

Über ein frühes Bild des brasilianischen Urwaldes von Johann Moritz Rugendas

HANNES STUBBE

*Wie eine lebensfrische Naturbeschreibung,
so ist auch die Landschaftsmalerei geeignet
die Liebe zum Naturstudium zu erhöhen.*

A. von Humboldt, Kosmos

*Den interessantesten Theil der brasilianischen
Landschafts-characteren bilden unstreitig die
Urwälder, welche den größten Theil der Ostküste
und die Ufer einiger großen Flüsse im Innern des
Landes bedecken. Zugleich ist es aber auch derjenige,
dessen Schönheiten und Eigentümlichkeiten
am wenigsten in einer Darstellung oder
Beschreibung wiedergegeben werden können.*

J. M. Rugendas, Malerische Reise in Brasilien

Einführung

Das Eindringen des Urwaldes¹ in die geistige Kultur Europas d. h. in die Literatur, Bildende Kunst, das Theater und die Oper ist erst sehr spät und spärlich erfolgt. Die antiken Griechen und Römer hatten ihre Wälder zugunsten ihrer „Hochkultur“ abgeholzt, und zivilisierte Historiker wie Tacitus (55–120 n. Chr.) waren deshalb sehr erschrocken über die Urwälder Germaniens², die er selbst kannte. Er schreibt in seiner *De origine et situ Germanorum* auch *Germania* (98 n. Chr.) genannt:

Terra, etsi aliquanto specie differt, in universum tamen aut silvis horrida aut paludibus foeda ... (*Germania*, cap. V) [Die Landschaft zeigt zwar im Einzelnen eine gewisse Abwechslung, ist aber im Ganzen doch schaurig durch ihre Wälder oder durch Sümpfe entstellt ...].

Die Situation dieser Wälder in West- und Mitteleuropa in der Zeit des frühen Mittelalters hat der russische Mediävist Aaron J. Gurjewitsch in seiner vorzüglichen Schrift *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen* sehr gut charakterisiert:

Oft war die Siedlung von Wald umgeben, der sich über weite Entfernungen erstreckte und gleichzeitig sowohl durch seine Vorräte (Brennholz, Wild, Früchte) anzog als auch durch die in ihm

lauernden Gefahren abschreckte; da waren z. B. wilde Tiere, Räuber und andere böse Menschen, geisterhafte geheimnisvolle Wesen und Werwölfe, mit denen die menschliche Phantasie allzu gern die Welt, von der die Siedlung umgeben war, bedachte. Die Waldlandschaft ist im Volksbewusstsein, in der Folklore und in der Phantasie der Dichter vertreten. (GURJEWITSCH 1980: 43)

Der (Ur-)Wald bildet somit die allgemeine Kulisse, den eigentlichen (Lebens-)Hintergrund, des frühen mittelalterlichen Menschen in Mitteleuropa. Dies wird von Historikern oftmals nicht berücksichtigt (vgl. KÜSTER 1998).

Der Zoologe Josef H. REICHHOLF hat in seiner Schrift *Eine kurze Naturgeschichte des letzten Jahrtausends* (2007) dann auf die großen frühmittelalterlichen Rodungen hingewiesen, die aus dem ursprünglichen „Urwaldland Germaniens“, wie es Tacitus in seiner im Mittelalter so gut wie verschollenen ethnografischen Monografie „*Germania*“³ beschrieb, Kulturland machten. Auch die einzigartige Welle von Städtegründungen vor allem im Hochmittelalter zwischen 1200 und 1400⁴ hebt REICHHOLF (ebd. 37) hervor: „Wälder werden gerodet, Land wird urbar gemacht. Die Ernten fallen gut aus. Die Bevölkerung wächst. Neue Städte werden gegründet“ (ebd. 38). Der Urwald wurde somit in Europa „zivilisiert“ und nun allein den menschlichen Bedürfnissen und Zwecken unterworfen.

In der Neuzeit, im Zeitalter der Entdeckungen, begegnete in der „Neuen Welt“ den europäischen Eroberern und Kolonisatoren wiederum der (tropische) Urwald in seiner ursprünglichen Pracht und scheinbar gefährlichen Undurchdringlichkeit. Er unterscheidet sich jedoch vom „deutschen bzw. europäischen Wald“.

Moritz Rugendas, der den brasilianischen Urwald aus eigener Erfahrung gut kannte, schreibt in seiner *Malerischen Reise in Brasilien* (1835):

Wenn wir die Urwälder Brasiliens mit den ältesten und schönsten Waldungen der alten Welt verglei-

chen, so zeigt sich uns, als ihr charakteristischer Unterschied, nicht nur die größere Ausdehnung der erstern, die Größe ihrer Bäume, sondern ganz besonders die unendliche Mannigfaltigkeit in den Formen ihrer Stämme, Blätter und Zweige, die Farbenpracht ihrer Blüten, und die unbeschreibliche Ueppigkeit der niedrigeren Pflanzengattungen, besonders der Schlingpflanzen, welche die Räume zwischen den höhern Bäumen ausfüllen, und ihre Gipfel und Stämme oft umschlingen und verbinden, und so ein wahrhaftes undurchdringliches Chaos von Vegetation bilden, wovon unsere europäischen Wäldungen nicht den entferntesten Begriff geben. Die Laubhölzer der Urwälder haben zwar noch am meisten Analogie mit den Gestalten, an welche das Auge des Europäers gewöhnt ist; allein auch unter ihnen finden sich viele, welche einen ganz eigenthümlichen Character tragen. (RUGENDAS 1835: 10)

Elias Canetti pointiert in seiner Massenpsychologie aus der Sicht des 20. Jh.s:

Ihre Sauberkeit und Abgegrenztheit gegeneinander, die Betonung der Vertikalen unterscheidet diesen Wald von dem tropischen, wo Schlingpflanzen in jede Richtung durcheinander wachsen. Im tropischen Wald verliert sich das Auge in der Nähe, es ist eine chaotische, ungegliederte Masse, auf eine bunte Weise belebt, die jedes Gefühl von Regel und gleichmäßiger Wiederholung ausschließt. (CANETTI 1980: 202; zit. nach BADENBERG 2000: 154)

Andere Autoren kommen zu anderen Unterscheidungen. In seiner Analyse der Bilder des Tropenwaldes in der deutschsprachigen Exil- und Nachkriegsliteratur anhand der „Urwald-Romane“ von A. F. Döblin, M. Frisch, J. Conrad und Urs Widmer stellt z. B. Peter LANGLO (2000: 192) fest:

Der ferne Dschungel erscheint erotischer, sexualisierter und viel deutlicher weiblich konnotiert als der deutsche oder europäische Wald. Dieser ist viel eher Rückzugsraum von Räuberbanden und Ort männlicher Abenteuer. ... und auch mit seinem Zug zum Sakralen und Soldatischen – ist der deutsche Wald männlich konnotiert. Diese Qualität fehlt dem fremden Urwald. Er ist kein Ensemble gerichteter Baumindividuen, sondern bildet eine eher entdifferenzierte Landschaft. Die Urwälder des Südens sind „weiblich“: als „dunkler Kontinent“ bei Conrad, als Ort der Verführung bei Döblin, als sexualisierter Ort des Begehrens, aber auch der Begehrensabwehr und damit verbunde-

ner Ängste bei Frisch. In den verführerischen Wäldern des Südens kann sich der männlich-europäische Körper nicht bewähren.

Als im 17. Jh. auch Maler und Malerinnen in die neuerobernten Gebiete reisten, entstehen eindrucksvolle Landschaftsdarstellungen z. B. von Franz Post (1612–1680), dem „Maler des verlorenen Paradieses“ (KREMPEL 2006), aus dem damals niederländischen Nordosten Brasiliens oder detailgetreue Tier- und Pflanzendarstellungen von Maria Sybilla Merian (1647–1717) aus Surinam. Beide zeigen zwar wie z. B. Post weitgestreckte, tropische Landschaften mit einer besonderen Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt (einschl. der Sklaven), jedoch keinen Urwald in seiner heterogenen Vielfalt an Lebensformen. Erst Forschungsreisende des 19. Jhs wie Alexander von Humboldt (1769–1859), der Brasilien leider nicht besuchen konnte⁵, und von 1799 bis 1803 Südamerika bereiste, dringen erstmals in die Urwälder Südamerikas ein⁶ und geben die ersten Beschreibungen ihrer unfassbaren Vielfalt von Leben (auch nachts):

Liegt aber der Charakter in der Undurchdringlichkeit, in der Unmöglichkeit sich in langen Strecken zwischen Bäumen von 8 bis 12 Fuß Durchmesser (d. h. ca. 2,40 bis 3,60 m, Anm. d. Verf.) durch die Axt einen Weg zu bahnen, so gehört der Urwald ausschließlich der Tropengegend an. Auch sind es keineswegs immer die strickförmigen, rankenden, kletternden Schlingpflanzen (Lianen), welche wie man in Europa fabelt, die Undurchdringlichkeit verursachen. Die Lianen bilden oft nur eine sehr kleine Masse des Unterholzes. Das Haupthinderniß sind die, allen Zwischenraum füllenden, strauchartigen Gewächse: in einer Zone, wo alles was den Boden bedeckt, holzartig wird. (HUMBOLDT 2004: 217)

Das nach dem gegenwärtig schon fast musealen, äußerst selten tropischen Brasilholz (auch: pau brasil, Rot-, Pernambukholz genannt; *caesalpinia echinata*) aus den Urwäldern der Serra do Mar (Mata Atlântica) der Ostküste benannte Brasilien („Brasil“) wird noch heute oftmals als „Urwaldland“ bezeichnet, obwohl die über 75 % in Städten lebende Bevölkerung dies leider immer noch als beschämend, primitiv und rückständig empfindet. Eigentlich könnten die Brasilianer stolz auf ihre Wälder sein!⁷ Man führte im 19. und 20. Jh. einen regelrechten „Krieg gegen den Urwald“⁸, der immer noch anhält. So schrieb z. B. der



Abb. 1: Comte de Clarac: *Forêt vierge du Brésil*

„französisch denkende“ Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849–1910), wohl einer der brilliantesten Intellektuellen seiner Zeit⁹, in seiner Autobiografie *Minha formação* (1900) aus einer Art Minderwertigkeitskomplex heraus in diesem Sinne:

Das Gefühl in uns ist brasilianisch, die Imagination europäisch. Alle Landschaften der Neuen Welt, der Urwald Amazoniens, die argentinische Pampa sind für mich wertlos gegenüber einer Wegstrecke auf der Via Appia, einer Wanderung auf der Straße von Salerno nach Amalfi, einem Stück des Seine-Ufers im Schatten des alten Louvre (zit. nach STUBBE 1987: 111f).

Die weltweit erste wissenschaftliche und bildliche Darstellung eines brasilianischen Urwaldes, *Forêt vierge du Brésil*, Urwaldszene am Rio Bonito in der Provinz Rio de Janeiro – ein Kupferstich (ursprünglich ein Aquarell) – stammt von Charles-Othon-Frédéric Comte de Clarac (1777–1847), das

der Künstler 1819 im Pariser Salon ausstellte und das große Beachtung fand.¹⁰ Doch seine größte Popularität erreichte es, nachdem es 1822 von Claude François Fortier in Kupfer gestochen wurde. Das Bild wurde zum Inbegriff der üppig wuchernden Natur Brasiliens. Deshalb hatte es Darwin als Referenz gewählt, um seiner Schwester eine Vorstellung vom Tropenwald zu geben (KÜMIN 2007: 30).

Auch schon Alexander von Humboldt hatte diesen Kupferstich seinem Bruder mit den Worten geschenkt: „Ich glaube, man schuf niemals etwas, das die Eigenart und Eigenschaften der Pflanzen besser ausdrückt“ (zit. nach *Künstler des 19. Jhs*, o. J., S. 199, s. Anm. 10), spricht jedoch auch einige Ungenauigkeiten in der Naturdarstellung an.

Die Ethnologin Beatrice Kümin kommentiert, dass Comte de Clarac dieses Bild aufgrund seiner Studien der brasilianischen Flora während seines mehrmonatigen Aufenthaltes in Rio de Janeiro (1816–1818) hergestellt hat.¹¹ Eigentlich habe er es jedoch erst in Deutschland angefertigt. Zu-

rück in Europa, setzte er seine künstlerische Forschungsarbeit fort: Er besuchte Orangerien und Gewächshäuser mit importierten Pflanzen, studierte und malte Palmen, Bananensträucher und fremdartige Blüten. Im Garten des Schlosses Neuwied, wo Maximilian zu Wied ein Gartenhaus mit tropischen Pflanzen besaß, vollendete er das von Darwin erwähnte Bild *Forêt vierge du Brésil* (KÜMIN 2007: 30). Kümin spricht von Claracs „romantisierender Tropendarstellung“¹². Der Kunsthistoriker HANSTEIN (o. J.: 199) hebt hervor, dass das Aquarell noch im Jahre 1819 in Öl kopiert worden war und als Vorlage in der Porzellanmalerei von Sèvres diente. Es wurde in verschiedenen Ausstellungen (Berlin 1992, Zürich 1992, Berlin 2001) gezeigt.

Das Urwaldbild von Rugendas (1802–1858)

Der am 29. März 1802 geborene Johann Moritz Rugendas¹³ – in Deutschland fast unbekannt geblieben, aber in Lateinamerika berühmt – entstammt einer alten Künstlerfamilie, die im frühen 17. Jh. aus religiösen Gründen aus Katalonien auswanderte und sich in Augsburg niederließ. Unter seinen Vorfahren erlangte Georg Philipp I. Rugendas wegen seiner Historienmalerei einige Berühmtheit. Johann Lorenz II. Rugendas, Moritz Vater, unterrichtete ab 1804 an der Augsburger „Kunst- und Zeichenschule“. Schon der junge Moritz zeigte beachtliches Zeichentalent und ging bei Albrecht Adam, dem Hofmaler von Vizekönig Eugène Beauharnais in die Lehre, worauf er 1817 die Aufnahmeprüfung an der Münchener Akademie bestand. Die Reise nach Brasilien (1822–1825) ergab sich als der Konsul Russlands in Brasilien Freiherr von Langsdorff (1774–1852) für seine vom Zaren unterstützte Expedition in die südamerikanischen Urwälder einen Illustrator suchte.¹⁴ Am 5. März 1822, im Jahre der Unabhängigkeit Brasiliens¹⁵, ging Moritz Rugendas in Rio de Janeiro an Land.

Die Stadt mit ihren malerischen Bergsilhouetten, die saftige Vegetation und exotische Bevölkerung faszinierten ihn. Er blieb in der Hauptstadt. Eine Unterkunft fand er im Hause des österreichischen Geschäftsträgers. Oft war Rugendas bei Langsdorff, der südwestlich der Stadt am Abhang der Hügelreihe eine Villa bewohnte. Dort trafen sich Naturfreunde und Reisende. Von ihnen

wird Rugendas Anregungen und Hinweise erhalten haben, die ihm das Vertrautwerden mit dem Land und den Menschen erleichtert hat. Für die künstlerische Arbeit war der Kontakt mit Kollegen wichtig. Rugendas schloß sich französischen Malern an. Ihr Einfluß war groß, denn König João VI. hatte sie 1817 ins Land gerufen, um in Rio de Janeiro (der damaligen Hauptstadt, Anm. d. Verf.) die Kunstakademie zu gründen. Rugendas freundete sich mit Jean Baptiste Debret und mit den Söhnen des Malers Nicolas A. Taunay an, die er in ihrem Haus am Wasserfall von Tijuca (die hübsche „cascatina“ im Tijuca-Urwald! Anm. d. Verf.) besuchte. Später begab sich Rugendas auf das Landgut von Langsdorff. Die Fazenda „Mandioca“ lag in einem Pflanzenparadies im Gebirge hinter Porto Estrela. An der Naturschönheit konnte sich Rugendas aber nicht unbeschwert erfreuen, da er mit vielen Problemen konfrontiert wurde. Langsdorff beschäftigte 200 Sklaven.¹⁶ An ihrem Leben nahm der Maler Anteil. Er beobachtete die Neger (wir sprechen heute von „Afrobrasilianern“, Anm. d. Verf.) bei der Arbeit und bei der Freizeitgestaltung. Er beklagte ihre Lebensumstände und hatte wegen seiner Ansichten häufig Differenzen mit seinem Vorgesetzten (LÖSCHNER 1984: 10).

Die später gescheiterte Expedition ins Innere Brasiliens von Langsdorff, die am 8. Mai 1824 begann, verließ Rugendas bereits in Minas Gerais, weil er sich mit Langsdorff, der später psychisch erkrankte, überwarf. Er musste ihm jedoch vertragsmäßig einen beträchtlichen Teil seiner Arbeiten überlassen. Rugendas zog durch Minas Gerais, Espirito Santo, Mato Grosso und Bahia. Am Rio Doce lebte er während der Regenzeit einige Monate unter den indigenen Puris (vgl. „Tanz der Puris“) und Botokuden (vgl. „Gruppe von Botokuden-Indianern“; „Indianer auf der Jagd im Urwald“), die vorher bereits von Wied besucht hatte. Rugendas führte somit die Landschaftsmalerei mit der Ethnografie zusammen.

Im April 1825 kehrte Rugendas wieder nach Rio de Janeiro und im Mai nach Europa zurück.

In Rio de Janeiro hatte er den Palast São Cristovão festgehalten, den Wasserfall von Tijuca, die Gloria-Kirche und viele markante Punkte. Er hatte die Menschen auf den Plätzen und in den Straßen beobachtet – im täglichen Leben und bei besonderen Anlässen. Er war dabei. Als sich der Festzug bei der Krönung von Dom Pedro I. im Dezember 1822 durch die Straßen von Rio de Janeiro beweg-

te. Er war Augenzeuge des Festes, das die Kirche zu Ehren von Nossa Senhora do Rosário inszeniert hatte. Auf „Mandioca“ hatte er Szenen aus dem Alltag der Sklaven gezeichnet und mit äußerster Sorgfalt Tierbilder ausgeführt. Die Darstellung der tropischen Vegetation ist ihm besonders wichtig gewesen (LÖSCHNER 1984: 11).

Im Hinblick auf Rugendas Darstellungen der Sklaverei in Brasilien spricht der Kölner Sklavereihistoriker Michael Zeuske (2008) von der „geschlossenen Serie von Sklavenbildern“, die bis zu diesem Zeitpunkt jemals von einem Künstler geschaffen wurde. ZEUSKE (2008) betont auch zu Recht, dass Rugendas als Hauptschöpfer einer typisch brasilianischen Ikonografie gilt, so dass seine Bilder einen „Teil des nationalen Imaginariums“ bilden.

Während seiner Europareise kam Rugendas mit bedeutenden Malern der damaligen Zeit und ihren Werken in Berührung: in Paris mit Gros, Vernet, David und Delacroix, in Rom mit den Werken Turners (der mit seiner Betonung der Licht- und Farbeindrücke einen sichtbaren Einfluß auf ihn ausgeübt hat) und mit dem jungen Menzel und Carl Blechen, dem wichtigsten Vertreter der Ölskizze in Deutschland (vgl. RICHERT 1959: 12ff, HALM 1960: 8, CARNEIRO 1976: 27ff, BADENBERG 2000: 165).

Nach seiner Rückkehr aus Brasilien¹⁷ blieb Rugendas noch einige Zeit in Paris und begegnete dort Alexander von Humboldt (1769–1859) der für seine pflanzengeografischen „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“ (1808 in *Ansichten der Natur*) noch einen tropenkundigen Illustrator suchte. Rugendas lieferte aufgrund seiner Zeichnungen 20 Kupfertafeln, die sein großes Talent für die Wiedergabe der tropischen Pflanzenwelt unter Beweis stellen und von Humboldt besonders gelobt wurden. Alexander von Humboldt förderte auch Rugendas großes Buchprojekt, die *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (1835) (18) mit 100 Abbildungen. Dieses Buch ist eine Gemeinschaftsarbeit mit Debret (2 Abb.n) und seinem Jugendfreund Aimé Huber (Text nach Rugendas Reisetagebüchern) und zeigt beeindruckende Bilder aus dem Alltagsleben der afrobrasilianischen Sklaven, der „Índios“ und Europäer/Brasilianer in Brasilien, szenisch belebte Küstenlandschaften, Gebirgs-, Fluss- und Urwaldregionen.

Moritz Rugendas verdanken wir auch das mög-

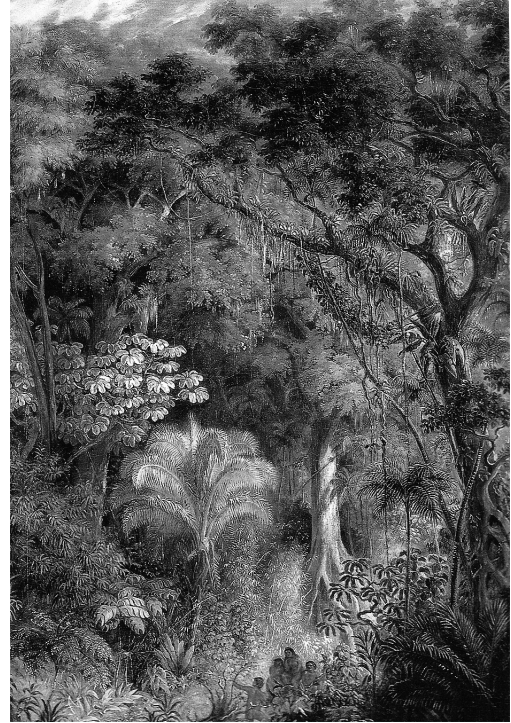


Abb. 2: Ölbild des brasilianischen Urwaldes, Rugendas 1830 (siehe auch als Farbbild auf S. 9)

licherweise erste in der Weltmalerei gemalte Ölbildnis¹⁹ eines artenreichen tropischen Regenwaldes aus dem Jahre 1830 (vgl. DIENER-OJEDA 1997: 80). Für jeden, der schon einmal in einen südamerikanischen Urwald eingetreten ist, ist es sehr beeindruckend zu beobachten, wie differenziert und detailgetreu in ihrer Farbenpracht Rugendas die Urwaldriesen mit ihren Brettwurzeln, die vielen Epiphyten und Blüten, die Farnbäume, die Schlingpflanzen, die Papageien etc. wiedergegeben hat. Harmonisch fügt er ins Innere des Waldes eine kleine Indianergruppe ein, als Teil der schützenden und bergenden „Mutter Natur“. Ein modernes ökologisches Paradigma!²⁰

Was sagt Rugendas, den man in Brasilien liebevoll „João Maurício Rugendas“ nennt, selbst zum Urwald, der „mata virgem“ (jungfräulicher Wald) und den Problemen, die sich für einen Maler ergeben?

Den interessantesten Theil der brasilianischen Landschaftscharactere bilden unstreitig die Ur-

wälder, welche den größten Theil der Ostküste und die Ufer einiger großen Flüsse im Innern des Landes bedecken. Zugleich ist es aber auch derjenige, dessen Schönheiten und Eigentümlichkeiten am wenigsten in einer Darstellung oder Beschreibung wiedergegeben werden können. Der Künstler sucht in diesen oft undurchdringlichen Waldungen, wo der Blick selten weiter als einige Schritte weit reicht, vergebens einen Punkt, der ihm einen Ueberblick oder eine Ansicht darböte, und zugleich erlauben ihm die Grenzen und Gesetze seiner Kunst nur bis zu einem gewissen Punkte die unendliche Mannigfaltigkeit in den Farben und Gestaltungen der ihn dicht umschließenden Vegetation wiederzugeben. Eben so unmöglich ist es, durch eine begleitende Beschreibung diesen Mangel zu ersetzen, und es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß dies durch ein ausführliches Namensverzeichnis und die Wiederholung einiger, entweder unverständlicher oder unbestimmter Beiworte geschieht. Die Regeln des gesunden Geschmackes setzen hier dem Beschreiber fast eben so enge Grenzen, als dem Mahler, und nur der Naturforscher ist berechtigt, sie zu überschreiten. (RUGENDAS 1835: 10)

Eine endgültige und überzeugende Positionierung des Malers Rugendas in der europäischen und lateinamerikanischen Kunstgeschichte liegt bisher nicht vor und ist weiterhin ein Forschungsdesideratum.²¹

Von seiner „präimpressionistischen“ Malweise spricht z. B. Newton CARNEIRO (1976: 63f) in seinem bebilderten Übersichtswerk *Rugendas no Brasil* (in Deutschland selten zitiert!) und berichtet über die Aufnahme seiner Werke durch die neoklassizistisch orientierte „Academia de Belas Artes“ (RJ).

In seinen Landschaftsbildern erkennt NANA BADENBERG zwei widersprüchliche, aber komplementäre Strategien: „die ästhetische Betrachtung, die sich aus einem exotischen Imaginären speist und die Tropenwelt zu einer pittoresken Landschaft komponiert, sowie die ethnographische und physiognomische Erkenntnis, die er als Chronist verzeichnet und im Reisewerk popularisiert“ (BADENBERG 2000: 164). Und sie stellt resümierend fest:

Seine „Naturgemälde“ haben sich endgültig von einem akademisch präformierten Kompositionsschema gelöst; der die Landschaftsmalerei prägende Zwiespalt zwischen Imitation und Imagi-

nation, zwischen Vedute und Ideallandschaft wird zugunsten der Abbildung eines subjektiven Wahrnehmungseindrucks aufgelöst. Der fragmentarische Stil der impressiven, vor Ort gefertigten Ölskizzen korrespondiert mit den avancierten ästhetischen Positionen der europäischen Landschaftsmalerei und läßt Rugendas' Bilder heute noch unverbraucht aktuell erscheinen. (ebd. 168)

SILKE FRIEDRICH-SANDER (2017) hat Rugendas künstlerische Position ebenfalls sehr gut auf den Punkt gebracht, wenn sie von seinen „Reisebildern zwischen Empirie und Empfindung“ spricht. Empirie, denn sein malerisches Reisebuch enthält eine Fülle von geografischen, botanischen, zoologischen, demografischen, ethnografischen und statistischen Fakten über Brasilien, wie bereits Alexander von Humboldt lobend feststellte, und Empfindung, weil er empathisch eine „tropische Stimmung“ in seinen Bildern erfasst und z. B. das humane Problem der Sklaverei²² und der Indianer bildlich behandelt und anprangert.

Rugendas war ein Zeitgenosse des „musikalischen Landschaftsmalers“ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) und kam aus dem romantischen Deutschland oder, wie Karl August Musäus in seinen *Völkermärchen der Deutschen* (1782–1786) behauptete, aus dem enthusiastischen „Volk der Dichter und Denker“. In den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm, die seit 1812 erschienen, taucht die Kategorie „Wald“ fast in jedem Märchen auf (vgl. REBHOLZ-FILIUS 1945, JÜRGENSMEIER 2010: 554). Der bedeutende romantische (Landschafts-)Maler Caspar David Friedrich malt 1813 den „Chasseur im Wald“ in einem bedrohlich wirkenden Dunkel eines Waldes, der keinen Blick auf eine Lichtung freigibt und den Rahmen zu sprengen scheint.

Das romantische „Waldgefühl“, die Sehnsucht nach einer engen Verbindung mit der Natur, mag Rugendas inspiriert haben, denn in der Romantik mit ihrem Interesse für das Dunkle und Verborgene in der menschlichen Seele, wurde auch das „Unbewußte“²³ entdeckt, das der (nächtliche) Wald als ein innerer Seelenraum oftmals symbolisierte. So hebt der Symbolforscher BRUNO P. SCHLIEPHÄCKE (1979) z. B. hervor:

Wälder waren im alten Europa heilig d. h. von besonderer Kraft erfüllt, als Sinnbild der ewigen, unerschöpflichen Naturmächte. Bis in die neu-

ere Zeit hinein traute man Waldleuten erhöhtes Heilwissen zu, weil sie nahe den Baumgeistern lebten. Auch der griechische Urarzt Chiron war ein Waldmensch, von ihm leitet sich unser Wort Chirurg ab (!). [...] Psychologisch bedeutet Wald ein Sinnbild für das Ungeformte und Unheimliche in den weglosen Tiefen der Seele, in denen sowohl die „wilden Tiere“ wie die schöpferischen Impulse leben. (SCHLIEPHACKE 1979: 70f)

Zwar hat Rugendas dem romantischen Stimmungsmoment einen besonderen Nachdruck verliehen, aber er ist dem Romantizismus nicht verfallen.²⁴

So lebendig er aber die geheime Wechselwirkung zwischen den Natureindrücken und dem Gemüt des Menschen empfand, so blieb er doch vor der Verführung eines falschen Pathos bewahrt, das so viele seiner Zeitgenossen zum Verhängnis geworden ist. Sein Verhältnis zu den romantischen Tendenzen seiner Zeit war zu echt, zu rein und zu tief gegründet. Es offenbarte sich wohl in dem Drang nach einer fernen, fremdartig großen Welt und nach dem Erlebnis der Losgelöstheit in unbeschränkten Weiten, aber es blieb doch immer gebunden an die Wirklichkeit. Ihn leitete „das sichere Gefühl, daß in der wilden, üppigen Fülle einer so wunderbaren Natur der malerische Effekt immer durch die Wahrheit und treue Nachahmung der Formen entsteht [A. von Humboldt].“ (HALM 1960: 8ff)

Weiterentwicklungen und Fazit

Auf drei Entwicklungen der Urwaldmalerei sei abschließend kurz eingegangen. Zu nennen sind vor allem Bellermann, Adolf Methfessel und Henri Rousseau.

Ferdinand Konrad Bellermann (1814–1889), der „Urwaldmaler“ und spätere Professor an der Berliner Akademie, reiste in den Jahren 1842 bis 1845 mit einem Reisestipendium auf den Spuren Alexander von Humboldts durch Venezuela. Sein Ölgemälde „Südamerikanische Landschaft“ (nach 1870) zeigt einen auf den Beschauer zuströmenden Fluss, umgeben von einer Urwaldlandschaft an seinen Ufern. In der Mitte des Bildes befindet sich eine vom linken Ufer herkommende Reisegruppe, die sich anschickt über eine Furt den Fluss zu überqueren. Eine damals typische Bildkomposition! Weitere seiner „Urwaldbilder“ sind

der sehr gut komponierte „Sonnenuntergang am Orinoko“ (1843), die „Landschaft in Venezuela“ (1863) sowie der „Wasserfall in den Anden Venezuelas“ (1854). Der zu Unrecht vergessene Bellermann wurde kürzlich in Erfurt, seiner Geburtsstadt, wiederentdeckt und mit einer Ausstellung geehrt (vgl. BADENBERG 2000: 157ff, ACHENBACH 2009: 133–209).

Der in Bern geborene Adolf Methfessel (1836–1909) ging nach seiner künstlerischen Ausbildung im Jahre 1864 nach Buenos Aires um dort als Garten-Architekt tätig zu werden. In Tucumán arbeitete er danach in den Jahren 1878 bis 1885 an einer staatlichen Schule als Lehrer für Malerei. In diesem Zeitabschnitt malte er verschiedene Landschaftsbilder, Urwaldbilder und Wasserfälle (z. B. den Iguazu). Im Jahre 1895 kehrte er nach Bern zurück.

Der „Zöllner“ und Autodidakt Henri Rousseau (1844–1910) ist häufig als „Naiver“, „Primitiver“, „Kleinbürgerlicher“ (JAHN 1957) missverstanden worden. Zwar stand er mit seinem Oeuvre in Gegensatz zu seinen künstlerischen Zeitgenossen, aber solch poetische Werke wie „Tropischer Dschungel“ (1909) und „Der Traum“ hätte kein „Primitiver“ schaffen können. Als außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit konnte er sich in den avantgardistischen Kreisen seiner Zeit ungezwungen bewegen und erfreute sich hohen Ansehens. Manche Kunstkritiker sprechen bei ihm von „Navität und Intellektualismus“, die auch sein Leben charakterisiert hätten. Rousseaus wahrer Triumph sind seine qualitätvollen „exotischen“, märchenhaft-neoromantischen Dschungelbilder mit dem Hauptthema der „Wildheit des Dschungels“.

Während seines letzten Lebensjahres war Henri Rousseau verliebt in einen Menschen, der seiner ganz offensichtlich nicht wert war und seine Liebe mit Verachtung zurückwies; wahrscheinlich wegen dieser unerwiderten Liebe malte er den „Traum“ (1910). Schauplatz ist der Dschungel, ein Schlangenbeschwörer spielt auf seiner Flöte, umgeben von einer Schar von Tieren, die hinter den dicht verflochtenen Blättern und Zweigen lauern. Die Hauptfigur ist jedoch Jadwiga, eine nackte Frau, die im Vordergrund links auf einer Couch liegt und lauscht. [...] Der Schlangenbeschwörer und der Dschungel stellen vermutlich Jadwigas Traum dar. Dieses Bild ist Rousseaus Meisterwerk,

der Höhepunkt seiner Karriere. Es weist jedoch Qualität aus auf, die vorher in seinen Werken nur selten zusammentraten: Atmosphäre, der Zauber eines Traumes, Farbe – es enthält offensichtlich mehr als fünfzig verschiedene Grüntöne. Die Masse des ineinander verflochtenen Blattwerks sind meisterlich dargestellt. (READ 1976, Bd. 11: 9)

Sein Zeitgenosse Sigmund Freud hätte sicher seine Freude gehabt und sich bestätigt gefühlt!

Als Fazit behaupten wir, dass das Erlebnis des Urwaldes auch heilsam²⁵ sein kann, denn es erinnert uns nicht nur an unsere evolutionäre Vergangenheit, sondern schärft auch unsere ökologische Verantwortung in der Gegenwart. Rugendas Tropenwald²⁶ ist zudem ein Spiegelbild des guten kosmopolitischen Deutschen, der Du lieber Ekkehard ja auch immer gewesen bist.

Anmerkungen

1 Die Begriffe „Urwald“, Dschungel, tropischer Regenwald, Tropenwald, forêt vierge, „mata virgem“, wie man in Brasilien sagt, primeval oder virgin forest, jungle werden teils unterschiedlich, aber oftmals auch synonym gebraucht; zur Verwendung des Begriffes „Urwald“ im frühen 19. Jh. vgl. HUMBOLDT 2004: 217; wir beschränken uns hier auf den brasilianischen Urwald.

2 Im „Katathymen Bilderleben“ (Grundstufe), das ich noch bei Hanscarl Leuner gelernt habe, ist dem Pat. das Eindringen in den imaginierten Wald, als seelischem Innenraum, zunächst untersagt und man beschränkt sich auf die Beobachtung des Waldrandes und die dort erscheinenden Wesen. Ein imaginatives Eindringen kann nämlich bei einigen westlichen Pat.n zu einem kleinen seelischen Schock bzgl. des zunächst erlebten Chaos führen.

3 Die „Germania“ wurde in der Antike und im Mittelalter sehr wenig gelesen. Die erste Ausgabe erschien 1470 in Venedig; vgl. Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 16, 1988: 275f.

4 Der Höhepunkt lag zwischen 1250 und 1300, also in Albertus Magnus Lebenszeit. Erste Rodungen wurden bereits in der Karolingerzeit durchgeführt (vgl. Ortsnamensendungen mit -hausen, -dorf). Aufgrund steigender Bevölkerungszahlen wurde im 11. bis 13. Jh. intensiv gerodet (vgl. Ortsnamensendungen mit -rot, -rode, -reut, -brand, -schwand usw.); vgl. E. Bayer (1960: 428), Wörterbuch zur Geschichte.

5 Er wäre dort nämlich während der napoleonischen Kriege als „französischer Spion“ verhaftet worden, da Portugal auf Seiten der Engländer stand.

6 Er behauptet stolz: „Und doch glaube ich unter allen lebenden Naturforschern [...] am längsten in Urwäldern gelebt zu haben“ (HUMBOLDT 2004: 217). Alfred Russel Wallace (1823–1913) durchforschte erst ab 1848 vier Jahre lang die Fauna und Flora des Amazonas-Urwaldes.

7 Bekanntlich symbolisiert das Grün („verde“) in der brasilianischen Nationalflagge die Urwälder Brasiliens.

8 Wie auch der Jenaer Professor Gustav von Zahn in einer kleinen Schrift „Der Kampf mit dem Urwald“ (1929) forderte.

9 Vor allem aufgrund seines Werkes „O Abolicionismo“ (1883).

10 vgl. Abb. 9 In KÜMIN 2007: 29; ZISCHLER, HACKETHAL & ECKERT 2013: 24f; Prof. H. Hanstein teilte mir am 4.7.18 mit, dass dieses Bild bei Lempertz (Köln) versteigert wurde und sich heute im Louvre befindet. Im Katalog von Lempertz heißt es u. a.: Erste „künstlerisch vollkommene und wissenschaftlich überzeugende Darstellung vom tropischen Regenwald“ (W.H. HEIN, ALEXANDER VON HUMBOLDT. Frankfurt am Main, 1985: 289); die Kopie eines Aquarells mit Feder und Sepia über Bleistift stammt aus dem Katalog *Künstler des 19. Jh.s.* (LEMPERTZ, o. J.: 198f). Es wurde mir von Prof. H. Hanstein freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

11 Zum „Brasilienfieber in Europa“ der damaligen Zeit vgl. ZISCHLER, HACKETHAL & ECKERT 2013: 24f.

12 Das heuristische Konzept der „tropicality“ (Tropikalität) wurde in den 90er Jahren von dem Historiker David Arnold eingeführt. Als wesentliches Strukturmerkmal der Tropikalität beschreibt Arnold ihre „Ambivalenz“: einerseits als „affirmative Tropikalität“ (z. B. A. von Humboldt), die die Tropen als überwältigendes, aber auch harmonisch geordnetes Ganzes beschreibt (Erhabenheitsästhetik) und andererseits die „dunkle Seite der Tropikalität“ (Evolutionstheorie), die die Tropen als zivilisationshemmend, krankmachend und tödlich und ihre Bewohner als faul, primitiv, barbarisch-wild und sexuell ungehemmt charakterisiert; vgl. BESSER 2013: 8ff. „Nancy Leys Stepan hat deshalb in diesem Zusammenhang von einer nachhaltigen ‚Verdunklung‘ europäischer Bildwelten des Tropischen im 19. Jh. und einem Ende der ‚Tropenromantik‘ Humboldtscher Prägung gesprochen“ (nach BESSER 2013: 11).

13 Ein Selbstbildnis des jungen Rugendas aus den 30er Jahren des 19. Jhs. bildet CARNEIRO (1976: 29) ab. Eine Fotografie des durch Krankheit (Schädeltrauma) nach einem Reitunfall (1831) gezeichneten Rugendas aus dem Jahre 1855, sowie eine Zeittafel zu seiner Biografie findet sich in ACHENBACH 2009: 252–255; vgl. auch die Fotografie von Rugendas mit Poncho in CARNEIRO 1976: 75.

14 Von Rugendas, der sich ca. 20 Jahre in Lateinamerika aufhielt, liegen Reisebilder aus Brasilien, Mexiko, Chile, Peru, Bolivien, Argentinien und Uruguay vor. Er erhielt auch hohe Auszeichnungen z. B. den brasilianischen Orden „Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro“ am 22. Juli 1847; vgl. RICHERT 1959: 71; CARNEIRO 1976: 63f; DIENER-OJEDA 1997; ACHENBACH 2009: 59–131; dennoch starb er verarmt am 29. Mai 1858 in Weilheim/Teck.

15 Ausrufung durch Pedro I. (1798–1834) als „grito do Ipiranga“ am 7. September 1822.

16 Neuere Forschungen sprechen von 30 bis 60 Sklaven; vgl. ACHENBACH 2009: 67.

17 vgl. die Humboldt-Biografien von BÖTTING 1974, MEYER-ABICH 1976, LÖSCHNER 1984, DIENER-OJEDA 1997, ACHENBACH 2009, WULF 2016.

18 KÜMIN (2007: 30) erläutert, dass die Bezeichnung

„pittoresque“ auf den englischen Geistlichen William Gilpin zurückgeht, der 1770 eine „picturesque tour“ durch Großbritannien unternommen hatte und diese Art des angeleiteten Reisens nach einem Reiseführer propagierte.

19 Maße: 62,5 x 49,5 cm; Lieber Ekkehard, dieses Bild kannst Du ganz in Deiner Nähe, nämlich in den Staatlichen Schlössern und Gärten, Potsdam-Sanssouci bewundern! Es existieren noch weitere Urwaldzeichnungen und -stiche von Rugendas aus den 20er und 30er Jahren des 19. Jh.s z. B. „Paisagem tropical com um rio em Minas“, 1824; „Paisagem tropical“, 1825/28; „Ein Reiter führt sein Maultier durch dichten Tropenwald“, 1831 und „Mata virgem de Mangaratiba“, 1835 aus der „Malerischen Reise ...“; vgl. RICHERT 1959: 92; CARNEIRO 1976: 185–191, 223; DIENER-OJEDA 1997: 79, 80, 163; BADENBERG 2000: 162f, 167; ACHENBACH 2009: 80, 84; letzterer Kupferstich aus dem Jahre 1835 weckte bei Charles Darwin (1809–1882) den Wunsch, die Tropen zu besuchen. Den wirklichen Regenwald fand er dennoch prächtiger (DESMOND & MOORE 1994: Abb. 23).

20 Viele Umweltschützer fordern heute die Übergabe der tropischen Regenwälder an die indigene Bevölkerung. Also eigentlich die Rückgabe ihres jahrtausendalten Eigentums.

21 Nur wenige Forscherinnen haben sich bisher mit Moritz Rugendas eingehend befasst. Eine Schwierigkeit besteht vor allem darin, dass sie sowohl Kunsthistorikerinnen als auch Lateinamerikanistinnen sein müssen. Bisher existiert in Deutschland kein Lehrstuhl für lateinamerikanische Kunst, was eigentlich beschämend ist; vgl. HAUFE 1992.

22 zur Sklaverei in Brasilien vgl. ZEUSKE 2008; SANTOS-STUBBE & STUBBE 2014.

23 Zur Forschungsgeschichte des Unbewussten vgl. STUBBE 2018.

24 Zu Unrecht wird man Rugendas ebenfalls Exotismus bzgl. seiner Urwaldbilder vorwerfen können; vgl. die Definition des Exotismus im *Lexikon der Ästhetik* (München 2004: 96f); der Exotismus in bildender Kunst und Literatur war jedoch eine große Attraktion für das europäische Publikum seiner Zeit. Auch kann man ihn wohl kaum in die Kunstperiode des bilderfrohen Biedermeier (1815–1848) einordnen (vgl. BERNHARD 1983: 150ff).

25 Die gesundheitsfördernden Wirkungen der Pflanzen auf Geist, Psyche, Leib und Gesellschaft des Menschen hat STEFANO MANCUSO in seinem lezenswerten Buch *Die Intelligenz der Pflanzen* (2015: 45f, 156) zusammengestellt.

26 Nirgendwo wird so viel Geld für die Erhaltung des Tropenwaldes ausgegeben wie in Deutschland! Vgl. FLITNER 2000.

Literatur

ACHENBACH S. 2009. *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika* von Rugendas, Bellermand und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett. Katalog, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Berlin. München: Hirmer.

BADENBERG N. 2000. *Ansichten des Tropenwaldes. Alexander von Humboldt und die Inszenierung exotischer Landschaft im 19. Jahrhundert*. In FLITNER M. (Hg), a. a. O.: 148–173.

BERNHARD M. 1984. *Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. Düsseldorf: ECON.

BESSER S. 2013. *Pathographie der Tropen. Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

LÖSCHNER R. (Hg) 2001. *Bilder aus Brasilien im 19. Jh. im Blick von Alexander von Humboldt*. Katalog. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, S. 96 mit Abb.

BÖTTING D. 1973. *Alexander von Humboldt*. München: Prestel

CARNEIRO N. 1976. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos

DIENER-OJEDA P. 1997. *Rugendas 1802–1858*. Augsburg: Wissner, 2. Aufl.

Flitner M. (Hg) 2000. *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*. Frankfurt am Main: Campus

FRIEDRICH-SANDER S. 2017. *J. M. Rugendas. Reisebilder zwischen Empirie und Empfindung*. Frankfurt am Main: Edition Fichter.

HALM P. 1960. *Johann Moritz Rugendas*. In: Staatliche Graphische Sammlung München. München: Prestel: 6–10.

Haufe H. 1992. Kunstgeschichte. In WERZ N. (Hg). *Handbuch der deutschsprachigen Lateinamerikakunde*. Freiburg/Brsg.: Arnold Bergstraesser Institut: 371–388.

HUMBOLDT A. VON. 2004. *Ansichten der Natur*. Frankfurt am Main.

JÜRGENSMEIER G. 2010. *Grimms Märchen. Vollständige illustrierte Ausgabe*. Mannheim: Sauerländer, 6. Aufl.

KÜMIN B. 2007. *Expedition Brasilien. Von der Forschungszeichnung zur ethnografischen Fotografie*. Bern: Benteli.

KÜSTER H. 1998. *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*. München: Beck.

LANGLO P. 2000. *Verführung und Verstrickung. Bilder des Tropenwalds in deutschsprachiger Exil- und Nachkriegsliteratur*. In FLITNER M., a. a. O.: 174–194.

LÖSCHNER R. 1976. *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*. Diss. Universität Berlin (West).

----- 1984. *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834*. Katalog. Iberoamerikanisches Institut Berlin.

READ H. 1976. H. Rousseau. In *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 11. München: DTV.

REBHOLZ-FILIUS D. 1945. *Der Wald im deutschen Märchen*. Diss. Universität Heidelberg.

RICHERT G. 1959. *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts*. Berlin: Rembrandt Verlag

RUGENDAS M. 1835. *Malerische Reise in Brasilien*. Herausgegeben von Engelmann & Cie., Paris. Mülhausen (photomechan. Reprint Fa. F. X. Leipold, Zirndorf, o. J.).

----- 1972. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo (bebildert).

SANTOS-STUBBE, C. DOS & STUBBE H. 2014. *Kleines Lexikon der Afrobrasilianistik. Eine Einführung mit Bibliografie*. Göttingen: V&R unipress.

SCHLIEPHACKE B. P. 1979. *Bildersprache der Seele*. Lexikon zur Symbolpsychologie. Berlin.

SCHMALENBACH W. 1998. *Henri Rousseau. Träume vom Dschungel*. München: Prestel.

Staatliche Graphische Sammlung München. 1960. Johann Moritz Rugendas, 1802–1858. Reisestudien aus Südamerika. München: Prestel.

STUBBE H. 2018. *Kleinere Schriften*. Aachen: Shaker.

WULF A. 2016. *Alexander von Humboldt und die Erfindung der Natur*. München: Bertelsmann.

ZEUSKE M. 2008. Sklavenbilder. Visualisierungen, Texte und Vergleich im Atlantischen Raum (19. Jh., Brasilien, Kuba und USA). *Zeitblicke* 7, Nr.2.

ZISCHLER H., HACKETHAL S. & ECKERT C. 2013. *Die Erkundung Brasiliens. Friedrich Sellows unvollendete Reise*. Berlin: Galiani.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: In KÜMIN 2007, Abb. 9, S. 29; HANSTEIN, o. J., S. 12f.

Abb. 2: In DIENER-OJEDA 1997, S. 80.