

Ellen Spickernagel

MIT DEM AUGE DES TOURISTEN ZUR GESCHICHTE DES REISEBILDES

Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen, 22. Aug. – 20. Sept. 1981

„Mrs. Ramsay mußte unwillkürlich ‚Oh, wie schön!‘ ausrufen. Denn vor ihr lag die große Schüssel voll blauen Wassers; der altersgraue Leuchtturm, der ferne, unnahbare, in der Mitte; und zur Rechten, so weit das Auge reichte, verschwimmend und sich verlierend, in weichen, niedrigen Falten, die graugrünen Sanddünen mit den welligen Gräsern, die immer so aussah, als liefen sie in ein Mondland davon, ein von Menschen nicht bewohntes ... Aber jetzt, sagte sie, seien die Maler hergekommen. Und wahrhaftig, nur ein paar Schritte weit weg stand einer, in Panamastrohhat und hellbraunen Schuhen, der ernst, behutsam, vertieft, wenn auch von zehn kleinen Buben beobachtet, mit einer tief zufriedenen Miene auf dem runden roten Gesicht in die Weite schaute und, nachdem er geschaut hatte, sich bückte und die Spitze seines Pinsels an einem weichen Häufchen von Grün oder Rosa tränkte. Seit Mr. Paunceforte hier gewesen, vor drei Jahren, seien alle Bilder so, sagte sie, grün und grau, mit zitronengelben Segelbooten und mit rosa Frauen auf dem Strand.“ (V. Woolf, Der Leuchtturm)

Virginia Woolf beschreibt zwei Möglichkeiten des Sehens: die authentische Seherfahrung der Mrs. Ramsay, die unvoreingenommen, freien Blickes die Landschaft in sich aufnimmt und die Sehschablone, die der Maler der Leinwand aufdrückt; in seinem Muster findet der Betrachter längst Gewohntes und Erwartetes wieder.

Ebendiese Sehweise war das Thema der Tübinger Ausstellung „Mit dem Auge des Touristen“. Um „sehen“ zu können, benötigt dieses Auge Fernrohr, Kamera, Reiseführer und Reisebilder. Die Ausstellung zeigte, daß diese Ausdruck eines nachvollziehenden, gleichsam statischen Sehens sind, daß sie eher

authentisches Erleben verhindern, als es zu intensivieren. Dennoch bildete die unverstellte, unverfälschte Wahrnehmung der Natur – der Blick der Mrs. Ramsay – den Horizont der Ausstellung.

Sie umfaßte grafische Darstellungen touristischer Ziele von der 2. Hälfte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: vom Aufkommen der breiteren bürgerlichen Reisebewegung bis zu dem durch neue Verkehrsmittel, Pauschalreisen, Touristikbüros eingeleiteten Massentourismus. Ausgewählt wurden städtische Zentren, Rom und Venedig; geographisch attraktive Ziele, Alpen, Tivoli, Vesuv, das Salzburger Land, die Sächsische Schweiz, der Mittelrhein; schließlich Ägypten als Beispiel der „touristischen Kolonisierung des Orients“.

Die Ausstellung wurde von einer studentischen Projektgruppe des Tübinger Instituts für Kunstgeschichte unter Leitung von Peter Märker und Monika Wagner erarbeitet. Die Gruppe leistete mit der Beschaffung von Exponaten, mit Katalogtexten und -herstellung sowie der technischen Realisierung echte Museumsarbeit. Mit der ungewöhnlichen Ausstellungsidee – primär Wahrnehmung in ihrer historischen Erscheinung darzustellen statt künstlerische Objekte zu interpretieren –, mit der didaktisch strukturierten Präsentation und dem engen Zusammenhang zwischen Katalog und Ausstellung erfüllte sie Anforderungen, denen sich die Museen zunehmend weniger gewachsen zeigen. Wie dankbar ist man, statt der üblichen Sammlung heterogener kunstgeschichtlicher Aufsätze einen Katalog in Händen zu haben, dessen Autoren sich an verbindlichen Fragestellungen orientierten. Sie erschlossen das unterschiedlichste Bildmaterial unter einheitlichen Gesichtspunkten und gruppieren und kommentierten entsprechend die Exponate in der Ausstellung. Dabei wurden die einzelnen Reiseorte gleichrangig behandelt.

Zu den frühesten lohnenden Zielen zählten die Alpengletscher. Die erste Illustration entstand 1742 auf einer Expedition Peter Martels, zur Luftdruck- und Höhenmessung auf dem Montanvert. Den für physikalische Untersuchungen zweckdienlichen Standort übernahmen später Künstler, die an wissenschaftlichen Reiseunternehmungen teilnahmen. Berühmt wurde z.B. die Alpenexkursion von Lord Palmerston mit William Pars und dem Alpenexperten Saussure. Diesbezügliche Illustrationen waren in der Ausstellung ebenso zu sehen wie Alpenbilder von Caspar Wolf (1735-1798). Über das von ihnen ausgeübte für die Zeit der Aufklärung typische „forschende Malen“ sagte J.H. Merck in seiner Theorie der Landschaftsmalerei (1777): „Alle Geheimnisse und festen Gesetze der Natur werden enthüllt ... Charakter oder Wahrheit ist nur ein anderes Wort für schöne Natur, und der Ausdruck derselben wird nur durchs Forschen hervorgebracht“.

Das Interesse, Naturphänomene zu durchschauen und in Bildern offen zu legen, war der touristischen Gebrauchsgrafik des 18. und 19. Jahrhunderts natürlich fremd. Sie zielte mit allen Mitteln darauf, die Naturgegebenheiten leicht faßbar zu machen: Häufig ist der Vordergrund mit schauenden, gestikulieren-

den, zeichnenden Wanderern bevölkert. Von so „heimischem“ Terrain und aus gezielter Distanz blickt der Betrachter in eine unwirtliche Alpenregion. Auf anderen Blättern führt ihn ein bequemer Weg in die Berge. Schroffe Felsabhänge schließen sich interieurartig zusammen; die unterschiedlichsten Naturformen werden stilisiert und einander angeglichen – stets geht es den Zeichnern darum, der unvertrauten Natur ihren Stachel zu nehmen. Dies wurde nicht nur durch Bilder bewirkt; die in Gruppen organisierte Tour, Herbergen, Paßstraßen, Aussichtsterrassen und die festgelegten Etappen der Besteigung boten dem Alpentouristen ein Netz von Sicherheit. In der Ausstellung verdeutlichten Bildgruppen die einzelnen Etappen, von denen jede mit der landschaftlichen eine spezifische emotionale Sensation verknüpfte. Der Blick vom Rigi über das zu Füßen liegende Gebirgspanorama, Sonnenaufgänge, steile Höhen und tiefe Schluchten, die Teufelsbrücke am St. Gotthardt als Zeugnis der technischen Bewältigung der Natur – auf all diese Erlebnisse und Bildungsinhalte wurde der Tourist durch die Illustrationen vorbereitet und ebenso verfestigten sie seine Reiseerinnerungen.

Die Ausstellung legte dar, daß die Engländer im Zuge ihrer „Entdeckung“ des Mittelrheins in den Rheinansichten eine ähnliche Anpassungsleistung vollzogen. Sie fanden hier die Motive ihrer pittoresk angelegten Landschaftsgärten wieder: ursprüngliche Natur in Form von Felsen, Wasserfällen, Flußwindungen und Burgruinen als Zeugen vergangener Kultur. So wie diese Elemente zu „Landschaftsbildern“ inszeniert wurden, so sollte der Reisende den Rhein erleben. Die Rheinansichten John Gardnors, „Views taken on ... the River Rhine“, 1792, zeigen diese exemplarisch. In enggefaßtem Ausschnitt vereinen sie eine Vielzahl pittoresker Gegenstände unter Hervorhebung eines Hauptmotivs, etwa einer Rheinburg. In der Ausstellung konnte man die Ansichten mit den Musterbeispielen pittoresker Landschaft in W. Gilpins „Observations relative chiefly to picturesque beauty...“ vergleichen. So wurde verständlich, daß die Engländer – und die ihnen nachfolgenden Touristenströme – in solcher Weise vorgebildet, nur wenig für den breiten, machtvollen Strom und die unbelebten, kahlen Felsenberge empfänglich waren, für „große, erhabene Naturgegenstände, die Leere, Dunkelheit, Einsamkeit und Angst evozieren“ (Burke). Die in Abwehr zur Naturbewältigung durch die industrielle Revolution entwickelte pittoreske Landschaftsdeutung verwies sie vielmehr auf eine ursprüngliche, von Menschen nicht einnehmbare und veränderbare Natur, die aber trotzdem liebliche und anheimelnde Züge bot.

Wenn in Gardnors Bildstruktur die geschlossenen Seheindrücke, das bedächtige Schauen, der ruhige Rhythmus der Rheinreisen im frühen 19. Jahrhundert nachklingen, so zeigt eine englische Karikatur von 1854, „Der Rheindampfer“, den Wechsel an: „Brown ist auf dem Maschinenhaus sitzend zu sehen, er zeichnet schnell alte Kirchen, Burgruinen und Städte ... an beiden Flußseiten ab“.

So wie hier wurde die im Medium Karikatur eigentümliche didaktische Qualität durchgängig durchgesetzt. Die Karikaturen vermittelten dem Besucher ein Stück touristischer Realität im Gegensatz zu den historischen Illustrationen, die die attraktiven Reiseziele idealisieren. Nach einer Folge von Alpenansichten, die die Einsamkeit der Bergwelt überzeugend darzustellen suchten, sah man auf einer Karikatur von 1868 ein Heer von Amateurfotografen in eben jene Einsamkeit einfallen.

Auch die Rom-Vedute wandelte sich unter dem „Auge des Touristen“. Hauptsehenswürdigkeiten waren der Petersdom als Zentrum des christlichen Rom und die antike Stadt vom Kapitol bis zum Kolosseum. Letzteres wurde schwerpunktmäßig von Piranesi bis zu den klassizistischen und nazarenischen Künstlern hin untersucht. Während Piranesis antiquarische Bauaufnahme in ihrer pathetischen Steigerung die Vorstellung des bürgerlichen Touristen von antiker Größe prägte, fand J.A. Koch kaum Liebhaber für seine Rom-Serie (1810), in der er das Kolosseum als zeitloses kosmisches Symbol deutete. Eine interessante Variante stellte das „Kolosseum im Grünen“ dar, aufgenommen vom gegenüberliegenden Palatin, inmitten einer Parklandschaft. Hier holte die pittoreske Sicht auch das antike Bauwerk ein und führte das touristische Erlebnis über antiquarisches Erkunden hinaus.

Im Kapitel „Rom“ fehlen ebensowenig wie in den anderen Abteilungen Hinweise und Bildbeispiele für Alternativen zur touristisch-konventionellen Wahrnehmung. Seien es Skizzen von nichtkanonisierten Plätzen Roms, seien es Turners Alpen-, Rhein- und Romansichten oder Whistlers Radierungen von Venedig: sie setzten dem formelhaften Sehen Widerstände und dem breiten Geschmack das Recht auf künstlerische, auf radikale Wahrnehmung entgegen. Die Ausstellung hatte sich nicht das Ziel gesetzt, die Unvergleichbarkeit beider Sichtweisen anschaulich herauszutreiben – es wäre dies sicher ein lohnender Aspekt für künftige Projekte.

Die moderne Kunst in dieser Ausstellung hatte, ähnlich wie die Karikatur, die Funktion, touristisches Wahrnehmungsverhalten zu erhellen. Ein übermannshoher, breit aufgefalteter Leporello der Stuttgarter Künstler Bremickaer und Kleinmann nahm Tivoli, Lagune, Kolosseum und andere touristische Wahrzeichen auf, um sie mittels greller, grobgespachtelter Malerei allen herkömmlichen Glanzes zu entkleiden. Grafische Blätter zum Thema „Reisen“ verdeutlichten, daß heute an die Stelle des Zieles das Fahren, die Fortbewegung selbst getreten ist. Ed Ruscha erfaßt die verödete „Standard Station“ (1969) aus der Perspektive des vorbeijagenden Autofahrers. Bernd Schwering, „Schöne Aussicht“, spannt über die gesamte Bildbreite ein Brückengeländer als Horizont; mit seinen Eisenstäben zerschneidet es die Landschaft in flache, kleine Partikel. Die Wahrnehmung des Fahrenden ist maßgeblich geworden, Objekte der Aneignung schwinden aus den Bildern: Das Auge des Touristen bleibt leer.