

22 Bild

Die Geschichte des Bildes als eines visuellen Mediums der Darstellung einer Reise ist gekennzeichnet von einem spannungsvollen Verhältnis zwischen mobiler und stationärer Bildherstellung, medialer Verbreitung und textgebundenen Darstellungsformen. Bis zur Entwicklung fotografischer Techniken im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts und den nachfolgenden Lichtdruck-Verfahren waren sowohl die Herstellung als auch die Vervielfältigung von Bildern vor allem an zeichnerisch-grafische Darstellungskompetenzen gebunden. Daher waren im Zeitalter der manuellen Bildproduktion stets zahlreiche Akteure an der Anfertigung von reisebezogenem Bildmaterial beteiligt, die keinen Anteil an den schriftlichen Aufzeichnungen hatten und in der Regel nicht einmal aktiv in das Reisegeschehen eingebunden waren.

Die Ergänzung von Reisetexten durch nachträglich angefertigte Illustrationen reicht bis in die spätmittelalterliche Manuskriptkultur zurück und erlangte im frühen 15. Jahrhundert mit den für königliche Auftraggeber angefertigten Miniaturalereien zu den fiktiven Reisen John Mandevilles und den Berichten Marco Polos einen künstlerischen Höhepunkt (z. B. im sog. *Livre des merveilles*, dt. *Buch der Wunder*, der Französischen Nationalbibliothek, entstanden um 1410, s. Kap. 64; Kap. 98). Der stärkste Impuls, die schriftliche Aufzeichnung durch grafische Darstellungen zu ergänzen, ging im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts von den Pilgerfahrten (s. Kap. 38) nach Palästina aus (vgl. Betschart 1996). Hier verdichten sich die Bestrebungen, die heilsgeschichtlich bedeutsamen Stätten, aber auch die Bevölkerung, Pflanzen und Tiere der durchreisten Regionen von professionellen Künstlern grafisch dokumentieren zu lassen. So fasste der englische Adlige John Tiptoft 1458 den Entschluss, einen Zeichner auf seine Fahrt nach Jerusalem mitzunehmen; ein Vorhaben, das der Kleriker Bernhard von Breydenbach auf seiner 1481 begonnenen Reise nach Palästina und Ägypten durch die Mitnahme des Künstlers Erhard Reuwich in die Tat umgesetzt hat. Die nachfolgend publizierte *Peregrinatio in terram sanctam* (Mainz 1486, dt. *Pilgerreise ins Heilige Land*) dokumentiert die Aufwertung der visuellen Darstellung nicht nur materiell durch die als Faltafeln beigegebenen großformatigen Holzschnitte, sondern auch durch die Ausführungen des Autors zum Verhältnis von Bild und Text: Die grafischen Darstellungen übermitteln, so von Breydenbach, die von den Reisenden er-

fahrene »leibliche Anschauung« an die heimischen Rezipienten, weil die Bilder – im Unterschied zum Text oder zur Rede – die sichtbaren Dinge in der ihnen »eigenen Gestalt« präsentieren (zit. nach Niehr 2001, 272). Die für reisebezogene Texte zentrale Beglaubigungsinstanz der Augenzeugenschaft wird damit programmatisch auf bildliche Darstellungen übertragen, die nun ihrerseits zunehmend an Kriterien der deskriptiven Genauigkeit und der Spezifik ihres Orts- und Sachbezugs gemessen werden.

Die sich im späten 15. Jahrhundert intensivierenden Erkundungsfahrten der iberischen Seemächte und die epochale Entdeckung des amerikanischen Doppelkontinents (s. Kap. 32) konnten in Europa bereits in einer entwickelten Buchkultur medial verarbeitet werden. Die Bildbeigaben zu den Entdeckerberichten aus der »Neuen Welt« folgten zunächst der Motivik der Pilgerreisen und »Heidenfahrten«, nicht zuletzt, um auf typologischer Ebene die Ähnlichkeit der hier wie dort erschlossenen Erfahrungswelten sinnfällig zu machen (vgl. Frübis 1995). Der im späten 16. Jahrhundert erfolgte Eintritt der protestantischen Seemächte England und Niederlande in den kolonialen Wettbewerb entfachte für die Mediengeschichte des Reisebildes eine folgenreiche Dynamik: Zunehmend wurden nun professionelle Zeichner und Maler in die überseeische Exploration eingebunden und deren Bilddokumente im Kupferstich druckgrafisch reproduziert, wobei die publikumswirksame Dominanz der visuellen Darstellung gegenüber dem Text immer deutlicher hervortrat. Exemplarisch zeigt sich dies an dem 1590 begonnenen illustrierten Reisewerk des calvinistischen Verlegers Theodor de Bry, das bis 1634 auf 25 Bände anwuchs und damit bis weit in das 18. Jahrhundert hinein das umfangreichste Bildkompendium zu europäischen Reiseunternehmungen in Amerika (s. Kap. 65) und Asien bleiben sollte (vgl. Groesen 2008). Den programmatischen Auftakt zu diesem verlegerischen Großprojekt bildet ein Bericht über die Gründung der englischen Kolonie Virginia an der amerikanischen Ostküste mit großformatigen Kupferstichen nach aquarellierten Zeichnungen des Künstlers John White. Dieser hatte zwischen 1584 und 1590 mehrfach die englische Niederlassung besucht und dabei die Lebensweise der Ostküsten-Indianer in detaillierten, proto-ethnografischen Zeichnungen festgehalten. Die ein friedliches Einvernehmen zwischen Europäern und Ureinwohnern suggerierenden Darstellungen stehen in de Brys Reisewerk in scharfem Kontrast zu den gewaltträchtigen Illustrationen über die iberische Landnahme in Mittel- und

Südamerika, die zum größten Teil auf Bildentwürfen des Verlagsateliers beruhen (vgl. Greve 2004).

An der Schwelle zum 18. Jahrhundert werden an dieser Bildpraxis nicht so sehr die propagandistische Inanspruchnahme, sondern die Nachteile für einen empirisch fundierten Wissenszuwachs kritisiert: So bemängelt 1694 der Naturforscher Robert Hooke an den opulent illustrierten Reisewerken des 17. Jahrhunderts den irreführenden Charakter der Abbildungen, da heimische Kupferstecher diese lediglich aus den Texten extrapoliert oder nach Vorlagen kopiert hätten, die aber nicht auf der Anschauung der Reisen selbst beruhten. Als Abhilfe schlug Hooke eine tragbare Camera obscura vor, die auch künstlerisch unbegabte Reisende in die Lage versetzen sollte, objektive Abbildungen von fernen Regionen zu erstellen (vgl. Rees 2012, 103–106).

Die Entwicklung im 18. Jahrhundert ist einerseits von einer Vervielfältigung und Spezialisierung der Bildbedürfnisse im Bereich der beschreibenden Naturkunde geprägt, die ihre Klassifikationssysteme nunmehr in alle für europäische Reisende zugänglichen Regionen trägt (s. Kap. 105). Insbesondere für die botanische Feldforschung wird die Bildung von Reisegemeinschaften zwischen Fachwissenschaftlern und Pflanzenmalern nahezu obligatorisch. Dieser Verbund aus textueller und visueller Artbeschreibung prägt innereuropäische Forschungsreisen ebenso wie die sich ab den 1760er Jahren immer stärker in den pazifischen Raum verlagernde Fernexploration (vgl. Rees 2015, 153–230). Andererseits bildet sich im mittleren 18. Jahrhundert – zum Teil als Reaktion auf die wissenschaftliche Visualisierungspraxis – erstmals eine genuine Ästhetik des Reisebildes heraus, in der sich das Transitorische der Reiseerfahrung in einem skizzenhaft-flüchtigen Darstellungsmodus Geltung verschafft. Die habituelle Verbindung zwischen Reisen und Skizzierpraxis zeigt sich besonders ausgeprägt in England, wo ab den 1760er Jahren regionale *sketching tours* bei Laienzeichner:innen und professionellen Künstlern populär wurden. Landschaftserfahrung und Architekturbetrachtung wurden dabei von der ästhetischen Kategorie des Pittoresken angeleitet, die nach dem Prinzip des ›bildhaften Sehens‹ die durchreisten Regionen als Abfolge von malerischen Ansichten und gefälligen Naturszenen strukturierte (Andrews 1989; s. Kap. 84). Ihre druckgrafische Vermarktungsform fand diese Sequenzierung der Reise als Bildfolge in der Gattung der *voyages pittoresques*, die als Serie hochwertiger Kupferstiche mit Landschaftsansichten, Stadtveduten und Monumenten zu einzel-

nen Ländern und Regionen angeboten wurden, wobei die Verleger den erläuternden Text vielfach als kostenfreies Supplement hinzugaben (vgl. Lamers 1995, 50–53). Die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts aufgelegten kostspieligen Tafelwerke der ›Malerischen Reisen‹ durch Frankreich, die Schweiz und Südtalien konkurrierten mit den zeitgleich publizierten Bildatlanten der englischen und französischen Übersee-Expeditionen, insbesondere mit den Tafelwerken zu den Weltumsegelungen von James Cook, die aufgrund hoher Subventionen seitens der britischen Admiralität für breite Käuferschichten erschwinglich wurden (vgl. Joppien/Smith 1985–1988. Bd. 3/1, 161–169). Die um 1800 eingeführte Lithografie, die gegenüber dem Kupferstich erhebliche Zeit- und Kostenvorteile hatte, ermöglichte es reisenden Künstlern als Bildunternehmer in eigener Sache zu agieren. So brachte etwa der aus Augsburg stammende Maler Johann Moritz Rugendas zwischen 1830 und 1835 in Paris unter dem Titel *Voyage pittoresque dans le Brésil* (dt. *Malerische Reise in Brasilien*) eine Folge von 100 Lithografien heraus, die auf Skizzen beruhten, die der Künstler während einer dreijährigen Tätigkeit als Expeditionszeichner in Brasilien angefertigt hatte (vgl. Friedrich-Sander 2017). Wie viele andere professionelle Reisekünstler des 19. Jahrhunderts verwendete Rugendas die Verkaufserlöse aus den Druckwerken umgehend zur Finanzierung weiterer Fernreisen.

Die sehr hohe Auflagen und farbigte Reproduktionen ermöglichende Drucktechnik der Lithografie trug maßgeblich dazu bei, dass im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts das touristisch vermarktete Reisebild zum Massenmedium wurde. Die zeitgleich anlaufende Verlagerung des Reiseverkehrs auf Eisenbahnen und Dampfschiffe sowie die damit ausgelösten Beschleunigungserfahrungen (s. Kap. 51) führten indes auch zu einer Krise des bildhaften Sehens mit seiner Präferenz für rahmende Abgrenzungen und eine standortgebundene, intensive Betrachtung des Motivs (vgl. Wagner 1991). Das eigenhändige Skizzieren mit Zeichenstift und Aquarellfarben wurde nun immer mehr zum Kennzeichen einer rekreativen Muße der kurzfristig aus der bürgerlichen Erwerbsökonomie entlassenen Urlaubsreisenden. Im breiten Segment der Laienzeichner:innen wurden vielfach mobilitäts-taugliche optische Zeichenhilfen, wie die zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfundene Camera lucida, verwendet. So auch von William Henry Fox Talbot, der aus Unzufriedenheit mit seinen Reiseskizzen in den 1830er Jahren seine Experimente mit »lichterzeugten Zeichnungen« intensivierte, die parallel zu Louis Da-

guerres Versuchen in Frankreich zu den ersten fotografischen Bildverfahren führten (vgl. Rees 2012, 123–128). Gleichwohl hat die fotografische Bilderzeugung (s. Kap. 27) auch in der Folgezeit das manuell hergestellte Reisebild nicht vollständig verdrängt. So findet die in das klassische Zeitalter der Grand Tour zurückreichende Tradition, sich in den Kunstmetropolen porträtieren zu lassen, auch unter massentouristischen Bedingungen als zügig erbrachte grafische Dienstleistung von Straßenkünstler:innen ihre Fortsetzung. Und selbst bei nahezu ubiquitärer Verfügbarkeit digitaler Fototechnik zu Beginn des 21. Jahrhunderts erlebt das eigenhändige Skizzieren als mobile Aufzeichnungspraxis in der populären Bewegung des *urban sketching* eine unvermutete Wiederkehr (vgl. Campanario 2011).

Literatur

- Andrews, Malcolm: The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800. London 1989.
- Betschart, Andres: Zwischen zwei Welten. Illustrationen in Berichten westeuropäischer Jerusalemreisender des 15. und 16. Jahrhunderts. Würzburg 1996.
- Campanario, Gabriel: The Art of Urban Sketching. Drawing on Location Around the World. Beverly, MA 2011.
- Friedrich-Sander, Silke: Johann Moritz Rugendas: Reisebilder zwischen Empirie und Empfindung. Frankfurt a. M. 2017.
- Frübis, Hildegard: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert. Berlin 1995.
- Greve, Anna: Die Konstruktion Amerikas: Bilderpolitik in den ›Grands Voyages‹ aus der Werkstatt de Bry. Köln/Weimar/Wien 2004.
- Groesen, Michiel van: The Representation of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634). Leiden 2008.
- Joppien, Rüdiger/Smith, Bernard: The Art of Captain Cook's Voyages, 3 Bde. in 4 Teilen. London/Melbourne/New Haven 1985–1988.
- Lamers, Petra: Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non: il ›Voyage pittoresque à Naples et en Sicile‹ – la genesi, i disegni preparatori, le incisioni. Neapel 1995.
- Niehr, Klaus: »Als ich das selber erkundet vnd gesehen hab«. Wahrnehmung und Darstellung des Fremden in Bernhard von Breydenbachs Peregrinationes in Terram Sanctam und anderen Pilgerberichten des ausgehenden Mittelalters. In: Gutenberg-Jahrbuch 2001, 269–300.
- Rees, Joachim: Picture-box, Bildersänfte, Prismenblick – zur Geschichte des technischen Reisebildes vor der Fotografie. In: Susanne Luber (Hg.): Reise-Bilder. Beiträge zur Visualisierung von Reiseerfahrung. Eutin 2012, 103–128.
- Rees, Joachim: Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1830. Paderborn 2015.
- Wagner, Monika: Ansichten ohne Ende – oder das Ende der Ansicht? Wahrnehmungsumbrüche im Reisebild um 1830. In: Hermann Bausinger/Klaus Beyrer/Gottfried Korff (Hg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München ²1999, 326–335.

Joachim Rees