



Ottmar Ette, Gesine Müller (Hg.)

**Visualisierung,
Visibilisierung
und Verschriftlichung**

Schrift-Bilder und Bild-Schriften
im Frankreich des 19. Jahrhunderts

POINTE

Ottmar Ette, Gesine Müller (Hg.)

Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung

Schrift-Bilder und Bild-Schriften
im Frankreich des 19. Jahrhunderts

Potsdamer inter- und transkulturelle Texte

POINT

Herausgegeben von / Editados por
Ottmar Ette, Werner Mackenbach, Gesine Müller

„Potsdamer inter- und transkulturelle Texte“ (POINTE),
Band 13

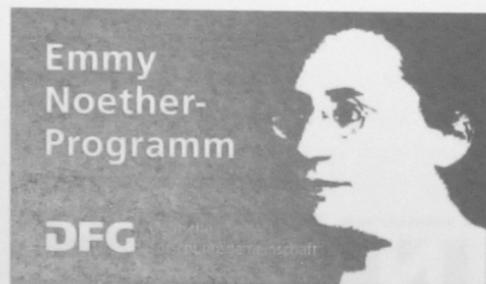
Mit freundlicher Unterstützung von:

POINTS
● ● ● ● ●

POINTS – Potsdam International Network for TransArea Studies

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

*DFG-Graduiertenkolleg „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung.
Hybride Formen des Bildwissens“, Potsdam*



Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Koloniale Transferprozesse“, Köln

Ottmar Ette, Gesine Müller (Hg.)

Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung

Schrift-Bilder und Bild-Schriften
im Frankreich des 19. Jahrhunderts

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2015

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Copyright:

edition tranvía – Verlag Walter Frey

Umschlaggestaltung: Tobias Kraft

(unter Verwendung von Ausschnitten aus Victor Hugos *La pieuvre*)

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 978-3-938944-93-6

Berlin 2015

edition tranvía · Postfach 150455 · 10666 Berlin

E-mail: Tranvia@t-online.de · Internet: www.tranvia.de

Dieses Buch wurde auf alterungsbeständigem und säurefreiem Papier gedruckt.

INHALT

<i>Ottmar Ette (Potsdam), Gesine Müller (Köln)</i> Einleitung	7
<i>Ottmar Ette (Potsdam)</i> Bild-Schrift, Schrift-Bild, Hand-Schrift. Zur Kunst der Sichtbarmachung in Alexander von Humboldts „Amerikanischen Reisetagebüchern“	11
PERSPEKTIVISCHE ENTWÜRFE	65
<i>Joseph Jurt (Freiburg)</i> Schwestern oder Rivalinnen? Zum Verhältnis des künstlerischen und des literarischen Feldes im Frankreich des 19. Jahrhunderts	67
<i>Tobias Kraft (Berlin)</i> Das Wissen vom Berg im Bild. Bildstrategien und Textrelationen in Alexander von Humboldts <i>Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique</i>	85
<i>Helmut C. Jacobs (Duisburg/Essen)</i> Bild & Text als Reflexionsraum. Französische und spanische Kommentierungen des 19. Jahrhunderts zu Francisco de Goyas <i>Capricho 80 (Ya es hora)</i>	107
<i>Markus Messling (Potsdam)</i> Schriftbild und Rationalität von den Frühromantikern bis zu Baudelaire. Zur semiotischen und poetischen Ökonomie des 19. Jahrhunderts	147
BILD-SCHRIFTEN UND SCHRIFT-BILDER IM ROMANTISCH-REALISTISCHEN PARADIGMA	169
<i>Gesine Müller (Köln)</i> Visualisierung und Verschriftlichung: Landschaft bei Victor Hugo	171
<i>Karin Westerwelle (Münster)</i> Kunstinteresse und Bildzerstörung. Elemente einer modernen Bildtheorie in Baudelaires <i>Fleurs du mal</i>	187

<i>Jean-Pierre Dubost (Clermont-Ferrand)</i>	
Écrire le désert: Fromentin hors-cliché	221
<i>Anne Kraume (Potsdam)</i>	
„La difficulté de peindre avec le pinceau“: (Schrift-)Bilder von Algerien bei Eugène Fromentin	239
TEXT-BILD-RELATIONEN IM NATURALISMUS	253
<i>Gertrud Lehnert (Potsdam)</i>	
Kunst, Mode, Literatur. Balzacs visuelles Schreiben	255
<i>Cornelia Klettke (Potsdam)</i>	
Die Ästhetisierung der Nacktheit in der Malerei von Édouard Manet und in <i>Nana</i> von Émile Zola – ein Beziehungsgeflecht zwischen Literatur und Kunst	285
IKONOTEXTUALITÄT DES IMPRESSIONISMUS	327
<i>Peter Wagner (Koblenz-Landau)</i>	
Oscar Wilde's "Impression du Matin" – an Intermedial Reading	329
<i>Robert Schade (Potsdam)</i>	
Bizarrerie als Verfahren: Über das Bild <i>Intérieur, femme lisante</i> Gustave Caillebottes und dessen kunstkritische Kommentare	341
ANSICHTEN UND AUSBLICKE	355
<i>Fabian Goppelsröder (Berlin)</i>	
Anarchistische Miniaturen. Félix Fénéons „Nouvelles en trois lignes“	357
<i>Wolfgang Asholt (Berlin)</i>	
Wende zum Bild oder Simultaneität von Text und Bild: die <i>Prose du Transsibérien</i> von Blaise Cendrars und Sonia Delaunay	373
Autorinnen und Autoren	391

Ottmar Ette und Gesine Müller

Einleitung

In einem Zeitungsartikel vom 7. Juni 1852 widmet der Dichter und Kunstkritiker Théophile Gautier seinem Zeitgenossen und Weggefährten Victor Hugo folgende Zeilen:

Victor Hugo, s'il n'était pas poète, serait un peintre de premier ordre ; il excelle à mêler, dans les fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse [...]. Bien des décorateurs lui envieraient cette qualité étrange de créer des donjons, des vieilles rues, des châteaux, des églises en ruine; d'un style insolite, d'une architecture inconnue, pleine d'amour et de mystère, dont l'aspect vous oppresse comme un cauchemar.¹

Mit seiner Bewunderung angesichts der Qualität der graphischen Kunstwerke Hugos ist Gautier, der indes einer der Ersten war, die Hugo als Dichter und Maler wertschätzten, nicht allein: Noch der surrealistische Maler André Masson zeigt sich ob der bizarren Schönheit und des hochgradig suggestiven Potentials der Zeichnungen und bildkünstlerischen Experimente Hugos tief beeindruckt, so dass er, an das *Imaginaire* Hugos anknüpfend, 1944 sogar selbst eine Ausgabe von Hugos Roman *Les Travailleurs de la mer* illustriert.

Für den Zusammenhang von Text und Bild bietet die französischsprachige Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts ein geradezu unerschöpfliches Arsenal an beispielhaften malenden Dichtern beziehungsweise dichtenden Malern. Dieses für Untersuchungen von Text-Bild-Relationen

¹ „Wäre Victor Hugo kein Dichter, er wäre ein Maler ersten Ranges. In seinen finsternen Phantasiegebilden gelingt es ihm hervorragend, die Hell-Dunkel-Effekte eines Goya mit den architektonischen Monstren eines Piranesi zu mischen [...]. So mancher Bühnenbildner beneidet ihn wohl um die einzigartige Fähigkeit, Bergfriede, alte Straßen, Schlösser, Kirchenruinen zu erschaffen, die von einem ungewöhnlichen Stil, einer unbekannteren Architektur, einer Überfülle an Liebe und Geheimnissen zeugen und deren Anblick einen wie ein Alptraum bedrückt.“ Théophile Gautier. „La vente du mobilier de Victor Hugo en 1852“. *La presse*, 7. Juni 1852, abgedruckt in: Théophile Gautier. *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier, 1874. 126-133, hier 130f.

gleichsam paradigmatische Material wurde bisher in einer Gesamtschau kaum wahrgenommen. Doch inwiefern lässt sich dieser reiche Bestand fruchtbar machen für die jüngsten theoretischen Studien der vielzitierten „Wende zum Bild“? Und umgekehrt: Welche neuen Lesarten gewinnen diese sowohl literarischen als auch künstlerischen Primärmaterialien unter dem Fokus der aktuellen theoretischen Arbeiten?

Die „Wende zum Bild“ und ihre kulturellen, politischen und epistemischen Implikationen sind derzeit insbesondere unter Verwendung von Kennwörtern wie *pictorial turn* (Mitchell) oder *iconic turn* (Boehm) allgegenwärtig. Bei dieser im öffentlichen wie wissenschaftlichen Raum zu beobachtenden Hinwendung zum Bild, die nicht zuletzt auch durch die medientechnologischen Entwicklungen um die Jahrtausendwende befördert worden ist, kann es sich indes nicht zugleich auch um eine Abwendung von dem Medium der Schrift handeln, wie die jüngste Debatte hervorhebt. Vielmehr scheint es gleichsam als Reaktion auf die Anforderungen einer gesteigerten lebensweltlichen Komplexität sinnvoll, das Schriftzeichen um das Moment des nicht-sprachlichen Zeichens und um „die Untersuchung der sensuellen Formen der Welterschließung“ (Sachs-Hombach) ergänzen zu wollen. Dieses von philosophischer Seite her vorgetragene Postulat vermag neue Perspektiven für die literatur- und kulturwissenschaftliche Theorie und Praxis zu generieren. Dabei soll es neben der Herausarbeitung der Qualität und der Bedingungen des einen Mediums im anderen in besonderer Weise auch um das schwer greifbare Dazwischen gehen, das Peter Wagner mit seinem von Michael Nerlich übernommenen und modifizierten Konzept der Ikonotextualität im Blick hat.

Vor dem Hintergrund der gegenwärtig transdisziplinär geführten Diskussionen und Theorieansätze zum *iconic turn*, aber auch ausgehend von induktiven Studien zum konkreten Zusammenspiel von Text- und Bildmedium, fragt dieser Band nach dem Potential der Interferenz von Strategien der Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung in Frankreich im 19. Jahrhundert. Von welcher Qualität und welcher Art ist zu dieser Zeit die Beziehung von Malerei und Literatur, die Jean-François Lyotard, trotz ihrer unterschiedlichen Wirkungsweisen, beide als produktiven „travail d’inscription“ beschreibt, und inwiefern könnte eine bildwissenschaftlich informierte Literatur- und Kulturwissenschaft dieses Verhältnis gewinnbringend in ein neues Licht rücken? Wie hat sich die Text-Bild-Relation innerhalb des 19. Jahrhunderts in Frankreich gewandelt, und welche Differenzen treten bei einer Weitung des Blicks auf die Frankophonie zutage?

Neben der Malerei ist freilich auch die Photographie als die neue Visualisierungsstrategie in Frankreich im 19. Jahrhundert von Interesse. 1826 hat der Franzose Joseph Nicéphore Niépce mit der Heliographie die weltweit erste photographische Technik entwickelt. Damit wurde nicht nur ein gleichsam moderner Paragone-Streit zwischen Wort- und Bildkunst heraufbeschworen. Vielmehr wurde ein grundsätzlicher wie folgenreicher Diskurs über Fragen der Repräsentation, des Bildens und des Bildes ausgelöst, der überkommene Wahrnehmungs- und Darstellungsgewohnheiten revisionsbedürftig gemacht hat. Aus diesen Konstellationen ergibt sich eine Vielzahl von Fragen, denen sich die hier versammelten Artikel widmen.

Der vorliegende Band beruht auf einer internationalen Tagung, die am 30. November und 1. Dezember 2013 an der Universität Potsdam durchgeführt wurde. Für die großzügige finanzielle Unterstützung danken wir ganz herzlich dem DFG-Graduiertenkolleg „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danken wir zudem sehr für die Unterstützung im Rahmen der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe „Koloniale Transferprozesse im 19. Jahrhundert“.

Schließen möchten wir mit einem ganz herzlichen Dankeschön für die große Unterstützung unserer Tagung durch Tobias Kraft und André Weber sowie für das intensive Lektorat dieses Bandes durch Julian Drews, Sylvester Bubel und Marion Schotsch. Und nicht zuletzt freuen wir uns sehr, dass sowohl unsere internationale Tagung als auch der vorliegende Band aus POINTS hervorgehen, dem Potsdam International Network for TransArea Studies.

Potsdam und Köln im Februar 2015

Ottmar Ette

**Bild-Schrift, Schrift-Bild, Hand-Schrift.
Zur Kunst der Sichtbarmachung in Alexander von
Humboldts „Amerikanischen Reisetagebüchern“**

1. Visualisierung des Wissens und der Wissenschaft

Beginnen wir mit dem Ende. Oder mit dem, was es am Ende jenes langen, sich über nahezu neun Jahrzehnte erstreckenden Lebens eines weltweit renommierten Reisenden, Forschers, Gelehrten und Schriftstellers¹ noch als ein *Nach-Bild* auf die Netzhaut einer Leserschaft zu projizieren galt, welche sich nicht nur im Raum weit über Preußen, Frankreich und Europa hinaus erstreckte, sondern in der Zeit schon in den letzten Lebensjahren dieses Gelehrten geradezu zu einer Nachwelt geworden war. Ließ sich das Bild bestimmen, mit dem Alexander von Humboldt in diese Nachwelt eingehen wollte? Und welche Bedeutung gewinnt es in unserem Blick zu einem Zeitpunkt, der von einem verstärkten Bemühen um die theoretische, methodologische und epistemologische Komplexität der *Humboldt'schen Wissenschaft*² gekennzeichnet wird?

Was also bleibt zu zeigen, wenn am Ende eines langen Lebens alles Schreiben zu einem unvermittelten Abbruch zu kommen droht? Kurz bevor der Tod am 6. Mai 1859 Alexander von Humboldt im fünften Band des *Kosmos* die Feder aus der Hand nahm? Eduard Buschmann, der oft vergessene Helfer beider Humboldt-Brüder, vermerkte an dieser Stelle der Humboldt'schen Summa: „*Der Tod des großen Autors* hat den Faden dieses

¹ Zur Biographie Alexander von Humboldts vgl. die kurze Humboldt-Skizze von Biermann (*Alexander von Humboldt*), die für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgebliche Biographie von Beck sowie Pfeiffer, Hein und Duviols. In neuerer Zeit vgl. Krätz. Speziell zur amerikanischen Reise vgl. die lange Zeit einflussreiche Darstellung von McIntyre.

² Begriff und erste Definition dessen, was unter *Humboldtian Science* zu verstehen ist, finden sich bei Cannon. Ich habe versucht, diesen Begriff der Humboldt'schen Wissenschaft weiterzuentwickeln u.a. in Ette (*Weltbewußtsein* insbes. 34-45) sowie zusammenfassend in Ette (*Alexander von Humboldt und die Globalisierung* 16-35.) Die maßgebende Bibliographie der Humboldt'schen Schriften bieten Fiedler und Leitner.

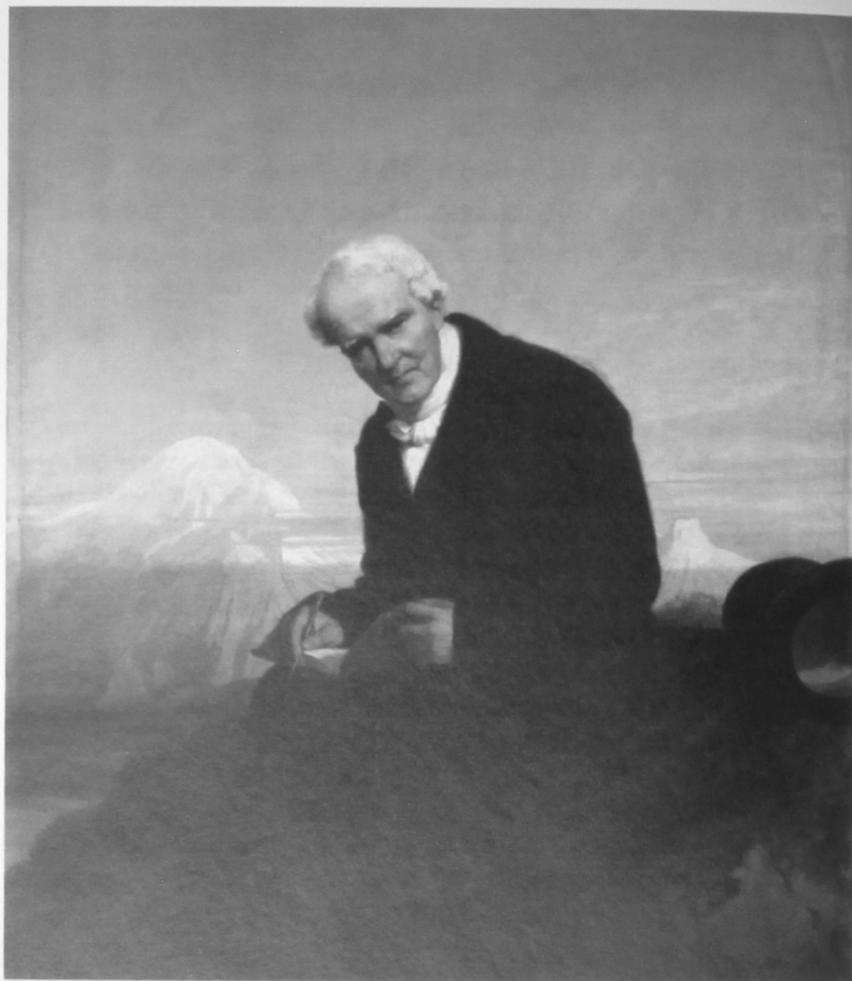


Abb. 1: Julius Schrader: *Alexander von Humboldt (1769–1859)*, 1859. Öl auf Leinwand, 158.8 x 138.1 cm

Werkes abgeschnitten“ (Humboldt, *Kosmos* Bd. 5, 85). Noch auf das letzte seiner großen Portraits hatte Humboldt entscheidenden Einfluss nehmen können, gab er sich hier doch noch ein letztes Mal ganz so zu sehen, wie er von seiner Nachwelt gelesen und verstanden werden wollte. Was aber kommt in diesen späten Portraits, in diesen Bild-Schriften seiner Theorie und seiner Epistemologie, zum zugleich künstlerischen und wissenschaftlichen Ausdruck?

Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass auch im letzten, an den Tod heranreichenden Portrait Alexander von Humboldts die „Amerikanischen Reisetagebücher“ nicht fehlen durften. Denn in dem von Julius Schrader meisterhaft geschaffenen Gemälde (*Abb. 1*) tritt uns ein Humboldt entgegen, der vor dem Hintergrund von Chimborazo und Carguairazo vom Schreiben aufblickt und uns so anblickt, als hätten wir, die wir ihn betrachten, ihn gerade bei der Niederschrift in einem kleinen Büchlein, das er auf den Knien hält, gestört. Ein letztes Mal erscheint hier in der langen Ikonographie Alexander von Humboldts jenes „Schreiben im Angesicht der Dinge“, das für die Epistemologie der Humboldt'schen Wissenschaft von so ungeheurer Bedeutung ist³. Die Bild-Schrift Julius Schraders verweist auf die Hand-Schrift eines ganzen Lebens.

Alexander von Humboldt, der stets größten Einfluss auf jene Portraits zu nehmen suchte, die ihn als Wissenschaftler bei der Arbeit zeigten, erscheint an einem Ort des Schreibens, der inmitten der Natur, mitten auf seiner Reise quer durch die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents angesiedelt ist und sich in eine Abfolge von Schreibtischbildern einfügt, die in klarem Gegensatz zur dominanten Ikonographie des 18. Jahrhunderts stehen, in welcher sich die Autoren vorzugsweise vor dem Hintergrund ihrer Bücher in der geschlossenen Welt eines Arbeitszimmers oder einer Bibliothek zu präsentieren pflegten.⁴ Für Julius Schraders Gemälde von 1859 aber hatte sich Humboldt – wie schon mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor in den großen Entwürfen von Friedrich Georg Weitsch aus dem Jahre 1806 (*Abb. 2*) – eine Inszenierung gewünscht, die ihn in jenen Raum zurückversetzte, der gleichsam emblematisch für sein ganzes Werk wie für sein ganzes Leben stand: in den Raum der Reise, in den Raum seines Schreibens in Amerika.

Denn der Chimborazo bildet zweifellos nicht nur aufgrund des dort von Humboldt erzielten Höhenweltrekords in einem bergsteigerischen Sinne den Höhepunkt der Amerikanischen Forschungsreise, sondern ging zugleich auch als jener andine Bergriese in das Humboldt'sche Selbstverständnis ein, dessen Besteigung unvollendet blieb. Der Chimborazo, unzählige Male in die Humboldt-Portraits transportiert, steht ikonisch für ein Wissen ein, das niemals ankommen kann, das niemals zu seinem Ende kommt. Doch auch wenn Humboldt stets ein Mann des Aufbruchs, ein

³ Zu diesem „Schreiben im Angesicht der Dinge“ und zur Relevanz des Visuellen für Humboldt vgl. bereits Ette („Der Blick auf die Neue Welt“).

⁴ Vgl. das Kapitel „Auge, Ohr und Ort des Schreibens“ in Ette (*Literatur in Bewegung* 119-192).

Mann des Auf-dem-Wege-Seins und nicht des Ankommens war, wenn er sich also gerade jenen Berg, den zu besteigen er nicht vermocht hatte, als Symbol der Unabschließbarkeit des eigenen Tuns erwählte: Auf Julius Schraders Gemälde überragt das weiße Haar des Greises, der sich gerne ebenso scherzhaft wie hintergründig als den „alten Mann vom Berge“⁵ bezeichnete, die beiden Andenkolosse nicht umsonst um Haupteslänge. Von dieser Höhe aus ließ Schrader den großen Reisenden und Schreibern mit einem Publikum in Verbindung treten, das sehr wohl wusste, zu welcher nicht nur bergsteigerischen Höhe dieser Forscher und Gelehrte hinaufgestiegen war. Die Bild-Schrift zeigt es deutlich: Humboldt selbst war längst zu einer Ikone der Wissenschaft geworden.

Die kühlen, fast schon entrückten Farben des Himmels und der Andengipfel, die im Licht einer untergehenden Sonne noch einmal aufblitzen, prägen eine eindrucksvoll gelungene Bildkomposition, die Humboldt kurz vor seinem Lebensende fast schon in eine Nachwelt zu entrücken scheint – in eine Nachwelt freilich, die im geschriebenen Wort ihr Medium auch künftiger Kommunikation gefunden hat. Die Schrift im Bild, die hier ins Bild gesetzt wird, führt uns zum Kern des Humboldt'schen Schaffens, zum Reisetagebuch, das freilich nicht allein dem Bereich von Schrift und Schriftlichkeit zugerechnet werden darf.

Denn nicht mit seinem *Kosmos* wird hier Humboldt portraitiert, sondern mit jenen Heften, in die er schrieb und zeichnete, unterstrich und wieder strich, vermerkte, malte und notierte. In den fast schon lebensfernen, gleichsam vergeistigten Farbtönen des Gemäldes wird das Leben eines Nomaden der Wissenschaft in Szene gesetzt, das seinen besten Ausdruck gerade nicht im gedruckten und damit abgeschlossenen, beendeten Werk finden kann, sondern nach dem aus der Bewegung Entstandenen verlangt, nach einem Schreiben in Bewegung folglich, das die Unabgeschlossenheit und Prozessualität der Humboldt'schen Wissenschaft wie des Humboldt'schen Schreibens sehr bewusst und ästhetisch höchst gelungen vor Augen führt. Das Schrift-Bild in Humboldts Tagebuch vermögen wir kaum zu erkennen: Doch ist es die Bild-Schrift einer Hand-Schrift, die für die Epistemologie eines nomadischen Denkens steht.

Dabei mag auf den ersten Blick erstaunen, dass hier ein alter Mann in Reisetagebücher schreibt, die doch – so könnte es zumindest scheinen – allein der junge Humboldt einst auf seiner Reise zwischen 1799 und 1804 auf Tausenden von Seiten mit seinen Berichten und Notizen, Messproto-

⁵ Vgl. hierzu Biermann/Schwarz („Warum bezeichnete sich Alexander von Humboldt als DER ALTE VOM BERGE“).

Abb. 2:
Friedrich Georg
Weitsch.
*Alexander von
Humboldt*, 1806.
Öl auf Leinwand.
© bpk/National-
galerie, SMB/
Jürgen Liepe



kollen und Tabellen, Diagrammen und Skizzen, Zahlenkolonnen und Zeichnungen gefüllt hatte. Werden hier in Schraders Gemälde nur zwei Zeitebenen und zwei Räume ineinandergeblendet, die man aus wissenschaftlicher Sicht doch besser auseinanderhielte? Hat sich hier nicht die künstlerische Freiheit des Malers erlaubt, das Schreiben des Dreißigjährigen mit jenem des Achtzigjährigen und zugleich das Schreiben in Amerika mit dem Schreiben in Europa⁶ in einer einzigen Gestalt, jener von Humboldt durchaus mit Hintersinn und Gesellschaftskritik ins Spiel gebrachten Figur des *Vecchio della Montagna*, zusammenzuführen?

Überprüfen wir die Humboldt'sche Ikonographie aus dieser Perspektive, so wird rasch klar, dass uns Schraders schwarzgekleidete Gestalt bereits Jahre zuvor auf rezeptionsgeschichtlich wirkungsvolle Art in einer früheren Bild-Schrift entgegentritt. Denn bereits Eduard Hildebrandt hatte den

⁶ Vgl. hierzu Ette/Bernecker Hg. (*Ansichten Amerikas*).

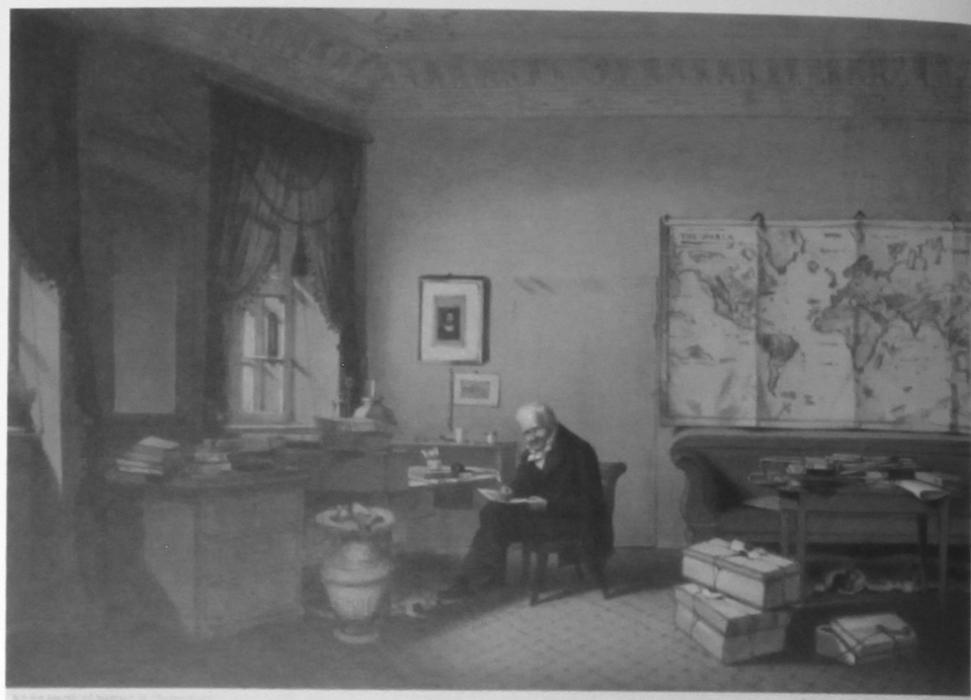


Abb. 3: Bardenschlager. *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer*.
Farblithographie nach einer Vorlage von Eduard Hildebrandt, 1847.
© bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Volker-H. Schneider

Schreibtisch im Urwald, den Friedrich Georg Weitsch 1806 mit vollster Zustimmung Humboldts ins Bild (*Abb. 2*) gesetzt hatte, in Raum und Zeit auf eine Weise transferiert, die in Schraders Gemälde von 1859 nur noch eine letzte Wendung zu Humboldts Lebzeiten nahm. Die Landschaft der Theorie, die Schraders Situierung Humboldts im Hochland des heutigen Ecuador impliziert, ist nicht nur einer Epistemologie der Bewegung, sondern gerade auch der Findung und Erfindung einer dritten Dimension zuzuschreiben, die auch die Ästhetisierung der (andinen) Bergwelt mit sich bringt. Komplementär hierzu verhält sich im Gemälde von Weitsch die Darstellung Humboldts in jener anderen der für sein Denken und Schreiben so wichtigen Landschaft der Theorie, jener des Tieflands von Orinoco und Amazonas, in der die Vernetzung aller Phänomene künstlerisch wie wissenschaftlich vor Augen geführt wird. Denn über die von Humboldt sehr präzise angesteuerte, vermessene und kartographierte Gabelteilung des Casiquiare werden die großen Stromsysteme des südamerikanischen Subkontinents so eindrucksvoll miteinander verflochten, dass hier eine Land-

schaft jener Vielverbundenheit entsteht, die für die Humboldt'sche Wissenschaft wie für das Humboldt'sche Schreiben von so fundamentaler Bedeutung war.

Auch in Hildebrandts Arbeit von 1848 spielten die „Reisetagebücher“ eine nicht zu übersehende und kaum zu überschätzende Rolle. Denn betrachten wir das Aquarell des nicht umsonst als Landschaftsmaler bekannt gewordenen Hildebrandt genauer, so sehen wir hier einen ebenfalls schwarzgekleideten Humboldt an seinem Schreibtisch sitzen, der in Blick, Haltung und Pose Julius Schrader geradezu als Modell gedient haben könnte (Abb. 3). Beim Vergleich der beiden Bilder lässt sich Humboldts Handschrift – hier im Sinne seiner Mitwirkung bei der Arbeit an einem ikonischen Schema – leicht erkennen.

Eduard Hildebrandts Aquarell ist folglich nicht allein von dokumentarischem Wert, sondern in ein Wissenschaftsverständnis eingebettet, welches hier sichtbar gemacht werden soll. Gewiss: Seit 1843 stand Hildebrandt mit dem damals Siebzigjährigen in direkter Verbindung (Nelken, 134) und kannte Humboldts Arbeitszimmer in der Oranienburger Straße sehr genau. Gerade nach Humboldts eigener Einschätzung gelang dem noch jungen Landschaftsmaler mit seinem Aquarell ein sehr lebensnaher Entwurf von nahezu dokumentarischer Qualität. Dies belegt eine faksimilierte Inschrift auf der kolorierten Lithographie: „Ein treues Bild meines Arbeitszimmers, als ich den zweiten Theil des ‚Kosmos‘ schrieb. A.v. Humboldt“ (Nelken, 134)⁷.

In der Tat ist der Porträtierte mit einem Schreiben beschäftigt, das er – wie beim Eintritt eines Besuchers in sein Arbeitszimmer – kurz unterbricht. Doch schreibt der Weitgereiste nicht auf der Schreibfläche seines Arbeitstisches, sondern auf seinem rechten Knie, die Beine wie so oft übereinandergeschlagen. Wie viele der Zeitgenossen zu bestätigen wussten, enthielt das Aquarell von 1848 eine Vielzahl von Details, die mit der Lebenswirklichkeit von Humboldts Berliner Arbeitszimmer recht präzise übereinstimmen⁸. Gleichviel, ob sich später manche der Zeugen von Hildebrandts Arbeit rückwirkend beeinflussen ließen⁹: Entscheidend ist für uns in dieser Darstellung, dass Humboldt, wie später bei Schrader, auf seinem Knie schrieb. Und damit ein Schreiben praktizierte, das wie ein Schreiben auf der Reise,

⁷ An dieser Stelle gilt es nicht zu vergessen, dass der zweite Teil des *Kosmos* den eigentlichen Kern von Humboldts ästhetischen wie wissenschaftlichen Konzeptionen zur Landschaftsmalerei enthielt.

⁸ Mehrere Beispiele finden sich bei Nelken (134ff).

⁹ Vgl. hierzu ausführlicher Ette (*Literatur in Bewegung* 186f).



Abb. 4: Alexander von Humboldts Notizbuch (Nr. 6).
© bpk/Staatsbibliothek zu Berlin-PK/Carola Seifert

wie ein Schreiben in einem Reisetagebuch ins Bild gesetzt ist. Humboldts „Reisetagebücher“ sind auch hier allgegenwärtig.

Die referentielle Funktion dieser Darstellungsweise steht außer Frage. In der Humboldt gewidmeten Forschung ist seit langer Zeit unstrittig, dass der Schriftsteller die oft bezeugte Gewohnheit besaß, aufgrund eines rheumatischen Leidens, das er sich wohl am Orinoco zugezogen hatte, auf seinen

Knie zu schreiben. Mit dem Verweis auf diese Schreibhaltung pflegt man die ungewöhnliche und oft nur schwer zu entziffernde Handschrift Humboldts mit dem charakteristischen und mitunter schwindelerregenden Ansteigen ihrer Zeilen nach rechts oben – wie etwa auch in seinem kleinen Notizbuch (Abb. 4 und Abb. 5) zu begründen. Bereits ein oberflächlicher Blick in die „Amerikanischen Reisetagebücher“ (Abb. 6) verdeutlicht, wie sehr diese Schreibhaltung das *Schrift-Bild* auf Tausenden von Seiten des Reisetagebuches prägt.

Sicherlich wissen wir nicht, ob es sich bei den sich auf Humboldts rechtem Knie befindlichen Seiten tatsächlich um Teile aus Humboldts „Amerikanischen Reisetagebüchern“ handelt. Diese Vorstellung wäre freilich, auch wenn dies einen mit der Geschichte der Tagebücher nicht vertrauten Leser überraschen mag, auch dann keineswegs abwegig, wenn es um das Schreiben des damals hoch in den Siebzigern stehenden Gelehrten geht. Denn Alexander von Humboldt hat sich in der Tat ein Leben lang mit seinen „Amerikanischen Reisetagebüchern“ beschäftigt, wobei er nicht nur

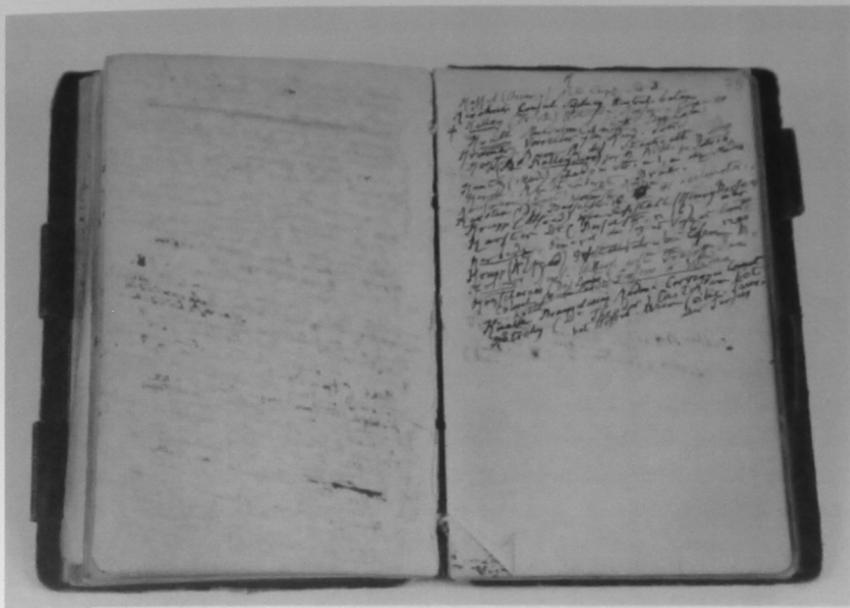


Abb. 5: Alexander von Humboldts Notizbuch (Nr.3).
© bpk/Staatsbibliothek zu Berlin-PK/Carola Seifert

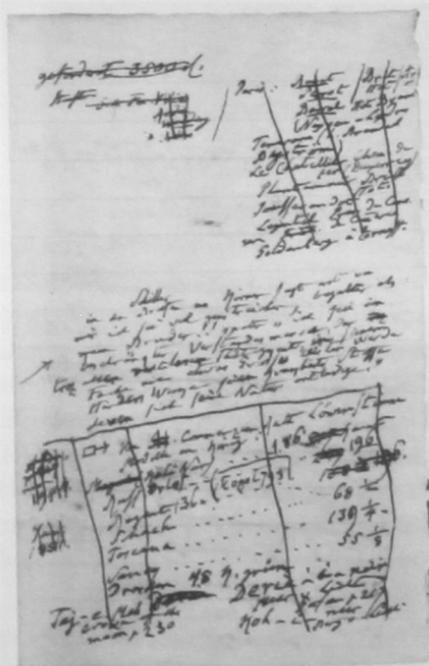


Abb. 6:
Amerikanische Reisetagebücher:
Schrift-Bild (Nr. 029) Tagebuch II
und VI, 18r.
© Staatsbibliothek zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

von Zeit zu Zeit in ihnen las, sondern bis in die letzten Jahre seines Lebens in diesen Heften schrieb und Anmerkungen, Hinzufügungen, Korrekturen und vieles mehr verfasste. Die „Amerikanischen Reisetagebücher“ Humboldts sind weit mehr als bloße Reisejournale: Sie bilden als *work in progress* das eigentliche Kernstück von Humboldts gesamtem Œuvre und begleiten den Wissenschaftler nicht nur auf mehreren seiner Reisen, sondern ein ganzes Leben, eine ganze Lebensreise lang.

Eduard Hildebrandts Aquarell ist freilich keine dokumentarische Photographie, sondern ein künstlerisches Werk, das sich jenseits aller referentiellen Funktionen als ästhetische Konstruktion in ganz bestimmte Repräsentationsformen, Traditionen und Sehgewohnheiten einschreibt. Ein Raum des Wissens entsteht, der weitaus mehr ist als das Arbeitszimmer eines preußischen Gelehrten. Die an der Wand befindliche Weltkarte lässt nicht nur errahnen, sondern signalisiert unmissverständlich, in welchem Maße hier ein Weltbürger portraitiert wird, dessen weitgespanntes Wissen mit dem Verweis auf unterschiedlichste Bände, Pakete, Karten, Manuskripte und andere Materialien gleichsam eine Welt in sich abbildet, die ganz bestimmten Darstellungsmodi entspricht.

Doch die Weltkarte an der Wand signalisiert noch mehr. Im Verbund mit ihr schafft das von links, vom Fenster her einfallende Licht eine Beleuchtungs- und Objektkonstellation, die sehr wohl an prestigeträchtige künstlerische Vorbilder aus der Geschichte der Malerei erinnert. Zahlreich sind die Bezüge, die sich zu einem der berühmtesten Gemälde von Jan Vermeer herstellen lassen, seiner um 1666 entstandenen und höchst beziehungsreich gestalteten *Allegorie der Malerei* (Abb. 7). Auch wenn das vom Fenster auf der linken Seite her einfallende Licht neben dem hier platzierten Tisch keine Weltkarte, sondern ‚nur‘ eine durchaus hintergründig gestaltete Karte der Niederlande beleuchtet, so ist doch offenkundig, wie sehr das von Vermeer gewählte Schema die gesamte Struktur von Hildebrandts Aquarell beherrscht. Legten wir beide künstlerischen Gestaltungen übereinander, so nähme den Platz von Clio, der allegorischen Verkörperung der Geschichte, aber auch des Ruhmes, in Hildebrandts Konstellation jener Mann ein, der sich wiederholt selbst als „Geschichtsschreiber des amerikanischen Kontinents“ bezeichnete und in seinem *Examen critique* einen über Jahrzehnte entstandenen Versuch der kritischen Reflexion der ersten Phase beschleunigter Globalisierung vorlegte¹⁰.

¹⁰ Zur Globalisierungstheorie Humboldts vgl. Ette (*Alexander von Humboldt und die Globalisierung*) sowie die erst seit wenigen Jahren vollständig zugängliche Ausgabe



Abb. 7: Johannes Vermeer van Delft. *Die Malkunst*.
Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, um 1666/1688

Gleichsam kryptographisch ist in die von Hildebrandt entworfene und von Humboldt hervorgehobene wirklichkeitstreue Darstellung folglich eine allegorische, ja symbolische Repräsentationsebene eingewoben, die deutlich macht, wie sehr es sich bei dem Dargestellten um eine Persönlich-

des in französischer Sprache verfassten *Examen critique* in Humboldt (*Kritische Untersuchung*) und Humboldt (*Geographischer und physischer Atlas*).

keit handelt, deren Ruhm sich über die ganze Welt erstreckt und deren Geschichte auf einem Wissens-Raum beruht, der in seinen weltumspannenden Ausmaßen in ständiger Veränderung und Ausweitung begriffen ist. Zugleich wird Humboldts Raum des Wissens und der Wissenschaft in einen Raum der Kunst überführt, eine wechselseitige Verbindung, auf die noch wiederholt zurückzukommen sein wird.

Die fortgesetzte Schreibtätigkeit des Porträtierten führt zugleich vor Augen, dass dieses Bild des Wissens von einem Ort des Schreibens her inszeniert wird, der immer auf die anderen, mobilen Schreib-Orte des Weltreisenden verweist. Wissen erscheint so mit einer (Reise-)Bewegung verknüpft, die zwar anders als im Gemälde von Weitsch nicht mehr unmittelbar sichtbar ist, wohl aber im Zusammenspiel zwischen Weltkarte und Haltung des auf seinen Knien Schreibenden eine Bild-Schrift entfaltet, in welcher der Fokus sehr wohl gerade auf die Hand-Schrift und das Schreiben aus der Bewegung gelenkt werden kann. Die Anrufung jener Muse der Geschichte und des Ruhmes, die Jan Vermeer in so prägender Form in seine Bildersprache übersetzte, wird in dem von Eduard Hildebrandt 1848 ausgeführten Aquarell auf höchst subtile Weise nicht nur in Humboldts Zeit übersetzt, sondern auf Humboldt selbst projiziert. Damit wird die zentrale Konfiguration seiner Wissenschaftstheorie wie seiner Wissenschaftspraxis sichtbar gemacht: eine Wissens-Konfiguration, die sich in einer Poetik der Bewegung, in einem Wissen auf der Grundlage eigenen Reisens entfaltet.

Auch wenn sich die Figur des Malers selbst bei Hildebrandt ganz sacht aus der ihm von Vermeer zugewiesenen Präsenz entfernt hat und lediglich im Blick des von seinem Schreiben aufblickenden Humboldt noch gesucht werden kann¹¹: In dem für zahlreiche Stiche als Vorbild dienenden Aquarell von 1848 ist virtuos eine wechselseitige Verwobenheit von Schrift und Bild in Szene gesetzt, die in diesem Raum des Wissens vom Schreibtisch, genauer: vom Schreiben wie im Angesicht der Dinge, wie auf der Reise, ausgeht. Die Kraftlinien von Weltkarte und Weltgeltung, von Wissen und Werk laufen in der Inszenierung des Schreibens in den „Reisetagebüchern“ zusammen. Wie aber lässt sich die hier ins Bild gesetzte Epistemologie näher begründen und mit einer Analyse der „Amerikanischen Reisetagebücher“ verbinden?

¹¹ Vgl. hierzu Ette (*Literatur in Bewegung* 190).



Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek.

Die Bibliothek des Herrn von Humboldt in Berlin, die er durch seine Reisen in Amerika, Asien und Afrika sehr reichlich angefüllt hat, ist eine der schönsten in Deutschland. Sie enthält eine große Anzahl von Manuskripten, die er selbst gesammelt hat, und eine große Anzahl von Büchern, die er von seinen Reisen mitgebracht hat. Die Bibliothek ist in drei Abteilungen eingeteilt: die deutsche, die französische und die englische. Die deutsche Abteilung enthält die Werke der deutschen Literatur, die französische Abteilung die Werke der französischen Literatur, und die englische Abteilung die Werke der englischen Literatur. Die Bibliothek ist auch mit einer großen Anzahl von Karten und Globen versehen.

Abb. 8: Alexander von Humboldt sitzend in seinem Bibliothekszimmer in der Oranienburger Straße 67 in Berlin. Lithographie nach einem Aquarell von Eduard Hildebrandt, 61 x 75.3 cm, 1856. © bpk/Kunstbibliothek, SMB/Dietmar Katz

Um diese Frage beantworten zu können, sollten wir uns noch kurz einer weiteren Bild-Schrift eines Wissens-Raumes zuwenden. Wie sehr es Eduard Hildebrandt um die Dynamiken eines Wissensraumes ging, zeigt ein weiteres, nicht weniger wirkungsvolles Aquarell aus dem Jahre 1856, das uns Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek zeigt (*Abb. 8*). Die Strategien der Sichtbarmachung dieses Wissensraumes konzentrieren sich hier nicht auf den Akt des Schreibens, sondern auf jenen des Lesens, unterbricht der Portraitierte hier doch nicht die Niederschrift eines Textes, sondern seine Lektüre. Alexander von Humboldt sitzt inmitten seiner Bücher, einer Vielzahl kleiner Kunstwerke¹², Manuskripte, Karten, Dokumente und Sammelobjekte, die sich dem Betrachter zumindest teilweise erschließen und auch hier wiederum eine referentielle Funktion erfüllen. Dabei bildet die räumliche Beziehung zwischen Humboldts Kopf und dem Globus eine horizontal verlaufende Symmetrieachse, welche die Kraftlinien dieses Raumes unverkennbar bündelt. Das Weltwissen, das hier in Form der unterschiedlichsten Artefakte ins Bild gesetzt und in der Kugel des Globus fokussiert werden soll, personifiziert sich in der Figur des Weltweisen, der zwar nicht mehr die Welt zu bereisen vermag, wohl aber in seinen „Reisen durch das eigene Zimmer“ noch immer ein Wissen repräsentiert, das aus der eigenen weltweiten Bewegung wie den Reisen anderer gewonnen wird. Das Zusammenspiel zwischen Humboldts Kopf und der Weltkugel strukturiert eine Landschaft der Theorie¹³, eine Bibliothekslandschaft des (wohlgemerkt: europäischen) Wissens, das in Humboldts Bibliothek wie in einem Mikrokosmos fraktal eingefangen und sichtbar gemacht werden kann.

¹² Ein sehr detaillierter, ohne das Zutun des Gelehrten nicht denkbarer Begleittext betonte die dokumentarische Treue auch dieser Darstellung. Dieser Text wurde anlässlich der Ausstellung dieses Bildnisses auf Deutsch, Französisch und Englisch publiziert und enthielt eine Auflistung der in der Darstellung von Humboldts Bibliothek sichtbaren Gegenstände. Nur einige dieser Objekte seien hier zumindest kurz vermerkt; sie bilden so etwas wie potentielle narrative Kerne, von denen sich ausgehen ließe, um die Geschichte der Reisen Alexander von Humboldts, aber auch einzelne Aspekte seiner Bibliothek wie seines Arbeitszimmers zu entfalten. Zu den identifizierbaren Objekten zählen etwa die von Christian Rauch geschaffene Büste des Königs von Preußen, eine Statuette der Königin, ein Modell des Obeliskens von Luxor oder eine von Ferdinand Bellermann entworfene Darstellung des Eingangs zur Guácharo-Höhle, die Humboldt zu Beginn seiner Reise besichtigt hatte. Zugleich werden auch die Instrumente aufgeführt, die der Weltreisende fünfzig Jahre zuvor in Amerika eingesetzt hatte (vgl. Nelken, 136).

¹³ Zu diesem Begriff vgl. Ette (*Roland Barthes. Landschaften der Theorie*).

Wie sich in der Körperhaltung des Schreibenden ein doppelter Ort des Schreibens abzeichnet, in dem zugleich das Schreiben auf der Reise und das Schreiben am heimischen Schreibtisch aufscheinen, so entfaltet sich auch aus der scheinbar ruhenden Position des Lesenden eine Bewegung, die durch die unterschiedlichsten Artefakte in der Bewegung eines *Voyage autour de ma chambre* – um den Titel des im Jahre 1790 während eines Gefängnisaufenthalts verfassten Romans des französischen Schriftstellers Xavier de Maistre hier einzublenden – eingefangen wird. Noch im Innenraum der Bibliothek des Siebenundachtzigjährigen ist ein Wissen von der Welt ohne ein Bereisen dieser Welt nicht vorstellbar. So verwundert es nicht, dass die Tagebücher gerade jener Reise, die Humboldts weltweiten Ruhm begründen sollte, den zweifellos wichtigsten Schatz des Humboldt'schen Wissensraumes in der Oranienburger Straße zu Berlin darstellten. In ihnen überschneiden sich nicht allein jene Kraftlinien eines Wissens-Raumes, den Eduard Hildebrandt meisterhaft entwarf, sondern zugleich die Epistemologie wie die Poetik eines Schreibens, das ohne seine empirische Fundierung nicht gedacht werden kann.

2. Visualisierung einer Revolution

Alexander von Humboldts große Reise in die amerikanischen Tropen situiert sich im Kontext jener wichtigen und weltweit wahrgenommenen Berliner Debatte um die „Neue Welt“, die mit der Veröffentlichung der beiden französischsprachigen Bände von Cornelius de Pauws *Recherches philosophiques sur les Américains* im Berlin der Jahre 1768 und 1769 begann und einen ersten Höhepunkt mit der Rede seines Gegenspielers Antoine-Joseph Pernety am 7. September 1769 – mithin eine Woche vor der Geburt des Jüngeren der beiden Humboldt-Brüder – vor der Berliner *Académie des Sciences & Belles-Lettres* erreichte. Ohne an dieser Stelle auf die große Bedeutung dieser Berliner Debatte eingehen zu können,¹⁴ sei doch festgehalten, dass Alexander von Humboldts gesamtes Schaffen und insbesondere seine Reisen zu einem fundamentalen Paradigmenwechsel gegenüber dem bis zu diesem Zeitpunkt in Europa dominanten Diskurs über die außereuropäische Welt entscheidend beitrugen. Humboldts neuer Diskurs über die „Neue Welt“ wandte sich gegen eine zweifellos gesamteuropäische Diskursivität der Aufklärung, für welche die Namen des Holländers Cornelius

¹⁴ Vgl. hierzu ausführlich Ette („Die Berliner Debatte um die Neue Welt“). Zu den Auseinandersetzungen um die „Neue Welt“ vgl. das Standardwerk von Gerbi.