

Ausschnitt der erhaltenen Quellen, nämlich für Wittenberg. Was aber mag sich noch in den zahlreichen kleinen städtischen und dörflichen Kirchenarchiven zu Cranach finden? Auch das wäre ein Beitrag zur Kenntnis von Cranach vor Ort. Das vorliegende, vorzüglich ausgestattete Buch regt also zu weiteren Forschungen an.

Leipzig

Enno Bünz

BIRGIT VERWIEBE/GABRIEL MONTUA (Hg.), Wanderlust. Von Caspar David Friedrich bis Auguste Renoir, Katalog zur Ausstellung 10. Mai bis 16. September 2018 in der Alten Nationalgalerie Berlin, Hirmer Verlag, München 2018. – 288 S., 190 meist farb. Abb., brosch. (ISBN: 978-3-7774-3018-8, Preis: 39,90 €).

Wandern als Thema der Kunst? Die Ausstellungsmacher wenden sich einer Fragestellung zu, die aus dem heutigen Blickwinkel nur schwer zu umreißen ist. Ohne Zweifel verändert sich der Blick auf den Gegenstand im Laufe der Zeit. Wenn in dem Vorwort „Malerische Horizontenerweiterung“ (S. 9 f.) von UDO KITTELMANN und RALPH GLEIS das Wandern als „moderne Kulturtechnik und neuartige Hinwendung zu Natur“ beschrieben wird, „die ihren Ausgang in der Beschleunigungsepoche der Französischen und industriellen Revolution nahm und bis heute nachwirkt“ (S. 9), muss man dem allerdings entgegenhalten, dass die Objekte der sehr sehenswerten Exposition doch vor allem der frühen Phase der damit beschriebenen Zeitspanne von rund einem Jahrhundert entstammen. Während das Wandern in diesem Zeitraum eher als elitäres Vergnügen unter dem „Aspekt der Welt- und Selbsterkenntnis“ (ebd.) zu werten ist, entwickelte es sich bis heute zu einer in der gesamten Gesellschaft verankerten Form der Freizeitgestaltung und wurde insbesondere seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert zu einem durch die Tourismusindustrie geschätztem Absatzmarkt für die entsprechende technische Ausstattung.

In den acht Aufsätzen, die den Ausstellungsbeleg- und Katalogband eröffnen, wenden sich die Autorinnen und Autoren vor allem der frühen Zeit des sich entwickelnden Phänomens der „Wanderlust“ zu. So ist der einleitende Beitrag von BIRGIT VERWIEBE „Von Wanderlust gelockt“. Eine Einführung“ (S. 15-21) der Erläuterung der thematischen Orientierung der Exposition zugewandt. Schnell wird deutlich, wie vielgestaltig die Assoziationen zu dem Begriff der „Wanderlust“ in der Gegenwart Reflexion erfahren. In Verbindung mit der Ausstellung liegt dieser Begrifflichkeit „die Idee vom Wandern als authentische Erfahrung, als identitätsstiftende Praktik zugrunde“, aber auch als „Gleichnis [...], als Sinnbild für den Lebensgang des Menschen“ und nicht zuletzt wird auch die große Nähe zum „Pilgern, dem Gehen auf dem Weg zu Erfahrung und Erkenntnis“ gesehen (S. 16). Verwiebe beschreibt die Gemälde „Wanderer über dem Nebelmeer“ aus dem Jahr 1817 von Caspar David Friedrich und „Bergsteigerin“ von Jens Ferdinand Willumsen aus dem Jahr 1912 als „zeitliche und künstlerische Klammer, Anfang und Endpunkt der Ausstellung“ (S. 18), wobei der Endpunkt – das Gemälde von Willumsen – die Schau im Entrée zu den Räumen quasi eröffnet. Die Gliederungspunkte der Ausstellung – „Entdeckung der Natur“, „Lebensreise“, „Künstlerwanderung“, „Sehnsuchtsland Italien“, „Wanderlandschaften nördlich der Alpen“, „Spaziergänge“ und „Aufbruch“ – erläutert Verwiebe kurz und benennt die in diesen Zusammenhängen wichtigsten Exponate. Sie gibt auch den Hinweis darauf, dass der Caspar-David-Friedrich-Saal in den Rundgang einbezogen wurde, da „Friedrichs gesamtes Œuvre [...] auf umfangreichen Wandererfahrungen“ beruht (ebd.).

GABRIEL MONTUA äußert sich in seinem Beitrag „Ich werde unter die Erde gehen, und Du wirst in der Sonne schreiten“. Licht und Schatten in philosophischen Impulsen des Wanderns um 1800“ (S. 23-33) vor allem zu Überlegungen in Verbindung mit der „Lebenswanderung“. In der immer wieder neu beschriebenen „Erhabenheit“ der Natur erkennt er einen wichtigen „Antrieb zum Schnüren der Wanderstiefel“ (S. 26). Mit seinem Hinweis, dass „gegenüber einer Landschaft ohne Staffagefiguren [...] Darstellungen mit Wanderern den Vorteil [haben], den Betrachter durch Identifikation mit der Figur noch stärker in die Natur einzubeziehen“ (S. 29), lenkt Montua auf den Eindruck, den man als Besucher der Ausstellung doch häufig beim Betrachten der Kunstwerke gewinnen mag: Wird die Staffage zum Thema? In der künstlerisch umgesetzten Relation von Betrachtendem und der Erhabenheit des Betrachteten vermittelt sich das Thema „Wanderlust“. Ohne diese Relation reduziert es sich zur Landschaft. Der philosophisch interpretierende Blick auf die literarischen Verarbeitungen biografischer beziehungsweise autobiografischer Wahrnehmungen, die sich aus dem physischen Erleben einer Wanderung vor der Folie der Vorstellung einer beseelten Natur ergeben, ist nur schwer mit der „Idee vom Wandern als selbstbestimmte Art der Welt-erkundung und Welterkenntnis“ (S. 21) in Verbindung zu bringen.

Auch ANGELIKA WESENBERG widmet sich in ihrem Text „Gedenke zu wandern“. Lebenswege“ (S. 35-47) der metaphorischen Ebene von „Wanderung“. Dabei geht es nicht um die Lust zum Wandern, sondern mehr um die innere Notwendigkeit des Lebenden, im sozialen Raum zu agieren, und in der Begegnung mit Natur, Kunst, Gesellschaft, aber auch Individuen zu reagieren. Es geht um die „Erfahrungen des Auf-dem-Weg-Seins“ (S. 36). Hier verortet sie auch die poetisch-literarische Figur des Pilgers und nimmt dabei Bezug auf das (verlorene) Bild Vincent van Goghs, der dieses allerdings lebensnah „Zur Arbeit“ nannte. Van Gogh bildete sich als „Maler auf der Straße nach Tarascon“ ab – mit schützendem Hut, Stock, Tornister und Tasche (S. 36). Wird der Arbeitsweg des Künstlers in der Interpretation zu einer rethorischen Figur? Wandelt sich der tätige Künstler in einem übertragenen Sinne zum Wanderer/Pilger auf dem Lebensweg? Wesenberg strukturiert diesen allerdings nach den Stationen, die auch einer physischen Wanderung entsprechen in „Auf dem Weg“ (S. 36), „Rast“ (S. 42), „Gipfel“ (S. 43) und „Aufbruch“ (S. 45).

Das Thema, dem sich CLAUDIA DENK in ihrem Beitrag „Das Narrativ vom Künstler als freiem Wanderer. Jean Jacques Rousseau und die Folgen: Pierre-Henri de Valenciennes, Caspar David Friedrich und Gustav Courbet“ (S. 49-61) zuwendet, lässt zunächst die Hoffnung keimen, dass hier die Diskussion des Narrativs erfolgen würde. Dennoch wird es weiter gestärkt. Die Hinwendung zur Fußwanderung in Abkehr von der schnellen Postkutschenfahrt mit Bezug auf Rousseau und Brenner gar als „Epochenwandel in der Reisepraxis“ (S. 49) dargestellt. Auch wenn man dem sicher nicht grundsätzlich widersprechen kann, sollte doch die Interpretation, dass die Landschaftsmaler überhaupt auf eine andere Art und Weise als auf „Schusters Rappen“ an neue Motive gelangen konnten, ernsthaft hinterfragt werden. So war das Wandern um 1800 weniger der „Königsweg zu einem neuen Landschaftsbild“ (S. 51) als der wohl einzig mögliche. Die Entwicklung der Mobilität im 19. Jahrhundert änderte nichts daran, dass Landschaftsmaler ihre Motive wandernd erreichten. Wandern als „künstlerische Praktik“ (S. 52) etablierte sich allerdings bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts und wurde die Basis zur Ausbildung der Landschaftsmaler, beispielsweise an der 1764 als „Allgemeine Kunst-Akademie der Malerei, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst“ gegründeten Dresdner Ausbildungsstätte. Möglicherweise kannte Caspar David Friedrich die deutsche Valenciennes-Ausgabe von 1803 (S. 54), doch als Pierre-Henri de Valenciennes 1799 sein Lehrbuch zur Landschaftsmalerei in seiner Muttersprache veröffentlichte, waren die Wanderungen der angehenden Landschafts-

maler durch die sächsische Landschaft bereits Jahrzehnte Normalität und das kunstinteressierte Publikum konnte auf den alljährlichen Akademieausstellungen immer wieder begeistert die topografischen Neuerkundungen sächsischer Landschaft bewundern. So ist auch der „Malerweg“ in der Sächsischen Schweiz, auf den Denk als Beleg für die europaweite Wanderbewegung der Maler verweist (S. 56), lediglich ein in den 1990er-Jahren begründetes touristisches Konzept, mit dem Orte, an denen Motive oder Details herausragender Kunstwerke der Landschaftsmalerei – wie beispielsweise der Vordergrundfelsen auf dem der „Wanderer über dem Nebelmeer“ von Caspar David Friedrich steht – wiederzuentdecken sind, durch einen für heutige Wanderer erschlossenen Weg verbunden wurden. Dieser „Malerweg“ war niemals ein „Wanderweg“ der Künstler. Wenn der „Wanderer“ bereits bei und durch Rousseau zu „einer politischen Denkfigur“ und seine „auf Freiheit setzende Fußreise“ mit symbolischer Überhöhung „bevorzugt [mit dem] im Freien arbeitenden Landschaftsmaler auf das Engste verschränkt“ wurde, stellt sich die Frage nach dem Träger dieser Narration vom Maler als „Repräsentanten eines glücklichen Menschseins“ (S. 57). Nicht allein die Lösung aus gesellschaftlichen Zwängen, die der selbstbestimmte Fußweg in dieser Interpretation scheinbar impliziert, wird zum Inhalt von „Wanderlust“. Für den Maler ist dieser Fußweg Teil des Schaffens – mit dem nicht immer handlichen „Werkzeug“ durchaus auch mühsam. Dieser „Wanderweg“ zum noch unbekanntem Motiv war dabei immer verbunden mit einem unter Umständen auch existenziellen Erfolgsdruck. Deshalb ist der Gedanke, dass der Weg der Künstler zu ihrem Sehnsuchtsziel im Süden Europas eine entscheidende Transformation erfuhr (S. 55) und womöglich immer häufiger als Wanderung zurückgelegt wurde, um den „neuen Leitprinzipien“ für das „Unterwegssein und die intensive, möglichst alle Sinne berührende Hingabe an die Natureindrücke“ (ebd.) zu entsprechen, ebenfalls deutlich zu hinterfragen. Auch Conrad Gessner berichtete lediglich von Wanderungen in den „schönsten Gegenden um Rom“ (S. 52 f.) und nicht von seiner Wanderung nach Rom.

Dem Umgang der Maler mit der südlichen Landschaft wendet sich dann BIRGIT VERWIEBE zu. In ihrem Beitrag „Wie für Maler besonders hergerichtet“. Wandern im Sehnsuchtsland Italien“ (S. 63-73) geht sie vor allem auf die Überlieferungen der bekanntesten Künstler und Geistesgrößen dieser Zeit ein, die sie insbesondere von ihren Reisen nach Rom, Neapel und Sizilien Material hinterlassen haben. Im Zentrum stehen natürlich Goethe in Rom und in der römischen Campagna sowie Schinkels Ankunft in Rom und dessen Bilder aus der Campagna. Carl Spitzweg – er war 1832, vergleichsweise spät in Italien – beschäftigte sich eher ironisch mit den reisenden Engländern. Sein Interesse galt wohl vornehmlich dem Botanisieren. Die Sabiner Berge mit den Felsendörfern Olevano und Civitella wurden zu Orten der Begegnung europäischer Künstler dieser Zeit. Aber auch Neapel mit seiner grandiosen Lage am Mittelmeer mit den Inseln Ischia und Capri lockte zu den Reisen „auf der Suche nach Erkenntnis und Inspiration“ (S. 65). Warum es die Künstler in den Süden zog, beschrieb Ludwig Richter in seinem Kommentar, dass die Landschaft „einen anderen Charakter“ habe, die Färbung sei „eine viel lebendigere, glänzender und reicher in der Verschiedenheit ihrer Abstufungen“ (S. 70). Insbesondere Ludwig Richter fiel es nach seiner Rückkehr nach Deutschland zunächst sehr schwer, in der heimatlichen Natur erneut pittoreske Landschaften für seine folgenden Schaffensjahre zu entdecken.

ANNA MARIE PFÄFFLIN nimmt in ihrem Text „Der Heimath zu / Ohn Rast noch Ruh“. Wanderungen durchs malerische und romantische Deutschland“ (S. 75-83) den Maler Julius Schnorr von Carolsfeld als Beispiel für den aus Italien zurückkehrenden Künstler. Im Auftrag des bayrischen Königs hatte er sich mit der Ausmalung der Nibelungensäule und so auch mit der germanischen Sagenwelt auseinanderzusetzen. Die 1836 durch den Leipziger Verleger Georg Wigand begonnene Reihe „Das maleri-

sche und romantische Deutschland“ ist für die Autorin ein Beleg für die Beschäftigung mit der Landschaft nördlich der Alpen. Bis 1842 erschienen zehn Sektionen. Die bürgerliche Studienexkursion nördlich der Alpen gilt ihr „als Symptom sozialer Veränderungen“, wird zur „gesellschaftlichen Passion“ (S. 76 f.). Der in diesem Werk erstmals in größerem Umfang eingesetzte Stahlstich sollte bis in die 1860er-Jahre als Illustrationsverfahren führend bleiben. Auf diesen Blättern werden die „Wandernden“ wieder zu „Staffagefiguren“, die den Lesern eine „von Künstler und Autor vorgegebene Rezeptionshaltung“ vermitteln sollen (S. 79). Doch die Zeit war wohl noch nicht reif für eine solch umfassende Sicht auf die Landschaften nördlich der Alpen, denn das verlegerische Konzept ging nicht für alle Bände auf (S. 83).

Dem Spaziergang als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts (S. 86) wendet sich ANNETTE DORGERLOH in ihrem Beitrag „Spaziersucht, Lustwandel und Bergdrang. Bilder von Frauen unterwegs“ (S. 85-93) insbesondere mit Blick auf eine eher diffuse Genderfragestellung zu. Denn die „meisten Philosophen und Literaten“ unterschieden deutlich „zwischen Männern und Frauen bei der Art des Promenierens oder Spazierengehens“ (S. 86). Das Wandern wurde demzufolge eher den Männern zugesprochen, wogegen die Spaziergänge eine Domäne der „Frauen in ihren Mußestunden“ (S. 89) sein sollten und meist auch in Gesellschaft ausgeübt wurden. Eigenständige und eigenverantwortliche Unternehmungen von Frauen fielen damit meist aus der gesellschaftlichen Rolle – wie die Rezeption des Phänomens der ersten Bergsteigerinnen in der Mitte des 19. Jahrhunderts belegt. Doch scheinen die Darstellungen von Frauen auf den Bildern häufig als Interpretationen vom „Lauf der Zeit“, von „Lebenswegen“ und von der „Auseinandersetzung mit dem Altern“ geprägt zu sein.

Die Beschäftigung mit der „Wanderlust“ in der Literatur ist das Thema des die Aufsätze abschließenden Beitrags von ERNST OSTERKAMP „In der Gegend umherschweifen. Literarische Wanderungen in Klassik und Romantik“ (S. 95-102). Dabei lässt er sich zunächst auf die Verbindung von Goethe mit dem Thema des „Wanderers“ ein, um endlich auf die Differenz von „Wanderlust“ (um der gesellschaftlichen Normalität zu entfliehen) und „Wanderzwang“ (in der Dynamik moderner Entwicklungsprozesse) zu verweisen, die sich in dessen Lebenswerk darstellt (S. 97). Durch Schiller wurde das „Wandern“ zur „Reflexionsbewegung“ über die „gesamte Geschichte der Menschheit“, zu einem „geschichtsphilosophischen Exerzitzium“ (S. 97). Auch für diese Metapher von „Wandern“ finden sich Verweise auf die Bilder der Ausstellung.

Die Ausstellungsobjekte – die Gemälde, die Zeichnungen, die Plastiken und die Buchveröffentlichungen – werden in dem ab Seite 102 anschließenden Katalog in insgesamt 125 Nummern und in der „Literatur zum Wandern. Eine Auswahl von 1762 bis 1874“ (S. 280-282) vorgestellt. Alle Bilder sind hier mit einer kurzen Interpretation versehen, die einen direkten Zugang zu den jeweiligen Inhalten erlaubt, aber natürlich auch immer wieder zu Nachfragen einlädt. In der Ausstellung selbst fanden sich zu jeden Gliederungspunkt kurze Einführungstexte, die auch in dem Band zum besseren Verständnis beigetragen hätten. Die Aufsätze konnten hier keinen Bezug zu der Ausstellungsstruktur herstellen.

Ausstellung und Katalog sind ein wichtiger und interessanter Beitrag zur weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit der „Kulturtechnik“ Wandern. Dass das Wandern als eine ganz spezielle „Lust“ der Deutschen beschrieben werden kann, wird gegenwärtig auch gern in anderen Zusammenhängen diskutiert. Anna Marie Pfäfflin deutet dies in ihrem Beitrag mit dem Hinweis auf „die Etablierung einer Work-Life-Balance“ (S. 76) am Rande an.