

Nützlich ist das Glossar (S. 193 f.), bei dem allerdings, die Begriffe „Seitenwaffe“ und „Saufeder“ fehlen. Löblich ist auch das sich daran anschließende Literaturverzeichnis (S. 195 f.). Hier ist die Form der Literaturangabe etwas ungewöhnlich, was wohl an der Orientierung des Autorenteam an älteren Vorlagen liegt, den Gebrauchswert schmälert es hingegen nicht. Bei einer Neuauflage des sonst ordentlich redigierten Werkes sollte die durchgängige Schreibweise „aufwendig“ und auch „erster“ bzw. „zweiter“ Weltkrieg einfach per „Mausklick“ korrigiert werden. Beim Katalogtext wünscht sich der kunsthistorisch orientierte Leser Formalangaben zum Material und dort auch die häufig erst im Objekttext gemachten Hinweise zu Zahlen oder Inschriften in einheitlicher Form.

Neben Freunden der Jagdwaffen trägt die Publikation dazu bei, kunst- und kulturhistorisch Interessierten einen vielleicht bis dahin relativ unbekanntem Bereich der großen Gattung Kunstgewerbe neu zu erschließen. Ferner kann trotz des dynastisch gewachsenen und wohl überwiegend regional produzierten Bestandes der Kranichsteiner Sammlung von Jagdwaffen der Anspruch eines repräsentativen Überblicks über weite Zeitstellungen hinweg eingelöst werden. Wegen seiner meist genau datierten Waffen liefert der Bestandskatalog beispielsweise bei der zeitlichen Einordnung bestimmter Gemälde oder Skulpturen wichtige Anhaltspunkte auch zur präziseren Terminologie des Gesehenen.

ERIK ERNST VENHORST  
*Berlin*

**Sigrid Achenbach (Hg.): Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett.** Katalog zur Ausstellung 11. 11. 2009 bis 11. 4. 2010 im Kupferstichkabinett Berlin; München: Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin und Hirmer Verlag 2009; 275 S., zahlreiche Abb., überwiegend farbig; ISBN 978-3-7774-2261-9; € 39,90

Alexander von Humboldt selbst wählte Sigrid Achenbach als „Schirmherrn“ ihrer Auswahl aus den umfangreichen Beständen dieser drei Künstler, die durch Vermittlung des „berühmten Naturwissenschaftlers und Amerikareisenden“ am preußischen Hof und des Museumsdirektors Ignaz von Olfers in die Kunstsammlungen des Königs Friedrich Wilhelm IV. kamen (heute im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts, integriert dem neuen „Kulturforum“ nahe Potsdamer Platz). Rugendas reiste 1831–34 in Mexiko, Bellermann 1842–45 in Venezuela, Hildebrandt 1844–45 in der Gegend um Rio de Janeiro (Brasilien). Eines Schirmherrn hätten sie bedurft, seit ihre Anziehungskraft aus vielerlei Gründen nach Humboldts Tod fast erlosch. Wenn heute oft im Zug archäologisch oder exotisch glanzvoller Exponate ein diffuses Reiseinteresse unter Titeln wie „Bilder aus Mexiko“ bedient wird, provoziert eine solche Ausstellung auch die Frage, weshalb authentisch deutsche Kunsthistorik sie als

Ergänzung deutscher „Schulen“ wenig beachtet – im Gegensatz zu ihrem (auch oft nostalgisch-topografisch gemeinten) Ruhm in lateinamerikanischen Ländern.

Anstelle eigener Forschung erwartete Humboldt von malerischer „Einbildungskraft“ einen tiefer empfundenen, wahrer erkannten Einklang szientifischer und künstlerischer Naturerfahrung, mochten das Naturerhabene auch erhabene Motive anregen oder botanische „Physiognomien“ gewisser Pflanzenensembles im farbenreich synästhetischen Reiz Vorbild sein.<sup>1</sup> Ästhetische Erfahrung seit der Goethezeit allerdings hätte der Idee widersprochen, tropische Erlebnisse und stringente Beobachtung allein kreierten schon große neuartige Künstler; die naiven Produkte mancher Reisenden, die partout selbst zeichneten, bezeugen es.<sup>2</sup> Humboldts Hoffnung auf eine neue Tropenkunst nährten wohl auch die vergleichsweise schematisch manierten Landschaften, die er für seine „Vues des Cordillères“ (1813) Pariser Künstlern ohne Amerikaaufklärung, vorab Bouquets farbigen Kupferstichen, anvertrauen musste.<sup>3</sup>

Als anderer Kronzeuge hörte Rugendas, 1825 zurück aus Brasilien, aus dem beufensten Mund: „Meine Einbildungskraft [...] ist noch ganz erfüllt mit den üppigen Formen der Tropenwelt, welche Ihre geistreichen Zeichnungen so herrlich und wahr darstellen“ – „im Reichtum der tropischen Pflanzenwelt [...] (wurde er) durchdrungen von dem Gefühl, dass in der wilden üppigen Fülle einer so wunderbaren Natur der malerische Effekt immer durch die Wahrheit und die treue Nachahmung der Formen entsteht“.<sup>4</sup>

Vor der Mexikoreise, die Rugendas 1831–34 von Veracruz nach Orizaba und Mexicostadt, an die Westküste des Stillen Ozeans, bis Manzanillo führte, sprach Humboldt im Frühjahr 1830 eindringlich über Landschaftskunst der Tropen und empfahl eine „Summe“ tropischer Effekte: „Palmenwelt, baumartige Farrenkräuter, Cactus, Schneeberge und Vulkane“ – besonders der südamerikanischen Anden -, andererseits Größe.<sup>5</sup> „Hüten Sie sich vor den gemäßigten Zonen, vor Buenos Aires und Chili und vor schnee- und vulcanlosen Wäldern, vor Orinoco“, Amazonen- und Magdalenenstrom.<sup>6</sup>

Rugendas folgte jenem Rat nur gelegentlich und wählte teils realistischere, teils perspektivisch und dimensional wechselnde Ansichten, am prägnantesten vom mexi-

1 Vgl. HUMBOLDT: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, hg. von OTTMAR ETE, OLIVER LUBRICH; Frankfurt Main 2004, S. 220 f., 231 f. – DERS: Ansichten der Natur (vollständiger Originaltext), hg. von H. M. ENZENSBERGER; Frankfurt Main 2004, S. 183, 258 f.

2 Damit sei nichts gegen eine engagierte Liebhaberkunst auf ihrer Ebene gesagt. Nach eigenen Mähen nahm Prinz Wied Neuwied beispielsweise auf die nordamerikanische Reise den Maler KARL BODMER mit; Schriftsteller und Künstler ergänzten sich nun recht glücklich bei ihrem Interesse für Landschaften und einzelne Indianerstämme. Vgl. WILLIAM H. GOETZMANN (HG.): Karl Bodmer's America; Omaha 1984. – BRANDON K. RUND (HG.): Karl Bodmer's North Americann Prints; Nebraska UP, Lincoln u. a. 2004.

3 Dies gilt vor allem für die mehrfarbig angelegten Landschaften, einige andere gelangen prägnanter.

4 Brief HUMBOLDTS an R. von 1825 zitiert bei GERTRUD RICHERT: Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler in Ibero-Amerika; München 1952, (1952), S. 21; und Prospektenwurf Humboldts, ebd. S. 27.

5 HUMBOLDT an RUGENDAS, 13. 3. 1830, zitiert bei RICHERT (1952) (wie Anm. 4), S. 42 ff. – Auch Belermann werde zu Bildern der „Nevados von Mexiko“ südamerikanische Schneeberge und Vegetationen in die königliche Sammlung bringen, vgl. Katalog Berlin 2009, S. 164.

6 Ebd.

kanischen Hochgebirge. Der einstige Bergassessor Humboldt erforschte Gebirge unter vielschichtigen Spektren szientifischer Wißbegier des Mineralogen, Geologen, Botanikers, Meteorologen, und halbkünstlerischen Erlebens für spätere genaue Auswertung.<sup>7</sup> Während des Aufstiegs zum Pic von Teneriffa 1799 beobachtet er wissenschaftlich Pflanzenzonen der Heiden, Farne, Ginster usw. und Naturwunder wie die Eishöhle mit unterirdischen Gletschern, rätselhafte Lichttraketen im Dunstmeer flockiger Wolkenschichten, die sich als optisch-atmosphärisch verspiegelte Sterne herausstellen; der erwanderte Fernblick über das unendliche Meer gleitet zurück zu nahen bizarren Kraterformen; physiognomische Pflanzenensembles eigentümlichen Charakters binden das erhabene Naturbild in seiner „Neuheit“ an konkretere Wirklichkeiten. Der Rückblick hinab vom Gipfel über die Hänge formiert jene Pflanzenzonen in gewisser Einheit von botanisch-geologischer und malerischer Sicht zur Landschaft. Vergleiche mit „mannigfaltige(n) malerische(n) Effekte(n)“ anderer Hochgebirge – hier des Vesuv, des Monte Rosa und des Chimborazo – stellen sich ein, entworfene Bruchstücke möglicher späterer vergleichender Wissenschaft.<sup>8</sup>

Auch Rugendas' Blickwinkel mexikanischer Landschaftsstudien wechselt auffällig, wenngleich zurückhaltender in dieser Form. In künstlerischer Intensität und Dynamik, durchkomponierter Urgewalt der Natur gaben einige Ölstudien den „Vulkangipfel von Colima“ im Einklang von Schwüngen des Randgesteins mit mächtigen Wolkenzügen (Staatl. Grafische Sammlung München, Diener MX-O-338)<sup>9</sup> oder als Flammen und Rauchschwaden speienden Kegel, der an Humboldts „Feuer aus innerster Erde“ erinnert (K. Abb. 8, S. 23, vgl. Humboldt: „Über den Bau und die Wirkungsart der Vulkane“, Ansichten der Natur). Popocatepetl und Ixtaccíhuatl bei Mexiko-Stadt inspirierten schon 1831 nächtlich stimmungsvolle oder topografisch eingliederte Bilder der Schneegipfel, die im kleinen Format einladen, zu deutschen Romantikern zurückzublicken (hier K. 42 und 43). Aus dem Umfeld des „Nevado“ und des „Vulcan“ von Colima zeigte Achenbach den freieren Umgang des Reisenden mit Sichtweisen und Stilmitteln, die sich daheim enger in „Schulen“ abgrenzten, hier

7 Vgl. dazu die ausführlichere Beschreibung des Aufstiegs zum mexikanischen Vulkan Jorullo im Sept. 1803. ALEXANDER VON HUMBOLDT: Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexico, Teil II, übers. und bearbeitet von MARGOT FAAK, Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung 9, Berlin 2003, S. 273, 277 ff. – In Vulkanerkundungen des einstigen Bergassessors floss das Wissen seiner Schriften wie „Beobachtungen über Basalte“ (1790), später des „Geognostischen Versuchs über die Lagerung der Gebirgsarten“ (1823) ebenso ein wie zahlreiche Einzelheiten angrenzender Wissenschaften. Dazu WOLF VON ENGELHARDT: Goethe und Humboldt. Bau und Geschichte der Erde, Zs. Humboldt im Netz (HiN), II, 3, 2001 (nur Online). – EVA-MARIA SIEGEL vertiefte die Betrachtung Humboldtscher Pionierleistung des Erfahrens und Erforschens zwischen Wissenshorizont und Curiositas, Augenschein und Wahrnehmung, Messinstrumenten und Erkenntnis in dem Aufsatz: Repräsentation und Augenschein. Organisation des Wissens und Wahrnehmung des Fremden um 1800 am Beispiel der Reiseberichte und -tagebücher Alexander von Humboldts, Zs. HUMBOLDT IM NETZ (HiN), IV, 7, 2003.

8 ALEXANDER VON HUMBOLDT: Reise in die Äquinoktialgegenden des Neuen Kontinents (Relation historique du Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent; Paris 1814–1825), hg. von OTTMAR ETTE, Frankfurt Main 1991, 2 Bde. Bd. 1, S. 131 ff. passim. – Dies ist ein einfaches Beispiel, ein komplexeres etwa in Humboldt: Reise auf dem Río Magdalena (wie Anm. 7) Teil I, S. 97.

9 PABLO DIENER: Rugendas 1802–1858, Catalogo de la obra [Werkverzeichnis], Augsburg 2 1998; MX-O: Mexiko, Olio. „K“ künftig die Katalognummer des hier bespr. Katalogs Berlin 2009.

aber in weiter Spanne zwischen Romantik und Realismus erscheinen. Ein hochromantisches Mondscheinstück mit stillen Mauleseln diesseits der Laguna Sayula und des fernen „Nevado“ in zartem Lichtschimmer (K. 74) begegnete neben dem landschaftlichen Durchblick von einer tropischen Baumlichtung mit Indianerdorf auf beide Hochgipfel (K. 80). Pragmatische Gesteinsbeobachtung, rohe Lavaformen, ein weit offener Krater erschienen vor zartfarbig verdämmernden Fernen (K. 79) oder umgekehrt: wildes Steppengebüsch vor anmutig blauen, fernen Vulkanhängen (K. 78), der „Nevado“ in Wolkenkränzen hinter kruden Sandhügeln, eingeborenen Reitern und einem Ochsendgespann (K. 77). Manche Blätter rieten zum prüfenden Blick auf die szientifische und die künstlerische Ebene. Humboldt berichtet in „Äquinoctial-Reisen“, wie die Wärmeverhältnisse „kleine Luftströme“ am Berg und windgetriebene Dunstmassen zusätzlich beeinflussen;<sup>10</sup> Rugendas' windzerstobene Wolkenzüge um den „Nevado de Colima“ (K. 74) hätte man ohne das als rein künstlerische Majestasmeter interpretiert.

Rugendas' Haupttechniken, Bleistiftskizze und Ölstudie auf Karton, stiften nicht nur erste Notizen und die ästhetisch verdichtete Komposition, es ereignen sich überraschende Perspektivenwechsel.<sup>11</sup> Das Bleistiftblatt einer Felsenpartie bei Atoltonico el Grande beispielsweise bettet das kahle zackige Steingebilde, prononciert erfaßt, aber konventionell komponiert, in ein Tal anmutig überschnittener Bergumrisse (GSG München, Diener MX-D-225). Die Ölstudie desselben Tages richtet eine nahe Untersicht auf die isolierte, monumental aufragende, erratisch kahle Felsformation (K. 50)<sup>12</sup>.

Humboldt hat in Amerika häufig auch Bergwerke besichtigt, verglichen und kritisiert. In Blättern wie Rugendas' Ölstudie K. 49 fällt der Blick über dunkle Büsche mit Arbeitern im Vordergrund auf rauchende Schloten des deutschen Bergwerksstädtchens „Real del Monte“; andernorts begegnen Schachtbauten, die Basaltschlucht und „barranca“ der Hazienda von Santa Maria Regla (1832, K. 53, 51, 52). Abstürzende Vordergründe einer natürlichen oder durch Kiesabbau geschaffenen Schlucht, gewaltige, felsentief geschnittene mexikanische Stromtäler und Erosionslandschaften widersprechen vollends Richerts Beobachtung: „Rugendas blieb...der Romantiker, der sich alle Formen nur mit innerem Leben und innerer Bewegung erfüllt vorstellen konnte...in aller Bewegtheit kündigt sich ein unbewusstes und letztes Sehnen, das dem Weltenschöpfer zustrebt“<sup>13</sup>.

10 Ebd. S. 151.

11 Bleistiftzeichnungen galten neben einigen Tuscheblättern und lavierten Federzeichnungen teils als autonome Kunstwerke, teils als „vorbereitende“ Skizzen für die Ölstudien. Im Einzelfall lässt sich oft nicht mehr entscheiden, ob ein Blatt als jenes angelegt wurde und der Beobachtungsprozess zu einem anders gesehenen „Olio“ weiterführt, oder die Skizze sogleich als solche galt.

12 Beide vom 23. August 1832. DIENER konnte für die meisten Blätter das genaue Datum erforschen und angeben.

13 RICHERT 1952 (wie Anm. 4), S. 58. Allerdings geben weder solche noch die Bergwerksbilder oder die bunten folkloristisch als in Brasilien angelegten mexikanischen Marktszenen Zeichen wirklichen Verständnisses der erheblichen wirtschaftspolitischen Probleme Mexikos im Hintergrund. Vgl. WALTHER L. BERNECKER: Der Mythos vom mexikanischen Reichtum. Alexander von Humboldts Rolle vom Analytiker zum Propagandisten. In: OTTMAR ETTE, WALTHER L. BERNECKER (HG.): Ansichten Amerikas. Neuere Studien zu Alexander von Humboldt, Lateinamerika-Studien 43, Frankfurt/Main 2001, S. 79–103.

Im Ausnahmefall gelingt es jedoch, Berge und Ebenen in noch höherem Sinn durch pulsierende Dynamik und die erlebende Energie eines Menschen zu verbinden. In der Ölstudie K. 48 durchjagt ein einzelner Schimmel-Reiter die von abendlichen Lichtstreifen überspielte mexikanische Gebirgsebene. Im Vorder- und Mittelgrund alles Licht- und Konturbewegung, im Hintergrund erst rhythmische, dann bizarre Felskonturen von Actopan, windzerfahrene Wolken: ein fast kosmischer Erlebnisraum zwischen Land und Himmel für den stürmisch Dahinreisenden. Reisen, wäre von Humboldt zu hören, kann Ich (Bewusstsein) und Kosmos verbinden – Ziel des Ritts ist hier jedoch die Bergwerksstadt „Real del Monte“.

Einige europäische Landschaftstraditionen begegnen Rugendas' eigenwilligen Blickwinkeln und starken Strukturgegensätzen der neuen Welt. Die von manchen Routen zahlreich bewahrten Bleistift-Panoramen greifen als horizontal lange Entwürfe ein Vedutensujet des 18. Jahrhunderts auf, betonen aber die neue starke Bilderweiterung, wie sie im Detail nur Reisebewegung erfährt. Gebirgszüge sichern in dieser Form oft zuerst das topographische „Dokument“, ehe es freier bearbeitet oder auch abgebrochen wird. Entsprechende Farbmotive prägt die deutlichste Verbindung wissenschaftlich-geologischer Beobachtung mit malerischer Anlage. Rugendas bereiste Mexiko streckenweise mit dem Geologen Eduard Harcort („gemeinschaftlich [...] einige wissenschaftliche Reisen zu machen“) und wurde in einem Empfehlungsschreiben selbst „Naturwissenschaftler“ genannt.<sup>14</sup>

Diese Beobachtungen sollen nicht bemängeln, daß Rugendas' Landschaftskunst recht konventionelle Kompositionsgruppen einschließt, deren leichtere Irritationen sich eigenem Stil erst nähern. Nach dem Interim der Italienreise mit stärker architektonisch-archäologischen Interessen schloss er in Mexiko wieder an pittoreske Usancen seiner brasilianischen Lithovorlagen an, fand aber zu eigenwilliger offenen Weiten und Fernperspektiven der Landschaft. In Chile wechselt der ganze Landschaftsstil zur fast raumlosen Nahsicht auf materiale Felsformationen und Gesteinsschichten, mit bedingt durch die stete Nähe der Andenkette links vom Reiseweg oder im Umfeld Santiagos, wo Rugendas längere Zeit wohnte. In Mexiko wird aus der Panoramensicht das Grundkonzept horizontaler Staffelung eines naturnah feldergegliederten Mittelgrundes mit abschließenden Bergsilhouetten, jedoch dem Kürzel eines dunklen, oft rasch und flüchtig, in breiten Pinselhieben hingeworfenen vordersten Motivs entwickelt (zu den Farbtechniken zählt hier – überraschend wirkungsvoll – eine besondere Reisetchnik: mit dem Pinselstil oder einem dünnen Holz werden Busch- und Baumsilhouetten, Zweige und Palmenrippen in die Farbe geritzt und so die aufwendige Weißhöhung und ihre Trockenzeit erspart). Zwar verzichtet diese Gruppe selten auf malerisch rahmende Bäume, Blicke hinab in ein Tal, einwandernd oder einreitend blickführende Figuren und ein gestuftes Raumkontinuum in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Zwar prägt mittlere Felder im Anfangsjahr 1831 oft die flächenhaft summarische Farbkomposition. Doch werden naturnahe Busch- und Baumgliederungen und im Vorder-

<sup>14</sup> Brief I. PRIEBES an Dr. D. MIGUEL CONCHA, Santiago, 3. Nov. 1833, Stadtarchiv Augsburg, Akt „Historischer Verein“ (H. V.) Nr. H. 271.

grund genaue tropische Pflanzenstudien allmählich häufiger – abgesehen von eigentlichen „Humboldt-Stücken“: einzelne, naturnah wiedergegebene Palmbäume, nahe tropische Waldensembles mit einem Gewässer oder märchenhaft bildhohe dichte Urwälder, in deren Halbdunkel Orchideen leuchten.<sup>15</sup> Mit ihnen hatte er auf Schwarz-Weißebene der brasilianischen Lithovorlagen begonnen.

Um Rugendas' Schaffenskreis nicht auf Landschaft und Folklore in Mexico-Stadt einzuengen, schickte Sigrid Achenbach, Kuratorin dieser Ausstellung, auch dem Hauptteil ihres Katalogs Rugendas' Lithos brasilianischer Sklavenmärkte und -arbeitsstätten, der Goldbergbau- und Goldwäscherindustrie, von Prangerszenen, Prügelstrafen, dem tiergleichen Elend der Überfahrt, aber auch des afrikanischen Gesellschaftslebens auf einem europäisch-brasilianischen Landgut der Reise 1821–1825 voraus.<sup>16</sup> Außergewöhnlich waren damals Blattfolgen individuell umrissener Neger- und Eingeborenengesichter, eine breite Darstellung der Sklavengesellschaft, aber nicht der rahmende Blickwinkel. Selbst wo Schwarze am Feierabend, bei Tanz oder Fest unter sich sind, strahlt die Leitperspektive der weißen Herrengesellschaft im Zyklus – indirekt auch durch den europäisch-malerischen Landschaftsstil – auf diese Blätter aus. Dennoch blieben einzelne wie die Pranger- und Prügelzene ambivalent zwischen rücksichtsloser Gewalt und der Rechtnahme zuschauender Herren.<sup>17</sup> Andernorts fällt Rugendas' damals einzigartiger Realismus individuell gezeichneter Menschen großer Volkszenen, Märkte und Feste auf, der Menzel vorwegnimmt und im Text theoretisch erklärt wird. Der neue freiere – auch politische – Disput aller Stände als Kern der brasilianischen Öffentlichkeit gelte auch für das hier liberalere Verhältnis zwischen Herren und Sklaven.<sup>18</sup> Anzuprangern seien vor allem bigotte Religiosität, Habsucht und Rassenverachtung *englischer* Pflanzer, die jeden eigeninitiierten Bildungs- und Bürgerwillen der Sklaven unterdrückten; anzuprangern die Zerstörung altamerikanischer Hochkultur durch herrschende *Portugiesen*, welche Eingeborene in ihr dumpfes tiergleiches Dasein in ihren Wäldern zurückstießen.<sup>19</sup>

15 Zu Humboldts Bitten um Einzelstudien tropischer Pflanzen für einige seiner Pflanzenbücher der Briefwechsel 1825/26, RICHERT 1952 (wie Anm. 4), S. 21 ff.

16 MORITZ RUGENDAS [und VICTOR AIMÉ HUBER]: *Malerische Reise in Brasilien*; Paris, Mülhausen 1835.

17 Der umfangreiche Text von VICTOR AIMÉ HUBER, dem sozialpolitischen Schriftsteller und Sohn der Forster-Gattin THERESE FORSTER-HUBER, müht sich um distanziert geographische und soziopolitische Darstellung, durchsetzt von solcher scharfen Kritik. Ob Hubers soziologisch milde Beurteilung Brasiliens, ob Rugendas' im ganzen friedliches Zusammenleben der Wahrheit entsprach, stehe dahin. Obwohl die unterschiedliche Ebene von Text und Bild, Huber und Rugendas noch der Darstellung hart, ist Zeuskes Behauptung, die Bilder seien im Grunde ohne Text gemeint, so nicht berechtigt. MICHAEL ZEUSKE: Sklavenbilder. In: *zeitenblicke* 7 (2008) Nr. 2, Abschnitt 31. Einsehbar unter: [http://www.zeitenblicke.de/2008/2/zeuske/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2008/2/zeuske/index_html) (kein Endpunkt). Neben dem authentischen Reisenden Rugendas erschien Hubers Name nicht im Titel. Sein Text stammte aus zweiter Hand, vor allem, wie er selber sagt, aus SPIX' UND MARTIUS' „Reise in Brasilien“ (1823) und Rugendas' Erzählungen in Paris 1826. Nach Rugendas' Abreise nach Mexiko 1831 wurden die Lithos seines Buches nach seinen Zeichnungen in unterschiedlicher Qualität von verschiedenen Künstlern für die Lieferungen bis 1835 im Verlag Engelmann gefertigt.

18 Dies und das Folgende in RUGENDAS: *Malerische Reise in Brasilien* (wie Anm. 16), Teil II, S. 22 und IV,2; III, 41 ff; IV, 3; II, 6 f; III, 2ff. II, 26: die natürliche Entwicklung könne nur zur Emanzipation der Ureinwohner führen.

Rugendas' Darstellung eines Indianers in betont selbstbewußter Autonomie und die Beachtung mexikanischer Kultstätten mögen diese Kritik in Mexiko 1831/32 fortsetzen oder indirekt spiegeln (K. 67 u. S. 11, K. 33; vgl. aus Chile die Blätter vom Indianerstamm der „Araukaner“).<sup>20</sup>

Als Helga Weißgärbers Katalog zur Ostberliner Bellermann-Ausstellung 1987 ausführliche Passagen der schwer zugänglichen Reisetagebücher aufnahm<sup>21</sup>, wurde deutlich: eine Reihe epigonal idealistischer Ansichten im Umfeld des früheren 19. Jahrhunderts, die seine Begabung in Zweifel zogen, steht in dieser Zeit am Rand des Oeuvres – jene Gruppe malerischer Blicke vom Repoussoire eines Felsenkastells oder flankierender Palmen auf sonnenvergoldete Buchten, die fast zwingend an Lorrain erinnern, jene künstlich späte Romantik südlicher Abendsegler am Palmenufer oder des Vollmonds im Hafen von Puerto Cabello. Sie fehlten auch hier 2009 nicht. Bellermann erreichte von Caracas aus Merida in den Anden und segelte auf dem Orinoko bis Angostura, längere Zeit fesselte ihn die Landschaft um die Hauptstadt.

Eine Spanne gebrochener Wirklichkeiten der Reisenotizen vom romantischen Moment bis zu spektakulären Realismen oder pragmatisch notierten Baedekerdaten über einen Ort wie Merida<sup>22</sup> mahnt zum Umblick bei den Ölstudien. Erfahrung und Vorstellung anderer Wirklichkeiten brachte er von der Berliner Ausbildung bei Carl Blechen und August Wilhelm Schirmer mit, die Liebe zu nordischer Landschaft und einer Aura Ossians von Wanderungen mit Friedrich Preller d. Ä. in Rügen und Norwegen 1839/1840, wie sie bei allem Interesse für „Humboldts“ Tropenbäume und Urwaldcharaktere in manchen venezuelanischen Bildern nachklingen. Die naturnah detaillierte, „wissenschaftliche“ Wiedergabe ausladender Baumkronen, knorriger Eichen, Felsblöcke und Hüengräber, „nordische Landschaften“ von Salomon Gessner und Carl Wilhelm Kolbe bis zu Johann Christian Reinhart, Caspar David Friedrich und Johann Wilhelm Schirmer stellte Timothy Mitchell als naturwissenschaftlich deutschen Beitrag zur Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts heraus.<sup>23</sup> Novak hatte entsprechende Beziehungen zwischen deutschem und nordamerikanischem 19. Jahr-

19 Vom englischen Mutterland hingegen sei der stärkste Antrieb zur Beendigung der Sklaverei ausgegangen, ebd. Teil II, S. 16ff.

20 Araukaner: PABLO DIENER (wie Anm. 9) unter AE-D und AE-O. HUBER allerdings flicht an einer Stelle ambivalenter Urteile ein, Rugendas habe das Glück gehabt, aus Rio, dem Sklavenmarkt mit Beispielen vieler afrikanischer Stämme, „gute, charakteristische“, ja „die interessantesten Physiognomien“ und malerische Seiten afrikanischen Gesellschaftslebens zu liefern: utopisch schöne Bilder, meint er mit liberal-humaner Geste, vorausweisend auf ihre endgültige Befreiung und Emanzipation. Ein seltsamer Widerspruch zwischen Idealismus und Realität. RUGENDAS. Malerische Reise in Brasilien (wie Anm. 16), Teil II; S. 11f. (vgl. die Kostümtafeln, ebd. Tafel 6–8).

21 HELGA WEISSGÄRBER (Hg.): Ferdinand Bellermann 1814–1889. Ein Berliner Maler aus der Ära Alexander von Humboldts, Kupferstichkabinett und Nationalgalerie Berlin 1987. – FERDINAND BELLERMANN: Diarios Venezolanos 1842–1845; Caracas 2007; nur in wenigen Exemplaren in Deutschland.

22 Tagebuch 3. 12. 1844, WEISSGÄRBER, Katalog Berlin 1987, S. 60.

23 TIMOTHY MITCHELL: Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840; Oxford 1993. Vgl. SCHIRMERS Zeichnungen und Grafiken mit dem Thema „Deutscher Urwald“. JOHANN WILHELM SCHIRMER: Vom Rheinland in die Welt, Clemens-Sels-Museum Neuss, Katalog Druck Petersberg 2010, Bd. I, hg. von MARCELL PERSE, S. 564, vgl. S. 464.

hundert besprochen.<sup>24</sup> Asher Brown Durands „Letters on Landscape Painting“ proklamierten 1855, in Manchem erinnernd an Carl Gustav Carus’ „Briefe über Landschaftsmalerei“<sup>25</sup>, für die nordamerikanische „Hudson River School“: „the virgin charms of our native land have claims on your deepest affections,...the wild districts, the unshorn mountains surrounding them with their richly-textured covering, the ocean prairies of the West [...] yet spared from the pollutions of civilization“.<sup>26</sup>

In schroffer Nähe einer ursprünglich bäuerlichen Bergregion ganz im Gegensatz zu Lorrain fesselte Bellermann das rustikale Bergstädtchen „La Guaira“ an der Küste vor Caracas (K. 141, vgl. K. 140). La Guaira am Ausläufer der Anden: eine ruinöse Feldsteinschichtung, eine Steingasse entlang der Schutzmauer gegen den zerklüfteten Felsenhang steigen vom vordersten Bildrand steil und verwinkelt gegen ein begrüntes Bergmassiv auf. Handwerklich gebaute Steinhütten mit roten Ziegeldächern, wirr hängende Balken einer geborstenen Fassade, ein mit dem Landgefälle absinkendes Gebäude. Ein entgegenkommender Maultiertreiber relativiert die steile Perspektive. Erdnahem Kolorit in warmen Ocker-, Braun- und Gelbtönen gelingt es, diesen verwinkelten Dinglichkeiten, diesem eigenwilligen Realismus eine malerische Seite abzugewinnen, sie mit Rhythmen bewaldeter Zwischenbuckel des Bergmassivs zu verbinden. Verhaltene Schatten einer hohen Sonne von rechts außerhalb des Bildes stiften Dingen, Bauten und Natur eine kraftvolle Präsenz. Landschaftsanschnitte an allen Seiten und die fehlende Binnenrahmung etwa durch Bäume suggerieren einen allseits offenen Ausschnitt aus noch mächtigeren Wirklichkeiten.

Auf dieser Ebene hat Bellermann einige Landschaften in dunklerem Ton mit kraftvollem Oberflächenrelief und lastenden teilgeschwärzten Wolken, aber konventionellerer Perspektive geschaffen. Eine schwerer erdfarben braun- und grüneprägte Palette, verwitterte Mauern, naturnah reliefierte Oberflächen der Steine, Wiesen und Berghänge werden stilführend; kompositorisch blickführende Bauten, Brücken, Mauererläufe in der Landschaft nehmen rauher wirklichkeitstreueren Charakter an. Das zerklüftete Gelände um die Pastora-Kirche in Caracas, wieder bewachsene Erdbebenaufrüche von 1812, Mauerstürze, eine kleine Schlucht zeugen noch von Erschütterungen (K.115). Schlichte Häuschen der deutschen Kolonie „Tovar“, „mitten im Urwald...zwischen Baumstubben gebaut“, vermitteln im stumpfbraunen Ton eine Aura von Handwerk, Arbeit und hartem Siedlungsgeschäft (K. 123). Bäume vor dem Haus der Familie Bolivar auf einer Anhöhe bei Aragua (K. 118), das Bellermann für dessen Geburtshaus hielt, aber „entfernte“ er, um Tal und Höhen dieser „schönsten Wälder“ entsprechend herauszustellen: eine Geste utopischer Symbolik für das befreite Land? Der Maler erlebte, wie Simon Bolivar nach turbulenten Jahren um seinen Ruf mit

24 BARBARA NOVAK: Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825–1875; Oxford UP 1980

25 CARL GUSTAV CARUS: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824, Dresden 1955 (mit einem Anhang über „Physiognomik der Gebirge“ im Anschluß an Humboldt)

26 A. B. DURAND: Seven Letters on Landscape Painting, The Crayon I, 1855, hier Letter II, S. 34 f. – Auch HUMBOLDT wurde seit dem ersten Jahresband in „Crayon“ besprochen. Vgl. „Humboldt on Landscape Painting“, The Crayon I, 1855, S. 199 f.

großem Geleit rehabilitiert, „heimgeholt“ und beigesetzt wurde in der Familiengruft der Kathedrale von Caracas.<sup>27</sup>

Welch großartiger Charakter, schrieb Humboldt gegen Ende des Landschaftskapitels im „Kosmos“, würde der Landschaftsmalerei aus klimatisch reich gestuften Pflanzengebieten durch Motive aus der Unabhängigkeit spanischer Kolonien von europäischer Herrschaft zuteil: Motive freier Bürgerwesen und freier Verfassungen, wo endlich einmal Kunstsinn in jenen Ländern erwache, eine utopische Einheit tropischer Natur mit politisch errungener Freiheit<sup>28</sup>. Galten Bellermanns gewaltige Bergmassive, Erosionsschluchten und Felsenhänge, tief eingeschnittene Flussbetten Venezuelas, Gestaltungen archaischer Erd- und Landesgeschichte (etwa K. 128, 129) als Symbole in ähnlichem Sinn? Großes Naturgeschehen jedenfalls: „vor uns gewaltige Gebirgsmassen, Hoch-Thäler und Mesas entwickelten sich gleichsam aus dem Wolken Chaos. Tief unter uns den brausenden Motatan ... die Formationen des Gebirges der Andes [zeigen] überall tief eingeschnittene Täler mit wilden Strömen“ und Sturzbächen, steile Berge, öde, aber großartige Täler“ (Bellermanns Tagebuch).<sup>29</sup> Alfredo Boulton schrieb: „Der reisende Maler wurde zu einer der großen Persönlichkeiten... der venezuelanischen Nation“; er gestaltete „unsere (leuchtenden) Landschaften“, die „schöne Wahrheit unserer tropischen Seele“: ein Glücksfall unserer Kunst, eines Abschnitts „unserer Geschichte“, „den bis dahin niemand geschildert hatte“ (Boulton weist auf die Jahre nach der Revolution hin).<sup>30</sup>

Ein besonderes Ereignis spektakulärer Natur und nationalvenezolanischer Würde, Bellermanns Erlebnis des bizarren Naturwunders „Guacharo-Höhle“, wurde zum Höhepunkt der Reise. Die riesige Stalaktiten-Höhle in palmenreichen Urwäldern von Cumanà, erfüllt vom Schrei tausender von Guacharo-Vögel, die im tiefsten Innern indianische Bestattungsplätze birgt, zeigte Bellermann als romantischen Ausblick: durch den Stalaktitenrahmen auf den Urwald und umgekehrt als Höhleneingang durch die Bäume (K. 107–109). Einem späteren Ölgemälde verlieh er den Titel „Alexander von Humboldts Besuch der Guacharo Höhle auf der Cordillere von Venezuela, im Jahre 1799“.<sup>31</sup>

Eine andere geologische Perzeption, akribisch gezeichnete, in grotesken Massen den Felseneingang überwuchernde Stalaktitengebilde (Kat. 109, 117), gehört dann zu einer Gruppe „physiognomischer“ Zeichnungen, in deren Stil „für Humboldt“ auch Baumensemble geradezu veristisch genau in Ast und Blatt, teils wissenschaftlich geordnet, teils malerisch mit Lianen verwachsen, gezeichnet oder in Urwaldkompositionen umgesetzt werden (z. B. K. 148–153, K. 94). Als Hermann Karsten 1894 etwa 20

27 BELLERMANN: Brief an FRIEDRIKE MÖLLER, 1.2. 1843, WEISSGÄRBER, Kat. Berlin 1987, S. 32 f.

28 HUMBOLDT: Kosmos (wie Anm. 1), S. 231 f. Man könnte Stellen in Humboldt: Reise in die Äquinoktialgegenden (wie Anm. 8), S. 517, 525 darauf beziehen, würde nicht seine schwankende und teils widersprüchliche Haltung zum europäischen Einfluß deutlich werden, der hier nicht diskutiert werden kann.

29 Tagebuch, 31. 10. 1844, WEISSGÄRBER, Kat. Berlin 1987, S. 54. Bellermanns Schreibweise.

30 BELLERMANN y el paisaje venezolano 1842/1845 (zweisprachig); Berlin DDR, 1977, S. 11.

31 Titelbeleg und Abb. in Katalog Berlin 2009, S. 209.

dieser Baumensemble botanisch genau bestimmte, erinnerte er an des Künstlers hier auch wissenschaftliche Arbeitsweise.<sup>32</sup>

Sehr zurückhaltend wurde Humboldts Tropenvorstellung hier im Spiegel der Zeichnungen und Aquarelle Eduard Hildebrandts (1817–1868) präsentiert.<sup>33</sup> Einzelne Pflanzen- und Baumstudien, Waldensemble und Stimmungslandschaften mit Palmen um Rio erschienen neben gewagten Versuchen, vedutenhafte Architekturensemble des Kolonialbarock mit dem Talent für realistische Volksszenen zu vereinen. Den Gegensatz etwa zwischen dem Volk am Brunnen und Rios Kirche „Santa Rita“ mit Durchblick auf „Nossa Senhora da Candélaria“ vermittelt eine kleine Prozession zu „unserem täglichen Leben“ (K. 166, vgl. 167, 170). Im Bewusstsein späterer Schwächen der Gemälde schrieb Gilberto Ferrez 1988: „Von allen Aquarellisten, die uns im vorigen Jahrhundert besuchten, war Eduard Hildebrandt unangefochten der Meister des realistischen Bildes der Tropen“ – „Seine Reisestudien haben weder ihren künstlerischen noch ihren dokumentarischen Wert verloren“.<sup>34</sup>

Seine Ausbildung bei dem französischen Marinemaler Jean-Baptiste Isabey legte Manches fest. Neben pittoresken Landschaftskompositionen, wie das 17. Jahrhundert sie Zeitgenossen Hildebrandts vermittelte, und dem nüchtern pragmatischen neunteiligen Panorama Rios von der Seeseite<sup>35</sup> fielen einige weit in die Moderne weisende, subtil in Blautufen aquarellierte Abstraktionen von Meer und Himmel auf (K. 160, 161, 173). Sein „impressionistisches“ Talent, ganze Landschaften im atmosphärischen Ton seiner Himmelsstimmung anzulegen, die Ferrez dem Einfluss Turners zuschrieb, trug hier überraschende Früchte.

Sigrid Achenbachs wissenschaftlicher Katalog hat mit hoher Kennerschaft die ausgestellten Blätter bibliographisch begleitet, Parallelexemplare entdeckt, den Ölstudien Zeichenskizzen weit verstreuter Sammlungen zugeordnet, zahlreiche Irrtümer – einige auch bei Diener – korrigiert, die Reisen durch biografische Details veranschaulicht und Humboldts anregend szientifischen Horizont umrissen. Beziehungen zu Humboldt prägen die Routen, die Interessen und auch späteren Erfolgsversuche der drei Künstler in Berlin. An einige völlig vergessene Künstlerreisende wie Albert Berg wurde erinnert, eine Konkordanz mit wichtigen Vorgängerkatalogen geliefert, das frühere Geschick dieser Sammlung in Russland und der DDR skizziert. Zur Qualität des Katalogs trug die bekannte sorgfältige Ausstattung des Hirmer-Verlags mit ausgezeichneten Abbildungen wesentlich bei.

32 HERMANN KARSTEN: FERDINAND BELLERMANN. Landschafts- und Vegetationsbilder aus den Tropen Süd-Amerikas; Berlin 1894.

33 Sehr beeindruckt von französischen Landschaftsaquarellen sandte Friedrich Wilhelm IV. ihn 1843 mit Sonderauftrag für einige Monate nach Rio de Janeiro. An die berühmte Stelle des „Kosmos“ über neue Tropenmalerei jedoch geriet er neben Post, Hodges, Rugendas und Bellermann, weil Humboldt den Ankauf seiner Studien lancieren wollte (sie waren noch gar nicht eingetroffen). Zu Zielen dieser Bestände in der königlichen Sammlung und der Schätzung HILDEBRANDTS HUMBOLDTS Brief an OLFERS, ohne Datum 1846, in: Briefe ALEXANDER VON HUMBOLDTS an IGNAZ VON OLFERS, hg. von E. M. W. VON OLFERS Nürnberg u. a. 1913, Nr. 171.

34 GILBERTO FERREZ: Die Brasilienbilder Eduard Hildebrandts, Berlin DDR 1988, S. 21, 9.

35 Nur einige Teile in Berlin erhalten.

Ein Hauptanliegen Humboldts, neue Tropenmalerei durch innere Größe, das Erhabene auszuzeichnen, erfüllten die kleinen Formate unserer Reisenden selten, teils wie bei Rugendas auch wegen anderer Stilinteressen. Jenen Wunsch hätte uneingeschränkt amerikanische Malerei der Zeit – gar unter seinem Namen – erfüllt, vor anderen die nordamerikanische „Hudson River School“ der Landschaftler, in neuerer Kritik überstrahlt von ihrem Pionier spektakulärer Natureffekte Frederic Edwin Church und seinem Bild „Heart of the Andes“ (1859). Das Großformat zeigte einen gewaltigen Höhenzug der südamerikanischen Andenkette – im Vordergrund tropische Pflanzen und Bäume in illusionistischer Treue, Wald- und Feldgliederungen des Vorgebirgslandes. Führungstexte der Entstehungszeit schon beschworen die genaueste Adaption Humboldtischer Landschaftsregionen und Vegetationsgürtel am Berg<sup>36</sup>, die erhabene Gebirgskette – überhöht durch eine sakral-idealistische Deutung zwischen dem weißen Kreuz im Vorland und dem Schneegipfel des „Chimborazo“.<sup>37</sup> Tropische Pflanzen, paradiesisches Vorgebirgsland, die majestätische Größe des Andenmassivs vereinten so wissenschaftliche und künstlerische „Erkenntnis“ der großen amerikanischen Natur mit ihrem „inneren geistigen Sinn“; die Erinnerung an Forschungsweisen des „zweiten Entdeckers Amerikas“ vollendete das allamerikanische Symbol.<sup>38</sup> Church brachte von südamerikanischen Reisen ähnlich Motive und Kompositionen heim.

Andere Maler der „Hudson School“ standen bereit, Frührodung und -besiedlung des Landes als höhere Sendung („Manifest Destiny“) und einen Vorschein des erhofften, hart erarbeiteten Paradieses auch von Fortschritt und gesellschaftlicher Demokratie kämpferisch zu symbolisieren. In Thomas Coles „St. John in the Wilderness“ (1827) steht der heroische Apostel mit kleinem Gefolge am kämpferischen Kreuz über schwindelndem Gebirgsabgrund. Als „Heart of the Andes“ 1864 in einer nationalen Show mit nationalen Symbolen (indirekt für die Nordpartei im Bürgerkrieg) feierlich drapiert wurde, schien – bei weiterhin offenen Rezeptionsperspektiven – auch Verwandten der „School“ wie Thomas Cole, Asher Brown Durand, Albert Bierstadt, Thomas Moran dieser Sinnhorizont fast eingeboren. Burkes Theorie des „Sublime“ (Erhabenen)<sup>39</sup>, Ruskins Landschaftssymbolik in „Modern Painters“ (1843) und Ralph Waldo Emersons Naturphilosophie waren von großem Einfluss. Zudem wurde neuerlich an Caspar David Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ („Tetschener Altar“), die frühe „Autonomie“ eines Landschaftsmotivs außerhalb des Historienbildes,

36 In jüngerer Zeit REBECCA BEDELL: *The Anatomy of Nature. Geology and American Landscape Painting 1825–1875*, Princeton UP 2001, S. 76 ff. – KEVIN J. AVERY: *Church's Great Picture „The Heart of Andes“*, New York 1994, besonders S. 12 ff, 55. – FRANKLIN KELLY: *Frederic Edwin Church and the National Landscape*; Washington, London 1988, S. 96 ff.

37 Das häufigste Vergleichswerk war JOHN BUNYANS „Pilgrim's Progress“ (1678), der allegorische Weg des Christen durch irdische Anfechtung zum jenseitigen Paradies.

38 Schriften HUMBOLDTS mit Anstreichungen sind in Churchs Bibliothek seines Landsitzes „Olana“ erhalten. Kurz bevor „Heart of the Andes“ auf seiner europäischen Reise Humboldt in Berlin gezeigt werden sollte, starb er.

39 EDMUND BURKE: *Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Vgl. die zahlreichen deutschen Theorien des Erhabenen.

und zahlreiche Parallelen der Felsen- und Panoramensujets, atmosphärischer, latent metaphysischer und latent nationaler Gestaltung erinnert.<sup>40</sup> Zwischen diesen weitgehend kanonisierten Künstlergruppen böte die ideologisch offenere, experimentelle Freiheit jener Reiseateliers die Chance, in kritischer Sichtung vielseitige Beziehungen neu zu entdecken, kanonisierte Rahmen zu bewegen und vielleicht die „Expedition Kunst“ von deutscher und amerikanischer Seite aus umsichtiger zu beleuchten. Auch Maler vom „Hudson River“ brachten Bilder als Teilnehmer an Expeditionen in den amerikanischen Westen zurück. Die Gelegenheit für eine komplexere Ausstellung ist günstig. Auch die amerikanische Malerei vor 1900 stand in Europa lange im Hintergrund, rückte aber durch große jüngere Ausstellungen in Boston und Paris, Berlin und Wien, London und Hamburg wieder ins Licht.<sup>41</sup>

REINER ZEEB  
Augsburg

40 Siehe Anm. 36.

41 A New World. Masterpieces of American Painting 1760–1910, (Ausstellung Museum of Fine Arts, Boston 1983, Grand Palais Paris 1984), Druck Boston 1983 und Paris 1984; Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und aus amerikanischen Museen (Ausstellung Schloß Charlottenburg Berlin); München 1988. – America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts (Ausstellung Schloß Belvedere Wien); München 1999. – American Sublime (Ausstellung Tate Britain London); London 2002. – Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei (Ausstellung Bucerius Kunst Forum Hamburg), München 2007. – ELLIOT B. DAVIS (HG.): A New World Imagined: Art of the Americas; Boston 2010. In die genannte Richtung gingen bereits JENNS E. HOWOLDT und UWE M. SCHNEEDE mit der Aufnahme von Rugendas und Church in ihr Kapitel „Südamerika“. In: Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt (Ausstellung Hamburger Kunsthalle); Hamburg, München 2002. – Komplexer konzipierten Aspekte dieser Richtung drei Kolloquien der Carl Justi-Vereinigung. Siehe DIRK BÜHLERS Besprechung; 1810 – 1910 – 2010: Bedingte Unabhängigkeiten. Kunst und nationale Identitäten in Lateinamerika [teils im Anschluß an Humboldt]. Internat. Kolloquium Lehrstuhl Kunstgeschichte der TU und Carl Justi-Vereinigung, 6.–9. Mai 2010, Dresden. In: *Kunstchronik* 63 (2010), S. 593–597.

**Liebermanns Gegner. Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus.** Hg. von der Stiftung Brandenburger Tor, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig; Texte von Anke Daemgen und Uta Kohl; Köln: Wienand Verlag 2011; 216 S., 167 farbige und 14 SW-Abb.; ISBN 978-3-86832-046-6; € 29,80

Der expressionistische Agitator und Dichter von Kriminalsonetten Ludwig Rubiner schrieb 1914 in seinem Essay „Maler bauen Barrikaden“: „In Deutschland nennt man einen Milchkeller *Trinkhalle*. Gerade so pompös nennt sich die alte Liebermannsche Secession *Freie Secession*.“<sup>1</sup> Diese „alte“ Secession war damals gerade vierzehn Jahre alt

1 LUDWIG RUBINER: Maler bauen Barrikaden. In: Die Aktion 4, 1914. Sp. 353–65, Nachdruck in: DERS.: Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke; Frankfurt Main 1976, S. 278 – 89.