachen, ist dennoch kaum zu übersehen, dass diesen späteren Gebäuden und folglich auch einem Brand derselben kaum mehr jene Bedeutung zukommt, wie sie dem Alten Amsterdamer Rathauses zugesprochen werden konnte. Ein Indiz für die zurückgehende Bedeutung der späteren Rathäuser und Brände mag neben der Anzahl an Künstlern, die sich dem Thema widmeten, auch deren Bekanntheitsgrad sein, findet man hier in der Folge doch kaum jemanden mehr, der sich einem Künstler wie Rembrandt vergleichen ließe. Ein vergleichbar berühmter Künstler wie William Turner scheint hingegen in der Zeit des aufkommenden Nationalismus eher ein Gebäude wie das brennende Londoner Parlament (*Abb. 137*) zur künstlerischen Dokumentation zu bewegen, was allerdings unter Berücksichtigung der Bedeutung, wie sie diesem im 19. Jahrhundert zukam und wie sie das Amsterdamer Rathaus in seinem Jahrhundert besaß, nicht mehr allzu verwunderlich scheint. In dem atmosphärischen Gemälde des symbolträchtigen Gebäudes steht nun jedoch an erster Stelle und sehr viel deutlicher noch, als es sich bisher in Gemälden von Brandbildern beobachten ließ, das Malerisch-Ästhetische, da nun zur stimmungsvollen Farbigkeit eine neue, das atmosphärische Moment unterstützende Malweise tritt, was wiederum gerade die Neuartigkeit eines solchen, dem Inhalt nach dokumentarischen Themas auszumachen scheint. Ein sehr anders geartetes Beispiel eines in Flammen stehenden Machtsymbols ist die fotografische Aufnahme des brennenden deutschen Reichstages in der Nacht vom 27. auf den 28. Februar 1933 (*Abb. 138*), die am Tag darauf im Völkischen Beobachter neben der Überschrift „Jetzt wird rücksichtslos durchgegriffen“ abgedruckt wurde.³²⁹ In dem Versuch, mit diesem Bild zukünftige Verfolgungen zu legitimieren, wird eindeutig die propagandistische Motivation erkennbar. Vergleiche zu jenen Bildern des Amsterdamer Rathausbrandes lassen sich hier zwar schwerlich ziehen, im allerweitesten Sinne jedoch mag die Radierung Jan van der Heydens (*Abb. 4*), indem sie mit der Angst der Menschen arbeitet um eigene Interessen durchzusetzen, in ihrer Entstehungsmotivation gewisse Berührungspunkte besitzen. Den Blick von den Bildern brennender, symbolträchtiger Gebäude vorerst wieder abwendend und sich der Katastrophenruine in der Folge der

³²⁸ Vgl. <http://www.rkd.nl/rkddeb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=priref=41227> (01.07.2011).

³²⁹ Vgl. Goebbels 1933, S. 1.

Amsterdamer Rathausruine zuwendend, wird man auf Bernardo Belotto, genannt Canaletto, und seine Darstellung der Turmruine der Kreuzkirche in Dresden aufmerksam werden (*Abb. 140-141*), die ebenfalls die Hinterlassenschaft einer, ja eigentlich zweier Katastrophen war. So wurde die Kirche einerseits bereits während der Bombardierung Dresdens im Juli 1760 stark beschädigt und nachdem man 1764 den Grundstein zu einer neuen Kirche gelegt hatte und die Bauarbeiten bereits in vollem Gange waren, stürzte am 22. Juni 1765 nun ebenfalls die noch stehen gebliebene Ostwand des alten Kirchturmes ein, woraufhin man den gesamten Turm abtragen musste.³³⁰ Eingefangen sind in Radierung und Gemälde in beinahe reportageartiger Weise die Abbrucharbeiten an den Ruinen der Kreuzkirche.³³¹ Die Verwandtschaft zwischen Katastrophen- und Stadtlandschaftsbildern, wie sie bereits an anderer Stelle herausgestellt wurde, wird ein weiteres Mal an Canalettos Vorher- und Nachherbildern (*Abb. 139-140*) der Kreuzkirche belegbar. Anders als die meisten Aufnahmen der Amsterdamer Rathausruine jedoch ist die Ruine der Kreuzkirche bereits belebt vom begonnenen Wiederaufbau.³³² Ebenso sind die Einbindung in die unversehrte Stadtlandschaft wie auch der Kontrast zu ihr in Canalettos Wiedergabe der Ruine deutlich ausgeprägter, ja, das Gemälde scheint hier beinahe v. a. durch die Gegenpole Ruine und lebendige Stadt zu leben.³³³ Verbindend hingegen und wohl deutlicher zu beobachten als in allen bisher besprochenen Katastrophenruinen ist das Element der ruinösen Turmstruktur, die sich dem Verfall zu widersetzen scheint.

Eine symbolträchtige Ruine des 20. Jahrhunderts ist sicherlich jene des Hauptpostamtes (GPO) in Dublin (*Abb. 142*), das während des irischen Osteraufstandes zwischen dem 24. und 30. April 1916 als letztes von den Aufständischen besetztes Gebäude durch die Briten bestürmt und beschossen wurde.³³⁴ Es ist leicht vorstellbar, wie sich die erschütterten Freiheitshoffnungen der irischen Freiheitskämpfer in der ausgebrannten Ruine des Gebäudes manifestierten, das somit zu einem sichtbaren Zeugnis der politischen und kriegerischen Ereignisse wurde.

Ein Beispiel, an dem heute noch nachvollzogen werden kann, welche Wirkung Bilder der Zerstörung eines überaus symbolträchtigen Gebäudes besitzen können, mögen die der Zerstörung des World Trade Centers am 11. September 2001 sein (*Abb. 143*). Besonders auffällig in den Aufnahmen der Turmüberreste ist, dass häufig als Bildmotiv just der letzte stehen gebliebene Rest an markanter Form gewählt wird, das Einzige an Ground Zero, das

³³⁰ Vgl. Löffler 1991, S. 69. Vgl. Schütz 2005, S. 237-238.

³³¹ Vgl. Rottermund 2005, S. 28.

³³² Vgl. Kozakiewicz 1972, 1, S. 137.

³³³ Vgl. Ebd.

³³⁴ Für Näheres zur Besetzung des Hauptpostamtes vgl. Wills 2009.

noch Ruine ist (*Abb. 144*), womit das turmartige der Ruinenstruktur in einer Weise betont und herausgestellt wird, wie es sich bereits in den Ruinenmalereien und Grafiken beobachten ließ (*Abb. 144*). Dadurch sind auch wieder Interpretationen möglich, die das heroische der Überreste, die sich gegen den ansonsten so deutlich sichtbaren Verfall bäumen, betonen. Neben diesem Bildmotiv und häufiger noch existiert jedoch auch sein Gegenteil, die Aufnahme der Leere (*Abb. 60*). Als Leere in einem Stadtteil mit einer beinahe wahnwitzigen Konzentration in einer allgemein unglaublich dicht bebauten Stadt, die als eines der großen urbanen Zentren und vergleichbar dem Amsterdam des 17. Jahrhunderts als Sinnbild des Städtischen überhaupt gilt, bildet diese „leere Weite“ der Katastrophenlandschaft beinahe schon den maximal möglichen Kontrast.³³⁵

Die Beobachtungen des Entwicklungsverlauf der Brand- und Ruinenbilder in der Folgezeit auswertend, bleibt unter den formalen Bildmitteln, in der Darstellung wichtiger architektonischer Strukturen in Brand, besonders die Dreiteiligkeit des Bildaufbaues (*Abb. 118, 122, 132, 133 und 135*) von Bedeutung. Unter den Dramatik inszenierenden Bildmitteln hat die bewusst eingesetzte Bewegung besonders Bestand (*Abb. 120, 130 und 131*) und im Rahmen der malerischen Darstellungen lässt sich auch in der Folge noch die Konzentration auf das stimmungsvoll-atmosphärische Moment (*Abb. 121 und 123*) feststellen. In den Katastrophenruinen der Folge hingegen und noch in der jüngsten Vergangenheit lässt sich unter den überkommenen Konstanten besonders die Betonung einer sich gegen den allgemeinen Verfall sträubenden turmartigen Ruinenstruktur beobachten (*Abb. 119, 124, 125, 141 und 144*) sowie gelegentlich eine Orientierung an klassischen Ruinendarstellungen und natürlich gealterten Strukturen (*Abb. 124 und 126*). Nicht lediglich in jenen dem Anschein nach einzigen direkten Verwandten, den Rathausbrand- und Ruinenbildern der Folge, lassen sich Parallelen aufzeigen, sondern ebenso in den Bildern des Einsturzes der Kreuzkirche von Canaletto, dem brennenden Londoner Parlament Turners oder auch den Aufnahmen der Folgen des 11. September. Hinzu kommt für diese eine Vergleichbarkeit der Darstellungsinhalte in symbolischer Hinsicht, was wiederum zur Folge hat, dass sich diesen Themen vergleichbar wichtige Künstler wie Rembrandt im Kontext des Amsterdamer Rathausbrandes annehmen. Da sich im Politischen die Verhältnisse und mit diesen ihre symbolischen Repräsentanten im Architektonischen wandeln, entwickelt sich auch in der Kunst das Darstellungsthema „politische Symbolarchitektur in Brand“ und „politische Symbolruine“, doch bleiben innerhalb der Darstellungsweisen solcher Architekturen zahlreiche Konstanten bestehen.

³³⁵ Vgl. Posner 1989, S. 62.

8. Fazit

Der einleitende allgemeine Blick auf die niederländische Katastrophendarstellung machte neben den Darstellungsmotivationen des aufkommenden Katastrophenthemas den Bezug zwischen der Bildwürdigkeit eines Katastrophenereignisses und dem Kampf der Holländer um ihr Land deutlich sowie denjenigen zwischen der Wertung eines Ereignisses als Katastrophe und der Zerstörung menschlicher Werke im Rahmen desselben. Als Ergebnis der Beschäftigung mit den Bildbeispielen ließ sich hier wiederum eine grundsätzliche Zweiteilung der Erzählmuster ausmachen in Wiedergaben, die sich auf das heroische, meist in Nahaufnahme und vor traditionell komponiertem Hintergrund dargestellte Ringen der Menschen mit der Katastrophe konzentrieren, und andere, die den Anspruch der naturgetreuen Wiedergabe vermitteln, indem sie sich der Studie der Verheerungen nach der Katastrophe annehmen, wobei Ersteres vor allem auf die Malerei und z. T. auf die Druckgrafik zutrifft und Letzteres beinahe ausschließlich in der Zeichnung zu finden war.

Im Rahmen der Erarbeitung des historischen Ereignisses anhand zeitgenössischer Dokumente, die den Blick von der allgemeinen Katastrophe auf die besondere des Amsterdamer Rathausbrandes lenkte, ließ sich die symbolische Bedeutung des Gebäudes anhand unterschiedlicher Quellen aufzeigen und belegen, die den Brand erst zu einem Katastrophenereignis werden ließen, das als solches ungeheuerere Wirkung auf die Zeitgenossen besaß, wie schon der Niederschlag in Kunst und Literatur deutlich zeigt. Den Brand direkt betreffend, fielen die Quellen entsprechend der Position, aus der heraus sie entstanden, z. T. unterschiedlich aus. So wurde der Brand als Omen verstanden und religiös gedeutet, während gleichzeitig weltliche Annäherungen an die Katastrophenursache existierten. Der Erfinder der verbesserten Feuerspritze etwa, der sein Produkt vermarkten möchte, beschreibt an erster Stelle den verzweiferten Kampf und betont aufs deutlichste den enormen Schaden, während der Journalismus in Form des Mercurius und die Dichtung in ihrem berühmten Vertreter Vondel das Niederbrennen vor allem als ein Platzmachen für das Neue, der Stadt Angemessenere ausgelegt wissen möchten.

Die nähere Beleuchtung des Bildmotivs „Rathausbrand“ legte v. a. drei motivische Quellen offen, aus denen sich das im Entstehen begriffene Sujet speiste. Zu ihnen zählten das Bild des nächtlichen Brandes, die Stadtlandschaftsdarstellung sowie das historische Ereignisbild. Hier wiederum konnten einzelne Variationen der jeweiligen motivischen Übergruppen als den Rathausbrandbildern besonders nahe und vorbildhaft herausgestellt werden. Als allgemein grundlegend für den Bildtypus des Rathausbrandbildes ließ sich abschließend eine formale

Dreiteiligkeit des Bildaufbaues, bestehend aus wiedererkennbarer Rathausarchitektur in Brand, einer Himmelszone, die durch die Flammen an die Architekturzone gebunden wird, sowie einem mehr oder weniger dramatischen menschlichen Schauspiel vor der Architekturkulisse im Vordergrund festhalten.

Ein erster Teil der direkten Analyse der Rathausbrandbilder ließ vor allem eine Inszenierung zu Tage treten, die den Brand in einen größeren Untergangskontext einzubetten scheint, wie anhand einer Vielzahl formaler Detailmomente belegt werden konnte. Weniger das allgemeine als stärker das individuelle Katastrophenereignis betonten die Beispiele des zweiten Abschnittes, während sie das schreckliche Schauspiel jedoch kaum weniger spektakulär-dramatisch schilderten. Formal inszeniert wurde hier, indem man sich eines bühnenartigen Bildaufbaues bediente, wie er im Rahmen der Ereignisbilder bzw. frühen Stadtlandschaftsansichten entwickelt wurde. So gab man mehrheitlich einen frontal nahsichtigen Blick auf ein bilddominierendes Rathaus, das als realistische Architekturkulisse diente, vor welcher dann das jeweilige Schauspiel entfaltet wurde. Der dritte und letzte Teil der Brandbildanalyse führte v. a. zu der Erkenntnis, dass der dramatische Eindruck, der einer Brandkatastrophe nun ja eigentlich zu entsprechen scheint, in den seltensten Fällen als ein Hinweis auf den Grad der Realitätsnähe der Darstellung gewertet werden darf, ja denkt man an die sehr wenig dramatischen Bildbeispiele dieses Kapitels, die jedoch mit zu den realistischeren Wiedergaben gerechnet werden müssen, mit Einschränkungen gar das Gegenteil der Fall zu sein scheint.

Im Rahmen der einleitenden ikonographischen Untersuchung des sich den Bildern der Rathausruine widmenden Teils ließen sich als motivische Quellen v. a. die druckgrafischen Einzelaufnahmen holländischer Ruinen ehemals bedeutender Gebäude ausmachen, wie sie ab dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts zu finden sind. Ebenso vorbildhaft schienen die in den 1640er Jahren auftauchenden italienisierenden Ruinenlandschaften der Malerei sowie die Ausnahmeerscheinung der Aufnahme einer Rathausruine im Kontext einer Stadtkarte der Stadt Delft nach einem Brand 1563. Als bevorzugtes Kunstmedium der Rathausruinendarstellungen war die Zeichnung zu beobachten, ein Phänomen, das für die Ruinenbilder im Holland des 17. Jahrhunderts allgemeine Gültigkeit besaß. Der allen Darstellungen grundlegende, formale Bildaufbau konnte auch hier wie bereits im Kontext der Brandbilder als ein dreigeteilter bestimmt werden.

Ein erster Teil der direkten Besprechung der Rathausruinenbilder, der sich in der Hauptsache mit dem einzigen Beispiel der Malerei auseinandersetzt, konnte durch das Offenlegen einer Fülle von Anklängen an die traditionelle Ruinendarstellung v. a. die Inszenierung der

Brandruine als malerisches Ruinenfeld herausstellen. Nicht der beinahe pittoreske Eindruck einer repräsentativen Malerei, wie er im vorangegangenen Bedürfnis schien, sondern der momentane einer historischen Situation, die Katastrophenruine so getreu wie möglich festzuhalten, ließ sich als Motivation für die Rembrandtzeichnung, das Hauptthema des zweiten Punktes, belegen. Im letzten Kapitel, das sich der direkten Bildanalyse der Rathausruinenbilder annahm, schienen die Darstellungen aus dem Rembrandtumfeld weniger klar in die Kategorien „pittoreske Ruine“ und „Tatsachenschilderung“ gefasst werden zu können, sondern bewegten sich eher zwischen den beiden Polen, während die Zeichnung wieder einmal die der Wirklichkeit nähere Aufnahme hervorbringt, wohingegen die Druckgrafik das eine Mal einen ähnlichen Anspruch vermittelt, das andere Mal jedoch sehr deutlich an die traditionelle Ruinenmalerei anknüpft.

Unter den formalen Bildmitteln, die in der Folge des Amsterdamer Rathausbrandes in der Darstellung wichtiger architektonischer Strukturen in Brand Bestand hatten, ließ sich besonders die Dreiteiligkeit des Bildaufbaues hervorheben, während unter den Dramatik inszenierenden Bildmitteln die bewusst eingesetzte Bewegung besonders beliebt blieb und sich im Rahmen der malerischen Darstellungen auch in der Folge noch die Konzentration auf das stimmungsvoll-atmosphärische Moment feststellen ließ. In den Katastrophenruinen hingegen lässt sich unter den überkommenen Konstanten besonders die Betonung einer sich gegen den allgemeinen Verfall sträubenden, turmartigen Ruinenstruktur beobachten sowie eine Orientierung an klassischen Ruinendarstellungen und natürlich gealterten Strukturen. Aufgrund einer Vergleichbarkeit ihrer Darstellungsinhalte in symbolischer Hinsicht konnten nicht nur in den scheinbar einzigen direkten Nachfolgern, den Rathausbrand- und Ruinenbildern, Parallelen festgestellt werden, sondern ebenso in den Bildern des Einsturzes der Kreuzkirche von Canaletto, dem brennenden Londoner Parlament Turners oder selbst noch in den Aufnahmen der Folgen der Ereignisse des 11. Septembers 2001.

Rückblickend auf die Möglichkeiten des Themas musste leider vieles, das sicher eines näheren Blickes oder der genaueren Untersuchung wert wäre, außen vorgelassen werden, sei es, dass es nicht direkt Teil der Aufgabenstellung war, sei es, dass es den vorgegebenen Umfang gesprengt hätte. Im Bereich der Rathausruinenbilder konnten daher nur die besonders charakteristischen Beispiele mit einbezogen werden, wenngleich eine Besprechung der übrigen Darstellungen (*Abb. 145-152*) sicherlich sehr interessant gewesen wäre. Bei einer entsprechend breiteren Anlage des Themas hätte sicherlich auch der kunsttheoretische Hintergrund in seiner Bedeutung für die Katastrophenkunst ohne Frage ein weiteres interessantes Arbeitsfeld dargestellt. Neben dieser breiteren Anlage ließe sich in einer größer

angelegten Arbeit oder den entsprechenden Einzeluntersuchungen sicherlich noch an vielen Stellen weiter in die Tiefe gehen. So etwa könnten die einzelnen Bildwerke im Oeuvre der jeweiligen Künstler noch deutlicher verortet werden, um mögliche wechselseitige Einflüsse der Bilder genauer bestimmen zu können. Eine weitere lohnende Aufgabe wäre sicherlich die noch eingehendere Untersuchung der Einzeldarstellungen, die z.T. zahlreiche Punkte bieten, an die angeknüpft bzw. von denen aus weiter gedacht werden kann. Ein solcher wäre etwa der hier nur gestreifte Bereich der Angstwerbung.

Neben diesen offenen Fragen das direkte Umfeld der vorliegenden Arbeit betreffend, weist auch das übergeordnete Arbeitsfeld der niederländischen Katastrophenkunst des 17. Jahrhunderts allgemein noch einige Desiderate auf. Ja, dem Katastrophengenre allgemein scheint im kunsthistorischen Zusammenhang bemerkenswert wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein, weshalb ein Sammelwerk zum Thema bisher noch ausständig ist.

Literaturverzeichnis

Allemeyer 2007

Marie Luisa Allemeyer, Fewersnoth und Flammenschwert. Stadtbrände in der Frühen Neuzeit, Göttingen 2007.

Andresen 1870-73

Andreas Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon [Lexikon] der Kupferstecher, Maler-Radierer [Radierer] und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke (Auf Grundlage d. 2. Aufl. von Heller's pract. Handbuch für Kupferstichsammler neu bearb. u. um d. Doppelte erw.), Leipzig 1870-73.

Bailey 1978

Anthony Bailey, Rembrandt's House, Boston 1978.

Bakker/Fleurbaay/Gerlagh 1989

Boudewijn Bakker/Ellen Fleurbaay/A.W. Gerlagh, De verzameling van Eeghen. Amsterdamse tekeningen 1600-1950, Zwolle 1989.

Bakker 1995

Boudewijn Bakker, Schilderachtig. Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 23, 1995, S. 147-162.

Bakker/Peeters/Schmitz 1998

Boudewijn Bakker/Jan Peeters/Erik Schmitz, Six Walks to Share with Rembrandt, in: Landscapes of Rembrandt. His Favourite Walks Around Amsterdam (Kat. Ausst. Municipal Archives, Amsterdam 1998/99; Institut Néerlandais, Paris 1998/99) Bussum u. a. 1998, S. 145-354.

Bakker 2006

Boudewijn Bakker, Natur oder Kunst? Rembrandts Ästhetik und die niederländische Tradition, in: Christiaan Vogelaar/Gregor J. M. Weber (Hg.), Rembrandts Landschaften (Kat. Ausst. Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe,

Kassel 2006; Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 2006/2007), München 2006, S. 168-203.

Bakker 2008

Boudewijn Bakker, Konterfeis und Perspektiven. Die Stadtansicht in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/ National Gallery of Art, Den Haag/ Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008), S. 34-59.

Barck 2010

Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, 3, Stuttgart/Weimar 2010.

Bartsch 1854

Adam von Bartsch, Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854.

Bauer 2006

Alexandra Nina Bauer, Jan Mijtens (1613/14-1670). Leben und Werk eines Haager Porträtmalers, Petersberg 2006.

Benesch 1935

Otto Benesch, Rijn, Rembrandt Harmensz van, in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, 29, Leipzig 1935, S. 259-271.

Benesch 1947

Otto Benesch, Rembrandt. Selected drawings, London 1947.

Benesch 1957

Otto Bensch, The Drawings of Rembrandt. First complete Edition in six volumes, 4, London 1957.

Benesch 1973

Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt. Complete Edition*, hrsg. von Eva Benesch, London/New York 1973.

Bisanz-Prakken 2004

Marian Bisanz-Prakken, *Architektur*, in: Klaus Albrecht Schröder/Marian Bisanz-Prakken (Hg.), *Rembrandt (Kat.Ausst. Albertina, Wien 2004)*, Wien 2004, S. 354-361.

Blankert 1967/68

Albert Blankert, Wolfgang Stechow. *Dutch landscape painting of Seventeenth Century*, in: *Simiolus*, 2, 1967/1968, S.103-108.

Blankert 1979

Albert Blankert, Bie, Cornelis de, in: Albert Blankert (Hg.), *Amsterdam Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800 (Kat. Ausst. Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam 1979)*, Amsterdam 1979, S. 44.

Van Bleyswijck 1667

Dirck van Bleyswijck, *Beschryvinge Der Stadt Delft [...], II, Delft 1667*.

Boer

J.F.M. den Boer, *De grote brand van 1452 en de stadhuisbrand van 1652*, in: *Maandblad Amstelodamum*, 39, 1952, S. 87-91.

Bol 1973

Laurens J. Bol, *Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1973.

Bross 1984

Ben Broos, *Rezenion. Sumowski Drawings, Bd. 1-4*, in: *Oud Holland*, 98, 1984, S. 162-186.

Broos/Schapelhouman 1993

Ben Bross/Marijn Schapelhouman, *Nederlandse tekenaars geboren tussen 1600 en 1660. Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor*, Zwolle 1993.

Buijsen 1999a

Edwin Buijsen, Jan de Baen, in: ders., Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700, Den Haag 1999, S. 82-85.

Buijsen 1999b

Edwin Buijsen, Tussen „Konsthemel“ en Aarde. Panorama van de Schilderkunst in Den Haag tussen 1600 en 1700, in: ders., Haagse Schilders in de Gouden Eeuw. Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700, Den Haag 1999, S. 27-50.

Burke 2002

Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2002.

Carasso 1997

Deirdre Carasso, Paintings of the Exterior, in: Eymert-Jan Goossens (Hg.), The Royal Palace of Amsterdam in Paintings of the Golden Age (Kat. Ausst. Koninklijk Paleis, Amsterdam 1997), Zwolle 1997, S. 35-37.

Cilleßen 1997

Wolfgang Cilleßen, Der Pfälzische Krieg, in: Wolfgang Cilleßen (Hg.), Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus (Kat. Ausst., Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997/98), Berlin 1997, S. 317-342.

Commelijn 1665

Isaac Commelijn, Van alle de Stats Oude en Nieuwe Gebouwen, Amsterdam 1665.

Corwin 1979

Nancy A. Corwin, The Fire Landscape. Its Sources and Its Development from Bosch Through Jan Brueghel I, With Special Emphasis on the Mid-Sixteenth Century Bosch “Revival”, phil. Diss. (ms.), Washington 1979.

Dapper 1663

Olfert Dapper, Historische beschryving der stad Amsterdam, Amsterdam 1663.

Delisle 2001

Manon Delisle, Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger, Würzburg 2001.

Döring 2006a

Thomas Döring, Pieter de With. Die Ruine des alten Amsterdamer Rathauses nach dem Brand, in: Ders., Aus Rembrandts Kreis. Die Zeichnungen des Braunschweiger Kupferstichkabinetts (Kat. Ausst. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 2006), Petersberg 2006, S. 129-131.

Döring 2006b

Thomas Döring, Aus Rembrandts Kreis. Die Zeichnungen des Braunschweiger Kupferstichkabinetts, in: Vernissage, 14, 2006, S. 58-65.

Dullaart 2008

Jephta Dullaart, Jan Beerstraten. Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam, 1652 oder kurz danach, in: Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag 2008/09; National Gallery of Art, Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008), S. 64-65.

Dutuit 1881-88

Eugène Dutuit, Manuel de l'Amateur d'Estampes, VI, Paris 1881-88.

Eisler 1923

Max Eisler, Alt-Delft. Kultur und Kunst, Wien 1923.

Ekkart 1996

Rudolf O. Ekkart, Baen, Jan de, in: Jane Turner (Hg.), The dictionary of art, New York 1996, S. 42.

Emmens 1968

Jan A. Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst, Utrecht 1968.

Ertz 1979

Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Köln 1979.

Federle Orr 2005

Lynn Federle Orr, Embracing Antiquity. The Dutch Response to Rome, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S. 83-95.

Filedt Kok 1972

Jan P. Filedt Kok, Rembrandt. Etchings and Drawings in the Rembrandt House. A Catalogue, Maarssen 1972.

Fleischer/Munshower/Scott 1988

Roland E. Fleischer/Susan Scott Munshower/Susan C. Scott, The Age of Rembrandt. Studies in seventeenth-century Dutch paintings, Pennsylvania 1988.

Fokkens 1662

Melchior Fokkens, Beschrijvinge Der wijdt-vermaarde Koop-stadt Amstelredam. Van hare eerste beginselen [...], Amsterdam 1662.

Fraenger 1923

Wilhelm Fraenger, Der Bauern-Brueghel und das deutsche Sprichwort, Erlenbach-Zürich 1923.

Frank 1999

Hilmar Frank, Katastrophenlandschaft. Geschichte, diskontinuierlich erzählt, in: Eberhard Lämmert (Hg.), Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999, S. 201-222, S. 204.

Fuchs 1968

Rudolf H. Fuchs, Rembrandt en Amsterdam, Rotterdam 1968.

Gelder o. J.

Hendrik E. van Gelder, Rembrandt en het landschap (Paletserie, 3), Amsterdam o. J.

Gibson 2005

Walter S. Gibson, Bloemaert's Privy. The Rustic Ruin in Dutch Art, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S. 63-72.

Giltaij/Jansen 1991

Jeroen Giltaij/Guido Jansen, Perspectives. Saenredam and the architectural painters of the 17th century, Rotterdam 1991.

Goebbels 1933

Joseph Goebbels, Das Maß ist voll! Jetzt wird rücksichtslos durchgegriffen, in: Adolf Hitler (Hg.), Völkischer Beobachter. Kampfblatt der national-sozialistischen Bewegung Großdeutschlands, Ausgabe A, Norddeutsche Ausgabe, 60, 1933, S. 1.

Gordenker/Powell 2008

Emilie E. S. Gordenker/ Earl A. Powell III, Vorwort, in: Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/ National Gallery of Art, Den Haag/ Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008), S.7-8.

Grimm/Grimm 1873

Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, V, Leipzig 1873.

Groh/Kempe/Mauelshagen 2003

Dieter Groh/Michael Kempe/Franz Mauelshagen, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Literatur und Anthropologie, 13), Tübingen 2003, S. 11-33.

Groh 2007

Dieter Groh, Zur Anthropologie von Naturkatastrophen, in: Jürgen Schläder/Regina Wohlfarth (Hg.), AngstBilderSchauLust. Katastrophenerfahrung in Kunst, Musik und Theater, Leipzig 2007, S. 9-26.

Groot 1984

A. de Groot, Het stadhuis van Delft. Aspecten van zijn bouw- en restauratiegeschiedenis, in: Bulletin Knob, 83, 1984, S. 1-42.

Haak 1968

Bob Haak, Rembrandt, sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969.

Haak 1977

Bob Haak, The City Portrayed, in: Carry van Lakerveld (Hg.), The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources, Amsterdam 1977, S.190-196.

Heide 1690

Jan van der Heide, Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Spuiten, Amsterdam 1690.

Heinecken 1788

Karl Heinrich von Heinecken, Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leur ouvrages gravés, II, Leipzig 1788.

Heseltine 1907

Heseltine, Original Drawings by Rembrandt in the Collection of J.P.H. Privately printed, London 1907.

Hirschmann 1915

Otto Hirschmann, Frits Lugt, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam, in: Monatsheft für Kunstwissenschaft, 8, 1915, S. 339-342.

Hofer 1917

F. A. Hofer, De Overijsselsche schilder Jan Grasdorp, in: Oud Holland, 35, 1917, S. 149-159

Hofstede de Groot 1906a

Cornelis Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721), Den Haag 1906.

Hofstede de Groot 1906b

Cornelis Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs, Haarlem 1906.

Hollandsche Mercurius 1660

Hollandsche Mercurius, Brengende een generale beschrijvingh der aenmerckelikste geschiedenissen in Europa in 't jaer 1652, Haarlem 1660.

Hollstein 1949

Friedrich W. H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca.1450-1700, Amsterdam, 1, 1949.

Kamphausen 1959

Alfred Kamphausen, Wehe, wenn sie losgelassen. Die Brandkatastrophen in der bildenden Kunst, Kiel 1959.

Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1975

Marijke Carasso-Kok, Amsterdam historisch. Een stadsgeschiedenis aan de hand van de collectie van het Amsterdams Historisch Museum, Bussum 1975.

Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum/Art Gallery of Ontario 1977

Carry van Lakerveld (Hg.), Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadtgezicht in de 17 de eeuw (Kat. Ausst., Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1977; Art Gallery of Ontario, Toronto 1977), Amsterdam 1977.

Kat. Ausst. Amsterdams Historisch Museum 1979

Albert Blankert (Hg.), Amsterdam Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800 (Kat. Ausst. Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam 1979), Amsterdam 1979.

Kat. Ausst. Herzog-Anton-Ulrich-Museum 1972

Christian von Heusinger, Niederländische Figurenstudien des 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst. Kupferstichkabinett des Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig 1972), Braunschweig 1972.

Kat. Ausst. Koninklijk Paleis 1997

Jan Peeters u.a. (Hg.), Het Paleis in de Schilder Kunst van de Gouden Eeuw (Kat. Ausst., Koninklijk Paleis, Amsterdam 1997), Zwolle 1997.

Kat. Ausst. Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/National Gallery of Art 2008

Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag 2008/09; National Gallery of Art, Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008).

Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1990

Cynthia P. Schneider, Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints (Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington 1990), Washington 1990.

Kat. Ausst. Rijksmuseum 2007

Jonathan Bikker/Yvette Bruijnen/Gerdina Wuestman u.a., Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum. Artists Born Between 1570 and 1600 (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 2007), Amsterdam 2007.

Kat. Slg. Museum het Rembrandthuis 1991

Eva Ornstein van Slooten/Marijke Holtrop/Peter Schatborn, Het Rembrandthuis. De prenten, tekeningen en schildeerijen (Kat. Slg. Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 1991), Zwolle 1991.

Kellen 1874

Johan Philippe van der Kellen, Catalogue raisonné des estampes de l'école hollandaise et flamande, Rotterdam/Utrecht 1874.

Kirchmann 2003

Kay Kirchmann, Erschütterungen - Beobachtungen zur (Re-)Konstruktion von Erdbeben in ausgesuchten TV-Formaten, in: Dieter Groh/Michael Kempe/Franz (Hg.), Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Literatur und Anthropologie, 13), Tübingen 2003, S. 261-279.

Knubbens 2007

Kerstin Knubbens, Die Werbung unter Ausnutzung von Angst § 4 Nr. 2 UWG (Studien zum Gewerblichen Rechtsschutz und zum Urheberrecht, 32), Hamburg 2007.

Koppenleitner 2009

Vera Koppenleitner, Bilder vom brennenden Berg. Zur Darstellung von Katastrophenereignis und Naturgewalt am Beispiel des Vesuvausbruchs 1631, in: Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre, Venedig 2009, S. 163-189.

(Koppenleitner- Die Fertigstellung war für 2009 geplant, bisher noch nicht vollendet

Vera Fionie Koppenleitner, Katastrophenbilder. Kulturelle Transformationen und künstlerische Innovationen in Darstellungen des Großen Brandes von London 1666, phil. Diss. (unpubl.), Berlin 2009.)

(Koppenleitner/Rößler/Thimann - Veröffentlichung geplant im 2. Quartal 2011

Vera Fionie Koppenleitner/Hole Rößler/Michael Thimann (Hg.), Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit (Mandorli,10), Berlin 2011.)

Köhne 1932

Carl Ernst Köhne, Studien zur Graphik von Ferdinand Bol und Jan Lievens, phil. Diss., Bottrop 1932.

Kozakiewicz 1972

Stefan Kozakiewicz, Bernardeo Bellotto genannt Canaletto, I, Recklinghausen 1972.

Kramm 1857

Christiaan Kramm, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters. Van den vroegsten tot op onzen tijd, I, Amsterdam 1857.

Kurtesky 2005a

Susan D. Kuretsky, Dutch Ruins. Time and Transformation, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S. 17-48.

Kurtesky 2005b

Susan D. Kuretsky, Floods, Fires, and Other Disasters, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S.177-206.

Kurtesky 2005c

Susan D. Kuretsky, Monumental Ruins in the Dutch Landscape, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S.111-139.

Lange 2003

Richard Lange, Bilder eines Deichbruchs. Katastrophendarstellungen im 17. Jahrhundert zwischen Ereignisbericht und moralischem Exempel, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte=Revue d'histoire, 3, 2003, S. 64-74.

(Lange 2001

Richard Lange, Jan Asselijn und der Durchbruch des St. Anthonisdeichs. Eine motiv- und kulturgeschichtliche Untersuchung zum Typus des Katastrophenbildes in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, phil. Dipl. (unpubl.), Berlin 2001.)

Le Blanc 1854

Charles Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, I, Paris 1854.

Le Blanc 1854-90

Charles Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes, II, Paris 1854-90.

Levesque 2005

Catherine Levesque, Haarlem Landscapes and Ruins. Nature Transformed, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S. 49-62.

Logan 1996

Carolyn Longan, Recording the News. Herman Saftleven's View of Delft after the Gunpowder Arsenal in 1654, in: Metropolitan Museum Journal, 31, 1996, S.203-210.

Löffler 1991

Fritz Löffler, Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert, Leipzig 1991.

Löffler 2005

Erik P. Löffler, Ruins in the Netherlands. The Present Situation, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S. 96-109.

Lugt 1915

Frits Lugt, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam, Amsterdam 1915.

Lugt 1920

Frits Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920.

Martin 1936

Wilhelm Martin, De hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw, II, Amsterdam 1936.

März 2011

Natalia Zoe März, Brandkatastrophen als Auslöser für Veränderungen, in: Der verschwundene Dom. Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Kat. Ausst., Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, , Berlin 1987), Mainz 2011, S. 426-433.

van Mensch 1988

E.E. van Mensch, Het Oude Raadhuis te Hilversum, Hilversum 1988.

Meyer 1878

Julius Meyer (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon, II, Leipzig 1878.

Michaelis 1987

Rainer Michaelis, Zur Bestimmung weltlicher Ereignisbilder, in: Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst., Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie, Berlin 1987), Berlin 1987, S. 18-21.

Michel 1893

Emile Michel, Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1893.

Middelkoop 2001

Norbert Middelkoop, Visies op de Werkelijkheid. Damegezichten in het Amsterdams Historisch Museum, in: Jaarboek Amstelodanum, 93, 2001, S. 152-171.

Middelkoop 2008

Norbert Middelkoop, Jan Beerstraten. Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam im Jahre 1652, um 1652-1655, in: Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabineett Mauritshuis, Den Haag 2008/09; National Gallery of Art, Washington

2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008), S. 62-63.

Moes 1906

Ernst W. Moes, Original Drawings of Dutch and Flemish School in the Printroom of the State Museum at Amsterdam, The Hague 1906.

Moes 1907

Ernst W. Moes, Baen, Jan de, in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907, S. 341.

Most 2002

Ger van der Most, Jan Abrahamsz, Abraham, Anthonie Beerstraten. Kunstschilders uit de zeventiende eeuw, Noorden 2002.

Muller 1863-1870

Frederik Muller, De Nederlandsche Geschiedenis in Platen. Beredeneerde Beschrijving van Nederlandsche Historieplaten, Zinneprenten en historische Kaarten, I, Amsterdam 1863-1870.

Nagler 1835-52

Georg K. Nagler (Hg.), Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., I, Linz 1835.

Ogg 1927

David Ogg, The etchings of Zeeman, in: The Print Collector's Quarterly, 14, 1927, S. 121-36.

Pfaffenbichler 1998

Matthias Pfaffenbichler, Das frühbarocke Schlachtenbild. Vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei, in: Klaus Bußmann/Heinz Schilling (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum, Münster 1998/1999), München 1998, S. 493-500.

Pfaffenbichler 1999

Matthias Pfaffenbichler, Das Schlachtenbild. Die Blüte eines Genres im 17. Jahrhundert, in: Jacques Thuillier/Klaus Bußmann (Hg.), Paix de Westphalie, Paris 1999, S. 227-249.

Plomp 1997

Michiel C. Plomp, The Dutch Drawings in the Teylers Museum. Artists born between 1575 and 1630, Haarlem 1997.

Plomp 2001

Michiel C. Plomp, Along the City Walls. An Imaginary Seventeenth-Century Delft, in: Vermeer and the Delft school (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2001; The National Gallery, London 2001), New York 2001, S. 548-556.

Pontanus 1614

Johannes Isacius Pontanus, Historische Beschryvinghe der Coopstadt Amsterdam, nl. von Patrum Montanum, Amsterdam 1614 (zuerst lateinisch: Rerum et urbis Amstelodamensium historia, Amsterdam 1611).

Posner 1989

Ellen Posner, Einleitung, in: Donald Martin Reynolds, Manhattan. Die Architektur einer Metropole, Hamburg 1989, S. 62.

Rijn 1897

Gerrit van Rijn, Atlas van Stolk. Katalogus der historie-spoten zinneprenten betreкке lijk de geschiedenis van Nederland verzameld door Aatlas van Stolk, II., Amsterdam 1897.

Rottermund 2005

Andrzej Rottermund, Von Venedig nach Warschau, in Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2005), Wien 2005, S. 11- 38.

Rüger 2001

Axel Rüger, A View of Delft after the Explosion of 1654, in: Vermeer and the Delft school (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2001; The National Gallery, London 2001), New York 2001, S. 326-328.

Schama 2000

Simon Schama, Rembrandts Augen, Berlin 2000.

Schatborn 2005

Peter Schatborn, Tekeningen van Rembrandt en Pieter de With, in: De Kroniek van het Rembrandthuis, Amsterdam 2005, 1-2, S. 3-13.

Schmidt-Degener 1928

Frederik Schmidt-Degener, Rembrandt und der holländische Barock, Leipzig/Berlin 1928.

Schulz 2002

Wolfgang Schulz, Aert van der Neer, Doornspijk 2002.

Schütz 2005

Karl Schütz, Bernardo Bellotto. Dresden, die Ruinen der Kreuzkirche 1765, in: Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2005), Wien 2005, S. 237.

Schwartz 1986

Gary Schwartz, Government, in: The Dutch world of painting (Kat. Ausst., Vancouver Art Gallery, Vancouver 1986), Maarssen 1986.

Schwartz 1989

Gary Schwartz, Pieter Saenredam. The Painter and His Time, New York 1989.

Singleton 1908

Esther Singleton, Holland, London u. a. 1908.

Spies 1993

Marijke Spies, Minerva's commentaar. Gedichten rond het Amsterdamse stadhuis, in: De zeventiende eeuw, 9, 1993, S. 15-33.

Stechow 1966

Walter Stechow, Dutch landscape painting of the Seventeenth Century, London 1966.

Steland 1985

Anne Charlotte Steland, Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmotives in der holländischen Malerei um 1640, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 24, 1985, S. 98.

Stone-Ferrier 1983

Linda A. Stone-Ferrier, Dutch Prints of Daily Life. Mirrors of Life or Masks of Morals? (Kat. Ausst., The Spencer Museum of Art of the University of Kansas, Lawrence 1983/84; The Yale University Art Gallery, New Haven, 1983/84; The Huntington Gallery University of Texas, Austin 1983/1984), Kansas City 1983.

Stöver 1992

Kathrin Stöver, Baen, Jan de, in: K. G. Saur (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, VI, Leipzig 1992, S. 237-238.

Van Suchtelen 2008

Ariane van Suchtelen, Pieter Saenredam. Das alte Rathaus von Amsterdam, in: Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/ National Gallery of Art, Den Haag/ Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008), S. 1170-73, S. 170.

Sumowski 1992

Werner Sumowski, Drawings of the Rembrandt-School, X, New York 1992.

Sutton 2006

Peter C. Sutton, Jan van der Heyden (1637-1712), Greenwich 2006.

The Illustrated Bartsch 1980

Otto Naumann (Hg.), *The Illustrated Bartsch, VI, Netherlandish artists*, New York 1980.

The Illustrated Bartsch (commentary) 1986

Catherine Levesque (Hg.), *The Illustrated Bartsch, VI (commentary), Netherlandish artists*, New York 1986.

The New Hollstein 2001

Dieuwke de Hoop Scheffer (Hg.), *The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Reinier Zeeman, I, Rotterdam/Amsterdam 2001.

Ueding 1998

Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik, IV*, 1998.

Uitert 1992

Evert van Uitert, *Ruuwe of vervallene gebouwen*, in: *Kunstschrift*, 36, 1992, S. 17-19.

Vignau-Wilberg 2002

Thea Vignau-Wilberg, *Rembrandt. Das alte Rathaus von Amsterdam nach dem Brand, 1652*, in: *Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung* (Kat. Ausst. Staatliche Graphische Sammlung Alte Pinakothek, München 2001/2002; Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 2002), München 2001, S. 157- 158.

Van der Vinde

Lea van der Vinde, Egbert van der Poel. *Freudenfeuer entlang der Oude Delft*, in: *Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen* (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/ National Gallery of Art, Den Haag/ Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: *Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw*, Den Haag 2008), S. 152-53.

Van de Waal 1952

Henri van de Waal, *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied- Uitbeelding. 1500 1800. Een iconologische Studie*, s'Gravenhage 1952.

Wagner 1970

Helga Wagner, Jan van der Heyden als Zeichner. Die Zeichnungen für das Buch über die Slang-Brandspuiten, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 12, 1970, S. 111-150.

Wagner 1971

Helga Wagner, Jan van der Heyden 1637-1712, Amsterdam/Haarlem 1971.

Wattenmaker 1977

Richard J. Wattenmaker, Introduction, in: Carry van Lakerveld (Hg.), The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources, Amsterdam 1977, S. 14-50.

Weber 2003

Bruno Weber, Das Elementarereignis im Denkbild, in: Dieter Groh/Michael Kempe/Franz Mauelshagen (Hg.), Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Literatur und Anthropologie, 13), Tübingen 2003, S. 237-259.

Wheelock Jr. 2005

Arthur K. Wheelock Jr., Accidents and Disasters, in: Time and Transformation in Seventeenth-Century Dutch Art (Kat. Ausst., Frances Lehman Loeb Art Center Vassar College, Poughkeepsie 2005/06; John and Mahle Ringling Museum of Art, Sarasota 2005/06; The Speed Art Museum, Louisville 2005/2006), Poughkeepsie 2005, S.73-82.

Wheelock Jr. 2008

Arthur K. Wheelock Jr., Ehrenwert anzuschauen. Die holländische Stadt und ihr Bild im 17. Jahrhundert, in: Malerische Winkel - weite Horizonte. Holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen (Kat. Ausst., Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis/ National Gallery of Art, Den Haag/ Washington 2008/2009), Stuttgart 2008 (zuerst holländisch: Hollandse Stadsgezichten uit de Gouden Eeuw, Den Haag 2008), S. 14-33.

Wills 2009

Clair Wills, Dublin 1916. The siege of the GPO, London 2009.

Wurzbach 1906

Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, I, Leipzig/Wien 1906.

Wurzbach 1906

Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, II, Leipzig/Wien 1906.

Wurzbach 1906

Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, V, Leipzig/Wien 1906.

Zensen 1664

Filips von Zensen, Beschreibung der Stadt Amsterdam. Darinnen von Derselben ersten ursprunge bis auf gegenwärtigen zustand / ihr unterschiedlicher anwachs/herliche Vorrechte / und in mehr als 70 Kupfer-stücken entworfene führnehmste Gebeue / zusamt ihrem Stahtswesen / Kauf-handel/und ansehnlicher macht zur see/ wie auch was sich in und mit Derselben märkwürdiges zugetragen / vor augen gestellet werden, Amsterdam 1664.

Zumthor 1959

Paul Zumthor, Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts, dt. von Kerstin Henning, Leibzig 1992 (zuerst französisch: La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt, Paris 1959).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Suchtelen/Wheelock Jr. 2008, S. 63, Taf. 1.

Abb. 2: http://beeldbank.amsterdam.nl/index.php?option=com_result&Itemid=9&qasked=1&qtype=nieuw&ve=1291371&view=1 (25.04.2011).

Abb. 3: Kurtesky 2005, S. 190, Taf. 40.

Abb. 4: Heide 1690, S. 10-11, Taf. 3.

Abb. 5: Carry van Lakerveld, Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw, Amsterdam 1977, S. 223, Taf. 119.

Abb. 6: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).

Abb. 7: Middelkoop 2001, S. 162, Taf. 11.

Abb. 8: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).

Abb. 9: Hoop Scheffer 2001, S. 40, Taf. 9/ I.

Abb. 10: Hoop Scheffer 2001, S. 42, Taf. 9/ II.

Abb. 11: Bakker/Fleurbaay/Gerlah 1989, S. 75, Taf. 19.2.

Abb. 12: Bakker/Fleurbaay/Gerlah 1989, S. 74, Taf. 19.1.

Abb. 13: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-21&lang=en> (25.04.2011).

Abb. 14: Most 2002, S. 25, Taf. 3.

Abb. 15: Benesch 1957, S. 1278, Taf. 1507.

Abb. 16: Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 165, Taf. 4.

Abb. 17: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).

Abb. 18: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).

Abb. 19: Döring 2006, S.131, Taf. 50.

Abb. 20: Middelkoop 2001, S. 158, Taf. 7.

Abb. 21: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).

Abb. 22: Willem F. H. Oldewelt, Amsterdams oudste raadhuis, in: Jaarboek Amstelodamum, 28, 1930, S. 13-29, S. 21, Taf. 2.

Abb. 23: Spies 1993, S. 17, Taf. 2

Abb. 24: Middelkoop 2001, S. 159, Taf. 8.

Abb. 25: Middelkoop 2001, S. 158, Taf. 6.

Abb. 26: Broos 1993, S. 166, Taf. e.

Abb. 27: Jan Peeters, The heart oft he city as an inspirational source, in Ders. u.a. (Hg.), The Royal Palace of Amsterdam in Paintings of the Golden Age (Kat. Ausst. Koninklijk Paleis, Amsterdam 1997), Zwolle 1997, S. 8, Taf. 2.

- Abb. 28:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 163, Taf. 2.
- Abb. 29:** Middelkoop 2001, S. 155, Taf. 3.
- Abb. 30:** Van Suchtelen 2008, S. 172, Taf. 40.3.
- Abb. 31:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 168, Taf. 7.
- Abb. 32:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 169, Taf. 9.
- Abb. 33:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 169, Taf. 8.
- Abb. 34:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 168, Taf. 6 (99).
- Abb. 35:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 170, Taf. 10.
- Abb. 36:** <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano> (25.04.2011).
- Abb. 37:** <http://www-classic.uni-graz.at/ubwww/sosa/druckschriften/triumphzug/>(25.04.2011).
- Abb. 38:** Weber 2003, S. 242, Taf. 1.
- Abb. 39:** Weber 2003, S. 242, Taf. 2.
- Abb. 40:** http://link.library.utoronto.ca/hollar/digobject.cfm?Idno=Hollar_k_0972&query=Hollar_k_0972&size=large&type=browse (25.04.2011).
- Abb. 41:** Wheelock Jr. 2005, S. 77, Taf. 69.
- Abb. 42:** Lange 2003, S. 67, Taf. 3.
- Abb. 43:** Groh 2003, S. 30, Taf. 2.
- Abb. 44:** Kurtesky 2005b, S. 182, Taf. 131.
- Abb. 45:** Kurtesky 2005b, S. 182, Taf. 132.
- Abb. 46:** Kurtesky 2005b, S. 185, Taf. 37.
- Abb. 47:** Kurtesky 2005b, S. 183, Taf. 36.
- Abb. 48:** Steland 1985, S. 95, Taf. 15.
- Abb. 49:** Kurtesky 2005b, S. 194, Taf. 133.
- Abb. 50:** Kurtesky 2005b, S. 195, Taf. 42.
- Abb. 51:** Kurtesky 2005b, S. 197, Taf. 43.
- Abb. 52:** Logan 1996, S. 204-205, Taf. 1.
- Abb. 53:** Plomp 2001, S. 470, Taf. 313.
- Abb. 54:** http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Incendio_Ayuntamiento_Amberes.jpg (17.07.2011).
- Abb. 55:** http://www.gemeentemuseum-delft.nl/gmd21012005/zoek_collectie.aspx?m=Prinsenhof (25. 04.2011).
- Abb. 56:** Groot 1984, S. 3, Taf. 3.

- Abb. 57:** Kuretsky 2005c, S. 115, Taf. 2b.
- Abb. 58:** Levesque 2005, S. 54, Taf. 45.
- Abb. 59:** Kuretsky 2005c, S. 122, Taf. 5.
- Abb. 60:** http://www.news.navy.mil/view_single.asp?id=2503 (25.04.2011).
- Abb. 61:** Klaus Ertz/Christa Nitze-Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, II, Lingen 2008/10, S. 670, Taf. 326.
- Abb. 62:** Ertz/ Nitze-Ertz 2008/10, S. 474, Taf. 211.
- Abb. 63:** Bakker 2008, S. 27, Taf. 12.
- Abb. 64:** http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Blaeu_1652_-_Amsterdam.jpg (25.04.2011).
- Abb. 65:** <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (25.04.2011).
- Abb. 66:** Middeelkoop 2001, S. 157, Taf. 5.
- Abb. 67:** Heide 1690, Titelseite und S. 9.
- Abb. 68:** Heide 1690, S. 10-11, Taf. 3.
- Abb. 69:** Kamphausen 1959, S. 25, Taf. 1.
- Abb. 70:** Kamphausen 1959, S. 26, Taf. 2.
- Abb. 71:** Kamphausen 1959, S. 24, Taf. 10.
- Abb. 72:** Kamphausen 1959, S. 68, Taf. 44.
- Abb. 73:** Kamphausen 1959, S. 36, Taf. 12.
- Abb. 74:** Kamphausen 1959, S. 27, Taf. 3.
- Abb. 75:** Kamphausen 1959, S. 30, Taf. 6.
- Abb. 76:** Kamphausen 1959, S. 35, Taf. 11.
- Abb. 77:** <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/the-royal-collections/work-in-artsdatabase/view/index/Start/kunstvaerk/en-landsby-plyndres-om-natten/> (25.04.2011).
- Abb. 78:** Bachmann 1982, S. 71, Taf. 77.
- Abb. 79:** Mirjam Neumeister, Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 17), Petersberg 2003, S. 276, Taf. 172.
- Abb. 80:** <http://www.lempertz-online.de/gldet.asp?v=k1026400009470102800001&mkat=&mablos=&msb=&martist> (25.04.2011).
- Abb. 81:** http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_2=AUTR&VALUE_2=MOSTAERT%20GILLIS (25.04.2011).

- Abb. 82:** Wheelock Jr. 2005, S. 79, Taf. 73.
- Abb. 83:** http://www.gemeentemusea-delft.nl/gmd21012005/zoek_collectie.aspx?m=Prinsenhof (25.04.2011).
- Abb. 84:** Kamphausen 1959, S. 32, Taf. 8.
- Abb. 85:** Kamphausen 1959, S. 33, Taf. 9.
- Abb. 86:** Koppenleitner 2009, S. 345, Taf. 1.
- Abb. 87:** Koppenleitner 2009, S. 347, Taf. 4.
- Abb. 88:** Koppenleitner 2009, S. 347, Taf. 5.
- Abb. 89:** Marie Luisa Allemeyer, Fewersnoth und Flammenschwert. Stadtbrände in der frühen Neuzeit, Göttingen 2007, S. 84, Taf. 4a und 4b.
- Abb. 90:** Allemeyer 2007, S. 87, Taf. 6.
- Abb. 91:** <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gerard-ter-borch-the-ratification-of-the-treaty-of-munster> (25.04.2011).
- Abb. 92:** <http://www.mfa.org/collections/object/the-death-of-general-warren-at-the-battle-of-bunker-s-hill-17-june-1775-34260> (25.04.2011).
- Abb. 93:** Wheelock Jr. 2008, S. 15, Taf. 1.
- Abb. 94:** Bakker 2008, S. 42, Taf. 27.
- Abb. 95:** Bakker 2008, S. 39, Taf. 24.
- Abb. 96:** Bakker 2008, S. 40, Taf. 25.
- Abb. 97:** Schwartz 1986, S. 39, Taf. 15.
- Abb. 98:** Bol 1973, S. 288, Taf. 289.
- Abb. 99:** Pierre Rosenberg (Hg.), Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Bonn 2006, Taf. 127.
- Abb. 100:** http://www.museum-joanneum.at/en/alte_galerie/exhibitions-3/the_legend_of_rome (25.04.2011).
- Abb. 101:** Paulette Choné/Daniel Ternois (Hg.), Jacques Callot. 1592-1635 (Kat. Ausst., Musée Historique Lorrain, Nancy 1992), Paris 1992, S. 206, Taf. 118.
- Abb. 102:** Sutton 2006, S. 211, Taf. 39.
- Abb. 103:** Wagner 1971, S. 75, Taf. 38.
- Abb. 104:** <http://www.mauritshuis.nl/index.aspx?ChapterID=2351&ContentID=17244&CollectieZoekSsOtName=Tijdspanne&CollectieZoekSsOv=,15> (25.04.2011).
- Abb. 105:** Bol 1973, S. 293, Taf. 295.
- Abb. 106:** Federle Orr 2005, S. 93, Taf. 92.
- Abb. 107:** Federle Orr 2005, S. 92, Taf. 90.

- Abb. 108:** Groot 1984, S. 2, Taf. 1.
- Abb. 109:** Groot 1984, S. 2, Taf. 1.
- Abb. 110:** Slive 2005, S. 74, Taf. 18.
- Abb. 111:** Bakker/Peeters/Schmitz 1998, S. 93 (S. 288), Taf. 9.
- Abb. 112:** http://www.hetutrechtsarchief.nl/collectie/beeldmateriaal/tekeningen_en_prenten/1650-1660/6292 (21.06.2011).
- Abb. 113:** Döring 2006, S. 49, Taf. 12.
- Abb. 114:** Döring 2006, S. 48, Taf. 12.1.
- Abb. 115:** Döring 2006, S. 133, Taf. 51.
- Abb. 116:** Döring 2006, S. 132, Taf. 51.1.
- Abb. 117:** Döring 2006, S. 59, Taf. 17.
- Abb. 118:** Hoefler 1917, S. 152, Taf. 2.
- Abb. 119:** Hoefler 1917, S. 148, Taf. 1.
- Abb. 120:** Allemeyer 2007, S. 82, Taf. 2.
- Abb. 121:** <http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=preref=46277> (21.06.2011).
- Abb. 122:** van Mensch 1988, S. 15, Taf. 3.
- Abb. 123:** <http://www.1000-jahre-mainzer-dom.de/historische-ansichten.html> (21.06.2011).
- Abb. 124:** Cilleßen 1997, S. 316, Taf. 1.
- Abb. 125:** Helen Douglas-Irvine, History of London, London 1912, S. 240.
- Abb. 126:** van Mensch 1988, S. 14, Taf. 2.
- Abb. 127:** <http://www.1000-jahre-mainzer-dom.de/historische-ansichten.html> (21.06.2011).
- Abb. 128:** <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (29.06.2011).
- Abb. 129:** <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (29.06.2011).
- Abb. 130:** <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (29.06.2011).
- Abb. 131:** <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (29.06.2011).
- Abb. 132:** http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/hd/km/kdm/08/rathausbrand_gr.jpg (01.07.2011).
- Abb. 133:** http://www.djung.de/rundbrief/rb_08/mar08/Rathausbrand2.jpg (01.07.2011).
- Abb. 134:** <http://www.anhalt-geschichte.de/> (01.07.2011).
- Abb. 135:** http://www.schwaebischhall.de/images/kalender/567_1_Gemaelde_Rathausbrand.jpg (01.07.2011).
- Abb. 136:** <http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=preref=41227> (01.07.2011).

Abb. 137: <http://www.clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx?type=refresh&sliderpos=2&searchoption=1> (01.07.2011).

Abb. 138: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Reichstagsbrand.jpg&filetimestamp=20110602215759> (01.07.2011).

Abb. 139: Kozakiewicz 1972, S. 145, Taf. D182.

Abb. 140: Rottermund 2005, S. 27, Taf. 6.

Abb. 141: Schütz 2005, S. 238, Taf. 71.

Abb. 142: http://www.boston.com/bostonglobe/editorial_opinion/oped/articles/2008/03/17/holy_week_in_ireland/ (01.07.2011).

Abb. 143: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-484577/BBCs-Newsround-fed-youngsters-Al-Qaeda-propaganda-claims-ex-spy-chief.html> (20.07.2011).

Abb. 144: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/commentisfree+world/september11> (01.07.2011).

Abb. 145: Iohan Q. van Regteren Altena, Cent dessins du Musée Teyler Haarlem (Kat. Ausst. Musée du Louvre Cabinet des Dessins, Paris 1972), Paris 1972, S. 71, Taf. 84.

Abb. 146: Bakker/Fleurbaay/Gerlah 1989, S. 74, Taf. 19.

Abb. 147: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (15.07.2011).

Abb. 148: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (15.07.2011).

Abb. 149: Bakker/Fleurbaay/Gerlah 1989, S. 75, Taf. 20.

Abb. 150: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (15.07.2011).

Abb. 151: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (15.07.2011).

Abb. 152: <http://beeldbank.amsterdam.nl/> (15.07.2011).

Abstract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die künstlerischen Folgen der Amsterdamer Rathausbrandkatastrophe des 7. Juli 1652. Die Bilder der Brandnacht selbst, ebenso wie die Ruinendarstellungen der Folge. Da es sich in beiden Fällen um äußerst frühe Ausprägungen des jeweiligen Bildmotivs handelt, stehen hierbei Fragen nach den Einflüssen und Quellen im ikonographischen neben solchen nach den Erzählweisen und Darstellungsmotivationen.

Als Beweggründe der aufkommenden Illustration zeitgenössischer Katastrophen herauszustellen, vermochte der einleitende Blick auf die niederländische Katastrophendarstellung den Bezug zwischen der Bildwürdigkeit eines Katastrophenereignisses und dem Kampf der Holländer um ihr Land sowie denjenigen zwischen der Wertung eines Ereignisses als Katastrophe und der Zerstörung menschlicher Werke durch sie. Die symbolische Bedeutung des Rathauses von Amsterdam ließ sich als zusätzlicher entscheidender Beweggrund der Verbildlichungen desselben belegen.

Im Rahmen der motivischen Untersuchung des Rathausbrandthemas konnten als Vorbilder das Bild des nächtlichen Brandes, die Stadtlandschaftsdarstellung und das historische Ereignisbild nachgewiesen werden. Die motivischen Quellen des Rathausruinenmotivs sind hingegen v. a. in druckgrafischen Einzelaufnahmen symbolträchtiger holländischer Ruinen ab dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts zu finden.

Eine Inszenierung, die den Brand in einen größeren Untergangskontext einzubetten scheint, eine weitere, die sich eines bühnenartigen Bildaufbaues als Hintergrund für die unterschiedlichst motivierten Schauspiele bedient, sowie eine dritte, die durch die Zurücknahme der Dramatik näher an der realen Situation zu bleiben scheint, waren wichtige Erzählweisen im Rahmen der Brandbilder. Die Analyse der Rathausruinenbilder offenbarte in einem Beispiel der Malerei besonders die Inszenierung der Brandruine als malerisches Ruinenfeld, während den Zeichnungen mehr an der Aufnahme einer momentanen historischen Situation gelegen ist und wieder andere Beispiele sich eher zwischen den beiden Polen bewegen.

Als besonders konstantes Bildmittel in der Folge ließ sich die Dreiteilung des Bildaufbaus, die bewusst eingesetzte Bewegung zur Dramatisierung sowie die Konzentration in der Malerei auf das stimmungsvoll-atmosphärische Moment feststellen. In den Katastrophenruinen ließ sich besonders die Betonung einer sich gegen den allgemeinen Verfall sträubenden turmartigen Ruinenstruktur beobachten sowie eine Orientierung an klassischen Ruinendarstellungen und natürlich gealterten Strukturen.

Abstract (englisch)

The purpose of this thesis is to examine the artistic response to the Amsterdam City Hall fire of July 7, 1652, which includes the artistic renderings of the night of the fire itself as well as depictions of the ruined aftermath. As both of these belong to the earliest representations of their respective visual motifs, the question of influence and iconographic sources as well as the manner and motivation underlying the particular method of representation will be examined.

The introductory examination of Dutch representations of catastrophic events shows the relations not only between the artistic interest in an event and the struggle of the Dutch for their land, but also between the interpretation of an event as a disaster and the destruction of man-made artefacts as motivations behind the emerging illustrations of contemporary disasters. The symbolic relevance of the City Hall of Amsterdam lends additional poignancy to the depiction of such an event.

In terms of the motif examination of the City Hall fire, the illustration of the night-time blaze, representations of the cityscape, and historical depictions of contemporary events proved to be important models. The main sources of the City Hall-as-ruin motif were found above all in prints of symbolic Dutch ruins from the first quarter of the 17th century.

A portrayal which positions the fire within a larger apocalyptic context, another which uses a stage-like image format as a background for various actions of different motivations, and a third which appears to forsake the dramatic element in a seeming effort to remain closer to the reality of the actual event served as the most important artistic means of narration in the depictions of the fire. The remains of the City Hall were portrayed in one particular painting as a picturesque field of ruins, whereas drawings focused more on recording a historical event of the time; yet more artistic renderings can be found which position themselves between these two poles.

The pervading pictorial means of analysis consisted of the trisection of the artistic composition, the consciously inserted element of movement in order to create a dramatic impact in the depictions, as well as the focus on the atmospheric quality through the use of color in paintings. The depictions of catastrophe ruins seem to place emphasis especially on a tower-like structure which appears to be resisting the encroaching decay, as well as on an orientation towards classical representations of ruins and naturally-aged structures.

Lebenslauf

Bettina Funke

* 27.01.1983 in Essen, Deutschland

Akademische Bildung

Juni 2003: Matura am Georgii-Gymnasium in Esslingen am Neckar
SS 2005 – SS 2011: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit begleitenden Lehrveranstaltungen in den Studienrichtungen Publizistik, Philosophie und Kunstwissenschaft an der Akademie der bildenden Künste
WS 2009/2010 Erasmusaufenthalt in Spanien, Zaragoza

Berufliche Tätigkeiten

Juni – Oktober 2003: In der Produktion bei Daimler-Chrysler, Stuttgart
November 2003 – Nov. 2004: Auslandsaufenthalt in Australien, Neuseeland und Indonesien mit Work and Travel Visum
Dezember 2004: Kinderführungen, Stadtmarketing Esslingen am Neckar
Januar – März 2005: In der Produktion bei Daimler-Chrysler, Stuttgart
August – Oktober 2007: Praktikantin im Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg. Mitwirkung an der Ausstellung „Ökomedien. Ökologische Strategien in der Kunst heute“
SS 2009/SS 2010/WS 2010/11: Tutorin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien bei Elisabeth Priedl, Eva Maria Waldmann und Regina Cermann

Sprachen

Englisch (fließend), Spanisch (gut), Französisch (Grundkenntnisse)

Abb. 1:
Jan Beerstraten, *Der Brand des alten Rathauses*, um 1652-1655, Öl auf Holz, 89 x 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum



Abb. 2:
Jan de Baen, *Vorzeichnung /oder Anthonie Beerstraten, Zeichnung nach Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses*, ca. 1652, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke



Abb. 3:
Jan de Baen, *Der Brand des alten Rathauses*, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund



Abb. 5:
Gerrit Lundens, *Brand des alten Rathauses*, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum



Abb. 6:
Cornelis de Bie, *Brand des alten Rathauses*, Feder und Pinsel in braun, 49.8 x 38.7 cm, Mögliche Vorstudie des Gemäldes, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann



Abb. 4:
Jan van der Heyden, *Brand des Amsterdamer Rathauses*, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijs uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Spuiten...“, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam

Abb. 7:
Cornelis de Bie, *Brand des alten Rathauses*, 1653, 128 x 98 cm, Historisch Museum Amsterdam, Inv.-Nr. SA 3002



Abb. 8:
Anthonie Beerstraeten (?), *Brand des alten Rathauses*, 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 9:
Reiner Nooms genannt Zeeman, *Brand des Amsterdamer Rathauses*, ca. 1652, Radierung, 36.2 x 50.8 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber

Abb. 10:
Reiner Nooms genannt Zeeman, *Brand des Amsterdamer Rathauses*, ca. 1652, Radierung, 2. Zustand ohne Zelt, 36.2 x 50.8 cm

Abb. 11:

Jan Beerstraten, *Die Ruine des abgebrannten Rathauses*, 1652, schwarze Kreide, Bleistift, Pinsel in grau, 26 x 51 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 12:

Jan Beerstraten, *Die Ruine des alten Rathauses*, Juli 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 13:

Jan Beerstraten, *Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam*, 1652 oder kurz danach, Öl auf Leinwand, 110 x 144 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 14:

Jan Beerstraten, *Ruine des alten Rathauses*, 1652, Tuschezeichnung, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. 10115

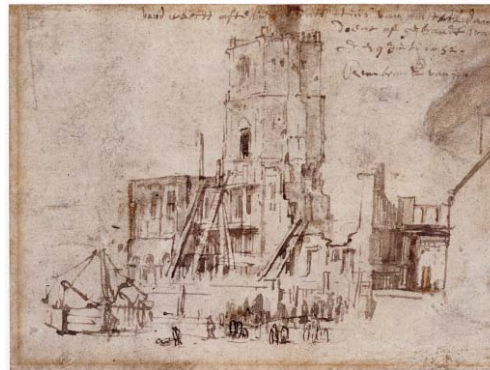


Abb. 15:

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus gesehen*, 9. Juli 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14,9 x 20 cm, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam



Abb. 16:

Roelant Roghman, *Ruine des alten Rathauses von der Waag aus gesehen*, 1652, schwarze Kreide, grau und braun laviert, 34,6 x 35,3 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-T-00-346



Abb. 17:

Roelant Roghman, *Ruine des alten Rathauses*, Radierung, 1652, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 18:

Roelant Roghman, *Ruine des alten Rathauses*, Radierung, 1652, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 19:

Pieter de With, *Das abgebrannte Rathaus*, 9-10. Juli, Feder in braun, braun laviert, 13,8 x 17,7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363

Abb. 20:
 Claes Jansz Visscher, *Der Damm*, 1611,
 Radierung, 9,7 x 15,9 cm, Stadtarchiv
 Amsterdam, Historisch-topographischer Atlas



Abb. 21:
 Claes Jansz Visscher, *Das alte Rathaus aus der
 Vogelperspektive gesehen vor dem Abriss des Turmes 1615,*
 ca. 1630, Radierung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der
 Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097002206



Abb. 22:
 Salomon Savery, *Besuch der Maria de
 Medici, Ankunft auf dem Damm westlich des alten
 Rathauses im Jahre 1638*, Radierung, 36 x 44,5 cm,
 Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und
 Drucke, Bilddatei-Nr. 010097013161



Abb. 23:
 Anonym, *Das alte Rathaus, in: Jan Krul,
 Tpalleyes der Amstel-goden*, Amsterdam
 1636, S. A3 recto



Abb. 24:
 Adriaen van Nieulandt, *Prozession der Aussätzigen am
 Koppertjes Montag*, 1633, Öl auf Leinwand, 212 x 308 cm,
 Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 3026



Abb. 26:
 Jan Baptist Weenix, *Gerichtslaube am alten
 Rathaus in Amsterdam vom Damm aus gesehen,
 zwischen 1641 und 1643*, Kreide und Pinsel mit
 Tusche laviert, 30,1 x
 23,5 cm, Koninklijke
 Musea voor Schone
 Kunsten, Brüssel



Abb. 27:
 Willem Schellinks, *Eine
 Frau an einem Pranger
 stehend*, 1640,
 Zeichnung, Stadtarchiv
 Amsterdam

Abb. 25:
 Anonym, *Parade der Schützengarde auf dem Damm*, ca.
 1620, Öl auf Holz, 80 x 122 cm, Kunstsammlungen
 Pommersfelden, Stiftung Graf von Schönborn, Amsterdam
 Historisch Museum, Inv.-Nr. SB 5746



Abb. 28:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von
 Amsterdam*, 1641, Feder, laviert, 37 x 49
 cm, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 29:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*, 1658, Feder in braun, laviert,
 22,5 x 17 cm, Teylers Museum, Haarlem



Abb. 30:
 Pieter
 Saenredam, *Das
 alte Rathaus von
 Amsterdam*, 1657,
 Öl auf Holz
 64,5 x 95
 cm, Rijksmuseum,
 Amsterdam,
 Inv.-Nr. Sk-C 1409,
 Leihgabe der Stadt
 Amsterdam

Abb. 32:
 Gerrit Lamberts nach Jan
 Beerstraten (?), Nieuwezijds
 Voorburgwal neben dem alten
 Rathaus und der neuen Kirche,
 Schwarze Kreide und Feder in
 grauer Tinte, 27.2 x 38.1 cm,
 Stadtarchiv Amsterdam, Inv.-Nr.
 M15-29

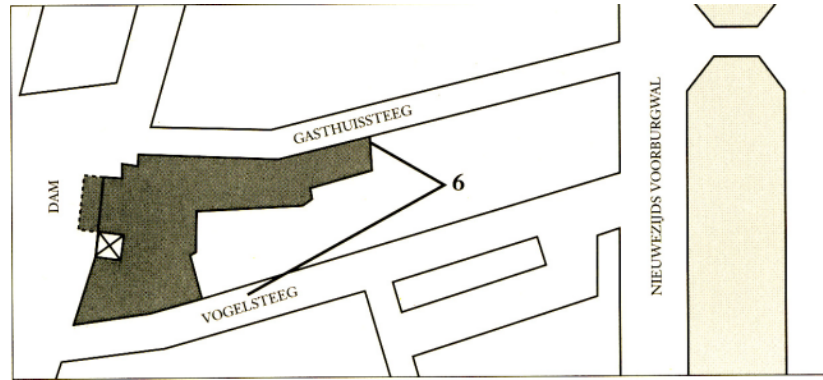


Abb. 31:
 Erik Schmitz, Rekonstrouktionskarte des z.T.
 eingerissenen Stadtblocks hinter dem Rathaus
 1646-47

Abb. 33:
 Reinier Nooms alias Zeeman, Der
 Abbruch des alten Rathauses vom
 Nieuwezijdsoorburgwal aus gesehen, 1643,
 Schwarze Kreide und Feder in grauer Tinte,
 21.1 x 39.5 cm, Hamburger Kunsthalle



Abb. 35:
 Rembrandt (?),
 Capriccio mit Elementen des
 alten Rathauses, nach 1652,
 Bleistift und Feder in
 brauner Tinte, Museum
 Boijmans van Beuningen,
 Rotterdam, Inv.-Nr. R 100

Abb. 34:
 Rembrandt, Das
 alte Rathaus
 während seines
 Abbruches vom
 Nieuwezijds
 Voorburgwal aus
 gesehen, 1647,
 Schwarze Kreide,
 11.3 x 16.1 cm,
 Wien Grafische
 Sammlung
 Albertina, Inv.Nr.
 17570

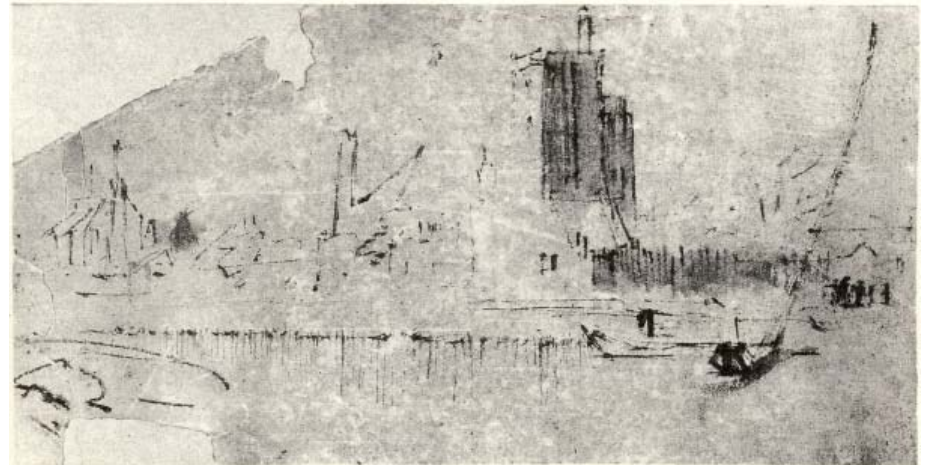




Abb. 36:
*Pablo Uccello, Die
Schlacht bei San Romano,
1438-40, Öl auf Holz, 181
x 320 cm, London,
National Gallery*



Abb. 37:
*Triumphzug des Kaiser Maximilian I, Grazer Exemplar, Blätter 89-90 und 1-2, 1526, Holzschnitt erst im nachhinein koloriert, je ca. 41 cm x 37 cm,
Universitätsbibliothek Graz*

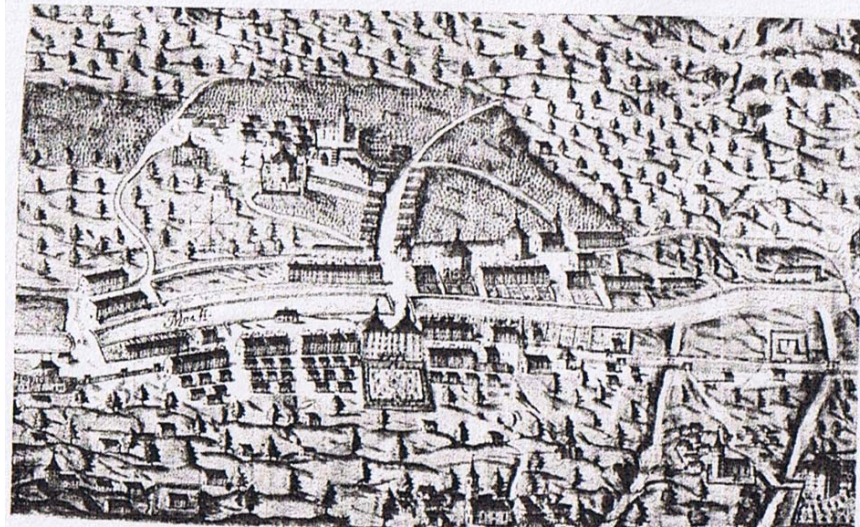


Abb. 39:
Dieselbe Radierung wie Abb. 38, Deckblatt aufgeklappt: Ortsbild vor dem Ereignis

Abb. 38:
Anonym, *Antica Piuro*, Fiktive Ansicht aus der Vogelschau von Norden mit aufgeklebtem Deckblatt, Deckblatt zugeklappt: Ortsbild nach Dem Ereignis, erschienen als Radierung auf typographischem Einblattdruck bei Johann Hardmeyer in Zürich 1618, Platte 26.8 x 39.5 cm, Zentralbibliothek Zürich, Ms. G1, B1.C verso.



Abb. 40:
Wenceslas Hollar (1607-1677), *London vor und nach dem Brand von 1666*, undatiert, Radierung I. Zustand, 23 x 34 cm, University of Toronto

Abb. 42:
Jan Asselijn (zugeschrieben), Bruch des Muiderdeiches bei Sturmflut in der Nacht auf den 5. März 1651, Öl auf Leinwand, 73.5 x 95 cm, Berliner Gemäldegalerie



Abb. 43:
Jan Asselijns, Wiederaufbau des Muiderdeiches, um 1651, Öl auf Leinwand, 64 x 97 cm, Berliner Gemäldegalerie

Abb. 1:
Jan Abrahamz. Beerstraaten, *Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652*,
ca. 1652-55, Öl auf Holz, 89 × 121.8 cm, Amsterdam
Historisch Museum



Abb. 13:
Jan Abrahamz. Beerstraten, *Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam 1652*, 1652-66,
Öl auf Leinwand, 125 × 160 cm, Rijksmuseum,
Amsterdam



Abb. 41:
 Willem Schellinks, *Der Bruch des St.-Anthonis-Deichs am 5. März 1651* nahe Amsterdam, Öl auf Leinwand, Amsterdam Historisch Museum



Abb. 42:
 Jan Asselijn, *Bruch des Muiderdeiches bei Sturmflut in der Nacht auf den 5. März 1651*, Öl auf Leinwand, 73.5 x 95 cm, Berliner Gemäldegalerie



Abb. 43:
 Jan Asselijn, *Wiederaufbau des Muiderdeiches, um 1651*, Öl auf Leinwand, 64 x 97 cm Berlier Gemäldegalerie



Abb. 45:
 Roelant Roghman, *Bruch des St.-Anthonis-Deichs am 5. März 1651* in Houtewael, ca. 1651, British Museum, London

Abb. 44:
 Roelant Roghman, *Bruch des St.-Anthonis-Deichs am 5. März 1651* in Jaaphannes, ca. 1651, Zeichnung, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel



Abb. 46:
 Pieter Nolpe nach W. Schellinks, *Bruch des St.-Anthonis-Deichs am 5. März 1651* in Vertoninge Amsterdam., 40.2 x 50.5 cm, Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca

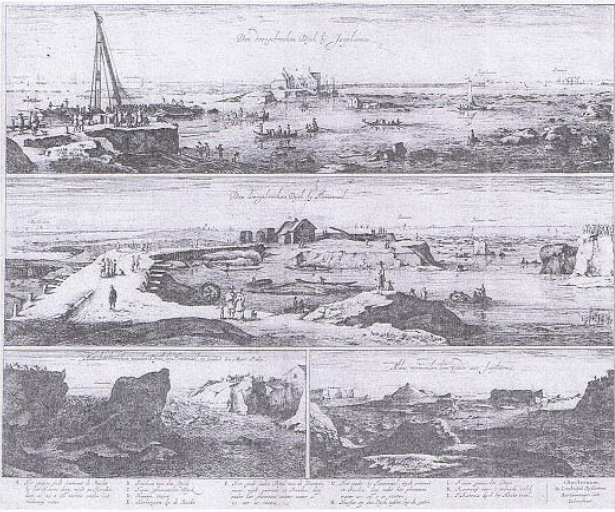


Abb. 47:
 Roelant Roghman, *Der Bruch des St.-Anthonis Deichs am 5. March 1651* nahe Amsterdam, 41.1 x 51.5 cm, Fogg Art Museum, Cambridge

Abb. 41:
*Jan Asselijn, Bruch des Muiderdeiches bei
Sturmflut in der Nacht auf den 5. März 1651,
Öl auf Leinwand, 73.5 x 95 cm, Berliner
Gemäldegalerie*

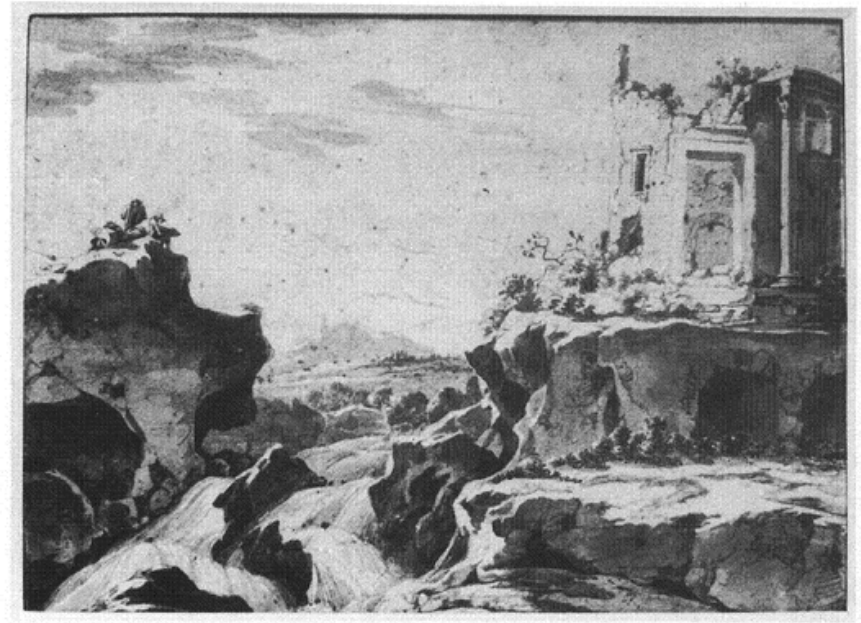


Abb. 48:
*Jan Asselijn, Wasserfall in Tivoli mit dem sogenannten Sibyllentempel,
ca. 1645/46, Graphitstift, Pinsel in grau, 18.6 x 25.3 cm, Gabinetto
Nazionale delle Stampe, Rom, Inv.-Nr. F.N.503 (3383) 38, R.1*

Abb. 49:

Egbert van der Poel, *Die Schießpulverexplosion in Delft am 12. Oktober 1654*, Öl auf Holz, 31 x 47.5 cm, Stedelijk Museum, Delft



Abb. 51:

Daniel Vosmaer, *Sicht auf Delft nach der Schießpulverexplosion*, Öl auf Leinwand, 67.6 x 55.6 cm, Philadelphia Museum of Art



Abb. 50:

Daniel Vosmaer, *Sicht auf Delft nach der Schießpulverexplosion*, Öl auf Holz, 73.7 x 104.1 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

Abb. 52:

Herman Saftleven, *Blick auf Delft nach der Schießpulverexplosion am 12. Oktober 1654*, 29. Oktober 1654, Kohlekreide, Bleistift und Tusche, 24.9 x 74.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 53:

Gerbrand van der Eeckhout, *Delft nach der Explosion 1654*, Titeldruck von Jan Philipsz. Schabaelje, *Historische Darstellung der seltsamen und schrecklichen Explosion des Pulvermagazins, die sich am 12. Oktober 1654 ereignete*, in Delft 1654, Radierung, 11 x 13.9 cm, Historisch Museum Rotterdam, Atlas van Stolk



Abb. 54:
Frans Hogenberg, *Der Große Markt und das Rathaus während der Spanischen Furie in Antwerpen 1576, um 1576/1578, Radierung, 21 x 28 cm, Rijksmuseum, Amsterdam*



Abb. 55:
Pieter Stael, *Brand des Rathauses von Delft am 4. März 1618, ca. 1619-21, Öl auf Holz, 24 cm Durchmesser, Stedelik Museum Prinsenhof, Delft*



Abb. 56:
Anonym, *Brand des Rathauses von Delft am 4. März 1618, 17. Jhd., Öl auf Holz, 50 x 100 cm, Stedelik Museum Prinsenhof, Delft*

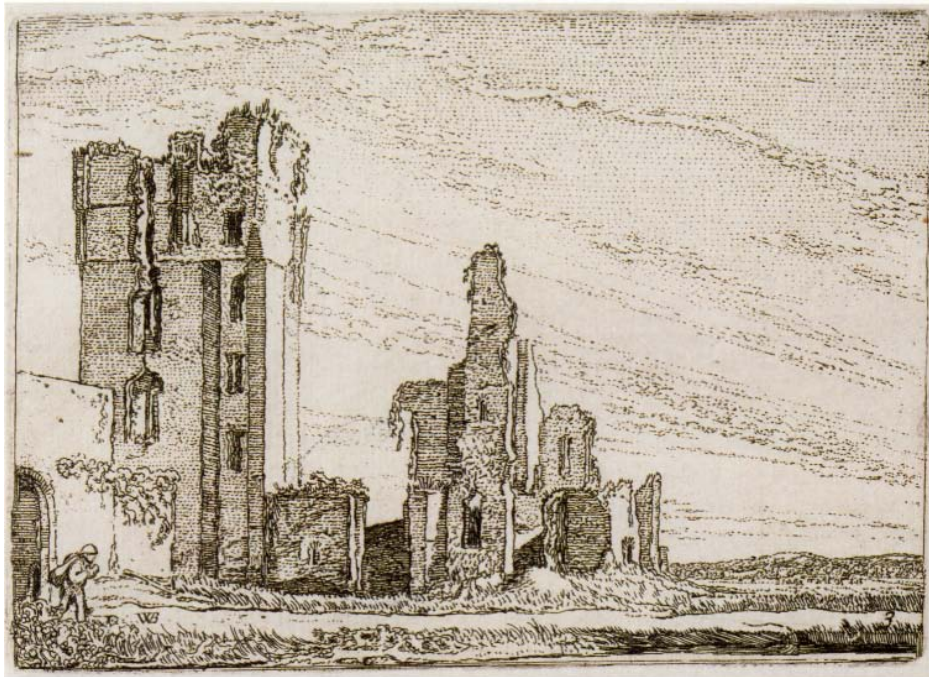


Abb. 57:
 Willem Pietersz. Bytewech,
 Ruinen des Huis ter Kleef bei
 Haarlem, ca. 1616, Radierung,
 8,9 x 12,4 cm, Museum of Fine
 Arts, Boston, Helene and Alice
 Colburn Eund, Inv.-Nr. 34.18

Abb. 59:
 Hercules Segers, Ruinen des Klosters in Rijnsburg, kleine Version, ca. 1620,
 Radierung, 9,5 x 17,3 cm, Cincinnati Art Museum, Inv.-Nr. 1943-345

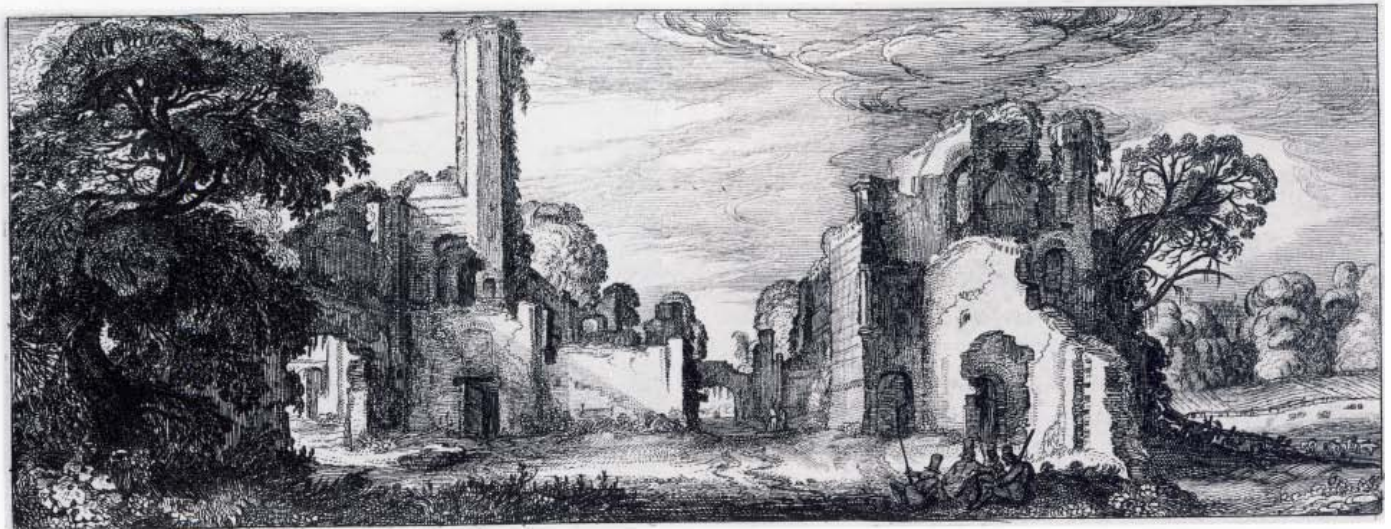
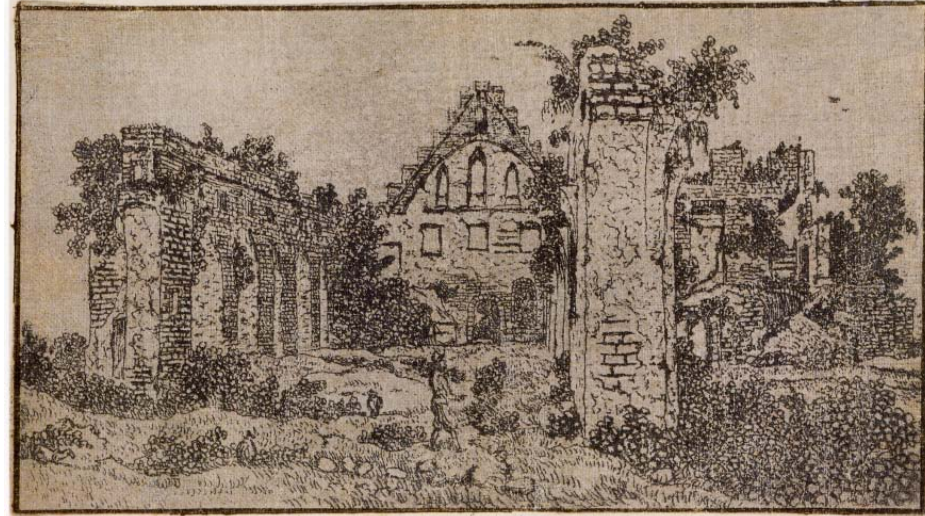


Abb. 58:
 Jan van de Velde, Eine Ruine mit einem sechsseitigen Turm in einer bewaldeten Landschaft, 1615, Radierung, Rijksmuseum,
 Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 42:

Jan Asselijn, Bruch des Muiderdeiches bei Sturmflut in der Nacht auf den 5. März 1651, Öl auf Leinwand, 73.5 x 95 cm, Berliner Gemäldegalerie



Abb. 41:

Willem Schellinks, Der Bruch des St. Anthonis Deichs am 5. March 1651 nahe Amsterdam, Öl auf Leinwand, Amsterdam Historisch Museum

Abb. 44:
 Roelant Roghman,
 Bruch des St.-Anthonis
 Deichs am 5. März 1651
 in Jaaphannes, ca.
 1651, Zeichnung,
 Koninklijke Musea voor
 Schone Kunsten, Brüssel



Abb. 45:
 Roelant Roghman,
 Bruch des St.-
 Anthonis-Deichs am
 5. März 1651 in
 Houtewael, ca. 1651,
 British Museum,
 London

Abb. 47:
 Roelant Roghman, Der Bruch des St.-Anthonis Deichs am 5. März 1651 nahe Amsterdam,
 41.1 x 51.5 cm, Fogg Art Museum, Cambridge

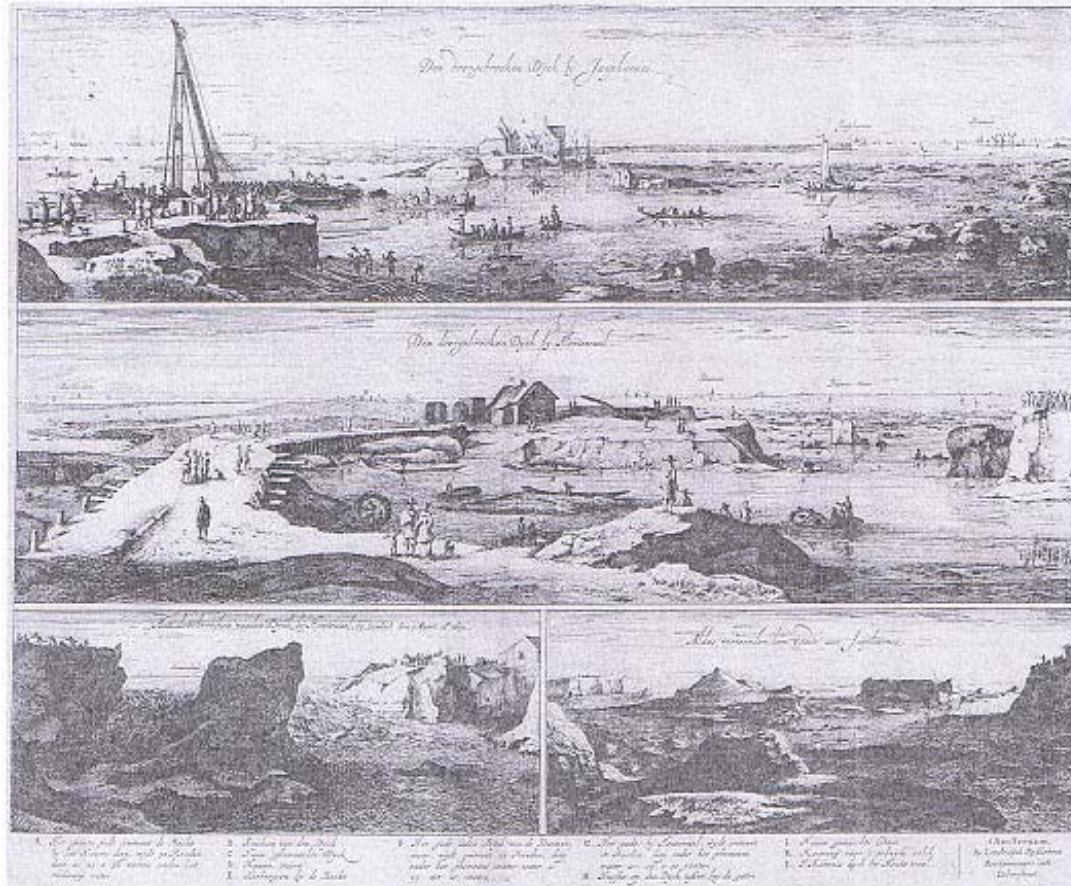


Abb. 49:

Egbert van der Poel, Die Schießpulverexplosion in Delft am 12. Oktober 1654, Öl auf Holz, 31 x 47.5 cm, Stedelijk Museum, Delft



Abb. 50:

Daniel Vosmaer, Sicht auf Delft nach der Schießpulverexplosion, Öl auf Holz, 73.7 x 104.1 cm Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund



Abb. 50:
Daniel Vosmaer, *Sicht auf Delft nach der Schießpulverexplosion*, Öl auf Holz, 73.7 x 104.1 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund

Abb. 53:
Gerbrand van der Eeckhout, Delft nach der Explosion 1654, Titeldruck von Jan Philipsz. Schabaelje, *Historische Darstellung der seltsamen und schrecklichen Explosion des Pulvermagazins, die sich am 12. Oktober 1654 ereignete, in Delft 1654*, Radierung, 11 x 13.9 cm, Historisch Museum Rotterdam, Atlas van Stolk





Abb. 52:
*Herman Saftleven, Blick auf Delft
 nach der Schießpulverexplosion
 am 12. Oktober 1654, 29. Oktober
 1654, Kohlekreide, Bleistift und
 Tusche, 24.9 x 74.9 cm,
 Metropolitan Museum of Art, New
 York*



Abb. 60:
*Eric J. Tilford, Ground Zero,
 Ausschnitt, New York City,
 New York, 17. September
 2001*

Abb. 61:
Jan Brueghel d. Ä., Aeneas trägt Anchises aus dem brennenden Troja, um 1595, Kupfer, 25x 34.6 cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 1:
Jan Abrahamz. Beerstraten, Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, ca. 1652-55, Öl auf Holz, 89 × 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum

Abb. 62:
Jan Brueghel d. Ä., Lot und seine Töchter vor dem Brennen Sodom, um 1595, Kupfer, 26x35.2cm, Alte Pinakothek, München





Abb. 6:
Cornelis de Bie, Brand des alten Rathauses, Feder und Pinsel in braun, 49.8 x 38.7 cm, Mögliche Vorstudie für das Gemälde von Cornelis de Bie im Amsterdam Historisch Museum, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann, Bilddatei-Nr. 010094008272



Abb. 7:
Cornelis de Bie, Brand des alten Rathauses, 1653, 128 x 98 cm, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 3002



Abb. 5:
Gerrit Lundens, Brand des alten Rathauses, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum, Leihgabe, Inv.-Nr. SB 4512

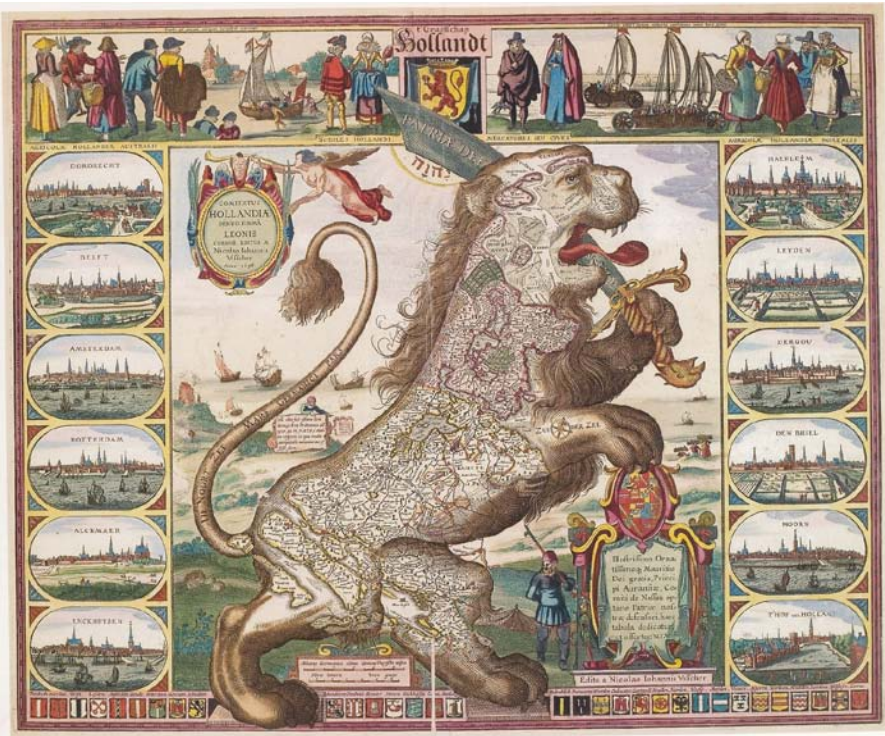


Abb. 63:
 Claes Jansz Visscher, *Leo Hollandicus*, 1648, Kupferstich, 46 x 55 cm, Atlas
 van Stolk, Historisch Museum, Rotterdam



Abb. 64:
 Joan Blaeu, *Karte der Stadt Amsterdam 1652*, aus: Joan Blaeu/Willem
 Blaeu (Hg.), *Novum ac Magnum Theatrum Urbium Belgicæ Liberae ac
 Fœderatae*, 1652

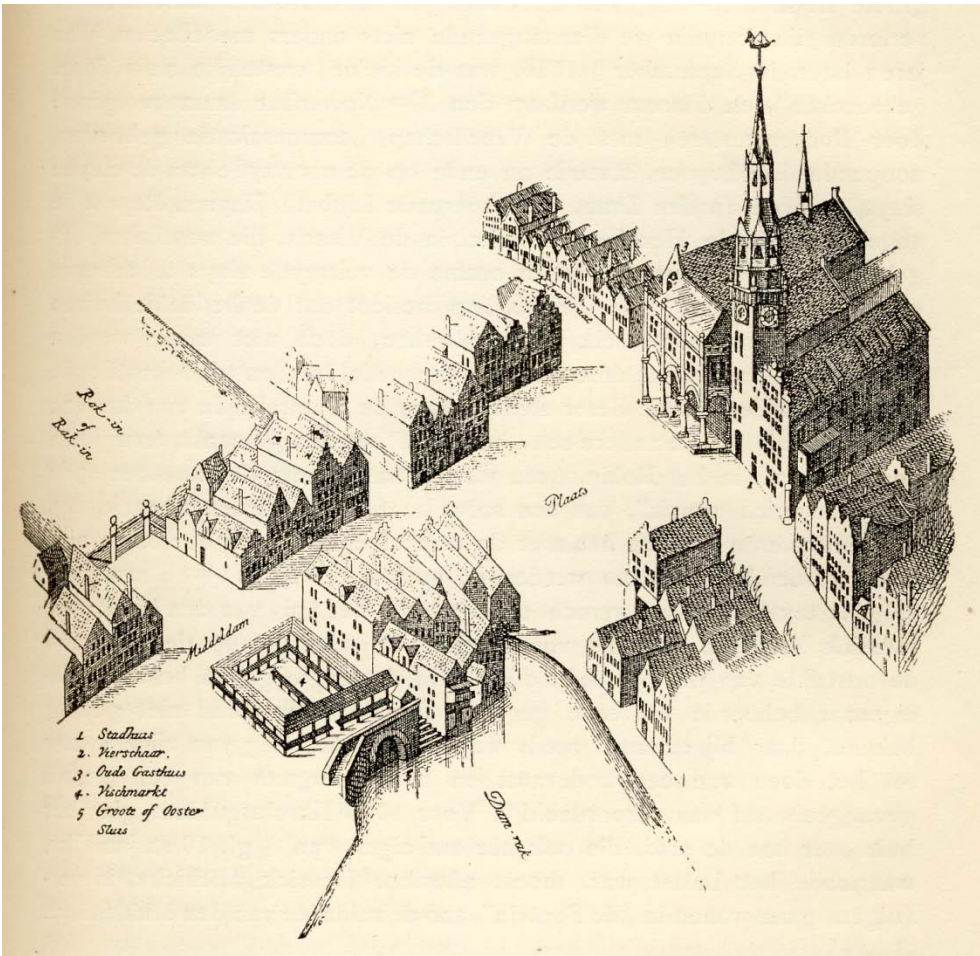


Abb. 65:
 Jan Goeree, *Das alte Rathaus und die Gebäude der direkten Umgebung, wie sie 1544 aussahen*, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097002632



Abb. 30:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*, 1657, Öl auf Holz, 64.5 x 95 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. Sk-C-1409, Leihgabe der Stadt Amsterdam

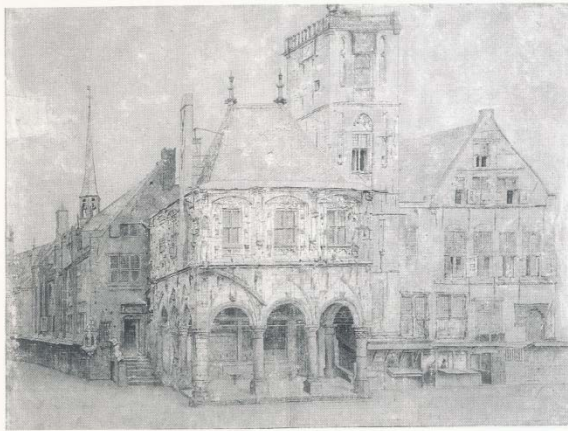


Abb. 28:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*,
 1641, Feder, laviert, 37 x 49 cm, Stadtarchiv
 Amsterdam



Abb. 30:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*,
 1657, Öl auf Holz, 64.5 x 95 cm,
 Rijksmuseum,
 Amsterdam,
 Inv.-Nr. Sk-C-1409,
 Leihgabe der Stadt
 Amsterdam



Abb. 29:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*, 1658, Feder in braun, laviert,
 22.5 x 17 cm, Teylers Museum, Haarlem



Abb. 30:
 Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*, *Detailausschnitte*,
 1657, Öl auf Holz, 64.5 x 95 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 30:
*Pieter Saenredam, Das alte Rathaus von Amsterdam, 1657,
Öl auf Holz, 64.5 x 95 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. Sk-C-1409,
Leihgabe der Stadt Amsterdam*



Abb. 66:
*Jacob van der Ulft, Das neue Rathaus von Amsterdam, 1667,
Öl auf Leinwand, 65 x 84 cm, Stuyvesant High School, New York*

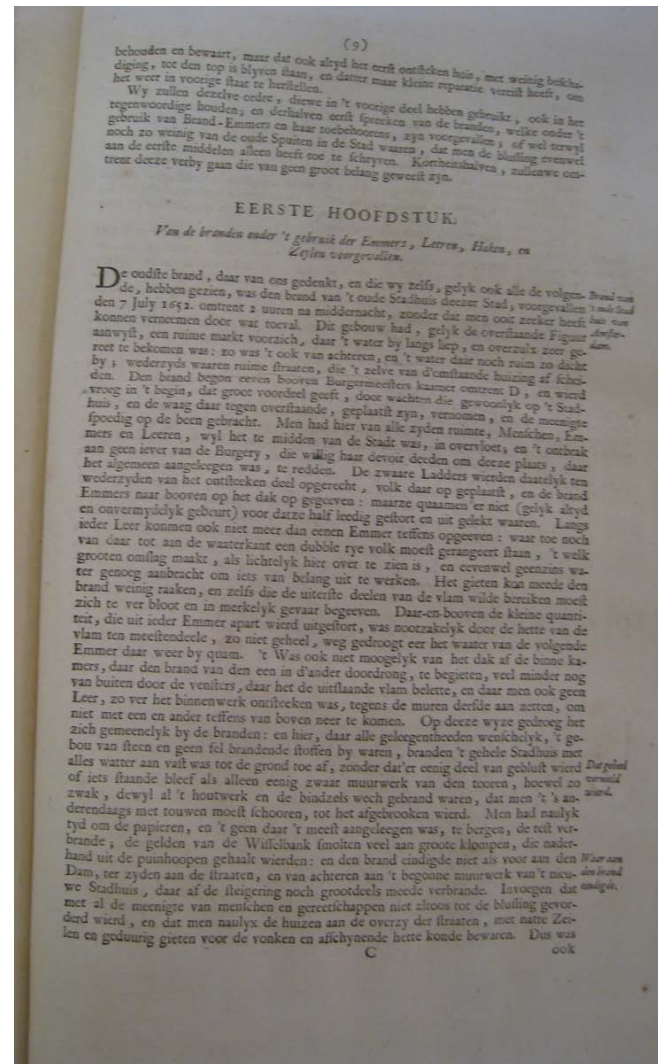


Abb. 67:
Jan van der Heyden, „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geoctrojeerde Slang-Brand-Sputten...“, Titelseite und Seite 9, auf welcher der Amsterdamer Rathausbrand von 1652 beschrieben wird, 1690, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 67:
 Jan van der Heyden, „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Sputten...“, Titelseite und Seite 9, auf welcher der Amsterdamer Rathausbrand von 1652 beschrieben wird, 1690, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 68:
 Jan van der Heyden, Brand des Amsterdamer Rathauses, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Sputten...“, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam

Abb. 69:
Trierer Apokalypse, Offb. XVIII, 17-19, 21,
Der Brand Babels und die Versenkung des
Mühlsteins, fol. 59r, 9. Jhdt., Stadtbibliothek
Trier



Abb. 70:
Joachim Patenier, Brand von Sodom und
Gomorrha, ca. 1510, Öl auf Holz, 23 x 29.5 cm
Boijmans-Museum, Rotterdam

Abb. 71:
Hieronymus Bosch, Detail aus der Mitteltafel
des Antoniusstriptychon, 1505/10, Museu
Nacional de Arte Antiga, Lissabon



Abb. 73:
Raffael, *Der Brand des Borgo*, 1514-17,
Fresko in den vatikanischen Stanzen, Rom



Abb. 72:
Bartholomäus Zeitblom, *Der heilige Florian*, Linker Flügel Außenseite des Kilchberger Altars, ehemals in der Kapelle des Frhr.v.Tessinischen Schlosse in Kilchberg bei Tübingen, um 1494, Tempera und Öl auf Fichtenholz, 147 x 70,5 cm, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart



Abb. 74:
*Jacob I. Van Swanenburgh, Das Charonsboot
und das Höllenfeuer, Museum De Lakenhal,
Leiden*



Abb. 75:
*Albrecht Altdorfer, Der Brand von Troja,
Bayrische Staatsgemäldesammlung, München*



Abb. 76:
*Pieter Bruegel d. Ä., Die
niederländischen
Sprichwörter,
Ausschnitt, 1559,
Öl auf Leinwand,
gesamt 117 x 163 cm,
Staatliche Museen, Berlin*

Abb. 77:

Esaias van de Velde, Nächtlicher Brand oder Dorfplünderung bei Nacht, 1620, Öl auf Holz, 39 x 35 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 78:

Aert van der Neer, Feuersbrunst bei Nacht an einem Kanal, 44 x 54 cm, im Besitz der Kunsthandlung S. Lodi in Campione (Stand 1982)



Abb. 61:
*Jan Brueghel d. Ä.,
Aeneas trägt Anchises
aus dem brennenden
Troja, um 1595,
Kupfer, 25 x 34.6 cm,
Alte Pinakothek, München*



Abb. 62:
*Jan Brueghel d. Ä., Lot und seine Töchter
vor dem brennenden Sodom, um 1595, Kupfer,
26 x 35.2 cm, Alte Pinakothek, München*



Abb. 79:
*Adam Elsheimer, Der Brand Trojas, um
1600, Öl auf Kupfer, 36 x 50 cm, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
München*



Abb. 80:
Jasper van der Lanen (um 1592 – nach
1626), *Allegorie des Feuers*, Öl auf Holz,
41 x 31,5 cm



Abb. 82:
Aert van der Neer, *Feuer bei Nacht an einem
Kanal*, ca. 1645, Öl auf Leinwand, Statens
Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 81:
Gillis Mostaert, *Kriegsszene mit
Brennender Stadt*, 16. Jhdt., Öl
auf Holz, 42 x 69 cm, Gemäldegalerie
des Louvre, Paris

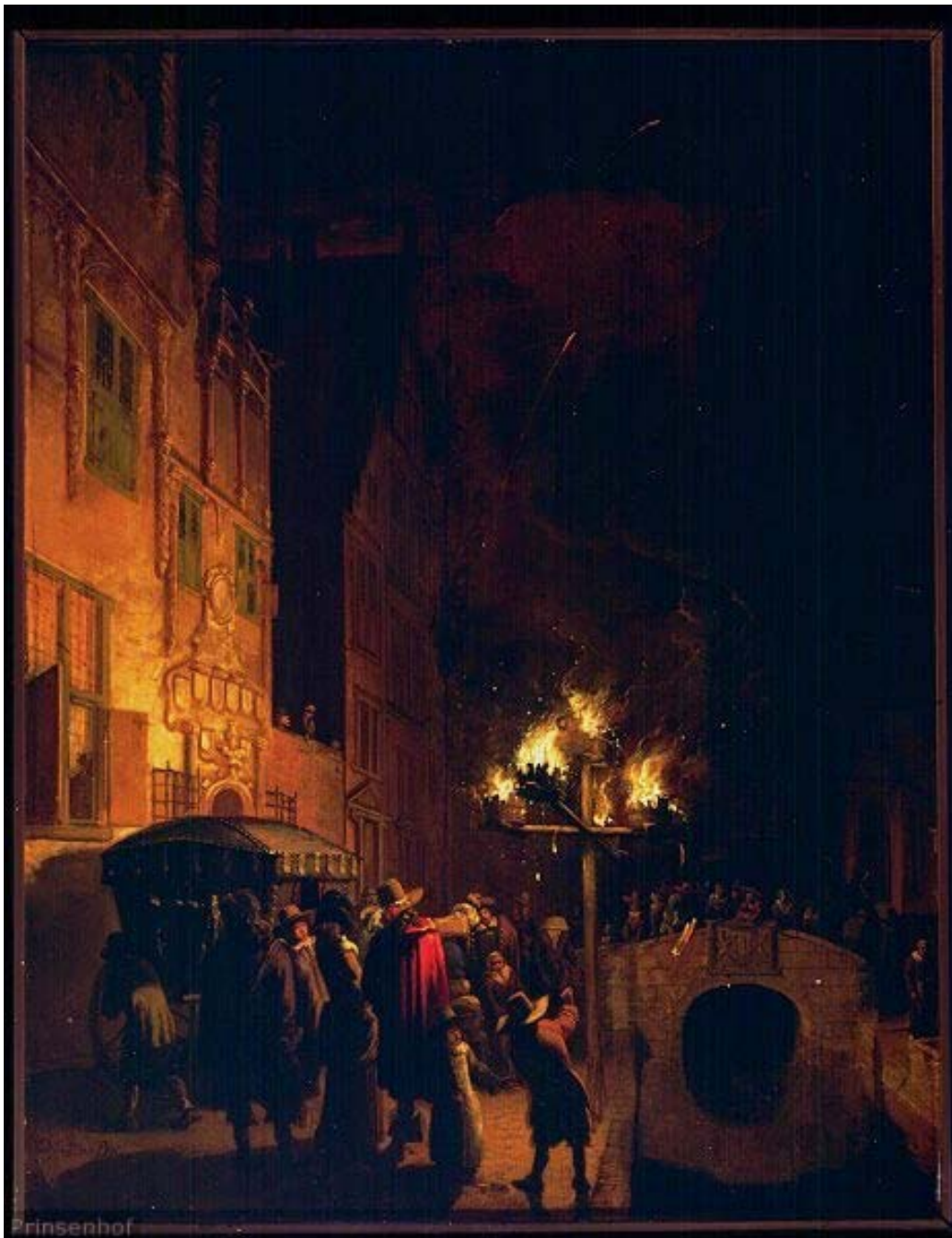


Abb. 83:
*Egbert van der Poel,
Freudenfeuer entlang der Oude
Delft, ca. 1644-46, Öl auf Holz,
65 x 42 cm, Museum Het
Prinsenhof, Delft*



Abb.1:
Jan Beerstraeten, *Der Brand
des alten Rathauses*, um 1652-1655, Öl auf Holz,
89 x 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum



Abb.12:
Jan Beerstraeten, *Die Ruine des alten
Rathauses*, Zeichnung, Juli 1652, Stadtarchiv
Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb.13:
Jan Beerstraeten, *Die Ruinen des alten
Rathauses von Amsterdam*, 1652 oder kurz danach,
Öl auf Leinwand, 110 x 144 cm, Rijksmuseum,
Amsterdam



Abb.15:
Rembrandt
Harmensz. van Rijn,
*Das abgebrannte
Rathaus von der
Waag aus gesehen*,
1652, Feder und
Pinsel in brauner
Tinte, rote Kreide,
14,9 x 20 cm,
Museum Het
Rembrandthuis,
Amsterdam



Abb.4:
Jan van der Heyden,
*Brand des Amsterdamer
Rathauses*, Figur 3 aus
seinem Werk
*„Beschrijving der
nieuwlijks uitgevonden
en geotrojeerde Slang-
Brand-Spuiten...“*,
Amsterdam 1690,
Stadtarchiv Amsterdam

Abb. 84:

Flugblatt des 16. Jhdts., Pulverexplosion
und Brand der Stadt Temesvar in Ungarn 1576,
Graphische Slg. der Zentralbibliothek Zürich



Abb. 85:

Titelblatt eines
Chorliedes über eine
Feuersbrunst zu
Straßburg von 1497,
Graphische
Slg. der
Zentralbibliothek Zürich



Abb. 86:
 Daniel Mannasser, *Warhaffter Bericht/und
 Feuergewalt/so auß dem Berg Vesuvij (...)
 entsprungen....*, Einblattdruck, Augsburg
 1631/32

Abb. 87:
 Scipione Compagno, *Der Ausbruch des Vesuv*
 1631, Öl auf Leinwand, 170 x 220 cm,
 Privatsammlung, Museo di San Martino, Neapel

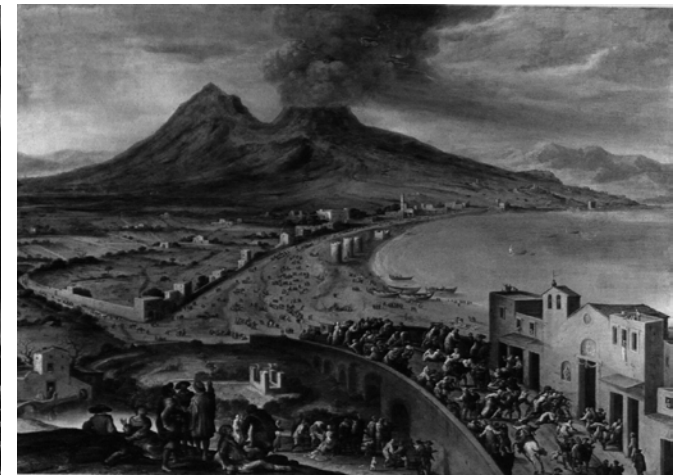


Abb. 88:
 Scipione Compagno, *Vesuvausbruch 1631*, Öl
 auf Kupfer, 67 x 95 cm, KHM, Wien

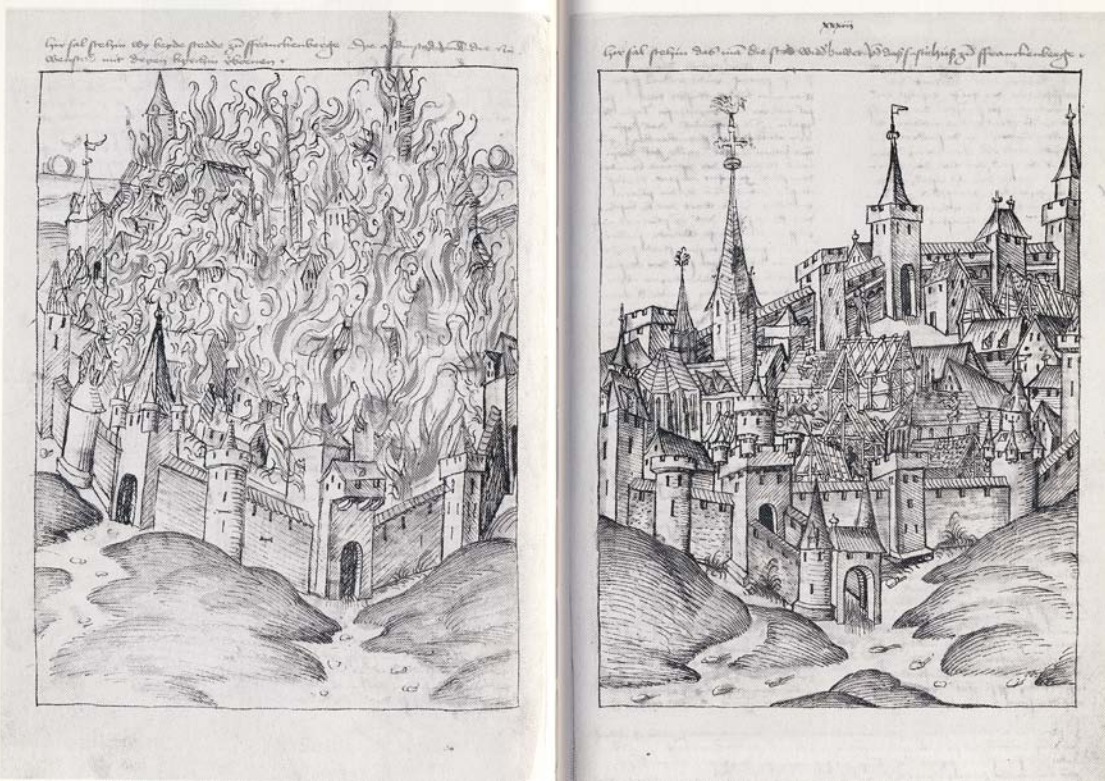


Abb. 89:
Stadtbrand und Wiederaufbau in
Frankenberg 1476

Abb. 90:
Stadtbrand in Passau 1622





Abb. 54:
Frans Hogenberg, *Der Große Markt und das Rathaus während der Spanischen Furie in Antwerpen 1576, um 1576/1578, Radierung, 21 x 28 cm, Rijksmuseum, Amsterdam*



Abb. 5:
Gerrit Lundens, *Brand des alten Rathauses, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum*



Abb. 4:
Jan van der Heyden, *Brand des Amsterdamer Rathauses, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojoerde Slang-Brand-Spuiten...“, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam*



Abb. 9:
Reiner Nooms genannt Zeeman, *Brand des Amsterdamer Rathauses, ca. 1652, 36.2 x 50.8 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber*



Abb. 1:
Jan Beerstraaten, *Der Brand des alten Rathauses, um 1652-1655, Öl auf Holz, 89 x 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum*



Abb. 2:
Jan de Baen, *Vorzeichnung /oder Anthonie Beerstraten, Zeichnung nach Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses, ca. 1652, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen u. Drucke*



Abb. 3:
Jan de Baen, *Der Brand des alten Rathauses, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund*



Abb. 10:
Reiner Nooms genannt Zeeman, *Brand des Amsterdamer Rathauses, zweiter Zustand ohne Zelt, ca. 1652, 36.2 x 50.8 cm*



Abb. 56:
Anonym, *Brand des Rathauses von Delft am 4. März 1618, 17. Jhdt.*, Öl auf Holz, 50 x 100 cm, Stedelik Museum Prinsenhof, Delft



Abb. 5:
Gerrit Lundens, *Brand des alten Rathauses, 1652*, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum



Abb. 4:
Jan van der Heyden, *Brand des Amsterdamer Rathauses, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotroojeerde Slang-Brand-Spuiten...“*, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 9:
Reiner Nooms genannt Zeeman, *Brand des Amsterdamer Rathauses, ca. 1652*, 36.2 x 50.8 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 10:
Reiner Nooms genannt Zeeman, *Brand des Amsterdamer Rathauses, zweiter Zustand ohne Zelt, ca. 1652*, 36.2 x 50.8 cm



Abb. 55:
Pieter Stael, *Brand des Rathauses von Delft am 4. März 1618, ca. 1619-21*, Öl auf Holz, 24 cm Durchmesser, Stedelik Museum Prinsenhof, Delft

Abb. 1:
Jan Beerstraaten, *Der Brand des alten Rathauses, um 1652-1655*, Öl auf Holz, 89 x 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum



Abb. 2:
Jan de Baen, *Vorzeichnung /oder Anthonie Beerstraten, Zeichnung nach Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses, ca. 1652*, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen u. Drucke



Abb. 3:
Jan de Baen, *Der Brand des alten Rathauses, Radierung*, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund



Abb. 36:
*Pablo Uccello, Die
Schlacht bei San Romano,
1438-40, Öl auf Holz, 181
x 320 cm, London,
National Gallery*



Abb. 37:
*Triumphzug des Kaiser Maximilian I, Grazer Exemplar, Blätter 89-90 und 1-2, 1526, Holzschnitt erst im nachhinein koloriert, je ca. 41 cm x 37 cm, Universitätsbibliothek
Graz*

Abb. 92:

John Trumbull, Der Tod General Warrens in der Schlacht von Bunker Hill am 17. Juni 1775, nach 1815- vor 1831, Öl auf Leinwand, 75,56 × 50,16 cm, Museum of Fine Arts, Boston,



Abb. 91:

Gerard ter Borch, Die Beschwörung der Ratifikation des spanisch-niederländischen Friedens im Rathaussaal zu Münster am 15. Mai 1648, 1648, Öl auf Kupfer, 45.4 x 58.5 cm, National Gallery, London



Abb. 25:
 Anonym, *Militärparade auf dem Damm*, ca. 1620, Öl auf Holz, 80 x 122 cm, Kunstsammlungen Pommersfelden, Stiftung Graf von Schönborn, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SB 5746



Abb. 24:
 Adriaen van Nieulandt, *Prozession der Aussätzigen am Koppertjes Montag*, 1633, Öl auf Leinwand, 212 x 308 cm, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 3026

Abb. 22:
 Salomon Savery, *Besuch der Maria de Medici, Ankunft auf dem Damm westlich des alten Rathauses im Jahre 1638*, Radierung, 36 x 44.5 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097013161





Abb. 93:
Cornelis Anthonisz, Karte von Amsterdam aus der Vogelperspektive, 1538, Holz, 116 x 159 cm, Amsterdam Historisch Museum

Abb. 95:
 Monogrammist M.H.V.H., *Feierlicher Einzug
 des Herzogs von Anjou in Antwerpen mit
 Triumphbogen nach der Entwicklung von
 Hans Vredeman de Vries, um 1582-1600, Öl
 auf Leinwand, 63.5 x 83.5 cm, Rijksmuseum,
 Amsterdam*



Abb. 94:
 Anonym, *Quacksalber auf einem Platz*, um 1619-1625,
 Holz, 67 x 90.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Abb. 96:
 Pauwels van Hillegaert, *Die Prinzen von Oranien mit
 Verwandten zu Pferde beim Ausritt aus dem Buitenhof*,
 um 1621-1622, Öl auf Leinwand, 144.6 x 214 cm,
 Königliches Gemäldekabinett, Mauritshuis, Den Haag





Abb. 21:
Claes Jansz Visscher, *Das alte Rathaus aus der Vogelperspektive gesehen vor dem Abriss des Turmes* 1615, ca. 1630, Radierung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097002206

Abb. 23:
Anonym, *Das alte Rathaus, in: Jan Krul, Tpalleys der Amstel-goden*, Amsterdam 1636, S. A3 recto

Abb. 29:
Pieter Saenredam, *Das alte Rathaus von Amsterdam*, 1658, Feder in braun, laviert, 22.5 x 17 cm, Teylers Museum, Haarlem

Abb. 5:
Gerrit Lundens, *Brand des alten Rathauses*, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum

Abb. 4:
Jan van der Heyden, *Brand des Amsterdamer Rathauses*, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Sputen...“, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 22:
Salomon Savery, *Besuch der Maria de Medici, Ankunft auf dem Damm westlich des alten Rathauses im Jahre 1638*, Radierung, 36 x 44.5 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097013161

Abb. 26:
Jan Baptist Weenix, *Jan Gerichtslaube am alten Rathaus in Amsterdam vom Damm aus gesehen*, Kreide und Pinsel mit Tusche laviert, 30.1 x 23.5 cm, zwischen 1641 und 1643, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel

Abb. 27:
Willem Schellinks, *Eine Frau an einem Pranger stehend*, 1640, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam

Abb. 6:
Cornelis de Bie, *Brand des alten Rathauses*, Feder und Pinsel in braun, 49.8 x 38.7 cm, Mögliche Vorstudie des Gemäldes, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann

Abb. 7:
Cornelis de Bie, *Brand des alten Rathauses*, 1653, 128 x 98 cm, Amsterdam Historisch Museum, Inv.Nr. SA 3002

Abb. 1:

Jan Abrahamz. Beerstraten, Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, ca. 1652-55, Öl auf Holz, 89 × 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum



Abb. 97:

Jan Abrahamz. Beerstraten, Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam 1652, 1652-66, Öl auf Leinwand, 125 × 160 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 13:

Jan Abrahamz. Beerstraten, Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam 1652, 1652-66, Öl auf Leinwand, 125 × 160 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 11:
*Jan Beerstraten, Die Ruine des
abgebrannten Rathauses, 1652, schwarze Kreide,
Bleistift, Pinsel in grau, 26 x 51 cm, Rijksmuseum,
Amsterdam*



Abb. 1:
*Jan Beerstraaten, Der Brand des alten
Rathauses, um 1652-1655, Öl auf Holz, 89 × 121.8 cm,
Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 40246*



Abb. 1:
*Jan Beerstraaten, Der Brand des alten
Rathauses, um 1652-1655, Öl auf Holz, 89 × 121.8 cm,
Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 40246*



Abb. 98:
*Jan Beerstratens, Die Seeschlacht bei
TerHeyde am 10. August 1653, Öl auf Leinwand,
176 x 281.5 cm, bez. I. BEER-STRAATEN,
Rijksmuseum, Amsterdam*



Abb. 1:
Jan Beerstraaten, Der Brand des alten Rathauses, um 1652-1655, Öl auf Holz, 89 × 121.8 cm, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 40246



Abb. 99:
Nicolas Poussin, Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe, ca. 1651, Öl auf Leinwand, 192.5 x 273.5 cm, Städelches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 1849



Abb. 2:
 Jan de Baen, Vorzeichnung /oder Antonie Beerstraten, Zeichnung nach Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses, ca. 1652, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097010022

Abb. 3:
 Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light-Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund

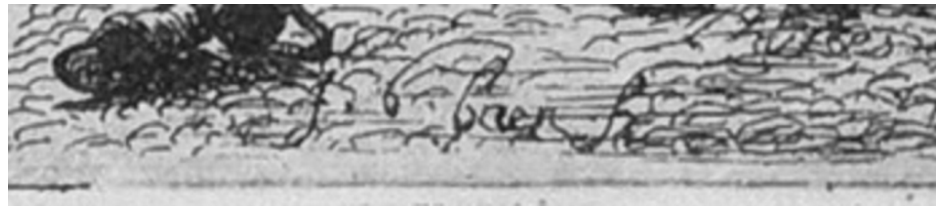


Abb. 3:
 Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, um 1652, Detailausschnitt mit Signatur am unteren Bildrand mittig, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light-Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund

Abb. 3:
*Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses von
Amsterdam am 7. Juli 1652, Radierung,
26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard
University Art Museum, Cambridge, Massachusetts,
Light-Outerbridge Collection, Richard Norton
Memorial Fund*



Abb. 100:
*Jan de Baen, Wilhelm III
Prinz von Oranien, 1667
Öl auf Leinwand, 180.3 x
133.1 cm, Universalmuseum
Joanneum, Alte Galerie, Graz*

Abb. 101:

Jacques Callot, Illustration des französischen Künstlers Jaques Callot für den V. Aktes des Theaterstückes „Soliman. Eine Tragödie“, 1620, Radierung, 20 x 28.1 cm, Musée historique lorrain, Nancy



Abb. 3:

Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light-Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund

Abb. 95:
 Monogrammist M.H.V.H., *Feierlicher Einzug des Herzogs von Anjou in Antwerpen mit Triumphbogen nach der Entwicklung von Hans Vredeman de Vries, um 1582-1600, Öl auf Leinwand, 63.5 x 83.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam*



Abb. 3:
 Jan de Baen, *Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light-Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund*

Abb. 96:
 Pauwels van Hillegaert, *Die Prinzen von Oranien mit Verwandten zu Pferde beim Ausritt aus dem Buitenhof, um 1621-1622, Öl auf Leinwand, 144.6 x 214 cm, Königliches Gemäldekabinett, Mauritshuis, Den Haag*



Abb. 4:

Jan van der Heyden, *Brand des Amsterdamer Rathauses, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Spuiten...“*, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 102:

Jan van der Heyden, *Ein Vergleich zwischen den alten und neuen Feuerbekämpfungsmethoden*, Zeichnung mit Tusche, 33.3 x 23.4 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 103:
 Jan van der Heyden, *Sicht auf die Jesuitenkirche St. Andreas in
 Düsseldorf, 1666, Öl auf Holz, 57 x 65 cm, Privatbesitz*



Abb. 4:
 Jan van der Heyden, *Brand des Amsterdamer Rathauses, Figur 3 aus seinem Werk
 „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Sputen...“,
 Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam*



Abb. 104:
 Jan van der Heyden, *Erfundene Sicht auf die Jesuitenkirche St.
 Andreas in Düsseldorf, 1667, Öl auf Holz, 51 x 63,5 cm, Mauritiushuis,
 Den Haag*



Abb. 5:

Gerrit Lundens, Brand des alten Rathauses, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum, Leihgabe, Inv.-Nr. SB 4512



Abb. 4:

Jan van der Heyden, Brand des Amsterdamer Rathauses, Figur 3 aus seinem Werk „Beschrijving der nieuwlijks uitgevonden en geotrojeerde Slang-Brand-Spuiten...“, Amsterdam 1690, Stadtarchiv Amsterdam



Abb. 3:

Jan de Baen, Der Brand des alten Rathauses von Amsterdam am 7. Juli 1652, Radierung, 26.1 x 33.8 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts, Light-Outerbridge Collection, Richard Norton Memorial Fund



Abb. 6:
Cornelis de Bie, Brand des alten Rathauses, Feder und Pinsel in braun, 49.8 x 38.7 cm, Mögliche Vorstudie für das Gemälde von Cornelis de Bie im Amsterdam Historisch Museum, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann, Bilddatei-Nr. 010094008272



Abb. 7:
Cornelis de Bie, Brand des alten Rathauses, 1653, 128 x 98 cm, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 3002

Abb. 5:
Gerrit Lundens, Brand des alten Rathauses, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum, Leihgabe, Inv.-Nr. SB 4512



Abb. 6:

*Cornelis de Bie, Brand des alten Rathauses, Feder und Pinsel in braun, 49.8 x 38.7 cm, Mögliche Vorstudie für das Gemälde von Cornelis de Bie im Amsterdam Historisch Museum, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann
Bilddatei-Nr. 010094008272*



Abb. 26:

Jan Baptist Weenix, Gerichtslaube am alten Rathaus in Amsterdam vom Damm aus gesehen, Kreide und Pinsel mit Tusche laviert, 30.1 x 23.5 cm, zwischen 1641 und 1643

Abb. 27:

Willem Schellinks, Eine Frau an einem Pranger stehend, 1640, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam





Abb. 23:
Anonym, *Das alte Rathaus*, in: *Jan Krul, Tpalley's der Amstel-goden*, Amsterdam 1636, S. A3 recto

Abb. 5:
Gerrit Lundens, Brand des alten Rathauses, 1652, Öl auf Holz, 29.5 x 33.5 cm, Amsterdam Historisch Museum, Leihgabe, Inv.-Nr. SB 4512



Abb. 7:
Cornelis de Bie, Brand des alten Rathauses, 1653, 128 x 98 cm, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. SA 3002

Abb. 9:

Reiner Nooms genannt Zeeman, Brand des Amsterdamer Rathauses, ca. 1652, 36.2 x 50.8 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 8:

Anthonie Beerstraaten(?), Der Brand des alten Rathauses, 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber, Bilddatei-Nr. 010001000679

Abb. 10:

Reiner Nooms genannt Zeeman, Brand des Amsterdamer Rathauses, zweiter Zustand ohne Zelt, ca. 1652, 36.2 x 50.8 cm

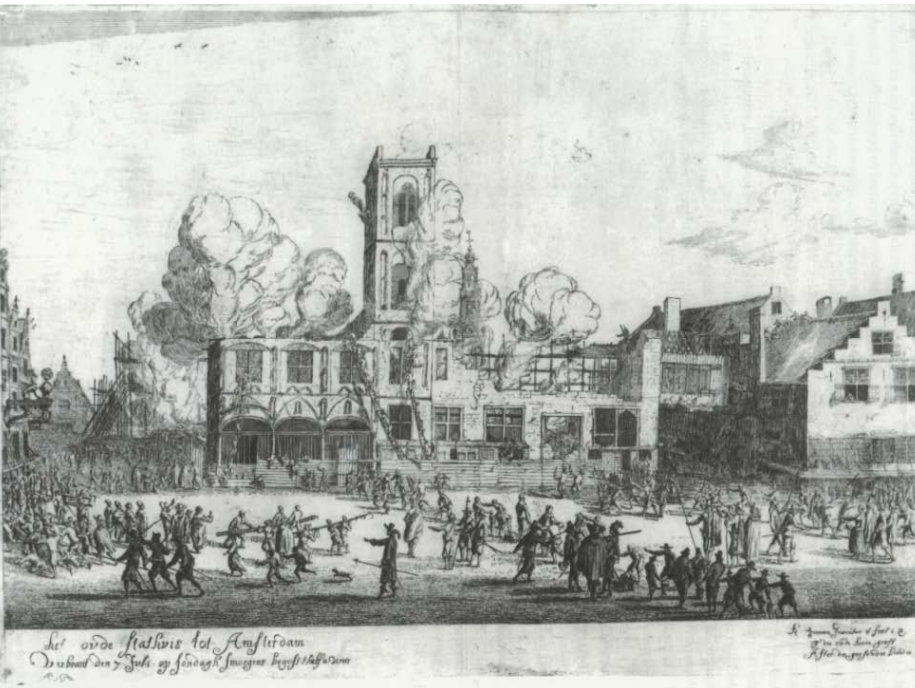




Abb. 8:
Anthonie Beerstraaten(?), *Der Brand des alten Rathauses*, 1652, Zeichnung,
Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber, Bilddatei-Nr. 010001000679

Abb. 22:
Salomon Savery, *Besuch der Maria de Medici, Ankunft auf dem Damm westlich des alten Rathauses im Jahre 1638*, Radierung, 36 x 44.5 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der Zeichnungen und Drucke, Bilddatei-Nr. 010097013161



Abb. 9:
Reiner Nooms genannt Zeeman, Brand des Amsterdamer Rathauses, ca. 1652, 36.2 x 50.8 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber



Abb. 105:
Reiner Nooms genannt Zeeman, Schiffsbrand bei Nacht, 49.5x65cm, Kunsthandel B. Houthakker, Amsterdam (Stand 1973)



Abb. 10:
Reiner Nooms genannt Zeeman, Brand des Amsterdamer Rathauses, zweiter Zustand ohne Zelt, ca. 1652, 36.2 x 50.8 cm

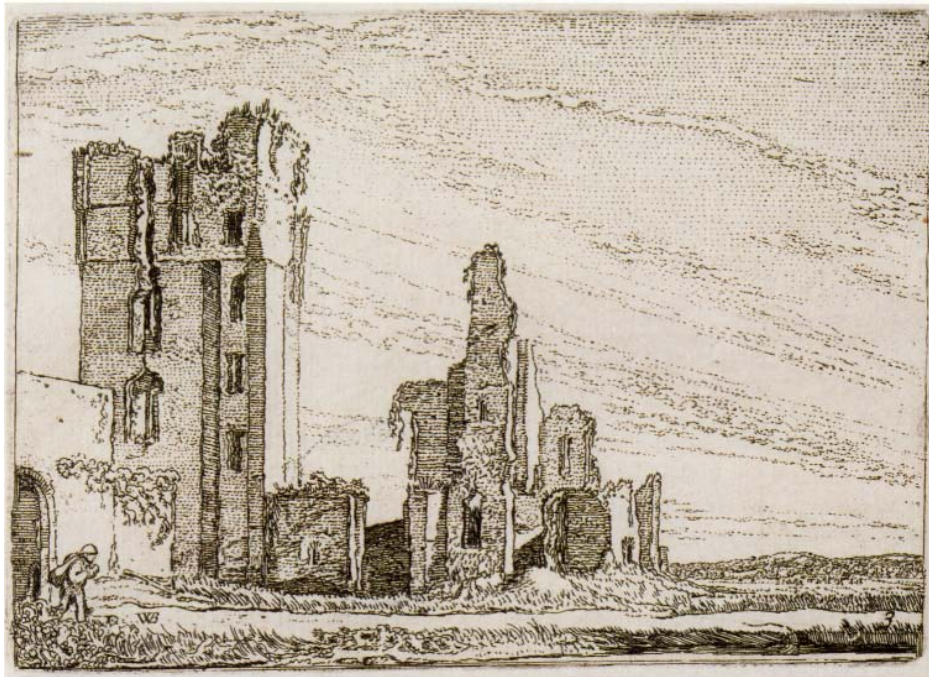


Abb. 57:
 Willem Pietersz. Bytewech,
 Ruinen des Huis ter Kleef bei
 Haarlem, ca. 1616, Radierung,
 8,9 x 12,4 cm, Museum of Fine
 Arts, Boston, Helene and Alice
 Colburn Fund, Inv.-Nr. 34.18

Abb. 59:
 Hercules Segers, Ruinen des Klosters in Rijnsburg, kleine Version, ca. 1620,
 Radierung, 9,5 x 17,3 cm, Cincinnati Art Museum, Inv.-Nr. 1943-345



Abb. 58:
 Jan van de Velde, Eine Ruine mit einem sechsseitigen Turm in einer bewaldeten Landschaft, 1615, Radierung, Rijksmuseum,
 Amsterdam



Abb. 106:
Jan Asselijn, *Die Furt*, 1649, Öl auf Leinwand, Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 107:
Jan Both, *Römische Strassenszene*, ca. 1641, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam

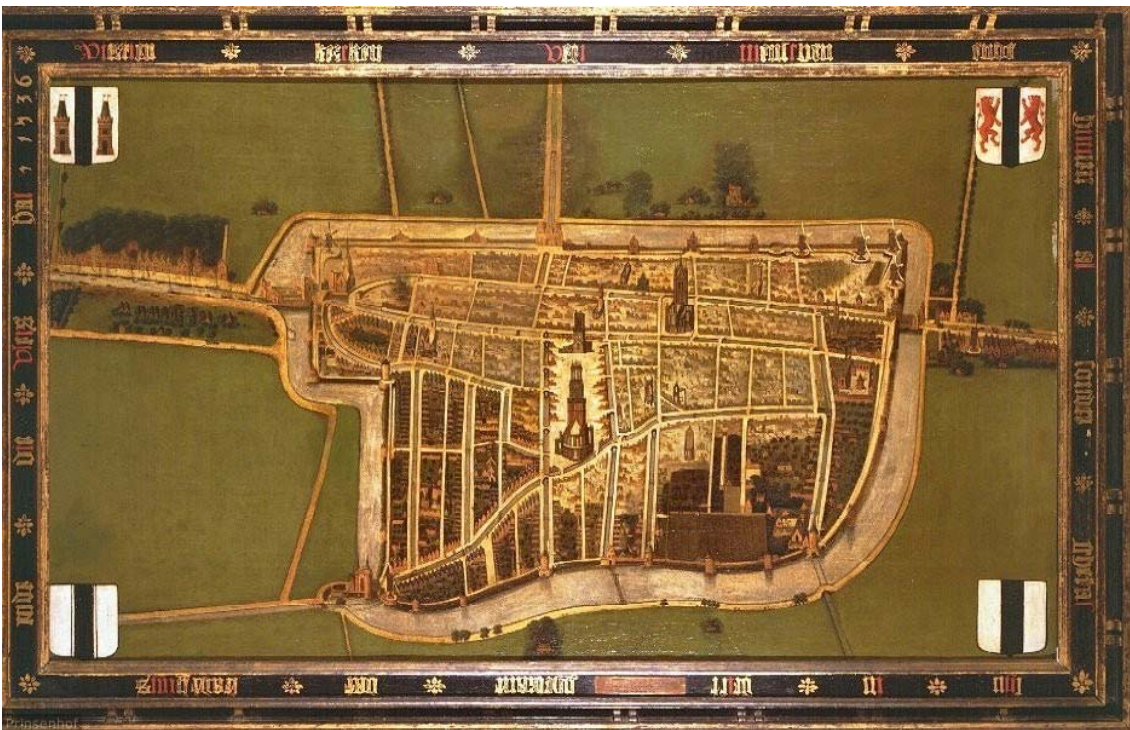


Abb. 108:
Anonym, Delft nach dem Brand 1536, Öl auf Leinwand,
92 x 165 cm, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft



Abb. 109:
Anonym, Detail der Rathausruine des Gemäldes Delft nach dem
Brand 1536, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft



Abb. 12:
*Jan Beerstraten, Die Ruine des alten Rathauses, Juli
1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber*



Abb. 13:
*Jan Beerstraten, Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam, 1652 oder kurz
danach, Öl auf Leinwand, 110 x 144 cm, Rijksmuseum, Amsterdam*



Abb. 13:
Jan Beerstraten, Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam, 1652 oder kurz danach, Öl auf Leinwand, 110 x 144 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 110:
Jacob van Ruisdael, Landschaft mit Ruine von Schloss Egmond, 1650-55, The Art Institute of Chicago



Abb. 13:
Jan Beerstraten, Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam, 1652 oder kurz danach, Öl auf Leinwand, 110 x 144 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb.14:
Jan Beerstraten, Ruine des alten Rathauses, 1652, Tuschezeichnung, Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. 10115

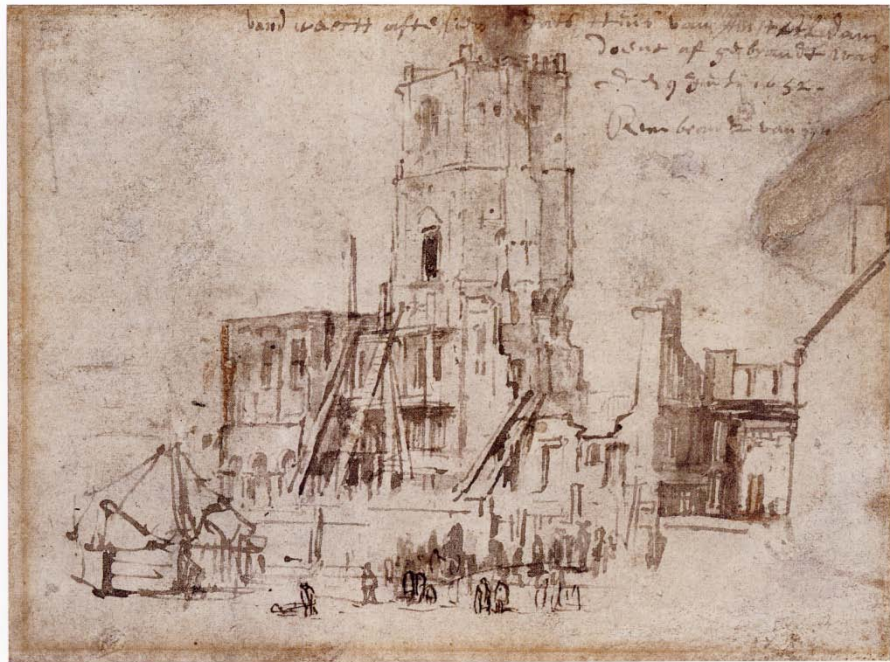


Abb. 15:
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus gesehen, 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14,9 x 20 cm, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam



Abb. 13:
Jan Beerstraten, Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam, 1652 oder kurz danach, Öl auf Leinwand, 110 x 144 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

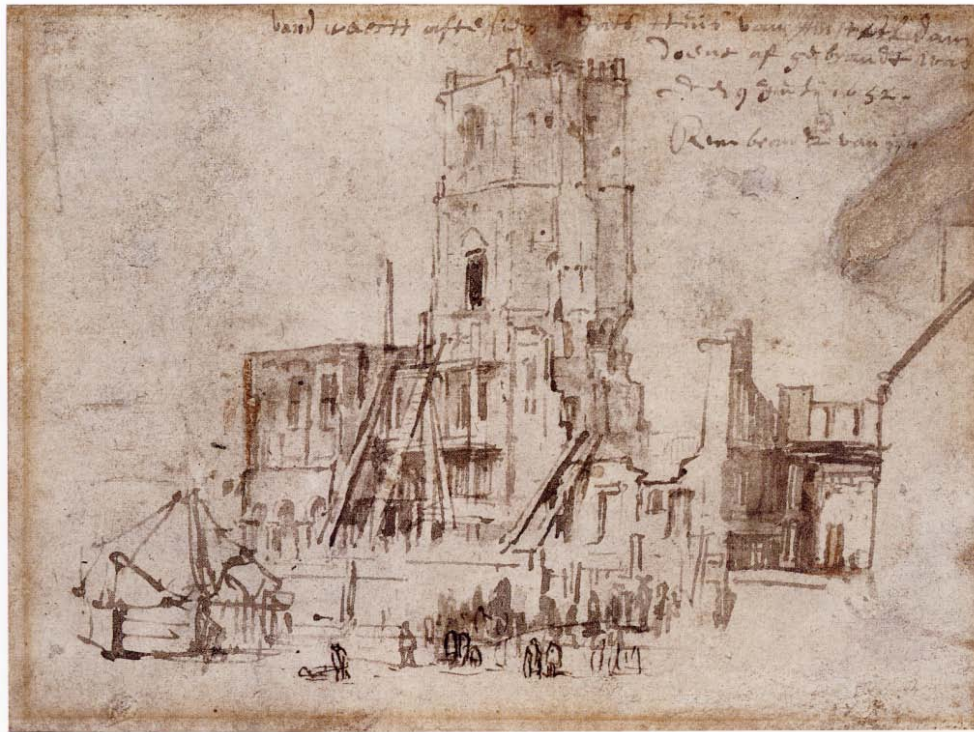


Abb. 15:
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus gesehen, 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14.9 x 20 cm, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam



Abb. 29:
Pieter Saenredam, Das alte Rathaus von Amsterdam, 1658, Feder in braun, laviert, 22.5 x 17 cm, Teylers Museum, Haarlem



Abb. 15:
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus gesehen, 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14.9 x 20 cm, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam



Abb. 34:
Rembrandt, Das alte Rathaus während seines Abbruches vom Nieuwezijds Voorburgwal aus gesehen, 1647, schwarze Kreide, 11.3 x 16.1 cm, Grafische Slg. Albertina, Wien, Inv.-Nr. 17570



Abb. 15:
 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus gesehen*, 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14,9 x 20 cm, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam



Abb. 111:
 Rembrandt, *Die Ruine von Kostverloren*, Bleistift und braune Tusche mit weiß Höhungen auf dünnem braunem Papier, 10,9 x 17,5 cm, The Art Institut of Chicago, Clarence Buckingham Collection, Inv.-Nr. 1961.49

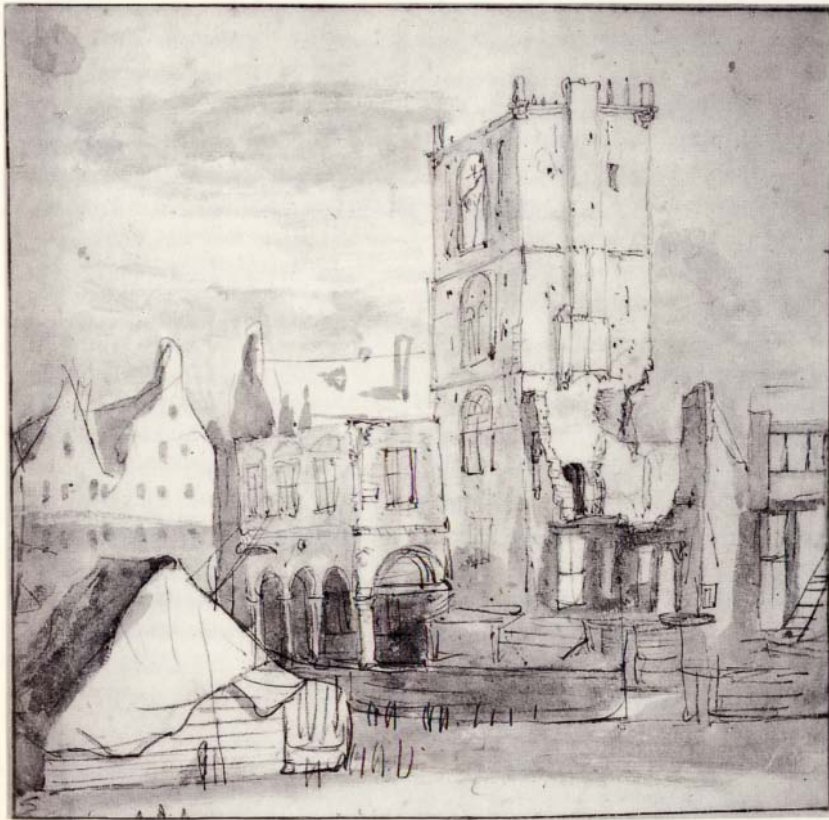


Abb. 16:
Roelant Roghman, Ruine des alten Rathauses von der Waag aus gesehen,
Schwarze Kreide, grau und braun laviert, 34.6 x 35.3 cm,
Rijksprentenkabinet Amsterdam, Inv.-Nr. RP-T-00-346



Abb. 15:
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus
gesehen, 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14.9 x 20 cm,
Museum het Rembrandthuis, Amsterdam

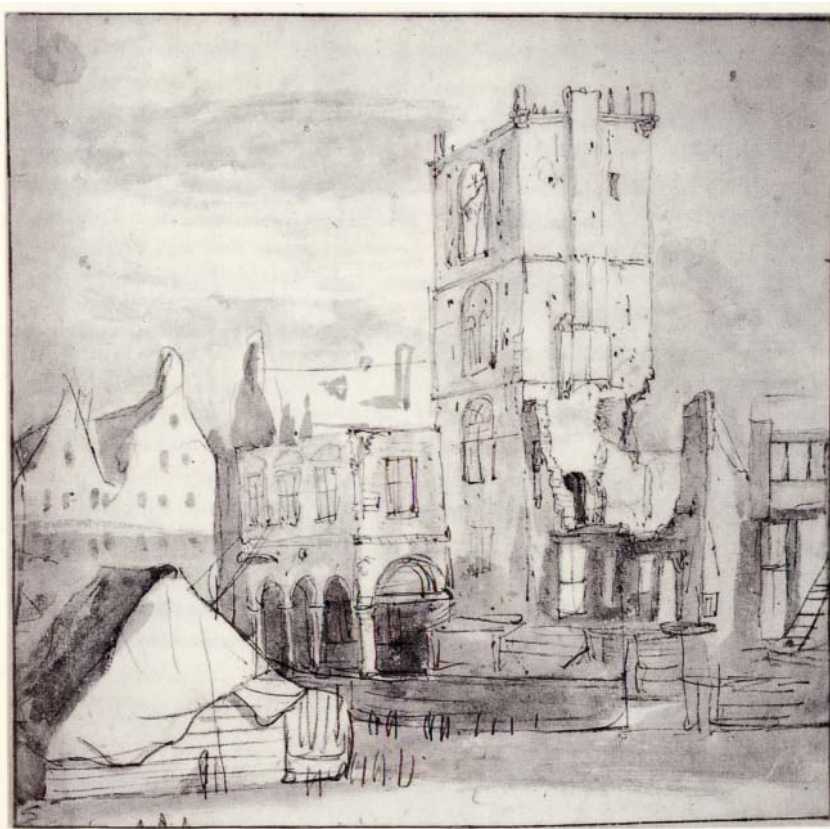


Abb. 16:
Roelant Roghman, Ruine des alten Rathauses von der Waag aus gesehen, Schwarze Kreide, grau und braun laviert, 34.6 x 35.3 cm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Inv.-Nr. RP-T-00-346

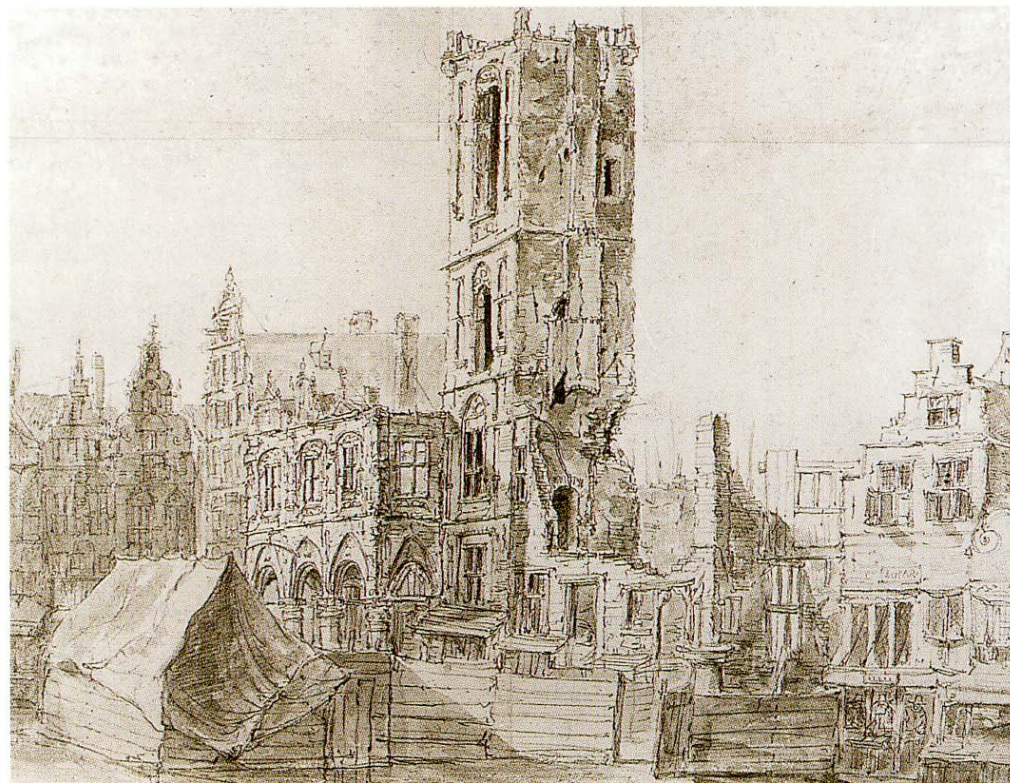


Abb.14:
Jan Beerstraten, Ruine des alten Rathauses, Tuschezeichnung, 1652 Amsterdam Historisch Museum, Inv.-Nr. 10115

Abb. 17:

*Roelant Roghman, Ruine des alten Rathauses, 1652, Radierung,
Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber,
Bilddatei-Nr. 010001000050*

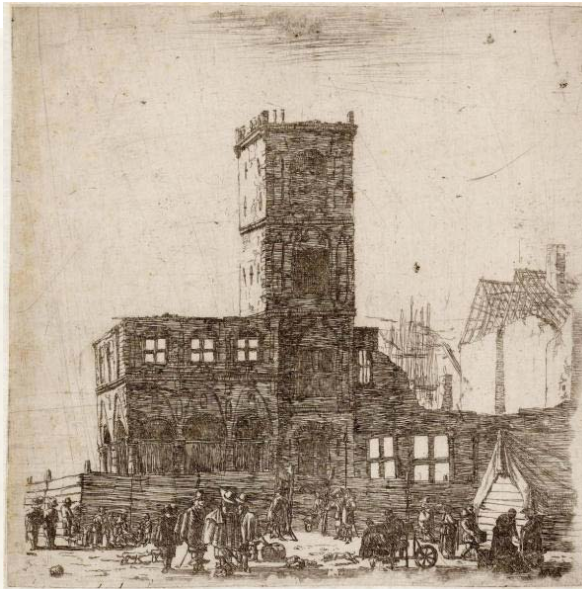


Abb. 16:

*Roelant Roghman, Ruine des alten Rathauses von der Waag aus gesehen,
Schwarze Kreide, grau und braun laviert, 34.6 x 35.3 cm,
Rijksprentenkabinet Amsterdam, Inv.-Nr. RP-T-00-346*



Abb. 18:

*Roelant Roghman, Ruine des alten Rathauses, 1652, Radierung,
Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber,
Bilddatei-Nr. 010001000050*

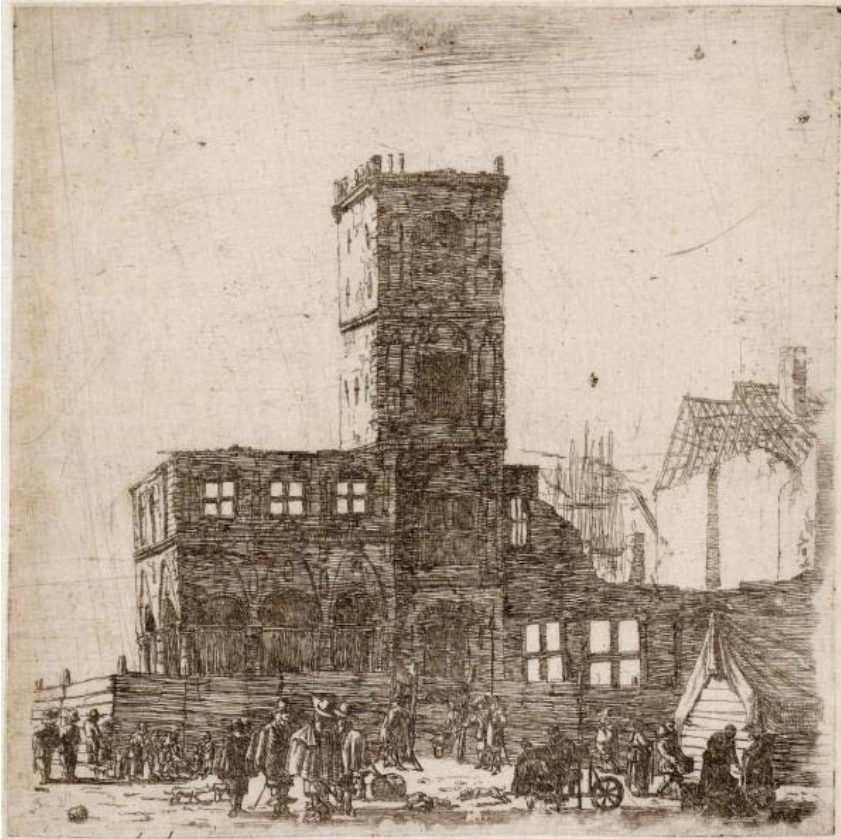


Abb. 17:
Roelant Roghman, *Ruine des alten Rathauses*, 1652, Radierung,
Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Splitgerber,
Bilddatei-Nr. 010001000050



Abb. 107:
Jan Both, *Römische Strassenszene*, ca. 1641, Öl auf Leinwand,
Rijksmuseum, Amsterdam

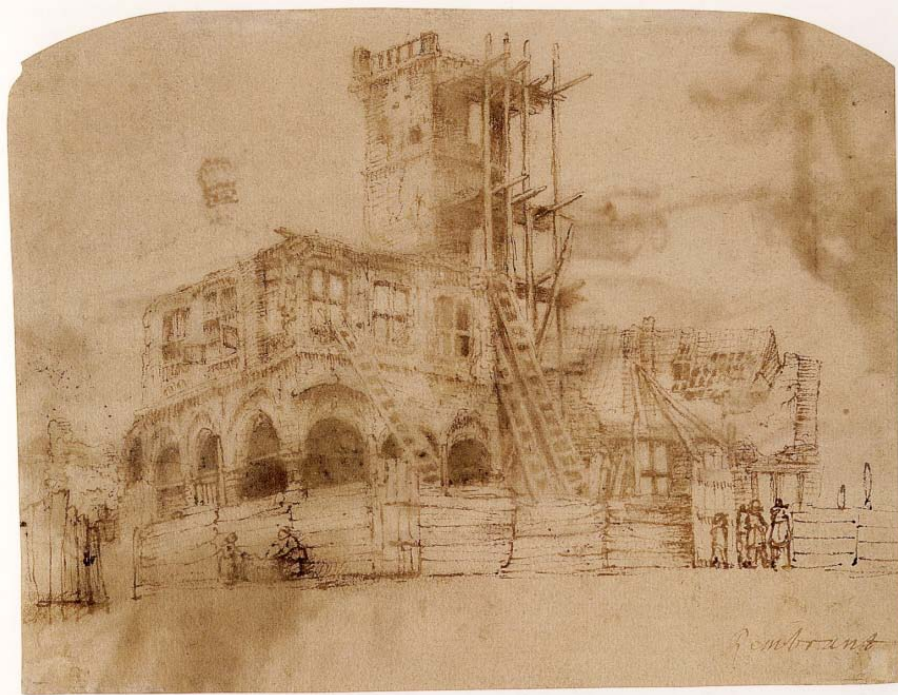


Abb. 19:
Pieter de With, *Das abgebrannte Rathaus*, 9-10 Juli, Feder in braun, braun laviert,
13.8 x 17.7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363

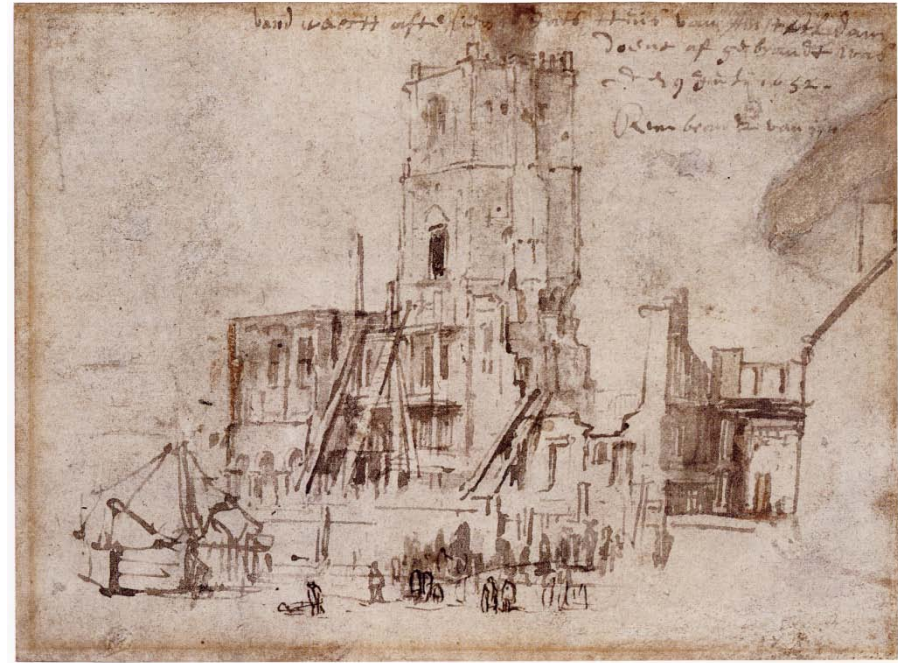


Abb. 15:
Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Das abgebrannte Rathaus von der Waag aus gesehen*, 1652, Feder und Pinsel in brauner Tinte, rote Kreide, 14.9 x 20 cm,
Museum het Rembrandthuis, Amsterdam

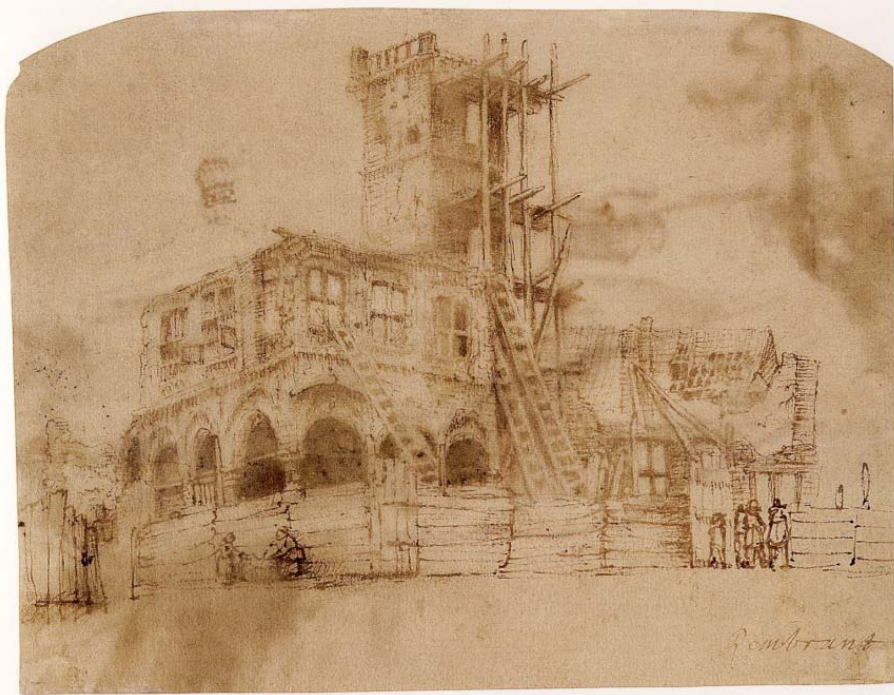


Abb. 19:
Pieter de With, Das abgebrannte Rathaus, 9-10 Juli, Feder in braun, braun laviert, 13.8 x 17.7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363

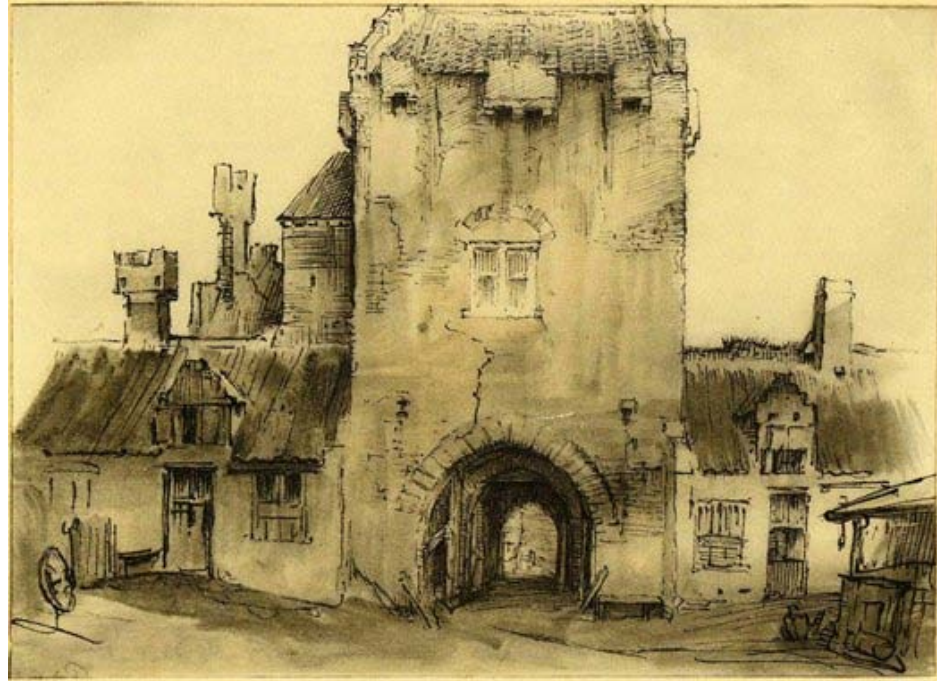


Abb. 112:
Rembrandt, Die Westpoort von von Rhenen, zwischen 01.01.1650 und 31.12.1668, Zeichnung, Teylers Museum, Haarlem, Slg. Hofstede de Groot, Inv.-Nr. 1334

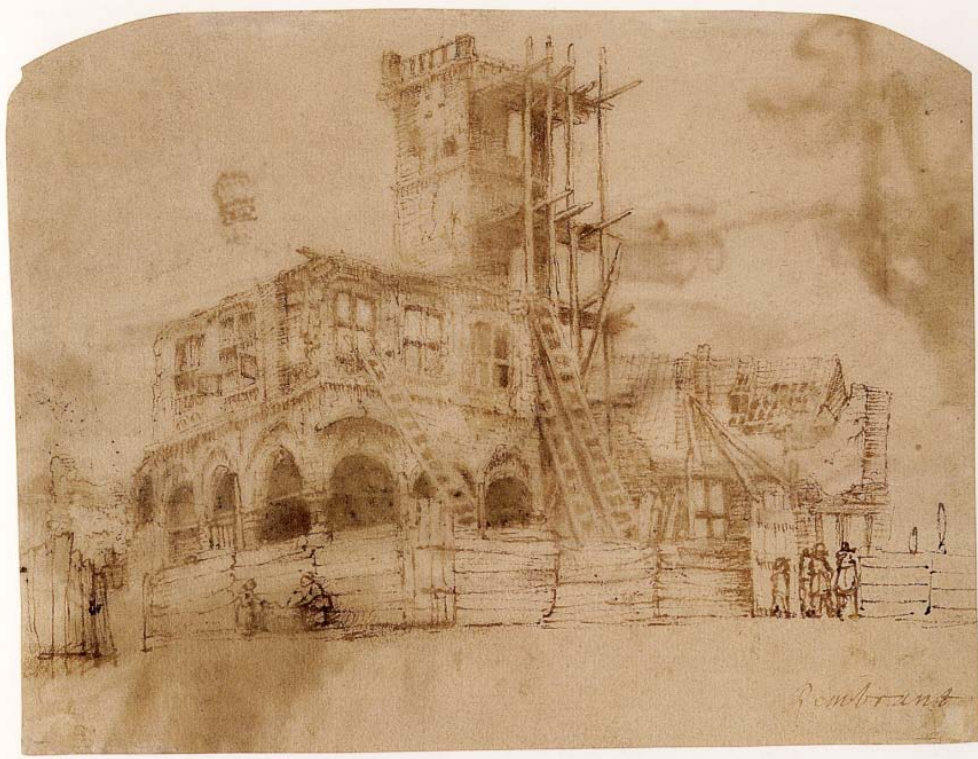


Abb. 19:
Pieter de With, *Das abgebrannte Rathaus*, 9-10 Juli, Feder in braun, braun laviert,
13.8 x 17.7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363

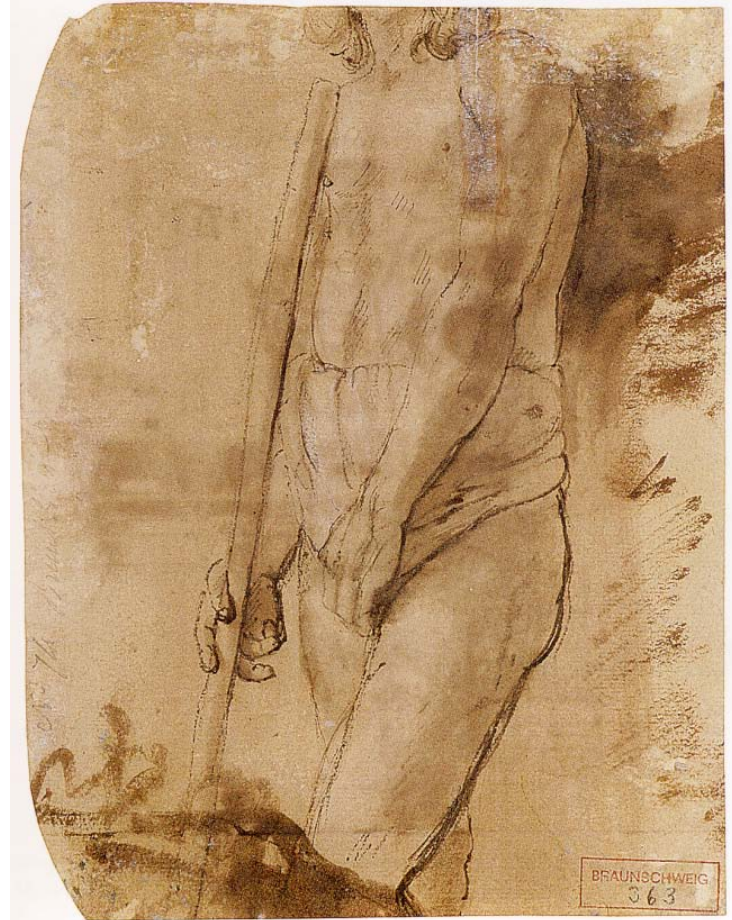


Abb. 19 verso:
Versoseite der Abb. 19 und um 90° gedreht, Federzeichnung, 13.8 x 17.8 cm;
Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363

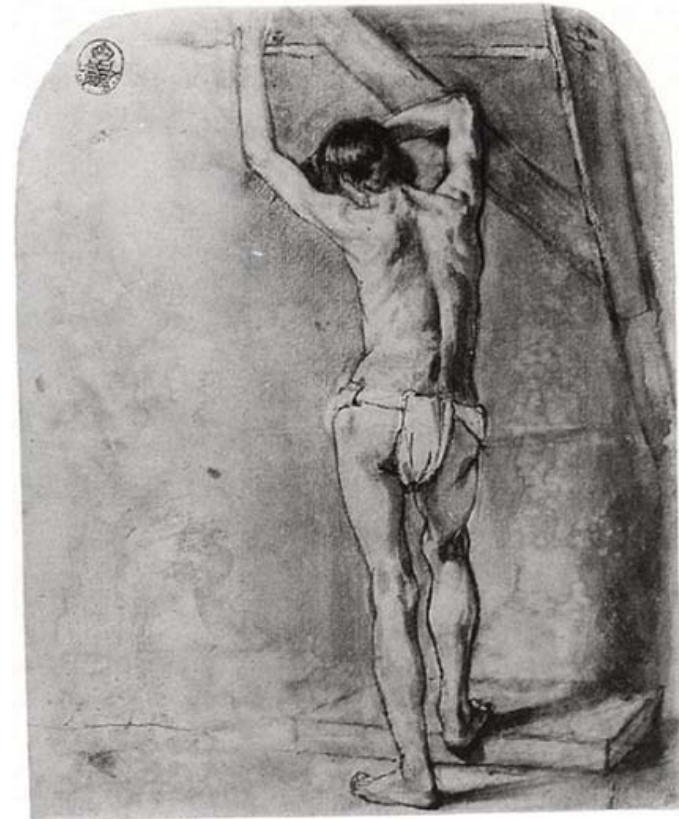


Abb. 19 verso:
 Versoseite der Abb. 19 und um 90° gedreht,
 Federzeichnung, 13.8 x 17.7 cm, Herzog Anton Ulrich-
 Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363



Abb. 113:
 Barent Fabritius zugeschrieben, Aktstudie eines stehenden Jünglings,
 einen Stab haltend, Feder in braun über schwarzem Stift, braun laviert,
 Deckweiß, 19.5 x 12.5 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum,
 Braunschweig, Inv.-Nr. Z364.

Abb. 114:
 Barent Fabritius, Stehender männlicher Rückenakt,
 an ein Gerüst gelehnt, Kupferstich-Kabinett,
 Dresden



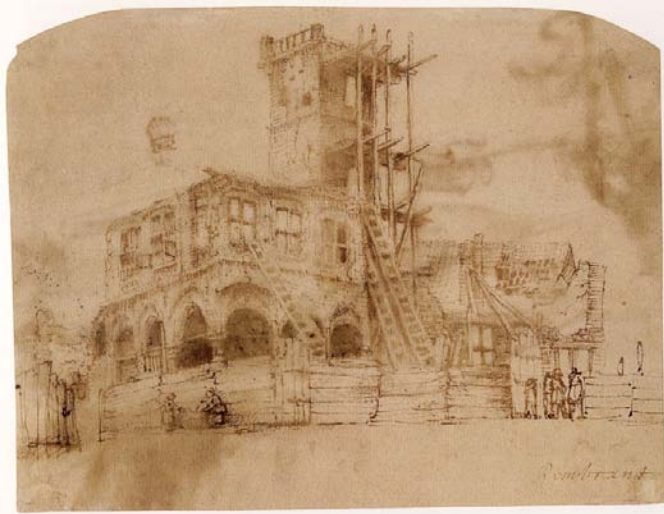


Abb. 19:
Pieter de With, Das abgebrannte Rathaus, 9-10 Juli, Feder in braun, braun laviert, 13.8 x 17.7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363



Abb. 115:
Pieter de With (?), Landschaft mit Wagen in einem Schuppen, Feder in braungrau und hellbraun, braungrau laviert, Graphiteinfassung, auf Pergament, 17.7 x 20.3 cm, Bezeichnet unten von späterer Hand (wohl von derselben wie Abb. 19) mit Feder in braun.: Rembrandt, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.-Nr. Z 2224



Abb. 116:
Pieter de With, Der Rhein bei Doorwerth, Fondation Custodia, Slg. Frits Lugt, Paris

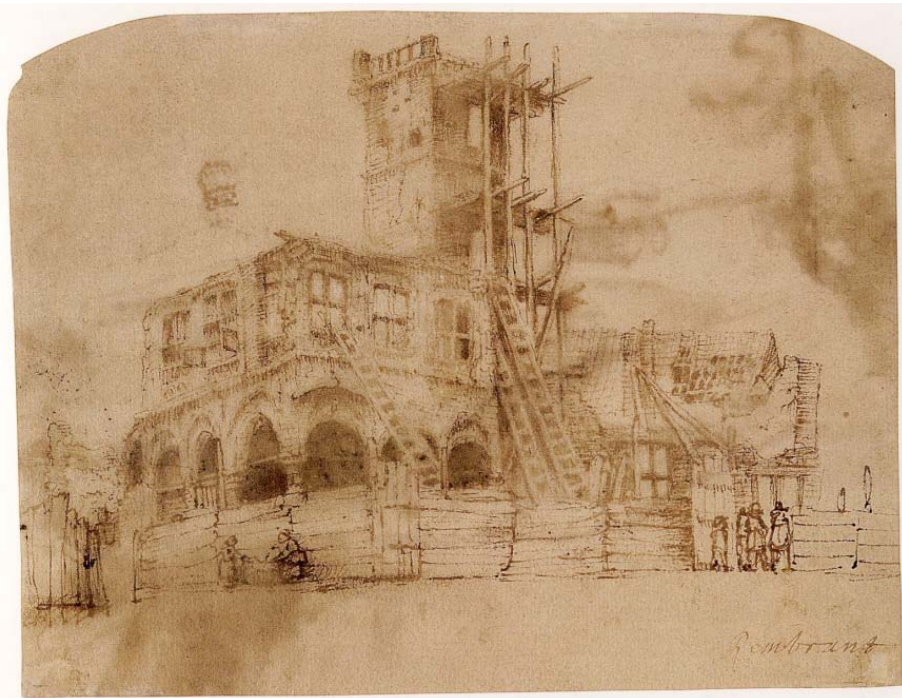


Abb. 19:
Pieter de With, *Das abgebrannte Rathaus, 9-10 Juli*, Feder in braun, braun laviert, 13.8 x 17.7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z363



Abb. 117:
Abraham Furnerius, *Landschaft mit Baumgruppe, Windmühle und Bergmassiv*, Feder in braun, braun laviert, 16.6 x 20.9 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. Z333



Abb. 118:
Jan Grasdorp, Der Brand in der St. Michaels Kirche am 7. Juni 1669, ca. 1669, Öl auf Leinwand, 162 x 147 cm, Slg. des Rathauses in Zwolle

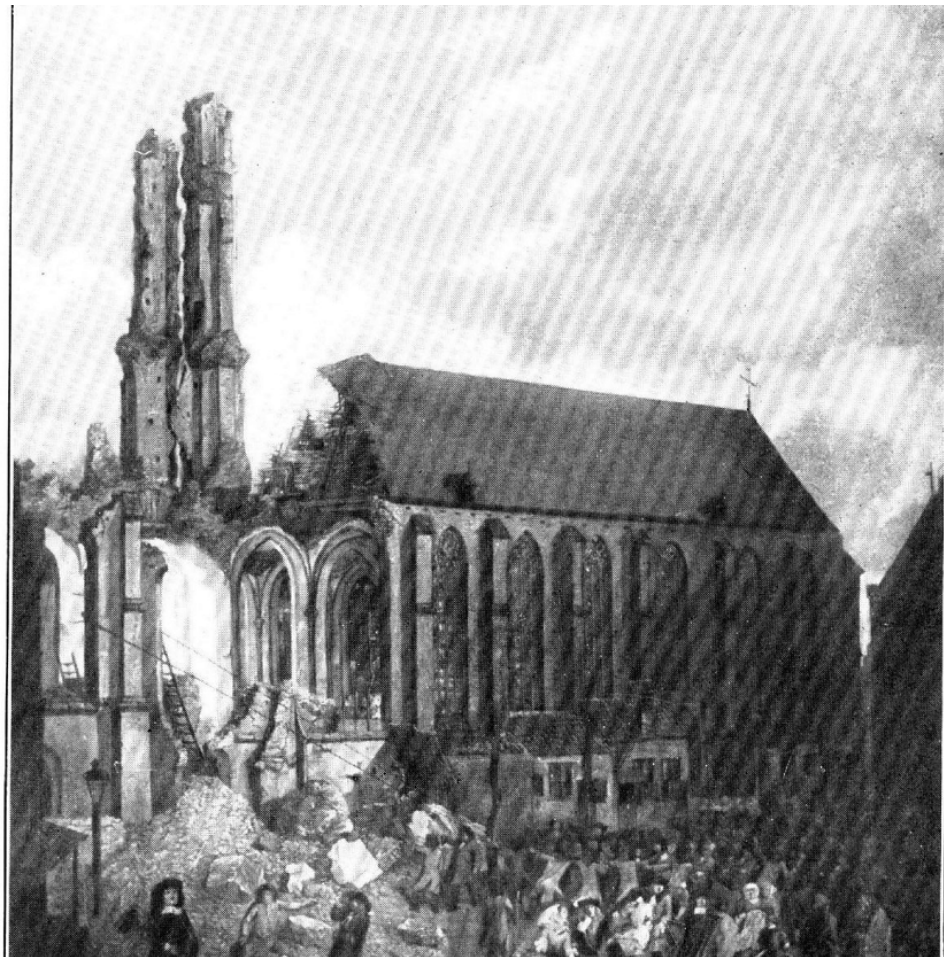


Abb. 119:
Jan Grasdorp, Der ruinöse Turm der St. Michaels Kirche von der Kerkhofplein aus gesehen, 1682, Slg. des Rathauses in Zwolle



Abb. 120:
Anonym, Stadtbarnd in *De Ryp* 1654, 1710, in: „Een Kleine Chronyke[...]“, Amsterdam, S. 19



Abb. 121:
Egbert van der Poel, *Der große Brand in De Ryp* 1654, 1662, 57.3 x 84 cm, Houten Huis, De Rijp

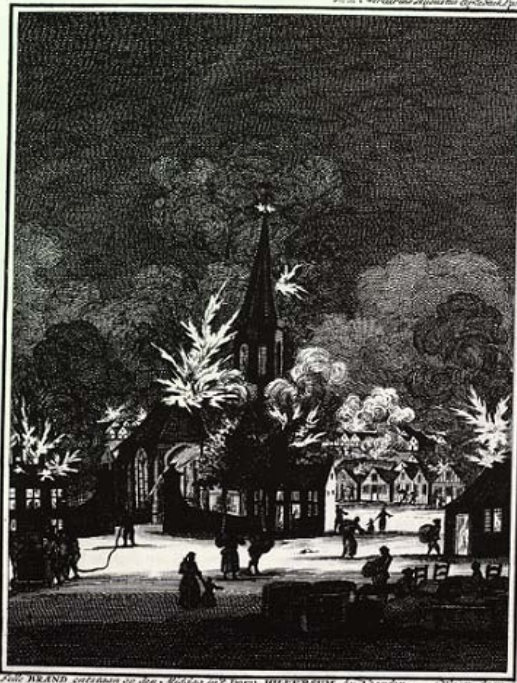


Abb. 122:
B. Mourik, *Der am Mittag des 25. Junis 1766 im Dorfe Hilversum ausgebrochene Brand bei Nacht*, abgedruckt im 1766 erschienenen *Mercurius*, Radierung



Abb. 123:
Georg Schneider, *Die Bombardierung der Stadt Mainz 1793 während der Französischen Belagerung*, um 1800, Öl auf Leinwand, Landesmuseum Mainz

Abb. 124:
 Richard van Orley
 nach Augustijn
 Coppens, Brüssel
 In Trümmern nach
 Bombardierung
 und Brand im
 Pfälzischen
 Erbfolgekrieg,
 1695, 25 x 38.5 cm,
 Rijksprentenkabinett
 Amsterdam,
 Atlas Frederik
 Muller



Abb. 125:
 London in
 Trümmern nach
 dem Großen
 Brand 1666

Abb. 126:
 W. Writs,
 Ruine der
 Kirche und
 des Rathauses
 zu Hilversum
 nach dem
 Brand 1766,
 Radierung



Abb. 127:
 Carl Kuntz, Die
 Folgen der
 Katastrophe von
 1793, Ansicht
 des Domes vom
 Leichhof her, um
 1800,
 Landesmuseum
 Mainz

Abb. 128:
 Reinier Vinkeles,
 Brand des
 Amsterdamer
 Rathauses vom 12.
 auf den 13. Oktober
 1762, 1762 – 1816,
 Radierung,
 Stadtarchiv
 Amsterdam,
 Bilddatei-Nr.
 010097007397

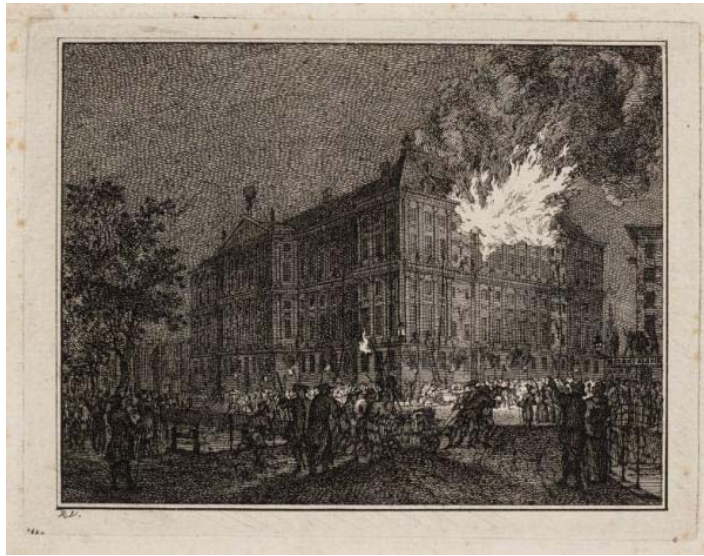


Abb. 129:
 Brand des Amsterdamer
 Rathauses vom 12. auf
 den 13. Oktober 1762,
 1762 – 1816,
 Radierung, Stadtarchiv
 Amsterdam, Slg. Atlas
 Dreesmann, Bilddatei-
 Nr. 010094003241

Abb. 130:
 Simon Fokke, Brand des
 Amsterdamer Rathauses
 vom 12. auf den 13.
 Oktober 1762, Gesehen
 vom Stilsteeg, der
 heutigen Paleisstraat,
 Vorzeichnung für den
 Druck, Stadtarchiv
 Amsterdam, Slg. Atlas
 Splitgerber, Bilddatei-Nr.
 010001000482



Abb. 131:
 Simon Fokke (Zeichner)/
 F. Houuttuyn
 (Herausgeber), Brand
 des Amsterdamer
 Rathauses in der Nacht
 vom 12. auf den 13.
 Oktober 1762, Gesehen
 vom Stilsteeg, der
 heutigen Paleisstraat,
 Radierung, Stadtarchiv
 Amsterdam, Slg. Atlas
 Splitgerber, Bilddatei-Nr.
 010001000078



Abb. 132:
Guido Schmitt, Der Heidelberger Rathausbrand am 2. März 1908, Öl auf Leinwand, 76 x 56 cm Kurpfälzisches Museum, Heidelberg



Abb. 133:
Adolf Hacker, Der Heidelberger Rathausbrand am 2. März 1908, Stadtarchiv Heidelberg



Abb. 134:
Links das Dessauer Rathaus vor dem Brand 1910, rechts das Dessauer Rathaus während des Brandes vom 2. auf den 3. April 1910

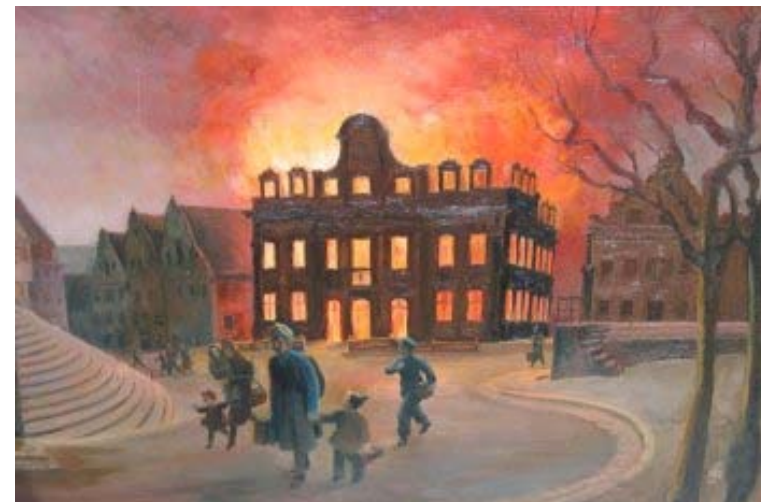


Abb. 135:
Rathausbrand in Schwäbischhall 1945



Abb. 136:

Abraham Rademaker, Ruine des Delfter Rathauses nach dem Brand 1618, 1691 - 1735, Zeichnung, Slg. des Gemeindefarchivs Delft, Bilddatei-Nr. 0000079847



Abb. 137:
Joseph Mallord William Turner, Der Brand des Londoner Parlamentsgebäudes am 16. Oktober 1834, 1835, 9.7 x 123 cm, Öl auf Leinwand, Cleveland Museum of Art, Ohio



Abb. 138:
Fotografie des Deutschen Reichstages in Brand in der Nacht vom 27. auf den 28. Februar 1933



Abb. 139:
Bernardo Bellotto, *Die ehemalige Kreuzkirche zu Dresden, Ausschnitt, 1749-52, 197 x 187 cm, staatliche Eremitage, Leningrad, Inv.-Nr. 203*



Abb. 142:
Das Dubliner Hauptpostamt (General Post Office) in Ruinen nach dem Ostermontagsaufstand 1916



Abb. 141:
Bernardo Bellotto, *Die Ruinen der ehemaligen Kreuzkirche in Dresden, 1765, 1. Zustand, Plattenrand 53.5 x 64.3 cm, Bildrand 52.4 x 63.5 cm, Albertina, Wien, Inv.-Nr. DG22014*

Abb. 140:
Bernardo Bellotto, *Die Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche in Dresden, 1765, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. Gal.Nr. 638*



Abb. 143:
*Das World Trade Center am 11. September
2001 in Rauch und Flammen*



Abb. 144:
*Alex Fuchs/AFP, Die noch schwelenden
Trümmer des World Trade Centers nach
dem Anschlag des 11. Septembers 2001*



Abb. 60:
*Eric J. Tilford, Ground Zero, Ausschnitt,
New York City, New York, 17. September
2001*



Abb. 145:
Jan Beerstraten, *Die Ruine des alten Rathauses*, 9. Juli 1952, Zeichnung, Teylermuseum, Haarlem



Abb. 146:
Anonym, *Die Ruine des alten Rathauses von der Frontseite*, ca. 1652, Slg. Van Eeghen



Abb. 147:
Anonym, *Die Ruine des alten Rathauses*, 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Zeichnung Slg. Van Eeghen, Bilddatei-Nr. 010055000350



Abb. 148:
Anonym, *Die Ruine des alten Rathauses*, Juli 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Zeichnungen u. Drucke, Bilddatei-Nr. 010097001240



Abb. 149:
Jan Abraham Beerstraten, *Die Ruine des alten Rathauses*, 1652, Zeichnung 28.5 x 20.5 cm, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. der königlichen archäologischen Gesellschaft, Bilddatei-Nr. KOG-AA-2-05-123



Abb. 150:
Anonym, *Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam*, Zeichnung, 1652, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann, Bilddatei-Nr. 010094001185



Abb. 151:
Anonym, *Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam*, 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann, Bilddatei-Nr. 010094001186



Abb. 152:
Abraham Beerstraten, *Die Ruinen des alten Rathauses von Amsterdam*, 1652, Zeichnung, Stadtarchiv Amsterdam, Slg. Atlas Dreesmann, Bilddatei-Nr. 010094001184