

durch das unmittelbare Eingreifen des Jesuitenarchitekten und -malers Giuseppe Valeriano. Einmal mehr scheint die Kreuzesweihe nicht nur einer entsprechenden Reliquie geschuldet, sondern auch jenem so typischen „Jetzt gerade!“, mit dem man sich stets aufs neue über die protestantische (Kreuzes-) Kritik hinwegzusetzen suchte. Zwei weitere bayerische Jesuitenkirchen in Landshut und Ingolstadt, die wiederum mit herzoglicher Unterstützung entstanden, waren ebenfalls dem Kreuz gewidmet. Eine entsprechende Ideologie sieht die Autorin in der Fassade von St. Michael gespiegelt, denn hier besiegt der Erzengel mittels der Kreuzeslanze seinen Gegenspieler Lucifer, und ein prominentes Kreuz bekrönt den Giebel, – sichtbare Zeichen zwar, die eine Deutung der Fassade als *porta coeli* stützen könnten, indes weniger auffällig wirken als die Statuen der bayerischen Herrscher und das merkwürdig verdoppelte Portal (ein Stadttorverweis?), denen die Autorin nur geringe Beachtung schenkt. Interpretiert sie die Türrahmungen zudem als Zitate der römischen Porta Pia und sieht sie die Übertragung der architektonischen Formen auf die Münchner Michaelskirche auch im Architekten des Vorbildes *Michael Angelus* begründet, so weicht die historische Argumentation ausnahmsweise einer künstlerpanegyrischen Assoziation. Hier dringt dann doch der Stallgeruch noch einmal durch.

Wiewohl nicht alle Kapitel der vorliegenden Publikation grundlegend neue Einsichten vermitteln, ist ihre Hauptthese bisher nicht mit dieser durchaus angemessenen Entschiedenheit vertreten worden. Die vorhandenen Untersuchungen zu den ikonographischen Folgen von Gegenreformation und Konfessionalisierung vermag das Buch somit eindeutig zu bereichern.

INGO HERKLOTZ
Universität Marburg

Gerd-Helge Vogel (Hg.): Kunst und Wissenschaft im Umkreis von Alexander von Humboldt. Protokollband der XI. Greifswalder Romantikkonferenz: „Deutsche Künstler in Amerika 1800–1850“ und des 1. Zürcher Symposiums zur wissenschaftlichen Illustration: „Wissenschaftliche Illustration im Umkreis Alexander von Humboldts“. Festschrift zum 100. Geburtstag des Caspar-David-Friedrich-Instituts der Universität Greifswald.¹ 321 S., zahlr. SW- und Farbabb.; Berlin: Lukas Verlag 2009; ISBN 978-3-86732-045-0; € 40,00

Alexander von Humboldt und seine „amerikanischen“ Kunstjünger als Thema für die Festtagung eines kunstgeschichtlichen Instituts, das, 1907 gegründet, an vielen Höhen und Tiefen, Wegen und Nebenwegen deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert teil hatte, zeigte sich als glückliche Wahl (Mai 2007). Nicht nur hatten unter mehreren Lokalgenien Caspar David Friedrich und die „heimische“ Baukunst eine Aus-

¹ Der Herausgeber hat in den Band unter dem Titel „Die Welt im Großen und im Kleinen“ noch eine weitere unabhängige Tagung über den Pommerschen Maler August Ludwig Most aufgenommen. Ich bespreche nur die beiden ersten Tagungen.

richtung des Instituts, an dem Max Semrau, Otto Schmitt und Herbert von Einem wirkten, auf Deutsche Romantik und Backsteinarchitektur der Ostseeregion begründet. Auch die Tradition der „Greifswalder Romantikkonferenzen“, erinnerte Michael Lissoks Überblick, deren elfte hier zu verhandeln war, betonte häufig diese Themen: Backsteinbaukunst und romantische Malerei. Ein dritter nahe liegender Grund wäre das Verdienst der DDR-Forschung an der Humboldt-Vermittlung. Im Schatten allen Machtmissbrauchs auf staatlicher Ebene erarbeitete sie zahlreiche wichtige Quellenwerke, auf die auch westliche Arbeit sich heute stützt.

Ein kunstgeschichtliches Thema des 19. Jahrhunderts: war da mit Forschungsgeschichte einzusetzen? Nicht nur in den Standardwerken von Cornelius Gurlitt „Die deutsche Kunst seit 1800“ (1924) und Hermann Beenken „Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst“ (1944) sucht man die Namen jener Humboldt-Jünger vergebens. Auch gewichtige spätere Werke über die deutsche klassisch-romantische Malerei von Herbert von Einem (1978), Willi Geismeyer (1984) oder Helmut Börsch-Supan (1988) verlieren über sie (fast) keine Silbe. Hanno Becks erste „vollständige“ Humboldt-Biographie von 1959/60 bringt zwei Anmerkungen.

Trotz einer gewissen Sonderstellung Johann Moritz Rugendas', der einer stets geschätzten Augsburger Künstlerfamilie entstammt und seit 1950 einige Ausstellungen und die exzeptionelle Biographie Gertrud Richerts (1952) erhielt, trotz einiger sporadischer „früher“ Schriften brachten eine deutliche Wende erst die Arbeiten Renate Löschners seit ihrer Berliner Dissertation von 1976 und ihrer Ausstellung „Deutsche Künstler in Lateinamerika“ mit dem Berliner Ibero-Amerikanischen Institut 1978. Das Münchner Völkerkundemuseum und seine Zeitschrift „Münchner Beiträge zur Völkerkunde“ folgten. So war die Initiative, Kunsthistoriker aus Ost und West um das Thema zu sammeln, in Greifswald immer noch eine Pionierleistung des Faches.

Der Leiter der Tagung und Herausgeber diese Bandes Gerd-Helge Vogel stellte einleitend einen großen Kreis von Namen Emigrierter als Grundlage künftiger Forschung und ihre Beweggründe, auszureisen, vor. Gegen Armut, Randexistenz im sozialen, im Arbeitskonkurrenzkampf, gegen militärische Zwangsrekrutierung, politische Bedrängnis und Verfolgung unter absolutistischer Willkür, nach den gescheiterten Revolutionen schienen selbst Strapazen langer Seereisen, die manche nicht überlebten, ein verheißungsvoller Weg. Er endete manchmal bei der Landung, wenn skrupellose Glücksritter, zu vergleichen mit heutigen Emigrantenschleppern, Grundstücke verkauft hatten, die es gar nicht gab (anschaulich beschrieben in Dickens' „Martin Chuzzlewit“).

Zum Kreis ähnlicher soziologisch-politischer Erfahrung trugen andere Referenten dieser Tagung bei. Bernardo Gut beschrieb die Leiden Aimé Bonplands, des Humboldtschen Reisebegleiters, bei späteren Pflanzungs- und Landwirtschaftsplänen unter zahlreichen amerikanischen Duodezdictatoren. Michael Gärtners biographischer Abriß wiederum kreiste um die hohe Sympathie des Indianerschriftstellers Balduin von Möllhausen für diese Gruppe amerikanischer Eingeborener (er lieferte u. a. 30 Zeichnungen und 6 Aquarelle für Whipples „Report upon the Indian Tribes“). Möllhausen

schenkte der Zufall eine Verwandtschaftsverbinding zu Humboldt, 1855 stieg er zum Custos der Bibliotheken königlicher Schlösser in Berlin auf. Peter Vilnau-Willberg konnte anlässlich der Chamisso-Reise die Kluft zwischen einzelnen sensiblen Eingeborenenfreunden der Expedition und der Zwangsbekehrung Eingeborener in Lagern christlich spanischer Mönche schildern. Bärbel Kovalevski erinnerte eindrucksvoll Friederike Riedesels Kritik an der Unterdrückung der Negersklaven, Louise von Panhuys' botanische Pflanzenstudien und einige weitere reisende Frauen, ein Nachtrag zu ihrem großen Buch über malende Frauen der Goethe-Zeit. Hans Werner von Kittlitz analysierte komplex eine andere Seite: abträglich literarische Legendenbildung zum Leben des „Indianer-Bodmer“, wodurch allerdings dessen Malerei unbeachtet blieb.

Hauptthema der Greifswalder und der Zürcher Tagung war aber die durch Humboldt angeregte und geförderte Landschaftsmalerei und botanische Illustration. Neben jenen Flüchtlingen hatten künstlerische Gruppen den Lockruf angeblich paradiesisch lebender Naturvölker im Süden des Neuen Kontinents, einer tropischen Flora und Fauna vernommen, die kraft eigener Schöpfungsfülle zu ungeahnten Erfolgen einer neuen Kunst inspiriere und in ein Dorado botanischer Forschung einlade. Von Bougainville bis zu Bernardin de St. Pierre, dessen „Paul et Virginie“ Humboldt häufig als Kindheitsmythos zitiert, war der Ruf schöner Wilder und paradiesischer Südseeinseln mit glücklich wachsendem und gelebtem Leben verklungen und Berichte sozial sehr problematisch strukturierter dortiger Ethnien etwa Georg Forsters verhallt.

Teils durch Zufall, teils durch geschickte „Bewerbung“ gelang es den oft mittellosen Künstlern, sehr bald nach Humboldts amerikanischer Reise (1799–1804) selbst dorthin aufzubrechen. Der Dichter und Botaniker Adalbert von Chamisso, der sich auf Humboldts Pflanzenstudien und „Physiognomie der Gewächse“ als Landschaftsform bezieht, nahm 1815–18 in Begleitung des Dokumentarzeichners Ludwig Choris an einer russischen Expedition durch die Südsee (Marshall-Inseln) nach Alaska und zurück nach Kalifornien teil (Bericht: „Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise“ 1821). Die Münchner Botaniker Carl Friedrich Philipp von Martius und Johann Baptist von Spix reisten 1817–20 „auf Befehl“ des Königs Maximilian Joseph I. von Bayern nach Brasilien, in die Gegend um Rio de Janeiro, und gaben ihren Bericht „Reise in Brasilien“ schon 1823 heraus. Johann Moritz Rugendas besuchte, in München angeregt wohl von ihnen, 1821–25 Brasilien, vorab Rio de Janeiro, sodann 1831–47 Mexiko, Chile, Argentinien, Peru und Bolivien. 1827–35 publizierte er in Paris seine „Voyage pittoresque dans le Brésil“ über die erste Reise. Ferdinand Bellermann gelangte mithilfe eines Reisestipendiums des preußischen Königs 1842–45 nach Venezuela, Eduard Hildebrandt aus Mittel eines solchen Stipendiums 1842–44 in die Landschaft um Rio.

Die meisten nahmen den Sprung zum Neuen Kontinent wohl wie Humboldt selber wahr. Während der engen Erziehung eines bürgerlich preußischen Elternhauses, so gesteht ein geheimster Lebensabriss 1801², wurde „eine Leidenschaft für das

2 ALEXANDER VON HUMBOLDT: Ich über mich Selbst (Mein Weg zum Naturwissenschaftler und Forschungsreisenden 1769–1790), mit ähnlichen veröffentlichten Abrissen von 1806, 1852 und 1859, jetzt in: „Aus meinem Leben“. Autobiographische Bekenntnisse, hg. KURT R. BIERMANN; München 1987. Der zitierte Text geschrieben am 4. August 1801 in Santa Fé de Bogotà.

Meer und weite Seereisen immer mächtiger“; die Lust zu Botanisieren, das Anfangsstudium der Geologie und eine naturwissenschaftliche Rheinreise mit Georg Forster teils zu mineralogischen Studien (1790) „trugen dazu bei, den Reiseplänen, die ich schon mit achtzehn Jahren gehegt, Gestalt und Ziel zu geben“ (ähnlich äußerte sich Darwin über das Reisevorbild Humboldts).³ In gespannter Erwartung wurde das Meer vor Humboldts Abreise nach Amerika allgemeine Erfahrungs- und Wissenschaftsmetapher: die unbekannte Natur, unbekanntes Leben schienen da vor ihm zu liegen „wie ein schrankenloser Horizont“, „an der Grenze des beschränkten Wissens“, so noch einmal im „Kosmos“, „wie von einem hohen Inselaufener aus, schweift gern der Blick in ferne Regionen“, in Landstriche hinaus, die erst Materialien für eine fundiert geographische Wissenschaft liefern, zu einer Fülle und Vielfalt, Fremdheit und Formenschönheit des Wachstums, welche Botanikern ein Dorado phantastischer Exemplare und neuer Gattungen verspreche.⁴

Aus ihnen hat Humboldt nach Erfahrungen im Land, beginnend mit Venezuela, eine „empirische Theorie“ neuen Naturerlebnisses entworfen, die wohl wichtigste Anregung junger Landschaftsmaler. Er nannte sie in der „Geographie der Pflanzen“ den „Ansichten der Natur“, dem poetischen Beschreibungsversuch süd-amerikanischer Landstriche (beide 1807): „Physiognomie der Pflanzen“: Ensemble, welche, verwandt der heutigen Vorstellung „Biotop“, aus bestimmten Leitfamilien und Exemplaren mit je eigenem Formengesicht („Physiognomie“), lebend in fließend harmonischen Verbänden einer lokalen Vegetation mit eigener Gruppenphysiognomie, bestehen. Mit feinem Natursinn für fließende Gemeinsamkeiten von Pflanze und Baum, Insekten und Großtiere in Licht und Wetter, Landschaft und Klima gewinne der Naturforscher solche botanisch-poetischen Segmente. Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts und zeitgenössische Kunsttheorie standen wohl Pate; Analogien zu synästhetisch höher sensibilisierten Landschaften der dichterischen Frühromantik sind überdies offenbar.

Die reflektiertere Fassung des „Naturgemäldes“ sollte jüngste Forschungsergebnisse mit poetischer Totalität vermitteln, eine hybride Vorstellung, die in „Kosmos“ und den Noten zu „Ansichten der Natur“ letztlich scheitert. Die Malerjünger haben wohl einfachere Fassungen rezipiert. Eine zentrale Stelle der „Ansichten der Natur“ schildert ihnen die mögliche Aufnahme botanisch bestimmter Gestalttypen in ein „Naturgemälde“: „Es wäre ein Unternehmen, eines großen Künstlers wert, den Charakter aller dieser [soeben genannter] Pflanzengruppen, nicht in Treibhäusern oder in den Beschreibungen der Botaniker, sondern in der großen Tropennatur selbst, zu studieren. Wie interessant und lehrreich für den Landschaftsmaler wäre ein Werk, welches dem Auge die aufgezählten sechzehn Hauptformen, erst einzeln und dann in ihrem Kontraste gegeneinander, darstellte. Was ist malerischer als baumartige Farren, die ihre zartgewebten Blätter über die mexikanischen Lorbeereichen

3 CHARLES DARWIN: Autobiographie, hg. S. L. SOBOL; Leipzig 1959, S. 91.

4 Zu anderen Formen kritischen Reisens: HANS JOACHIM PIECHOTTA (HG.): Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung.

ausbreiten? was reizender als Pisanggebüsche, von hohen Guadua- und Bambusgräsern umschattet?“, was der Baumwuchs besonderer Orchideen, was „rankende Bauhinien, Passifloren und gelbblühende Banisterien“, welche den Stamm der Waldbäume umschlingen?⁵

Auf die Perzeptions- und Ausdrucksformen der neuen tropischen Landschaftsmalerei, in deren Zentrum heute Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann und Eduard Hildebrandt stehen, komme ich zurück.⁶ Interessant die Phasen der Lebensentwicklung, welche den Anstoß zum Aufbruch nach Amerika gaben. Für Rugendas wirkte eigentlich initiiierend 1825 die Begegnung mit Humboldt in Paris nach seiner ersten Reise. Humboldt schrieb ihm: „Meine Einbildungskraft...ist noch ganz erfüllt mit den üppigen Formen der Tropenwelt, welche Ihre geistreichen Zeichnungen so herrlich und wahr darstellen...Sie allein scheinen mir, der ich 6 Jahre unter diesen Formen gelebt, den wahren Charakter meisterhaft aufgefaßt zu haben“. Er wünsche sogleich einige Einzelzeichnungen für die Neuauflage seiner „Geographie der Pflanzen“ (Paris ohne Datum).⁷

Nach der Teilnahme an Heinrich Meyers traditionell klassizistischer Lehre an der Weimarer Kunstschule studierte Bellermann seit 1833 unter Carl Blechen dessen freiere, teilweise eigenwillig urwüchsige Auffassung der Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie und sollte einige seiner Kompositionsformen in amerikanische Landschaftsdarstellungen aufnehmen; anschließend besuchte er August Wilhelm Schirmers Berliner Landschaftsklasse. 1839 reiste er, so Klaus Haeses Greifswalder Referat, in Begleitung Friedrich Prellers d. Ä., der dort zwei Jahre zuvor „mit dem Ossian in der Tasche“ Hünengräber erwandert hatte, nach Rügen, insbesondere in die Landschaft um „Stubbenkammer“. Wenige seiner entsprechenden Bilder wie „Hünengrab auf Rügen“ (1851/5 2) im Berliner Neuen Museum sind erhalten. Gotthilf Heinrich Schubert schon schrieb in seinen „Nachtseiten der Naturwissenschaft“ von der Weihe jener Völker, die dem mythischen „Urvolk der Welt...am nächsten verwandt“ waren, von nordischen Barden und der Natur „in den Wäldern Virginis“.

-
- 5 A. v. HUMBOLDT: Ansichten der Natur (Originaltext mit Humboldts wissenschaftlichen Erläuterungen), hg. H. M. ENZENSBERGER; Frankfurt Main 2004, S. 258f. Chamisso war einer der „Schüler“ Humboldts, die dessen Botanik und Pflanzenphysiognomie ein Stück weit treu folgten, um eigenständig weiterzuarbeiten; so Chamisso im Pflanzenbuch und „physiognomischen Partien“ des Reiseberichts. – Im Hintergrund standen bei Humboldt weltweit teils beschreibend, teils tabellenartig schematisch erfasste Kriterien „Zahlenverhältnisse des Vorkommens“, „Verschiedenheit der Formen“, „natürliche Affinität“ und „Verbreitungszonen“, die Grundlagen einer weltweit vergleichenden Wissenschaft liefern – unter anderen durch Fragen proportionaler Geographie, der horizontalen und vertikalen Gliederung. Gibt es gleiches Wachstum, gleiche Symbiosen in gleicher Entfernung nördlich und südlich des Äquators, proportional entfernt von den Polen, auf gleicher geographischer Breite, auf gleichen Isothermenlinien? Sind Analogien zwischen der abnehmenden Pflanzenfülle vom Äquator zu den Polen und vom Boden der Äquatorialgebirge zu deren Gipfel zu erkennen? usw.
- 6 Anlässlich meiner geplanten Besprechung von SIGRID ACHENBACH: Kunst um Humboldt. Reisetudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett; München 2009 in dieser Zeitschrift.
- 7 Zit. in GERTRUD RICHERT: Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler in Amerika; München 1952, S. 21.

Stiftete Bellermanns Berliner Zeit wahrscheinlich früher Kontakte zu Humboldts Schriften, als heute bekannt, so lenkte seine Bitte an den preußischen König um Stütze für eine Reise nach Venezuela (3. April 1842) Humboldts Blick auf ihn. Diese Reise, schrieb der Künstler, versprache „durch den großartigen Charakter des Landes und seiner Naturformen eine reiche Ausbeute und vielleicht ein ganz neues Feld für die Landschaftsmalerei“. Humboldt unterstützte den Plan beim König und schwärmte beim Abschied „im Mai 1842 im Lustgarten von Potsdam“ von Erinnerungen wie der an die Guácharo-Höhle in der Provinz Cumaná, deren unheimlich wilde Eindrücke er in „Äquinoktial-Reisen“ beschrieb und Bellermann romantischer malte.

Der Landschaftsabschnitt im „Kosmos“-Kapitel „Naturgemälde“ blieb ein Denkmal des Künstlers unter bedeutenden Tropenmalern. Erschlossen Reisen und Handel, Entdeckung und Forschung der Seefahrer im 15./16. Jahrhundert, heißt es dort, erst die tropischen Gegenstände größerer Landschaftskunst, üppige Pflanzen ferner Klimate in natürlichen Familien und relativen Schönheiten, um der Malerei Leben, Genauigkeit und Mannigfaltigkeit zu schenken, so sollte heute jeder Maler seine Tropenlandschaft vor Ort mit genauen Detailstudien beginnen. Die kommende neue Landschaftsmalerei großer, reich mannigfaltiger Tropenwelten, werde, wie schon bei Forsters Südseebegleiter Hodges, bei J. M. Rugendas, F. Bellermann und E. Hildebrand initiiert, dann in „nie gesehener Herrlichkeit erblühen“, wenn Künstler aus der engeren Heimat in lockende Ferne aufbrechen.⁸

Das andere sogenannte „1. Zürcher Symposium zur wissenschaftlichen [botanischen] Illustration“ schloß die ästhetisch-szientifische Betrachtung der Pflanzenabbildung eng an die erste Tagung zur naturwissenschaftlichen und malerischen Landschaftskonzeption an. Vogel lehrte damals schon an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Einleitende Referate von Zdravko Radman (Zagreb) und João Vicente Ganzarolli de Olivera (Rio de Janeiro) zu weiter greifenden Fragen: zur Kritik am übersteigerten Szientismus unserer Epoche und möglichen Antworten aus der romantischen Wissenschaft, zum prozessualen und konzeptionellen Erkenntniswert von Hypothese und Antizipation, zur Beziehung von Humboldts Konzept der „Golden Chain of Being“ („Kosmos“) zu ihrer philosophischen Geschichte blieben allzu kurz. Es fehlt die Chance, Diskussionen etwa über Michel Foucaults „Ordnung der Dinge“ zur Naturgeschichte (deutsch 1971), über nachhaltige Einflüsse „romantischer Wissenschaft“ auf die Wissenschaftsgeschichte zu eröffnen.⁹ Lutz Harms von der Charité Berlin („Humboldt und die Medizin seiner Zeit“) widersprach unter anderem mit Hinweisen auf Humboldts Frühwerk über die „Gereizte Muskel- und Nervenfaser“ (1797), dem experimentellsten Unternehmen an der Forschungsfront seiner Zeit.¹⁰

8 ALEXANDER V. HUMBOLDT: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, hg. Von OTTMAR ETTE/OLIVER LUBRICH; Frankfurt/Main 2004, S. 231 ff.

9 Vgl. HANS BLUMENBERG: *Der Prozeß der theoretischen Neudieder*; Separatdruck Frankfurt/Main 1973. – FRIEDRICH GAEDE, CONSTANZE PERES (Hg.): *Antizipation in Kunst und Wissenschaft, Ein interdisziplinäres Erkenntnisproblem und seine Begründung bei Leibniz*; Tübingen u. a. 1997.

10 Dazu auch HARTMUT BÖHME: *Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von HUMBOLDTS*. In: *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*, hg. OTTMAR ETTE u. a. *Beiträge zur Alexander von Humboldt-Forschung* 21; Berlin 2001, S. 17–32.

Gerd-Helge Vogel war gut beraten, mit seinem Hauptreferat „Aspekte botanischer Illustration von Maria Sybilla Merian bis Alexander von Humboldt“ zur Anschauung konkreter Objekte und Bilder zurückzukehren. Merians sogleich Aufsehen erregender Neueinstieg in die botanische Illustration mit der „*Metamorphosis Insectorum Surinamensium*“ (Amsterdam 1705), einem Prachtwerk überraschend exotischer Exemplare und überraschend farbiger Präsentation, wäre der Kunst- und Wunderkammer würdig gewesen.¹¹ Dennoch suchte sie gleichzeitig biologische Genauigkeit und stellte metamorphotische Phasen der Insekten auf Pflanzen ihrer natürlichen Umwelt nahe Humboldts „*Physiognomie*“ eines solchen Ausschnitts dar. Merians Symbiose barocker Schaulust und szientifischer Akribie verlangte ihr ab, die genaue Beobachtungsstunde zu jeder ausladend schönen, leuchtendfarbigen, kunstvoll binnenschattierten und teilweise bizarr bewegten Abbildung zu setzen. Hundert Jahre vor Humboldt (1699–1701) reiste sie in das südamerikanische Land Surinam unter niederländischer Herrschaft (1775 unabhängig) und studierte „ihre Natur“. Bei einem Schüler des Stilllebenmalers Georg Flegel hatte sie Unterricht genommen.

Diese wissenschaftlich-künstlerische Symbiose verlor sich im Zeitalter aufklärerischer Vernunft. Der Schweizer Johann Jacob Scheuchzer suchte die knapp klare dokumentarische Wiedergabe von Details oder eine abstrahiert pflanzliche Idealform. Präsentierte er überdies ein Blatt schematisierter Einzelpflanzen analog zu Stufen biblischer Genesis als „rationalen Gottesbeweis“, so suggerierte seine präzise Detailabbildung paläontologischer Steinabdrucke, klar genug für Artbestimmung, die Macht wissenschaftlicher Illustration über Naturgeschichte – ein Irrtum natürlich angesichts der aus dem Barock auch bei Humboldt, Willdenow und anderen weiterentwickelten perspektivischen Naturerkenntnis. Goethe und Humboldt pflegten stattdessen die „Gelehrtenrepublik“ experimenteller Fortschritte in lebendigem Austausch.¹²

Auf Forschungspfaden vorüber an Wissenschaftlern wie Carl von Linné und Grafikern wie Goethes Illustrator Johann Heinrich Lips erreichte Vogel dann den stringenter formbewußten Einklang botanischer Organik mit dem maßvoll rhythmisch bewegten Bild: Metamorphose in „klassischer“ Form, die Goethe zu kunstvoller Analogie pflanzlicher und sprachlicher Form in einem Gedicht provoziert („*Die Metamorphose der Pflanzen*“, vgl. Goethes Pflanzenzeichnungen usw.). Entsprechende Grafiken und Bilder finden sich schon in Forsters „*Reise um die Welt*“ (1777), in Humboldts „*Monographia Melastomacearum*“ (1806–16)¹³ unter einer stattlichen Zahl von Pflanzenbüchern aus Südamerika, in Johann Schellenbergs Kupferstichen

11 Einige Spinnen, Schlangen und Zikaden in spektakulärer Auswahl, ein barockes Naturtheater. Viel pragmatischer und sachlich genauer im Sinne der Spätaufklärung ihre Leningrader Studienblätter, benannt nach dem Aufbewahrungsort.

12 Gerd-Helge Vogels biographisch ausgerichtetes Referat „Willdenow, Usteri und Humboldt – ein wissenschaftliches Dreigestirn im Dienste der Botanik“ beschrieb eine andere Sektion dieser Republik.

13 Hier ergänzen manche Blätter wie bei Sibylla Merian separat gelegte Samen, Schoten, Blütenstadien, wenige ergänzen Tiere, seltene zeigen „realistische“ Details wie angefressene Blätter.

zu Carl Ludwig Willdenows „*Historia Amaranthum*“ (1790)¹⁴ (szientifisch schritt Martius’ „*Historia naturalis palmarum*“ mit vielen vergleichenden Schnitten des Stamms und vergleichenden Profilen noch weiter voraus). „Humboldts Umkreis“ war nun keiner des Einflusses, sondern einer des Epochendenkens. Natur selber, so die Intention, stiftete dieser wissenschaftlichen Arbeit an der Wirklichkeit Schönheit.

Die wissenschaftliche Illustration hatte einen neuen Einklang von künstlerischem Interesse und botanischem Wissen erreicht, auch gegenüber scheinbar ähnlichen Zielen einiger Romantiker. Wenn Runge 1798 eine natürliche Apfelblüte dokumentiert und 1808 eine Kornblume wie gotische Fensterrosen im vollkommen symmetrischen Kreis konstruiert, so suchte er in der „architektonischen Festigkeit und Form der [wirklich beobachteten] Pflanze“ das Abbild göttlicher Ordnung im Kosmos und gliederte komplexe Analogien von Farbe, Naturphänomenen, theologischer Systematik und Symbolik an: „die strenge Regularität sey grade bey den Kunstwerken, die recht aus der Imagination und der Mystik unsrer Seele entspringen,...am allernothwendigsten...“¹⁵

Anstelle gebauter Form göttlichen Geistes prägte den Humboldt-Goethe-Kreis stärker das stete Gespräch zwischen Naturwissenschaft und Kunst, botanischer und malerischer Form, malerischem und botanischem Verstehen. Wie eng und selbstverständlich war dieser Austausch! Humboldt – um noch einmal zu erinnern – bezieht sich (abgesehen von unendlichen Fachrezeptionen und -hypothesen) auf Goethes Metamorphose. Humboldt und Martius nehmen aktiv an der Entstehung „ihrer“ Reisebilder und botanischen Abbildungen teil. Humboldt versucht, in poetischer Sprache seine Entdeckungen und Anschauungen tropischer Pflanzen zu beschreiben („Ansichten der Natur“). Humboldt erbittet von Rugendas einzelne gemalte Pflanzen aus der Erfahrung mit Art, Wald und Landschaft (ähnlich Martius). Martius fragt noch 1855 Rugendas nach detailliertesten Erscheinungsweisen einzelner Pflanzen; wer wenn nicht er könne sich verlässlich erinnern? Bonpland hatte in Mexiko eine „*Berberis Pinnata*“ präpariert, die erst Willdenow richtig bestimmte und Kunth auf Tafel 434 des 5. Bandes von Humboldts „*Nova genera et species plantarum*“ abbildete.

Solchen Prozessen hatte Humboldt selbst sich (anstelle der Einheit eines Systems) in den Vorreden zur „*Geographie der Pflanzen*“ genähert: ein Romantiker, darf man sagen, aus der Schule wissenschaftlicher Aufklärung.¹⁶ Auf Wissenschaftsebene, ästhetisch behandelt, erkundete er auch Extreme prozessual, nicht ohne manche Zweifel am eigenen Verfahren. Selbst wenn er die Extreme gedrängter Datensammlungen und ausschweifender Phantasie meide, bliebe es dem sachnäheren, ästhetisch etwa auf Essay-Ebene bewussten Wissenschaftsstil zwischen Erneuerung des Genusses jener Tropennatur, szientifischer Phantasie und Bereicherung des Lebens mit Ideen schwer, „eine ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegen-

14 Zu Problemen der Drucklegung Humboldtscher Pflanzenbücher und ihrer Künstler jetzt WALTER LACK: Alexander von HUMBOLDT und die Botanische Erforschung Amerikas; München u. a. 2009.

15 Zit. in WERNER HOFMANN (Hg.): Runge in seiner Zeit; München 1977, S. 136.

16 Zur Gegenseite der genuin poetisch-romantischer Erkenntnis und Kunsterkenntnis: WALTER BENJAMIN: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik; Frankfurt/Main 1973, S. 53ff.

stände“ stringent, oder, wie es Goethe gelang, als Komposition zu erreichen, erklären die Vorreden zu „Ansichten der Natur“. So begegnet man immer neuen Versuchen, das ästhetische Äquivalent seiner Forschungen zu definieren: in bewegten Schichten latent ästhetischer und szientifischer Begriffe sich dem „Naturgemälde“ hier qua Natur, dort qua Gemälde zu nähern und teils wieder zu entfernen. Zwischen experimentellen Naturstudien und der Sympathie für romantische Geisteswissenschaft bedrängte einerseits der Anspruch, wissenschaftliche Ethik nur in der empirisch-induktiven Methode zu vertreten, andererseits das Ungenügen vor dem Rang der Naturphilosophie, höchstens Daten für deren tiefere Einsicht zu liefern. So gesteht die Vorrede zur „Geographie der Pflanzen“ von 1807, er hoffe, einst werde möglich, die streitenden Pole der Empiriker und Naturphilosophen in einem System höherer Kräfte zu versöhnen, möglich, „ein Naturgemälde ganz anderer und gleichsam höherer Art naturphilosophisch darzustellen“, wie es der kühne Entwurf des tiefsinnigen Schelling just begründe (im Frühjahr 1805 hatte der Philosoph zu Gesprächen geladen).

Nachzutragen sind kurz genannte kleinere Funde der Greifswalder Tagung, work in progress über den Richterschüler Ludwig Friedrich Nitzschke (1822–50) und Carl Christian Vogel von Vogelstein.

REINER ZEEB
Augsburg

Maiken Umbach: German Cities and Bourgeois Modernism 1890–1924; 253 pp, 55 black and white illustrations; Oxford University Press 2009; ISBN 978-0-19-955739-4

Maiken Umbach's book *German Cities and Bourgeois Modernism 1890–1924* focuses on bourgeois architecture and urban design, yet it is not an architectural or urban design history in any narrower meaning of either academic field. Instead, Umbach calls her study a cultural history (p. 12) that aims to put forward an analysis of bourgeois modernism by looking primarily at the architectural practices with which members of the bourgeoisie shaped their urban environment. Even though Germany did not experience a successful bourgeois revolution during the nineteenth century, Umbach does not subscribe to the *Sonderweg* thesis which claims that this lacuna allowed more traditional elites to take a path that eventually lead to the III. Reich. Accepting instead the hypothesis by the historians David Blackbourn and Geoff Eley about 'a silent bourgeois revolution' that modernized Germany, Umbach circumvents any dialectic between modernist and conservative ideas in favour of arguing that German bourgeois modernism was successful not so much 'in the realm of ideas, but in [...] the infrastructure of German social life. [...] it became a dominant social, administrative and political *praxis*.' (p. 1) Thus, the emphasis on works of architecture and urban designs in German cities like, for example, Hamburg, Munich, Berlin, Hagen, and a few others which, Umbach argues, give histori-