

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire

Herausgeber: [s.n.]

Band: 10 (2003)

Heft: 3

Artikel: Bilder eines Deichbruchs : Katastrophendarstellungen im 17. Jahrhundert zwischen Ereignisbericht und moralischem Exempel

Autor: Lange, Richard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25074>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BILDER EINES DEICHBRUCHS

KATASTROPHENDARSTELLUNGEN IM 17. JAHRHUNDERT ZWISCHEN EREIGNISBERICHT UND MORALISCHEM EXEMPEL

RICHARD LANGE

«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.»¹ Denn das Wasser stieg höher als bei der legendären Allerheiligen-Flut des Jahres 1571, die angeblich 25'000 Opfer gefordert hatte.² Als der St. Antonis- bzw. Diemerdeich der Springflut nicht mehr standhalten konnte, brach er kurz vor Amsterdam durch. Die See überflutete die östlichen Viertel der Stadt sowie weite Teile des Umlandes.

Obwohl das Wasser jenseits der materiellen Schäden keine nennenswerten Opfer forderte, betrachteten die Zeitgenossen die Sturmflut als ausserordentlich schwer wiegendes Ereignis. Dies bezeugt nicht nur die zitierte Quelle, sondern auch eine Gruppe von Gemälden, Radierungen und Zeichnungen, die sich mit dem Deichbruch auseinander setzen.³ Denn die Darstellungen bilden innerhalb der Kunstgeschichte eine Ausnahme. Obgleich es in den Niederlanden davor und danach wesentlich desaströsere Sturmfluten gab, wurde keine in zeitgenössischen Gemälden überliefert. Das gilt im Wesentlichen auch für die Druckgrafik.

Allgemein finden sich in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts nur wenige Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse. Auf Grund eines typologischen Geschichtsverständnisses griff man bei der Schilderung bedeutsamer Momente auf biblische und klassisch-antike Exempla zurück. Dabei ging es weniger um die sachgetreue Dokumentation eines Vorgangs als um die Ermittlung einer normativen, überzeitlichen Aussage. Dies hatte zur Folge, dass häufig nur Ereignisse illustriert wurden, für die schon tradierte Bildformeln existierten; ansonsten war ein erläuternder Text unabdingbar.⁴ Doch warum fand dann gerade diese Überschwemmung Eingang in die Kunst – zumal das Thema in motivischer Hinsicht weit gehend voraussetzungslos erscheint –, und welche Bedeutung hatten derartige Darstellungen für die Käufer?

Eine dramatische Wiedergabe des Ereignisses bietet eine grossformatige

64 ■ Radierung⁵ Pieter Nolpes (1613/14–1652/53) (Abb. 1). Der Entwurf stammt



Abb. 1: *Deichbruch bei Amsterdam, 1651*. Radierung von Pieter Nolpe (1613/14 bis 1652/53) nach Willem Schellinks (1627–1678).

von Willem Schellinks (1627–1678), der die Komposition auch in einem Ölgemälde festhielt. Dem Druck wurde noch ein Text mit kommentierenden Ziffern beigefügt, der eine kurz gefasste, auf die wesentlichen Daten ausgerichtete Beschreibung des Geschehens liefert. Schellinks zeigt den Moment, in dem der Deich nachgibt und das Wasser hereinbricht. Während ein im Vordergrund befindlicher Mann sich gerade noch retten kann, indem er die Deichwand emporklettert, wirft ein anderer in einem Ausdruck von Verzweiflung seine Arme zum Himmel empor. Denn die Gruppe steht hilflos an der Bruchstelle, das Wasser hat ihnen den Weg abgeschnitten. Und auch auf der anderen Seite können die Menschen bloss mit Panik reagieren. Der gefährliche Charakter der Situation verdeutlicht sich aber auch in der Nähe zur Stadt. Unmittelbar über der Bruchstelle sind die Türme Amsterdams zu sehen, die ersten Häuser befinden sich nur kurz dahinter. Nicht umsonst trug der Deich auch den Namen *Zeeburg*, erscheint die Flut hier doch als gewaltsam hereinbrechender Feind, der auch den Betrachter zu verschlingen droht. Dabei spiegelt sich die Dynamik des Wassers auch in den steil emporsteigenden Sturmwolken wider.



Abb. 2: *Bruch des St. Anthonisdeichs*. Gemälde von Jan Asselijn (1610–1652). Staatliches Museum in Schwerin.

Eine ganz andere Auffassung des Geschehens zeigt ein Gemälde⁶ des Malers Jan Asselijn (1610–1652) aus dem Staatlichen Museum in Schwerin (Abb. 2). Auch hier befinden wir uns direkt vor der Bruchstelle des Deiches, die einen eng gefassten Blick auf die Wassermassen des IJ freigibt. Doch erscheint der Deichbruch hier als Faktum. Der Wasserspiegel hat sich bereits angeglichen, und allein die leichten Wellenbewegungen der einlaufenden See und die verbliebenen Deichreste lassen erkennen, dass hier noch bis vor kurzem die Grenze zwischen Meer und Land gelegen haben muss. Während die grauen Unwetterwolken nach rechts aus dem Bild drängen, ist in der linken Bildhälfte schon blauer Himmel zu sehen. In Verbindung mit der atmosphärischen Darstellung des Horizonts, aus dessen Dunst die Türme der Waterländischen Küste auftauchen, erinnert dies an eine Abend- oder Morgenstimmung. Auf dem Deich befindet sich eine Gruppe von Männern, welche die Unglücksstelle begutachten. Unter ihnen sticht besonders die Figur eines Bürgers hervor, dessen souveränes Verhalten an einen Deichbeauftragten denken lässt. Denn wo die anderen gegen den Wind ankämpfen, gilt seine ganze Aufmerksamkeit der Erörterung der Lage. Diese stoische Gelassenheit verweist



Abb. 3: *Bruch des Diemerdeichs*. Gemälde von Jan Asselijn (1610–1652). Berliner Gemäldegalerie.

in die Zukunft. Im Gegensatz zu Schellinks sehen wir keine zerstörerische Katastrophe, sondern ein Unglück, das im Sinne eines technischen Defektes bewältigt werden kann.

Asselijn schuf noch eine andere Variante des Themas, von der mehrere Versionen existierten. Ein in der Berliner Gemäldegalerie befindliches Bild⁷ stimmt mit dem Schweriner zwar in weiten Teilen überein, weicht jedoch hinsichtlich der Interpretation des Geschehens grundsätzlich davon ab (Abb. 3). Denn wo das Schweriner Gemälde das Standhalten des Menschen inmitten der stürmischen Verhältnisse betont, muss er in der Berliner Version noch vor der Naturgewalt zurückweichen. Dabei verweisen die Gesten der sich ohnmächtig zurückziehenden Menschen auf den eigentlichen Akteur des Bildes: den Himmel. Verkündet doch das spektakulär aufreissende Wolkenloch, durch welches das Sonnenlicht auf die Bruchstelle fällt, das plötzliche Ende des Sturmes. Indem die Dynamik des Himmels mit dem fast schon idyllisch anmutenden Eindruck des ruhig einfließenden Wassers kontrastiert, wird der Wetterumschwung auf einen entscheidenden Moment verdichtet. Infolgedessen steht eher das himmlische als das irdische Ereignis im Vordergrund, gilt der ■ 67

Blick weniger dem Menschen als dem Walten einer höheren Ordnung. Und noch in einem weiteren Detail unterscheiden sich die Darstellungen grundlegend voneinander: Im rechten Bildhintergrund findet sich das für Holland gänzlich untypische Motiv einer Bergküste. Der dokumentarische Gehalt des Bildes hinsichtlich einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe des Ereignisses wird somit fraglich. Nach geläufiger Vorstellung waren die Berge infolge der Sintflut entstanden,⁸ doch kann das Motiv auch auf die Verfremdung des Ortes zielen. In jedem Fall bewirkt es die Abstrahierung vom tatsächlichen Ereignis zu Gunsten einer allgemein gültigen Bildaussage. Zusammen mit der Einbindung des Naturereignisses in einen kosmischen bzw. ursächlichen Wirkungszusammenhang erhält das Geschehen einen exemplarischen Charakter, der eine metaphorische Deutung begünstigt; stellt sich doch hier angesichts der Ohnmacht gegenüber den Elementargewalten viel eher die Schicksalsfrage als bei der anekdotischen Schilderung von Schellinks. Hier gilt es zu überlegen, inwieweit die unterschiedlichen Bildmuster und Erzählstrukturen der Darstellungen mit den damals geläufigen gesellschaftlichen Vorstellungen über das Ereignis korrespondieren bzw. welche Assoziationen sie im zeitgenössischen Betrachter wecken konnten.⁹

Nach damaliger Auffassung musste die Ursache einer solchen Flutkatastrophe bei Gott liegen, bedurften doch selbst die Naturwissenschaften noch eines metaphysischen Überbaus.¹⁰ Und auch in der Vorstellungswelt des magischen Denkens überstieg die Größenordnung des Geschehens die Macht der Dämonen.¹¹

Die Prediger in den Kirchen argumentierten ausschliesslich moraltheologisch. Überschwemmungen wurden als neue Sintflut erklärt. Und auch wenn Gott Noah versprochen hatte, die Menschen nie wieder durch das Wasser zu vernichten, musste eine «Particular-Sündflut» doch als Mahnung, Strafe oder gar Ankündigung der letzten Tage aufgefasst werden. Hierbei schwankten die Deutungen zwischen dem zürnenden Gott des Alten Testaments und dem fürsorglichen Schöpfer, der die Menschen zur Umkehr bewegen will.¹² Dementsprechend sind rationalistische Erklärungen, wie zum Beispiel fehlerhafte Deiche oder die Wetterlage, für den Vollzug des göttlichen Willens von keinerlei Relevanz.

Eine pragmatische Annäherung an die Ursachen von Überschwemmungen findet sich dagegen in den Prozessakten für Deichangelegenheiten. Bei den Gerichtsverfahren spielen übernatürliche Faktoren keine Rolle. Hier stehen ausschliesslich technische Mängel und menschliches Fehlverhalten zur Diskussion. Während die religiösen Interpretationen die Primärursache im kollektiven Fehlverhalten suchen, geht es hier um konkrete Schuldzuweisungen an Individuen und Körperschaften. Auf Grund der finanziellen Interessen

werden die Überschwemmungen mit Termini wie «Schaden» (*schade*) bedacht, denen im Gegensatz zu Begriffen wie «Unglück» nicht der Schicksalsaspekt eingeschrieben ist. Allenfalls wird das Wort *fortune* verwandt, das bei der Schadensverteilung gesunkener Schiffe die Macht des Schicksals bezeichnete. Hiermit war jedoch eher die Wechselhaftigkeit des Seins gemeint als der direkte Eingriff einer übernatürlichen Macht.¹³

Beide Herangehensweisen finden sich in einem wissenschaftlichen Traktat, das der Groninger Professor für Logik und Physik, Martin Schoockius, im Jahre 1652 veröffentlichte. Es enthält eine Disputation von vier seiner Studenten über das Phänomen der Überschwemmungen in den Niederlanden.¹⁴ Hierbei sind sich die Beteiligten vor allem in der Tatsache einig, dass die Überflutungen als Zeichen des göttlichen Zorns und als Sündenstrafe zu gelten haben. Und obwohl für die Disputanden eine Überschwemmung auf dem Willen Gottes beruht, hindert sie das nicht, sich ausführlich mit den natürlichen Ursachen des Phänomens und der Beschaffenheit der Deiche auseinander zu setzen.

Hier zeigt sich das Bestreben, eine Flutkatastrophe sowohl naturwissenschaftlich als auch heilsgeschichtlich zu erklären; zwei Sichtweisen, die im 17. Jahrhundert noch nicht klar von einander zu trennen waren und wohl auch nur zusammen eine befriedigende Antwort boten. Oftmals basierten die unterschiedlichen Interpretationen von Gelehrten aber eher auf abweichenden theologischen Standpunkten als auf empirischer Erkenntnis.¹⁵

So interessierten auch den naturwissenschaftlich gebildeten Constantijn Huygens bei aussergewöhnlichen Naturereignissen weniger die Ursachen als die dahinter stehende religiöse Bedeutung.¹⁶

Nur durch die mentale Bewältigung einer Flutkatastrophe im Sinne einer konstruktiven Deutung konnte die Bereitschaft zum schnellen Wiederaufbau der Deiche gewährleistet werden. Andernfalls drohten weitere Überschwemmungen und im schlimmsten Fall die Aufgabe des Landes. Zu den Notmassnahmen gehörte neben den praktischen Tätigkeiten aber auch das Gebet. So ordnete die staatliche Obrigkeit zur Verhütung weiteren Unglücks und der Besänftigung des göttlichen Zorns öffentliche Bettage an. Huygens schrieb an einem solchen: «Donner, Blitze und Sturmwinde allerhand / Sind schrecklich gewesen in Augen und Ohren / Heute ist es plötzlich still: Bete eifrig, Vaterland / Es scheint der Himmel schweigt, um Dein Gebet zu hören.»¹⁷ Um die Wirksamkeit der kollektiven Busse nicht zu mindern, war Arbeit an diesen Tagen nach Möglichkeit zu vermeiden, Vergnügungen waren gar untersagt. Dass dies selbst bei der strenggläubigen reformierten Gemeinde nicht immer so gehandhabt wurde, belegen die zahlreichen Strafen an säumige Mitglieder.¹⁸ Und auch der Grosse Rat der Provinz Utrecht lehnte 1651 einen Antrag auf

einen Fasten- und Busstag mit der Begründung ab, dass Holland und andere Provinzen schon einen solchen Tag abgehalten hätten.¹⁹ Dies muss nicht auf mangelnde Frömmigkeit verweisen, belegt aber, dass nicht alle Niederländer gleichermassen auf die Wirksamkeit des Gebetes vertrauten.

Katastrophen galten im christlichen Denken seit jeher als Ausdruck göttlicher Allmacht, sie zu überleben als Beweis der Gnade. Nach Simon Schama besass dieses Wechselspiel aus Leiden und Erlösung für die nördlichen Niederlande geradezu eine identitätsstiftende Funktion.²⁰ Hierbei habe das Zusammenwirken von Geografie, Geschichte und Religion die Ausbildung einer Mentalität gefördert, welche das Überleben einer scheinbar unendlichen Kette von «Katastrophen» als Beleg der eigenen Auserwähltheit betrachtete. Hierzu zählen ebenso die grossen Flutkatastrophen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, bei denen ganze Landstriche im Meer untergegangen waren, wie die Schrecken des 80-jährigen Unabhängigkeitskampfes gegen Spanien. Da die intensivsten Phasen der Landgewinnung in die Zeit dieses Krieges fielen, überlagerten sich beide Vorgänge im kollektiven Bewusstsein der Niederländer. Schliesslich handelte es sich in beiden Fällen um die Verteidigung des heimischen Bodens.

Binnen weniger Jahre entwickelte sich die Republik zu einem der mächtigsten und reichsten Staaten Europas. Durch Verbesserungen im Deichbau und in der Trockenlegung konnte allein Nordholland seine Fläche um ein Drittel vergrössern.²¹ Die Verwandlung der ungünstigen Lebensbedingungen am Meer in Wohlstand glich einem Wunder. Das Schicksal der jungen Nation erschien als göttliche Prüfung, deren glücklicher Ausgang auf der Beharrlichkeit und Festigkeit im Glauben beruhte. Die Prädestinationslehre des Calvinismus, dem innerhalb der Gesellschaft wachsende Bedeutung zukam, bestärkte diese Vorstellung. Er räumt der Auserwählung der wahrhaft Gläubigen durch die göttliche Vorsehung eine zentrale Rolle ein. Gleich den Israeliten hatte der Herr die Niederländer aus der Sklaverei befreit, um ihnen das Gelobte Land zu schenken. Falls sie jedoch von ihm abfielen, drohte auch ihnen sein Zorn. Indem sich das Meer das mühsam abgerungene Land jederzeit zurückholen konnte, wurde das Wasser zum Vollstrecker einer höheren Moral.²² So urteilte Jacobus Lydius 1653 anlässlich einer Überschwemmung: «Sünden sind in quälenden Fluten gekommen / Und bringen dem Land Verwüstung / Sünden sind der Grund, warum der Herr / Zu schwerer Züchtigung seine Hand hebt.»²³

Auch das Berliner Bild entspricht diesem Schema aus Strafe und Errettung bzw. Prüfung und Gnade: Indem es das plötzliche Ende des Sturms zeigt, werden sowohl der göttliche Zorn als auch die Gnade vor Augen geführt. Die

fung. Denn obwohl der Sturm als Strafe für die Sünden aufgefasst werden muss, erinnert der glimpfliche Ausgang der Flut an den Bund mit dem Herrn, der sein auserwähltes Volk vor dem Untergang bewahrt. Und so vermitteln uns die Lichtwirkung und die gezähmten Fluten auch weniger das zerstörerische Chaos, als die Wiederherstellung einer harmonischen göttlichen Ordnung. Dabei ähnelt die narrative Struktur den Darstellungen von Schiffen im Sturm. Auch dort ereignet sich häufig vor fremdländischen Küsten ein schicksalhafter Moment, kann das Geschehen auf keinen konkreten Vorfall zurückgeführt werden. Im Spannungsfeld von Untergang und Errettung wird das Schiff zur Metapher für die Unbeständigkeit und die Erschütterungen irdischen Daseins.²⁴

Dieser Assoziationsrahmen ist auch bei Schellinks gegeben. Allerdings stehen dort Bedrohung und Strafe im Vordergrund. Aber die flehende Geste zum Himmel und die Andeutung eines Wetterwechsels am linken Bildrand verweisen auch hier auf eine mögliche Rettung.

Nur bei Asselijns Schweriner Gemälde will diese religiöse Lesart nicht wirklich zutreffen. Obgleich beide Versionen auf Grund weit gehend übereinstimmender Bildelemente die gleichen Ideen freisetzen können, steht doch hier das menschliche Verhalten im Vordergrund. Allerdings geht auch diese Darstellung über einen reinen Tatsachenbericht hinaus. Wenn die Männer trotz des Sturmes an der Schadensstelle ausharren und ruhig und gelassen auf das Unglück reagieren, werden Tugenden vor Augen geführt, denen die damalige Gesellschaft besonderer Wert beimaß: Standhaftigkeit (*constantia*), Geduld (*patientia*) und Selbstbeherrschung (*temperantia*) waren die Schlüsselbegriffe des politischen Neostoizismus, einer pragmatischen Philosophie, die sich während des Unabhängigkeitskrieges zur überkonfessionellen Staatslehre entwickelt hatte. Sie propagierte ein auf die Tat ausgerichtetes Religionsverständnis, nach dem Gott und die Menschen zusammenwirken müssen; das heißt vom Subjekt wird neben der Affektkontrolle auch die Eigenverantwortung gefordert.²⁵ Demnach demonstrieren uns die Personen in dem Schweriner Gemälde beispielhaftes Verhalten im Falle einer «Katastrophe». Sofern es sich bei ihnen um Amtsinhaber handelt – was zu vermuten ist –, würde neben der Pflichterfüllung auch die Bewährung im Unglück gezeigt. Falls nicht, wäre immer noch ein Tugendbeispiel zu sehen.

Da von der Schweriner Version im Gegensatz zur Berliner nur ein Original existiert, dürfte es auf einem Auftrag beruhen. Der verhaltensbezogene Blick auf das Geschehen könnte auf eine Person aus dem Umfeld der Deichverwaltung verweisen. Dann käme dem Bild eine repräsentative Funktion zu. Dagegen entsprechen das Berliner Gemälde und die Radierung eher den Konventionen des freien Kunstmarktes. Während sich der Druck durch den kommentierenden

Text dem informativen Charakter von Flugblättern annähert, versucht Asselijn den Deichbruch mittels Verfremdung und der Verwendung gängiger Bildmuster zum überzeitlichen Exempel zu erheben – Massnahmen, die der Funktion des jeweiligen Mediums und den Bedürfnissen der Käufer entgegenkamen. Dabei korrespondiert die Interpretation der Überschwemmung mit den gängigen moraltheologischen Deutungsmustern. Hierdurch erweist sich die Darstellung der vermeintlichen Katastrophe eher als Bestätigung denn als Infragestellung der Ordnung. Und obwohl der zerstörte Deich auf die Verletzlichkeit einer Gesellschaft verweist, deren Wohl und Wehe vom Meer abhängt, steht der menschliche Umgang mit dem Lebensraum nicht zur Disposition. Wie bei Schellinks bricht die Katastrophe von aussen herein. Innerkulturelle Ursachen werden ebenso wie in dem Berliner Bild auf eine sittlich-religiöse Dimension verkürzt. Und auch bei dem Schweriner Gemälde erscheint der Deichbruch eher als vorübergehender Defekt, denn als Scheitern einer künstlichen Trennung zwischen Land und Meer.

Wenn sich die drei Schilderungen der Flut auf den Deichbruch konzentrieren, so liegt dies weniger in seiner Bedeutung als Schnittstelle zwischen Natur und Kultur, als an künstlerischen Gründen. So verwandte Asselijn nur wenige Jahre zuvor in Tivoli das gleiche Kompositionsschema für die Darstellung eines Wasserfalls; ein für Holland ungewöhnliches Motiv, das Mitte des 17. Jahrhunderts wachsende Popularität erfuhr.²⁶ Auch Schellinks griff bei seiner Schilderung auf dieses Thema zurück. Somit bot der Deichbruch den Künstlern die Gelegenheit, eine exotische Bildformel in einen heimischen Kontext zu überführen. Des Weiteren appellierte auch die kunstvolle Umsetzung ephemerer Naturgewalt und der Sensationscharakter des Ereignisses an die Schaulust des Publikums. Denn es wäre falsch, in den Darstellungen nur Erinnerungsbilder oder moraldidaktische Exempel sehen zu wollen; sie sind immer auch ästhetisches Objekt.

Dass der Deichbruch im Gegensatz zu anderen Sturmfluten Eingang in die Kunst gefunden hat, dürfte an der einmaligen Verbindung mehrerer Faktoren gelegen haben. Der glimpfliche Ausgang und die Nähe zur Stadt machten die Rekordflut zu einem denkwürdigen Ereignis, das auf Grund der unmittelbaren Betroffenheit der Bürger Amsterdams gute Marktchancen hatte. Durch den Rückgriff auf das Wasserfallmotiv oder Seebilder konnte ein neuer Typus geschaffen werden, der geläufigen Bildkonventionen entsprach. Dennoch blieb der Gegenstand weit gehend aktualitätsgebunden. Trotz Asselijns Bemühungen, ihn in ein überzeitliches Thema zu überführen, konnte er doch nicht denselben Grad an Gleichnishaftigkeit erlangen wie beispielsweise die Bilder von Schiffen im Sturm. Und im Falle einer wirklich verheerenden Flutkatastrophe besaßen Sintflutdarstellungen in exemplarischer Hinsicht grössere

Autorität. Hinzu kommt die Tatsache, dass viele Niederländer in Gemälden eher das Alltägliche und Allgemeingültige suchten als das Aussergewöhnliche – Katastrophen sollten die Ausnahme bleiben.

Anmerkungen

- 1 Arnoldus Montanus et al. (Hg.), *Beschryvinge van Amsterdam*, [...] VI. Boeck, Amsterdam 1665, 423. Die Übersetzung erfolgte durch den Verfasser.
- 2 Dieser Artikel basiert im Wesentlichen auf der Magisterarbeit des Verfassers: Richard Lange, *Jan Asselijn und der Durchbruch des St. Anthonisdeichs. Eine motiv- und kulturgeschichtliche Untersuchung zu dem Typus des Katastrophenbildes in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, 2000.
- 3 Wolfgang Harms, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 7: *Die Sammlungen der Zentralbibliothek Zürich*, Teil 2: *Die Wickiana (1570–88)*, Tübingen 1997, 12.
- 4 Eine erste Benennung der Gruppe findet sich bei Clara Bille, «Een dijkdoorbraak te Amsterdam ruim 400 jaar geleden», *Amstelodamum* 47 (1960), 204.
- 5 Henri van de Waal, *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied-Uitbeelding. 1500–1800. Een iconologische Studie*, S'Gravenhage 1952, 304 f.
- 6 Ca. 40,5 x 51 cm, Hollstein 208.
- 7 Öl auf Leinwand, 55,5 x 67,5 cm.
- 8 Öl auf Leinwand, 73 x 95 cm.
- 9 Marjorie H. Nicholson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Developement of the Aesthetics of the Infinite*, New York 1959, 81 f.
- 10 Vgl. Lawrence O. Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art*. Diss., University Park (Pa.) 1989, London 1990, 164, 205.
- 11 A. Rupert Hall, *Die Geburt der naturwissenschaftlichen Methode 1630–1720. Von Galilei bis Newton*, London 1963.
- 12 Boy Hinrichs, «Die Landverderbliche Sündenflut. Erlebnis und Darstellung einer Katastrophe», in Albert Panten, Gustram Riecken, *Flutkatastrophe 1634. Natur Geschichte Dichtung*, Neumünster 1985, 88 f.
- 13 Manfred Jakubowski-Tiessen, *Sturmflut 1717. Die Bewältigung einer Naturkatastrophe in der Frühen Neuzeit*, München 1992, 88 f., 97.
- 14 Florike Egmont, «De aansprakelijkheid van God: «Gewone» Nederlanders en bijzondere natuurverschijnselen in de zestiende eeuw», in Marijke Gijswijt-Hofstra, Florike Egmond (Hg.), *Of bidden helpt? Tegenslag en cultuur in Europa*, Amsterdam 1997, 22.
- 15 Zusammengefasst nach Eco Haitsma Mulier, «Rampen en tegenslagen in den Nederlandse Geschiedschrijving van de zeventiende en achttiende eeuw», in Gijswijt-Hofstra/Egmond (wie Anm. 13), 53 f.
- 16 Vgl. Jakubowski-Tiessen (wie Anm. 12), 79, 85.
- 17 Ignaz Matthey, «De Betekenis van de Natuur en de Natuurwetenschappen voor Constantijn Huygens», in Hans Bots (Hg.), *Constantijn Huygens. Zijn Plaats in Geleerd Europa*, Amsterdam 1973, 402.
- 18 «Op het stille weder vanden biddagh 6.en Nov. 1675. Naer veler dagen storm». Zit. nach Matthey (wie Anm. 16), 401. Übersetzung des Verfassers.
- 19 Leo Noordergraf, «Of bidden helpt? Bededagen als reactie op rampen in de Republiek», in Gijswijt-Hofstra/Egmond (wie Anm. 13), 42.
- 20 M. K. Elisabeth Gottschalk, *Stormvloeden en rivieroverstromingen in Nederland. Storm surges and river floods in the Netherlands*, Bd. 3 (1600–1700), Assen 1977, 172.

- 20 Simon Schama, *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*. Übersetzung der englischen Erstausgabe von 1987, München 1988, 38 f.
- 21 Jan de Vries, «The Dutch Rural Economy and the Landscape», in Christopher Brown (Hg.), *Dutch Landscape. The early years. Haarlem and Amsterdam 1590–1650*. Ausstellungskatalog, London 1986, 81.
- 22 Schama (wie Anm. 20), 63, 112 f., 352.
- 23 Zit. nach ebd., 62.
- 24 Goedde (wie Anm. 9), 20, 71.
- 25 Gerhard Oestreich, «Politischer Neostoizismus und Niederländische Bewegung in Europa und besonders in Brandenburg-Preussen», in Ders., *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1969, 106, 109 f.
- 26 Anne Charlotte Steland, «Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmotives in der holländischen Malerei um 1640», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24 (1985), 98.