

ALBERT BIERSTADT:

ROCKY MOUNTAINS – LANDER'S PEAK

ALBERT BIERSTADT:
ROCKY MOUNTAINS – LANDER'S PEAK

Band 1: Text

Magisterarbeit
zur Erlangung der Magistra Artium im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt
der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

von
Michaela Maier

Heidelberg, den 15. Januar 1999

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei Frau Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma für die Betreuung dieser Arbeit sowie bei allen Institutionen und Personen, die es mir ermöglichten, diese Magisterarbeit zu schreiben, bedanken. Mein Dank gilt hier besonders dem Verband der Deutsch-Amerikanischen-Clubs e.V., der mir ein Stipendium gab, mit dem ich 1995/96 ein Jahr lang am *Dartmouth College, New Hampshire, USA* unter anderem Kunstgeschichte studieren und mich insbesondere für die amerikanische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts begeistern konnte.

Während meiner Literaturrecherche zu dieser Arbeit zeigten sich das *Metropolitan Museum*, die Mitarbeiter der dort untergebrachten *Watson Library* sowie die Bibliothekare der *New York Public Library* besonders hilfreich, unter anderem indem sie die ein oder andere Abweichung von ihren strengen Bibliotheksvorschriften zuließen. Letzteres ermöglichte es mir, einiges an Literatur zu kopieren oder zu photographieren, was hier in Deutschland nicht zugänglich war und auch nicht per Fernleihe bestellt werden konnte.

Ohne die Mithilfe von Freunden hätte diese Arbeit jedoch nicht fertiggestellt werden können: Für die im *Metropolitan Museum* und in der *New York Public Library* entstandenen Photographien möchte ich mich bei Andreas M. Wüst bedanken. Da ich die eine wichtige und umfassende Dissertation von Nancy K. Anderson weder in New York noch hier in Deutschland bekommen konnte, kopierte David T. Caraway diese für mich an der *University of Delaware, Delaware, USA* und schickte sie mir nach Deutschland. Des weiteren unterstützten mich mit Rat und Tat: Sabine Heß, Alexandra Maier und Michaela Dvoratzek.

Mein Dank gilt ebenso meinen Eltern und Norbert Häusle, ohne dessen finanzielle Unterstützung ich nicht nach New York hätte reisen können, um *Rocky Mountains – Lander's Peak* im Original zu sehen.

Heidelberg im Januar 1999

Michaela Maier

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	3
1.1 Fragestellung der vorliegenden Arbeit	3
1.2 Literaturlage	7
2. ROCKY MOUNTAINS - LANDER'S PEAK - DAS GEMÄLDE	10
3. ZUM EINFLUß DÜSSELDORFER KÜNSTLER AUF ALBERT BIERSTADT	13
3.1 Der Einfluß Andreas Achenbachs auf das Frühwerk Albert Bierstadts	15
3.2 Der Einfluß Worthington Whittredges auf das Frühwerk Albert Bierstadts	20
4. ROCKY MOUNTAINS - LANDER'S PEAK – BIERSTADTS AMERIKANISCHE ALPEN	24
4.1 Der Schweizaufenthalt Albert Bierstadts	25
4.2 Zur Bedeutung der Schweizer Alpen als Bildmotiv	27
4.2.1 Der Maler Caspar Wolf und seine Bedeutung für die Entdeckung der Alpen als Bildmotiv	28
4.2.2 Das Gebirgsmotiv bei Joseph Anton Koch	29
4.2.3 Alexandre Calame und Albert Bierstadt	31
4.3 Die Transformation von europäischen in amerikanische Bildmotive – am Beispiel des Bildmotivs der Indianer	33
4.3.1 Reflexion der zeitgenössischen Literatur: Das Indianerbild in den USA im 19. Jahrhundert	36
4.3.2 Indianer als <i>Edle Wilde</i>	39
4.4 Zusammenfassung	41
5. ZUR INTERPRETATION DER BILDMOTIVE IN ROCKY MOUNTAINS – LANDER'S PEAK	41
5.1 Die deutsche Landschaftsmalerei, ihre Konzepte und ihr Einfluß auf <i>Rocky Mountains – Lander's Peak</i>	43
5.1.1 Romantische Konzepte	44
5.1.2 Realistische Konzepte	49
5.2 Die amerikanische Landschaftsmalerei, ihre Konzepte und ihr Einfluß auf <i>Rocky Mountains – Lander's Peak</i>	54
5.2.1 Konzepte der <i>Hudson River School</i>	57
5.2.2 Konzepte des Luminismus	62

6. KONZEPTE DER AMERIKANISCHEN NATURAUFFASSUNG UND DEREN UMSETZUNG IN <i>ROCKY MOUNTAINS - LANDER'S PEAK</i>	65
6.1 Religiöse Konzepte: <i>God's Own Country</i> und <i>Paradise Lost - Paradise Regained</i>	66
6.2 Das philosophische Konzept Emersons – Die Transzendenz in der amerikanischen Landschaftsmalerei	69
6.3 Geopolitisches Konzept der <i>Manifest Destiny</i>	74
6.4 Das sozialhistorische Konzept der <i>frontier</i>	79
7. SCHLUSS	83
7.1 Zusammenfassung	83
7.2 <i>Rocky Mountains – Lander's Peak</i> : Eine amerikanische Ideallandschaft?	85
8. LITERATURVERZEICHNIS	88
8.1 Quellen und Sekundärliteratur	88
8.2 Ausstellungs- und Sammlungskataloge	96

1. Einleitung

„All art is at once surface and symbol.“¹

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht die Analyse eines Gemäldes des amerikanischen Landschaftsmalers Albert Bierstadt, *Rocky Mountains – Lander's Peak* aus dem Jahr 1863.² Das einleitende Zitat aus Oscar Wildes *The Picture of Dorian Grey* umschreibt die Fragestellung, die zunächst dargelegt werden wird, treffend. Dem schließt sich eine kurze Darstellung der Literaturlage an, die sich hauptsächlich auf die wenig umfangreiche, neuere Forschung zum Œuvre Bierstadts konzentriert.

1.1 Fragestellung der vorliegenden Arbeit

Das Gemälde *Rocky Mountains – Lander's Peak* von Albert Bierstadt war in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den USA eines der populärsten Werke seiner Zeit.³ Bierstadt stellte erstmals die Naturwunder des amerikanischen Westens in einem großen Bildformat dar und führte den Amerikanern dadurch eine Natur vor Augen, welche einerseits der amerikanischen Sehnsucht nach einer großen und bedeutenden Zukunft entsprach, andererseits Hoffnungsträgerin für einen gemeinsamen Neuanfang nach Beendigung des amerikanischen Bürgerkrieges sein konnte. Als das Gemälde bei der *New York Sanitary Fair* 1864 erstmals einem großen Publikum vorgestellt wurde, wurde es begeistert aufgenommen, und die Kritiker waren hin und her gerissen zwischen Anerkennung und Ablehnung.⁴ *Rocky Mountains – Lander's Peak* wurde anschließend auf weiteren Ausstellungen in den USA und

¹ **Oscar Wilde**, *The Picture of Dorian Grey* (1891), *The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*, herausgegeben von Chancellor Press, ND London 1991, S. 1.

² Albert Bierstadt, *Rocky Mountains – Lander's Peak*, 1863 [1]. Die Zahlen in den eckigen Klammern verweisen auf die entsprechend nummerierten Abbildungen in Band 2.

³ vgl. **George Bancroft**, *Spirit of the Fair*, 22. April 1864, zitiert nach **Gordon Hendricks**, Bierstadt and Church at the New York Sanitary Fair, *Antiques* 102, November 1972, S. 897; **James J. Jarves**, *The Art-Idea* (1864), ND Cambridge 1960, S. 191/192 und 205/206; **Henry T. Tuckerman**, *Book of the Artists: American Artist Life, Comprising Biographical and Critical Sketches: Preceded by an Historical Account of the Rise and Progress of Art in America*, New York 1867, S. 395.

⁴ vgl. **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 205; Jarves Kritik zu *Rocky Mountains – Lander's Peak* ließ einen negativen Unterton erkennen.

Europa gezeigt und schließlich als teuerstes Landschaftswerk seiner Zeit verkauft.⁵ Aus heutiger Sicht handelt es sich also um das erste große Hauptwerk Bierstadts, das seinen künstlerischen und ökonomischen Erfolg als Landschaftsmaler begründete. Seine Entstehung läßt sich mit zwei, für die Entwicklung des Landschaftsmalers Albert Bierstadt, wichtigen Ereignissen in Verbindung bringen: seinem Studienaufenthalt in Europa und seiner ersten Reise in den amerikanischen Westen. Als Bierstadt auf dieser Reise die Skizzen für *Rocky Mountains – Lander's Peak* anfertigte, fühlte er sich von Bildern und Motiven seines noch nicht lange zurückliegenden Studienaufenthalts in Europa inspiriert.⁶ Dies geht aus einem Brief von seiner Reise hervor, den der Künstler am 10. Juli 1859 an die Zeitschrift *The Crayon* schrieb:

„I am delighted with the scenery. The mountains are very fine; as seen from the plains, they resemble very much the Bernese Alps, one of the finest ranges of mountains in Europe, if not in the world. They are of a granite formation, the same as the Swiss mountains and their jagged summits covered with snow and mingling with the clouds, present a scene which every lover of landscape would gaze upon with unqualified delight.“⁷

Die Bildbeschreibung von *Rocky Mountains – Lander's Peak* wird zeigen, daß in dem Gemälde mehrere Bildmotive kompiliert sind, die sich in zwei Themenbereiche zusammenfassen lassen: das Gebirgsthema in der Landschaftsdarstellung und die Ethnographie in der Genredarstellung.⁸ Auf der Grundlage dieser beiden, sich aus der Bildbeschreibung ergebenden

⁵ Der Verkaufspreis betrug \$25.000; **Gordon Hendricks**, *Albert Bierstadt, Painter of the American West*, New York 1975, S. 154.

⁶ vgl. ebd.; Bierstadt hielt sich von September/Dezember 1853 bis August 1857 in Europa auf. Während dieser Zeit studierte er seit seiner Ankunft bis zum Sommer 1856 in Düsseldorf. Danach reiste er über die Schweiz nach Italien, von wo aus er in die USA zurückkehrte, S. 23/35. Seine erste Reise in den Westen unternahm Bierstadt von Frühjahr bis Herbst 1859, S. 63/93.

⁷ **Albert Bierstadt**, Brief vom 10. Juli 1859, Reisebericht aus den Rocky Mountains, *The Crayon* 6, September 1859, S. 287.

⁸ Der Begriff Landschaft wird in der vorliegenden Arbeit in Abgrenzung zum Begriff Natur verwendet. Natur bedeutet hier, die vom Menschen unberührte und noch nicht seiner Verfügungsgewalt unterlegene Umwelt, die als frei und wild zu bezeichnen ist und deswegen vom Menschen als gefährlich erfahren wird. Sobald der Mensch die Natur seiner Gestaltung unterworfen und sie gezähmt hat, wird sie zur Landschaft, welche, wie im Falle eines gezähmten Tieres, als ungefährlich gilt. Indem Albert Bierstadt die unberührte Natur des amerikanischen Westens zum Thema seiner Gemälde, und hier zu dem von *Rocky Mountains – Lander's Peak*, machte und sie dabei seiner Komposition und Aussage unterwarf, zähmte er sie, machte sie zur Landschaft und nahm ihr dadurch aber auch die Unberührtheit, die er eigentlich darstellen wollte. In Abgrenzung zur Genredarstellung, welche im Gemälde in den

den Themenbereiche, unter besonderer Beachtung der Landschaftsdarstellung, erfolgt die Analyse des Ursprungs der einzelnen Motive bei Bierstadt. Bei der Frage nach der Herkunft der Bildmotive in *Rocky Mountains – Lander's Peak* wird sich die Arbeit an den beiden oben genannten wichtigen Stationen im Leben des Künstlers Albert Bierstadt orientieren: seinen Studienerfahrungen in Europa und seiner ersten Reise in den amerikanischen Westen.

Albert Bierstadt wuchs als Kind deutscher Eltern der ersten Einwanderergeneration in New Bedford, Massachusetts, auf. Warum und aus welchem Antrieb Bierstadt Maler wurde, ist heute umstritten. Fest steht, daß er, als er um die Jahreswende 1853/54 in Düsseldorf eintraf, um dort Kunst zu studieren, zunächst eine sehr geringe Begabung zeigte. Da Bierstadt aus finanziellen Gründen nicht an der Akademie studieren konnte, wollte er sich als Schüler Andreas Achenbach anschließen.⁹ Als ihm dies jedoch nicht gelang, wurde der Amerikaner von der amerikanischen Malerkolonie in Düsseldorf aufgenommen: „Here is another waif to be taken care of.“¹⁰ Im Atelier des amerikanischen Landschaftsmalers Worthington Whittredge und unter dessen Anleitung begann dort die künstlerische Entwicklung Bierstadts, die ihn innerhalb der nächsten zehn Jahre zum bedeutendsten amerikanischen Landschaftsmaler aufsteigen ließ. Anhand der aus der Bildbeschreibung entwickelten Bildmotive wird daher zunächst zu untersuchen sein, welche dieser Motive ihren Ursprung in Düsseldorf beziehungsweise in Bierstadts Zusammenarbeit mit Worthington Whittredge haben könnten und warum Bierstadt sich besonders mit einzelnen Motiven befaßte.

Alltagsszenen des Vordergrunds wiedergegeben wird, zeichnet sich die Landschaftsdarstellung in *Rocky Mountains – Lander's Peak* durch die alleinige Abbildung der natürlichen Umgebung in den Rocky Mountains aus; vgl. **Rolf Wedewer**, *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt*, Köln 1978, S. 26/41 und **Oskar Bätschmann**, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989, S. 7-9. Hierbei muß grundsätzlich angemerkt werden, daß Indianer in diesem Zusammenhang nicht als Menschen galten; daß sie, wie die ungezähmte Natur, als wild betrachtet wurden, wird in Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein.

⁹ zur Biographie Albert Bierstadts vgl. **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O.; **Richard S. Trump**, *Life and Works of Albert Bierstadt*, Diss., Ohio State University 1963 und *Albert Bierstadt: Art & Enterprise*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Brooklyn Museum, Beiträge von Nancy K. Anderson und Linda S. Ferber, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in The Brooklyn Museum, New York 1990.

¹⁰ The Autobiography of Worthington Whittredge 1820-1910, herausgegeben von John H.I. Baur, *Brooklyn Museum Journal* 1942-44, S. 26; der amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze (1816-1868) lebte lange Zeit (1840-1859) in Düsseldorf, wo er als führender Künstler der amerikanischen Malerkolonie Mitbegründer der Künstlervereinigung *Malkasten* war, zu deren Mitgliedern die bedeutenden Vertreter der Düsseldorfer Malerschule wie Andreas Achenbach,

Im folgenden Teil der Arbeit wird die Bedeutung von Bierstadts Schweizaufenthalt für die Motivwahl in *Rocky Mountains – Lander's Peak* untersucht. Auf der *Grand Tour* durch die Schweiz nach Italien, die Bierstadt im Anschluß an seinen Aufenthalt in Düsseldorf gemeinsam mit seinen amerikanischen Künstlerkollegen Worthington Whittredge und William Stanley Haseltine unternahm, hielt er sich für mehrere Wochen in den Berner Alpen auf. Dort entstanden zahlreiche Skizzen, die Bierstadt später im Atelier in Öl umsetzte. Die Bedeutung, die dem Gebirgsmotiv hierbei zukam, zeigt sich auch im Gesamtwerk Albert Bierstadts, das sich fast ausschließlich auf Variationen dieses Motivs in der amerikanischen Landschaft beschränkte. Weiterhin könnte der Schweizaufenthalt des Künstlers eine Erklärung für seine Begeisterung hinsichtlich der ethnographisch detailgenauen Darstellung der Genreszenen im Vordergrund von *Rocky Mountains – Lander's Peak* liefern. Es wird zu untersuchen sein, von welcher Bedeutung Schweizer Trachtenfolgen in diesem Zusammenhang sind, in welcher Tradition Bierstadt das Trachten- und Gebirgsmotiv darstellte und wie es ihm gelang, diese ursprünglich europäischen Motive in die amerikanische Landschaft zu transformieren.

Auf die Frage nach der Herkunft der verschiedenen Bildmotive in *Rocky Mountains – Lander's Peak* folgt die nach ihrer Bedeutung: Welche Konzepte verbergen sich in den einzelnen Motiven? Dabei ist zu berücksichtigen, daß Albert Bierstadt zwar in Europa Kunst studierte und dort sicherlich entscheidende Schritte in seiner Entwicklung zum Landschaftsmaler machte, daß er jedoch durch seine Erziehung und Sozialisation auch von einer sozialen, politischen, historischen und kulturellen Umbruchsphase um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Amerika geprägt wurde. Darüber hinaus verbrachte er die meiste Zeit seines Lebens in den USA und befaßte sich in seinen Werken fast ausschließlich mit der Darstellung der amerikanischen Natur. Diese Differenzierung nach europäischen und amerikanischen Einflüssen gilt auch für *Rocky Mountains – Lander's Peak* selbst: Die Zeitgenossen erfuhren es, trotz deutscher Züge, immer als amerikanisches Landschaftswerk. Letzteres kann nicht nur mit der Indianerszene im Vordergrund und dem Gemäldetitel begründet werden, sondern kann darüber hinaus durch die Untersuchung von Konzepten der zeitgenössischen, amerikanischen Naturauffassung belegt werden, die in den oben erarbeiteten Bildmotiven von *Rocky Mountains – Lander's Peak* zum Ausdruck kommen. Die Berücksichtigung der amerikanischen Einflüsse scheint besonders wichtig, da sowohl europäische als auch amerikanische

Carl Friedrich Lessing und Johann Peter Hasenclever gehörten. Leutze äußerte sich hier gegenüber Worthington Whittredge über Albert Bierstadt.

Kunsthistoriker immer wieder dazu tendieren, Werke amerikanischer Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts ethnozentrisch zu betrachten. Dies hat zur Folge, daß, je nach Sichtweise, entweder europäische oder amerikanische Einflüsse überbewertet oder negiert werden.

Ein Charakteristikum aller mit den einzelnen Bildmotiven verbundenen Konzepte, sowohl der deutschen und amerikanischen Landschaftsmalerei als auch der amerikanischen Naturauffassung des 19. Jahrhunderts, scheint eine ihnen zugrundeliegende Form von Vollkommenheit beziehungsweise Idealität zu sein. Hier stellt sich abschließend die Frage, ob Bierstadt in seinem Gemälde eine reale Landschaft wiedergeben wollte oder ob er reale oder scheinbar reale Elemente mehrerer Landschaften in seinem Bild zu einer idealen kompilierte. Am Ende dieser Arbeit soll ein Ausblick zum idealistischen Gehalt von *Rocky Mountains – Lander's Peak* stehen. Die Frage, die sich stellt, lautet wie folgt: Kann man dieses Gemälde Bierstadts als amerikanische Ideallandschaft bezeichnen?

1.2 Literaturlage

Albert Bierstadt genoß in den sechziger und siebziger Jahren als amerikanischer Landschaftsmaler große Popularität beim Publikum seiner Ausstellungen. Wohl aufgrund des Aufsehens, das er erregte, befaßten sich die Kritiker umfassend mit seinem Werk, das in Form von Stichen und anderen Reproduktionen weite Verbreitung nicht nur in den USA, sondern auch in Westeuropa und Rußland sowie bis in die Türkei fand.¹¹ Dieser Ruhm war jedoch nicht ungetrübt, denn einige Kritiker bezeichneten Bierstadts Gemälde schon zu Beginn seiner Karriere als zu groß, zu dramatisch und besonders „zu deutsch“.¹² In den achtziger und

¹¹ Bierstadt erhielt Ehrungen durch Napoleon III, den Zaren von Rußland und den Sultan der Türkei; **Gerald L. Carr**, *Albert Bierstadt, Big Trees, and the British: A Log of Many Anglo-American Ties*, *Arts* 60, Juni/ Sommer 1986, S. 60.

¹² Hier hatte sich besonders der Kunstkritiker James J. Jarves hervorgetan, der die Einflüsse der Düsseldorfer Malerschule auf die amerikanischen Künstler durchaus kritisch sah: „The most popular of these schools is the Dusseldorf; in its best men, of whom Achenbach and Lessing are favorable examples, dramatic, artistic, and graphic; in its little men, formal, pedantic, and artificial. Versed in art-trickery, spectacular, it gives everything to the eye, nothing to the mind or heart. America is inundated with its works, which are useful as far as they help educate our people in the rudiments of design and composition; but in other respects the Dusseldorf school is a millstone about our necks.“ **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 143. Auch Worthington Whittredge berichtete in seiner Autobiographie von der Kritik an Werken der Düsseldorfer Schule und schloß sich dieser sogar an, obwohl er selbst dort studiert hatte (!); *The Autobiography of Worthington Whittredge*, a.a.O., S. 24.

neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden seine Werke immer heftiger kritisiert, und zum Zeitpunkt seines Todes im Jahr 1902 war Bierstadts Ruhm lange vergangen.

Der Künstler selbst hinterließ keine umfassenden Aufzeichnungen oder Erläuterungen zu seinem Werk. Nur einzelne Briefe sind erhalten, die Bierstadt an Freunde, Mäzene, Zeitungen oder an den Kongreß geschrieben hatte.¹³ Eine wichtige Quelle für den Zeitraum seines Studienaufenthalts in Düsseldorf sowie für die Reise in die Schweiz und nach Italien ist die Autobiographie des Landschaftsmalers Worthington Whittredge.¹⁴ Auf seiner zweiten Reise in den Westen ließ Bierstadt sich dann vom Schriftsteller Fitz Hugh Ludlow begleiten, der seine Reiseerlebnisse mit Bierstadt zuerst in Aufsätzen in der *New York Evening Post* und im *Atlantic Monthly* sowie schließlich in einem Buch veröffentlichte.¹⁵

Erst über 60 Jahre nach Bierstadts Tod befaßte sich Richard S. Trump 1963 in seiner Dissertation mit der Frage nach den Ursachen für den sehr schnellen Aufstieg Bierstadts zu einem der bedeutendsten amerikanischen Landschaftsmaler seiner Zeit und seinem ebenso schnellen Verschwinden in der Bedeutungslosigkeit.¹⁶ In diesem Zusammenhang arbeitete Trump erstmals die Biographie und das Gesamtwerk des Künstlers anhand der wenigen zur Verfügung stehenden Quellen umfassend auf. Ihm folgten in den Jahren 1975 und 1981 zwei umfassende Monographien von Gordon Hendricks und Matthew Baigell, die hauptsächlich Bierstadts Biographie anhand von Quellen und weiteren Gemälden überarbeiteten.¹⁷ Patricia Trenton und Peter H. Hassrick untersuchten 1983 schließlich die Bedeutung der Rocky

¹³ zum Beispiel **Bierstadt**, Brief vom 10. Juli 1859, a.a.O. und Brief vom 27. April 1862 an Alpheus Hyatt, *Harriet Hyatt Mayor, 1901-1980, Correspondance, 1862-1928, Collection of Letters Written to Mayor by Artists*.

¹⁴ The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O.

¹⁵ **Fitz Hugh Ludlow**, *The Heart of the Continent: a Record of Travel Across the Plains and in Oregon, With an Examination of the Mormon Principle*, New York/ Cambridge 1870, zuvor veröffentlicht am 26. Mai, 5. Juni, 24., 28. und 30. Juli, 24. und 28. Oktober 1863 in der *New York Evening Post* sowie im April, Juni, Juli, November und Dezember 1864 im *Atlantic Monthly*.

¹⁶ **Trump**, a.a.O., S. 3/4: „Then, Albert Bierstadt presents for the historian of American art the unusual problem of an artist both praised and maligned by his contemporaries, but one who belied his critics by achieving phenomenal success within a short period of time, and who equally belied his supporters by falling into obscurity within his own lifetime. (...) The fame and obscurity affecting the life of Albert Bierstadt presents a seeming paradox. The explanation will be revealed through a study of the nature of Bierstadt's popular appeal, his rise to influence, the change of taste within his lifetime, and the meaning of Bierstadt's work to his contemporaries.“

¹⁷ **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O.; **Matthew Baigell**, *Albert Bierstadt*, New York 1981.

Mountains und deren Anziehungskraft auf verschiedene Künstler im 19. Jahrhundert, unter ihnen auch Albert Bierstadt.¹⁸ Nancy K. Anderson erarbeitete in ihrer Dissertation von 1985 einen Überblick über Bierstadts frühe Tätigkeit in den USA, seinen Studienaufenthalt, seine *Grand Tour* in Europa sowie seine beiden ersten längeren Reisen in den amerikanischen Westen und deren Bedeutung für die dabei entstandenen Werke.¹⁹ Der Ausstellungskatalog *Albert Bierstadt: Art & Enterprise* dokumentierte 1990 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Brooklyn Museum in einer chronologischen Aufstellung mit umfassender Bebilderung erneut die Biographie Albert Bierstadts.²⁰ In ihrem Beitrag zu diesem Katalog befaßte Linda S. Ferber sich eingehend mit dem Streben Albert Bierstadts nach Berühmtheit und Anerkennung, während Nancy K. Anderson die besondere Bedeutung des amerikanischen Westens für das Œuvre Bierstadts herausstrich.²¹ Im Jahr 1993 erschien die letzte Monographie von Robotham, der sich ausschließlich mit einigen wenigen ausgewählten Werken verschiedener Schaffensphasen Bierstadts beschäftigte.²²

Parallel zu den genannten Monographien und Werken erschienen hauptsächlich einige Aufsätze zu eng umgrenzten Themenbereichen in Zeitschriften sowie in Ausstellungs- und Verkaufskatalogen von Galerien in den USA, die Werke Bierstadts zum Verkauf anboten.²³

Die wenigen bisher erschienenen Monographien beschäftigten sich hauptsächlich mit der Aufarbeitung der Biographie und des Gesamtwerks Albert Bierstadts sowie mit der Vergänglichkeit seines Ruhmes. Dabei steht jedoch immer allgemein das Gesamtwerk Albert

¹⁸ **Patricia Trenton/ Peter H. Hassrick**, *The Rocky Mountains. A Vision for Artists in the Nineteenth Century*, Norman 1983.

¹⁹ **Nancy K. Anderson**, *Albert Bierstadt. The Path to California, 1830-1874*, Diss., University of Delaware 1985.

²⁰ *Art & Enterprise*, a.a.O.

²¹ **Linda S. Ferber**, The History of a Reputation, *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 21-68; **Nancy K. Anderson**, „Wondrously Full of Invention“. The Western Landscapes of Albert Bierstadt, ebd., S. 69-107.

²² **Tom Robotham**, *Albert Bierstadt*, New York 1993.

²³ zum Beispiel, Aufsätze: Albert Bierstadt. The American Wilderness, ohne Autorenangabe, *American Artist* 40, Januar 1976, S. 52-57, 96-102; **Nancy K. Anderson**, The European Roots of Albert Bierstadt's Views of the American West, *Antiques* 139, Januar 1991, S. 220-233; **Carr**, a.a.O., S. 60-71. Ausstellungs- bzw. Verkaufskataloge von amerikanischen Galerien konnten nicht eingesehen werden. Das es sie gibt, zeigt **Mark W. Sullivan**, *The Hudson River School. An Annotated Bibliographie*, London/ New York 1991, S. 87-91.

Bierstadts und die verschiedenen Einflüsse darauf im Mittelpunkt des Interesses, jedoch weniger die Analyse eines einzelnen Werkes, wie sie in dieser Arbeit vorliegt.

2. *Rocky Mountains - Lander's Peak* - Das Gemälde

Rocky Mountains – Lander's Peak entstand im Jahr 1863, als der amerikanische Bürgerkrieg seinen Höhepunkt erreicht hatte, in Öl auf Leinwand.²⁴ Es ist unten rechts mit *ABierstadt 1863* signiert und datiert.²⁵ Skizzen für das Bild fertigte Bierstadt auf seiner ersten Reise in den amerikanischen Westen im Jahr 1859 an.²⁶ Vor seiner zweiten Reise 1863 in die Rocky Mountains stellte der Künstler es, für eine kleinere Personengruppe zugänglich, im *Tenth Street Studio Building* in New York aus, bevor er es zu einer weiteren Ausstellung nach Boston schickte. Nach seiner Rückkehr wurde *Rocky Mountains – Lander's Peak* 1864 in der Galerie *Seitz and Noelle* in New York, auf der *New York Sanitary Fair* und schließlich 1865 auf der *Sanitary Fair* in Chicago gezeigt. Wohl aufgrund der großen Popularität des Gemäldes konnte Albert Bierstadt es für \$25.000 an den in London lebenden Amerikaner James McHenry verkaufen, der es noch auf dem Londoner *Hay Market* und der Pariser Weltausstellung präsentierte. Bis 1898 verblieb es in McHenrys Privathaus *Oak Lodge* bei London. Dann erwarb Bierstadt *Rocky Mountains – Lander's Peak* zurück und schenkte es seinem Bruder Edward, dessen Tochter es 1907 an das Metropolitan Museum in New York verkaufte, zu dessen Sammlung es heute noch gehört.

Rocky Mountains – Lander's Peak ist das erste großformatige Landschaftswerk Bierstadts, das dem Künstler zu großer Popularität verhalf und das sich mit der Abbildung der Naturwunder des amerikanischen Westens befaßte. In fast allen später entstandenen Werken konzentrierte sich Bierstadt beinahe formelhaft ebenfalls auf die Wiedergabe von Felsen- oder Gebirgslandschaften des amerikanischen Westens. Dabei fällt auf, daß die Darstellung

²⁴ Der amerikanische Bürgerkrieg dauerte von 1861-1865. Als *Rocky Mountains – Lander's Peak* 1864 in New York einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurde, waren die Südstaaten bereits in die Defensive geraten, wodurch ein mögliches Ende des Krieges absehbar wurde; *Schlaglichter der Weltgeschichte*, herausgegeben von Meyers Lexikonredaktion, bearbeitet von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1992, S. 320/321.

²⁵ *Rocky Mountains – Lander's Peak*, Detail unten links [2].

²⁶ zur Provenienz vgl. **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 140-154.

indianischer Lebensweisen in Form von Genreszenen nicht wieder die Bedeutung erlangte, die ihr in *Rocky Mountains – Lander's Peak* zukam.

Auf den ersten Blick ist *Rocky Mountains - Lander's Peak* ein Gemälde, das, alleine durch seine Großformatigkeit, den Betrachter die Größe der dargestellten Landschaft von der Ferne erfahren lassen möchte. Andererseits beabsichtigte der Künstler, den Betrachter so nahe an das Gemälde herantreten zu lassen, daß dieser die Detaildarstellungen im Vordergrund entdecken kann. Dort schildert das Gemälde in photographischer Genauigkeit Alltagsszenen aus dem Leben der Indianer: Man erkennt Einzelheiten der Jagd, der Verarbeitung gerade erlegter Tiere sowie Details der Kleidung und der Zelte. Des weiteren zeichnet sich der Vordergrund durch eine naturgetreue Darstellung der lokalen Flora und Fauna aus: Es sind einzelne, sich voneinander unterscheidende Pflanzen sowie Tiere zu erkennen. Die detailgetreue Genauigkeit der Wiedergabe von Tier- und Pflanzenwelt wird besonders in der linken unteren Bildhälfte deutlich, wo zwei Murmeltiere aus ihrem Bau heraus auf die dargestellte Szene schauen. Die Pflanzen, welche den Murmeltierbau umgeben, sind so detailliert ausgearbeitet, daß der Eindruck entsteht, der Künstler habe sie direkt von einer Photographie abgemalt oder sogar durchgepaust. Der im Vergleich zum Hintergrund sehr zeichnerische Farbauftrag verstärkt diesen Eindruck noch. Albert Bierstadt verwendete hier, wie auch im Mittelgrund, vorwiegend dunkle, kräftige Grün- und Brauntöne in verschiedenen Farbstufungen.

Im Gegensatz zum detailliert ausgearbeiteten Vordergrund verschwinden die Konturen einer schneebedeckten Bergkette im Hintergrund in diffuser Ferne. Hier prägen graue, blaue und rosa Pastelltöne den eher malerischen Farbauftrag. Als Bindeglied zwischen Vorder- und Hintergrund käme dem Mittelgrund besondere Bedeutung zu, wobei die Verknüpfung zwischen den beiden Bildgründen dem Künstler nicht gelungen zu sein scheint. Die Ursache hierfür dürfte in den verschiedenen *Blickfängen* im Bild zu suchen sein: im Zentrum des Bildes fokussiert das Auge des Betrachters zunächst den Wasserfall, bevor es zwischen der Erfassung des Berges oben und der Detaildarstellungen im Vordergrund hin und her wandert.²⁷ Darüber hinaus fällt im Mittelgrund die Komposition dreier Bildelemente und ihr Zu-

²⁷ Jarves beschrieb das visuelle Dilemma bei der Betrachtung von *Rocky Mountains – Lander's Peak* wie folgt: „Bierstadt uses landscape also to illustrate Indian life. His figures are picturesquely grouped, prosaically true to actual life, giving additional interest to most observers, though rendering his great work, the Rocky Mountains, confused, and detracting from its principal features, beside making it liable to theatrical objection of *two pictures in one* [eigene

sammenwirken auf: Unmittelbar vor dem beleuchteten Hintergrund des Wasserfalls trifft der in den See abfallende Berggrücken vertikal auf die horizontale Wasseroberfläche. Betrachtet man diese Komposition linear, so stoßen dort zwei Betrachtungslinien, eine vertikale im Berggrücken und eine horizontale in der Seeoberfläche, aufeinander. Daß sich diese Komposition im Wasser nochmals spiegelt, verstärkt die Kraft des Zusammentreffens von oben und unten und betont die Spannung.

Verfolgt man diese Betrachtungslinien weiter, ergibt sich, daß der Betrachter das Gemälde einerseits vertikal von der spiegelglatten Oberfläche des Sees aus, entlang des Wasserfalls, parallel zum rechts in den See hin abfallenden Berggrücken und bis zum Gipfel des *Lander's Peak* erfaßt, es andererseits aber auch horizontal erlebt. Letzteres beruht zunächst auf dem Panoramaformat des Gemäldes, wodurch die Breite des Vordergrunds mehr betont wird als die Höhe des Gipfels im Hintergrund. Im Vordergrund erstreckt sich die Darstellung des Indianerlebens wie auf einer Bühne über die gesamte Bildbreite. Die verschiedenen Alltagsszenen sind hier von einer Bildseite zur anderen wie in einer Kette von Einzeldarstellungen aufgereiht, wobei die Richtung möglicherweise keine große Rolle spielt. Die detailgetreue, ethnographisch genaue Dokumentation geht weit über die Staffage hinaus. Die Natur wird hier zum Lebensraum der Indianer, was der Szene den Charakter einer Genredarstellung gibt. Nach oben hin ist der Vordergrund über eine horizontal angelegte Baumgruppe links, den See in der Mitte und eine Felswand rechts durch ein Vorgebirge vom vertikal nach oben strebenden Hintergrund abgegrenzt. Im Gegensatz zu den Genreszenen im horizontal ausgerichteten Vordergrund konzentriert sich die Darstellung entlang der vertikal durch die Bildmitte nach oben verlaufenden Linie auf die Wiedergabe der Landschaft.

Daraus ergibt sich, daß analog zu zwei Betrachtungslinien in *Rocky Mountains - Lander's Peak* zwei Bildgattungen mit ihren entsprechenden Bildmotiven miteinander verbunden sind: die Landschafts- und die Genremalerei.

Hervorhebung], from different points of view.“ Jarves kritisierte die Zweiteilung des Gemäldes in ein Landschafts- und ein Genrewerk, wobei das Indianerdorf im Vordergrund zwar ein ansonsten lebloses Bild belebe, es aber kaum mit der Landschaft als solcher verbunden wäre. **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 191/192.

3. Zum Einfluß Düsseldorfer Künstler auf Albert Bierstadt

Daß Albert Bierstadts Studienerfahrungen in Düsseldorf für seine künstlerische Entwicklung besonders wichtig gewesen sein müssen, zeigen die Schilderungen von Worthington Whittredge, seines amerikanischen Kommilitonen und Freundes in Düsseldorf. Dieser beschrieb in seiner Autobiographie die scheinbar unglaublichen Fortschritte des Künstlers, dessen Arbeiten bei seiner Ankunft in Düsseldorf qualitativ schlecht gewesen seien. Nachdem Bierstadt die Studiengebühren für die Akademie nicht aufbringen konnte, wollte er Privatunterricht bei Andreas Achenbach nehmen. Whittredge und Leutze mußten ihm jedoch sagen, daß Achenbach niemals Privatunterricht gab:

„He brought with him a few studies which he had made in America, in the hope that by showing them to us, he could induce us to intercede for him and persuade Achenbach to give him lessons. The studies had nothing in them to recommend Bierstadt as a painter. They were in fact absolutely bad and we felt compelled to tell him very decidedly that Achenbach never took pupils.“²⁸

Nachdem Bierstadt zunächst einige Zeit im Atelier Whittredges gearbeitet hatte, unternahm er eine Reise in die Westfälische Umgebung, um dort eigene Skizzen anzufertigen. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich unter anderem mit dem Studium des Lichts und seinen Eigenheiten zu unterschiedlichen Tageszeiten.²⁹ Das Ergebnis dieser Studien war beeindruckend: Bierstadt sandte seine vollendeten Werke nach New Bedford, um sie dort verkaufen zu lassen und sich damit seinen Europaaufenthalt zu finanzieren. In Anbetracht der hohen Qualität der Werke zweifelten lokale amerikanische Kritiker und auch Bierstadts Mutter an deren Echtheit. In einem Brief an Whittredge und Leutze bat sie daher beide Künstler, die Echtheit der Gemälde bestätigen zu lassen, was durch Unterschriften von Achenbach und Lessing geschah.³⁰

²⁸ The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O., S. 26. Hier entsteht der Eindruck, daß Whittredge die schlechte Qualität der Arbeiten Bierstadts als Grund nannte, ihn nicht als Schüler an Achenbach weiterzuempfehlen. Gleichzeitig schrieb Whittredge aber, daß Achenbach es auch allgemein ablehnte, Privatunterricht zu geben; ebd., S. 24.

²⁹ vgl. ebd., S. 26/27.

³⁰ vgl. ebd., S. 27.

Sucht man nach Einflüssen auf Bierstadts frühe Werke, so ist es demnach zunächst angebracht, das frühe Œuvre Bierstadts mit ausgewählten Werken der Düsseldorfer Malerschule zu vergleichen. Dabei sollen zwei Einflußbereiche unterschieden werden: der Einfluß Worthington Whittredges, in dessen Atelier Bierstadt arbeitete und der möglicherweise Bierstadts Orientierung hin zur Landschaftsmalerei beeinflußt hatte, sowie der Einfluß anderer Düsseldorfer Künstler. Während seines Studiums in Düsseldorf kam Bierstadt das enge Zusammenleben und -arbeiten der verschiedenen Künstler der Düsseldorfer Malerschule gelegen. Bierstadt schloß sich der Künstlervereinigung *Malkasten* an, die am 6. August 1848 gegründet worden war und die auch freien, nicht an der Akademie eingeschriebenen Düsseldorfer Künstlern die Möglichkeit bot, sich dort mit Schülern und Professoren der Akademie zu treffen und Werke auszustellen:³¹

„(...) we [Whittredge, Leutze, Bierstadt] went that night to the „Mahlkasten“ [sic!] where as usual were assembled a large number of artists among whom were Achenbach and Lessing, seated around a long deal table with their mugs of beer and schoppens of wine.“³²

Nachdem Bierstadt zwar keinen Privatunterricht bei Achenbach bekommen konnte, ihn aber jederzeit im *Malkasten* treffen und seine Werke an der Akademie studieren konnte, ist zu vermuten, daß er sich daraufhin einzelne Arbeiten Achenbachs in Düsseldorf im Selbststudium erarbeitete. Daß er sich dabei mehr auf die Übernahme einzelner Motive und weniger auf das Kopieren oder unmittelbare Nachahmen von Werken Achenbachs konzentrierte, mag daran gelegen haben, daß Achenbach das Kopieren seiner Werke sowie die Aneignung seiner Techniken im Zuge der Kunstlerausbildung generell ablehnte:

„He [Achenbach] hated, with a hatred amounting to disgust, to see artists imitating his pictures, and he had no sympathy whatever for the usual

³¹ vgl. **Wolfgang Hütt**, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*, Leipzig 1995, S. 195. Die Bedeutung dieser Künstlervereinigung und deren Mitglieder, wie zum Beispiel der genannte Andreas Achenbach, für Bierstadt wurde besonders deutlich, als er sein Haus in Irvington-on-Hudson, das er Mitte der sechziger Jahre bezog, von *Hawksrest* in *Malkasten* umbenannte; **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 172.

³² The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O., S. 27.

French atelier where numbers of students were doing nothing more than imitating the techniques of their masters.“³³

3.1 Der Einfluß Andreas Achenbachs auf das Frühwerk Albert Bierstadts

In seinen ersten bekannten Werken aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts befaßte Andreas Achenbach sich zunächst vorwiegend mit Architekturdarstellungen.³⁴ Das Prinzip der korrekten perspektivischen Komposition und der realitätsnahen Darstellung einzelner Bildelemente, das später auch seine Landschafts- und Marinewerke auszeichnete, wird bereits im ersten Ölgemälde Achenbachs, *Die alte Akademie in Düsseldorf*, deutlich, das der Künstler vom Fenster seiner Wohnung aus gemalt hatte.³⁵ Die Komposition ist streng perspektivisch mit dem Fluchtpunkt im unteren Drittel des frontalansichtigen Akademiegebäudes im Zentrum des Gemäldes.³⁶ Die architektonischen Elemente werden ebenso detailgenau geschildert wie die Tätigkeiten, welchen die Personen auf dem Platz im Vordergrund nachgehen. Des weiteren ist die besondere Behandlung des Lichts und der Schatten im Bild auffällig, was auf ein genaues Studium der entsprechenden Lichtverhältnisse schließen läßt. Diese Vorgehensweise Achenbachs könnte auch Bierstadt beeinflusst haben, denn in *Sunlight and Shadow: Study* befaßte er sich ebenfalls mit der Wirkung von Licht und Schatten in Verbindung mit Architektur.³⁷ Dabei ist das in Düsseldorf entstandene *Sunlight and Shadow: Study* die erste und letzte reine Architekturdarstellung Albert Bierstadts, der sich, wie auch Andreas Achenbach, früh der Landschaftsmalerei zuwandte. Ab der Mitte der dreißiger Jahre entstanden zahlreiche Gemälde, welche Achenbachs Reisen nach Norwegen zum Thema hatten. Vergleicht man Achenbachs *Norwegische Gebirgslandschaft* mit Bierstadts *Rocky*

³³ ebd., S. 24.

³⁴ Bezüglich des Œuvres Andreas Achenbachs ist festzustellen, daß zahlreiche Werke sich heute in Privatsammlungen befinden oder daß deren Verbleib nicht bekannt ist. Aufgrund dessen war es äußerst schwierig, geeignete Reproduktionen ausfindig zu machen. Deshalb muß ein Vergleich der Werke Achenbachs und Bierstadt teilweise auf einen zugegebenermaßen *schwachen* Vergleich der Bildtitel und des daraus hervorgehenden Bildthemas reduziert werden. Häufig reproduzierte Werke befinden sich seit der Zeit Achenbachs im Düsseldorfer Kunstmuseum.

³⁵ vgl. **Birgit Ponten**, *Andreas Achenbach*, Diss., Kiel 1983, S. 16. Andreas Achenbach, *Die Alte Akademie in Düsseldorf*, 1831. [3]

³⁶ vgl. ebd., S. 17-19.

³⁷ Albert Bierstadt, *Sunlight and Shadow: Study*, 1855. [4]

Mountains - Lander's Peak, so zeigen sich einerseits wesentliche Unterschiede im Bildaufbau, andererseits jedoch große Ähnlichkeiten in der Motivwahl und der Darstellungsweise.³⁸ Besonders die detailgetreue Abbildung der Fauna im Vordergrund und die dort vorherrschende zeichnerische Malweise sind der Bierstadts ebenso ähnlich wie die malerische des Hintergrunds. Dort steht die Darstellung der Berge und Wolken im Mittelpunkt des Interesses, während die Wiedergabe von Details nur noch schemenhaft stattfindet. Vergleichbar ist auch die Behandlung des Lichts beziehungsweise die des Lichteinfalls ins Bild: Helle, beleuchtete Bereiche wechseln sich mit dunklen, im Schatten oder Halbschatten liegenden Bereichen ab. Dadurch werden in beiden Gemälden verschiedene Bildelemente besonders hervorgehoben. In *Rocky Mountains - Lander's Peak* wird der Wasserfall im Zentrum sowie die Gebirgskette im Hintergrund, bei Achenbach eine Art Runenstein im unmittelbaren Vordergrund sowie einen Teil des Sees und einen Hügel im Mittelgrund von der Sonne erleuchtet, was dort und auch bei Bierstadt den Kontrast zum im Schatten liegenden Dorf verstärkt.³⁹ In diesem Zusammenhang spielt das Studium der Wolken, die Licht und Schatten im Bild verursachen, eine wichtige Rolle. Von Bierstadt ist aus der Autobiographie Whittredges bekannt, daß er das Erscheinungsbild von Wolken und Himmel zu verschiedenen Tageszeiten studierte:

„There was a window in my studio out of which he could see the sky and watch the clouds, so he made for himself a set of chinks of such tints as he needed and every day he made studies of skies, after I had got through with my day's work and sometimes before I got up in the morning.“⁴⁰

Motivische Ähnlichkeiten finden sich in der Staffage, im Vorhandensein eines Sees und eines Wasserfalls und in der Darstellung einer alpinen Landschaft. Die Staffage in *Norwegische Gebirgslandschaft* bildet ein Reiter im Vordergrund, der ein zweites Pferd am Zügel führt, ein Ruder- und zwei Segelboote auf dem See im Mittelgrund und ein Dorf, links im Bild, auf einer Anhöhe über dem See. Der Vergleich mit *Rocky Mountains - Lander's Peak* zeigt,

³⁸ Andreas Achenbach, *Norwegische Gebirgslandschaft*, 1840. [5]

³⁹ Es muß darauf hingewiesen werden, daß der Wasserfall in den meisten Reproduktionen von *Rocky Mountains – Lander's Peak* noch stärker zur Geltung zu kommen scheint, als dies im Original der Fall ist. Dennoch sollte die Betonung des Motivs durch seine Lage im Bild und durch malerische Mittel, wie die relative Helligkeit und die Verwendung der Farbe weiß, nicht übersehen werden.

daß die figürliche Darstellung im Bild für Achenbach von geringerer Bedeutung war als für Bierstadt, der diese zur Genredarstellung erweiterte. Wie Bierstadt so behandelte auch Achenbach Figuren in seinen Gemälden meist schematisch. Ursache hierfür könnte sein, daß Achenbach die Antikenklasse an der Düsseldorfer Akademie, das heißt das Studium der Figur anhand von Gipsabgüssen antiker Skulpturen, übersprang.⁴¹ Bierstadt hingegen befaßte sich zwar intensiv mit dem Figurenstudium, indem er besonders Indianer und Tiere des amerikanischen Westens skizzierte, gleichzeitig läßt jedoch die Art der Ausführung der einzelnen Figuren erkennen, daß er diesbezüglich keine akademische Ausbildung genossen hatte.⁴²

Seit den fünfziger Jahren malte Achenbach zahlreiche Mühlenbilder wie zum Beispiel *Hügelige Landschaft mit heraufziehendem Gewitter*.⁴³ Bierstadt könnte auch dieses Motiv von Achenbach übernommen haben. Auffällig ist, daß Bierstadt sich nur in den fünfziger Jahren, das heißt kurz vor Beginn und während seines Aufenthalts in Düsseldorf, mit dem Thema *Mühlenbild* befaßte, wobei folgende Gemälde entstanden: *Approaching Storm*, *Westphalian Landscape* und *The Old Mill*.⁴⁴ Ein Vergleich von *Westphalian Landscape* mit Achenbachs

⁴⁰ The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O., S. 27.

⁴¹ vgl. *Kölnische Zeitung*, Köln 30.11.1919, Nr. 1086 Morgenausgabe, 2. Blatt, Die Jugenderinnerungen Andreas Achenbachs, abgefaßt im Dezember 1860, zitiert nach **Ponten**, a.a.O., S. 135.

⁴² Diese Skizzen zeigen, daß Bierstadt weniger Wert auf eine anatomisch korrekte Abbildung legte, sondern sich mehr mit der Dokumentation von Kleidung und Schmuck befaßte; denn er war der Auffassung, daß die Indianer vernichtet werden würden und daß es sein Auftrag sei, deren Kultur und Lebensweise zu dokumentieren; **Bierstadt**, Brief vom 10. Juli 1859, a.a.O. Um diese Zeit entstanden folgende Skizzen: Albert Bierstadt, *Five Indians*, ca. 1859 [6]; *Four Indians*, ca. 1859 [7]; *Grizzly Bears*, ca. 1859. [8]

⁴³ Andreas Achenbach, *Hügelige Landschaft mit heraufziehendem Gewitter*, 1852. [9]

⁴⁴ Albert Bierstadt, *Westphalian Landscape*, 1855 [10]; *Approaching Storm*, 1854 [11]; *The Old Mill*, 1855 [12]. Anderson schrieb, daß Bierstadt bereits vor seiner Abreise mindestens eine Mühlendarstellungen gemalt hatte, die 1851 in Boston ausgestellt wurde; **Anderson**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 29 (ohne Abbildung auch bei Anderson!). Möglicherweise waren ihm zu diesem Zeitpunkt schon Mühlenbilder Achenbachs aus der Sammlung der *Düsseldorf Gallery* in New York bekannt. Vielleicht bestärkte es ihn in seinem Vorhaben, in Düsseldorf zu studieren und er griff dieses Thema danach in Düsseldorf wieder auf, was jedoch nicht belegt werden konnte; vgl. auch ebd., S. 47. Die *Düsseldorf Gallery* wurde 1849 am Broadway in New York eröffnet. Dort wurde, bis zu ihrer Versteigerung 1862, die Sammlung des deutschen Weinhändlers John G. Boker (Johann Böker) gezeigt, welche Genre-, Historien- und Landschaftsgemälde Düsseldorfer Künstler, wie z.B. Werke Carl Friedrich Lessings, Johann Peter Hasenclevers und Andreas Achenbachs umfaßte; **Hütt**, a.a.O., S. 144. Zur Geschichte der *Düsseldorf Gallery* in New York siehe **Raymond L. Stehle**, *The Düsseldorf Gallery in New York*, *New York Historical Society Quarterly* 58, Nr. 4, 1974, S. 305-314.

Hügelige Landschaft mit heraufziehendem Gewitter zeigt deutliche motivische Ähnlichkeiten, aber auch einzelne Übereinstimmungen in der Komposition. Der Bildaufbau ist bei beiden Werken vergleichbar. Im unmittelbaren Vordergrund finden sich auch hier Detailstudien der lokalen Flora. Daran schließt sich jeweils eine Weidefläche an, die, von Fachwerkgebäuden bestanden, von Wegen, Bächen, Brücken und Baumgruppen durchzogen wird. In der oberen Bildhälfte ist in beiden Fällen die Darstellung heraufziehender Gewitterwolken sowie das Spiel von Licht und Schatten in der Landschaft von besonderer Bedeutung. Die einzelnen, in beiden Gemälden wiederkehrenden Bildelemente sind jedoch unterschiedlich angeordnet, das heißt, daß Bierstadt zwar Bildmotive übernahm, sie dann aber individuell variierte. Dies wird an verschiedenen Stellen im Bild deutlich: auf einem von vorne links nach hinten rechts quer durch das Bild verlaufenden Weg, der über einen Bach führt, gehen bei Achenbach zwei Personen, bei Bierstadt ist es nur eine, wobei im Hintergrund noch ein Planwagen zu erkennen ist; die von Bäumen umstandene Mühle rückt in Bierstadts Gemälde etwas mehr in die Bildmitte und ist weniger von Bäumen und Büschen verdeckt; der quer von links nach rechts unten verlaufende Bach tritt deutlicher hervor, während er bei Achenbach stärker zugewachsen ist. Auch die Baumgruppen, die den Blick in die Ferne verstellen oder freigeben, werden unterschiedlich angeordnet, wodurch bei Bierstadt die rechte Bildhälfte den Fernblick zuläßt und bei Achenbach die linke. Neben Fachwerkhäusern und einzelnen Personen verwandten beide Künstler als weiteres Staffageelement Kühe, die auf der am Bach gelegenen Wiese grasen. Diese Beispiele zeigen, daß bei aller Verschiedenartigkeit beider Werke dennoch deutliche Ähnlichkeiten vorhanden sind. Daß Bierstadt diese Ähnlichkeiten nicht eindeutiger herausarbeitete und eigentlich nie Gemälde Achenbachs weitgehend kopierte oder zumindest nachahmte, kann seine Ursachen in der oben bereits erwähnten Ablehnung Achenbachs gegenüber einer solchen Vorgehensweise junger Künstler haben.

Der Vergleich von Arbeiten Achenbachs und Bierstadts hat gezeigt, daß Bierstadt einige Motive, wie zum Beispiel das der Mühle, nicht wiederaufnahm, während er andere, beispielsweise das Gebirgsmotiv, auch nach seiner Rückkehr in die USA weiterverfolgte. Letzteres könnte jedoch weniger auf einen Einfluß Achenbachs zurückzuführen sein, als vielmehr auf die Eindrücke, welche die Schweizer Alpen bei Bierstadt hinterließen. Es stellt sich daher die Frage, ob Achenbach später überhaupt noch Einfluß auf die künstlerische Tätigkeit Bierstadts nahm. Es ist nicht bekannt, ob sich beide nochmals persönlich trafen. Bierstadt hätte jedoch die Möglichkeit gehabt, die Werke Achenbachs in der *Düsseldorf Gallery* in New York kennenzulernen; zudem kehrte er auch mehrmals nach Europa zurück,

wobei allerdings nur ein Aufenthalt in Düsseldorf im September 1868 nachzuweisen ist.⁴⁵ Dabei könnte er mehrere von Achenbachs Marinebildern gesehen haben, die dieser besonders in den sechziger Jahren malte, wobei er dieses Thema schon in den dreißiger und vierziger Jahren behandelt hatte und man davon ausgehen kann, daß dies Bierstadt bekannt war. Zunächst waren Marinebilder für Bierstadt, der sich seit seiner Rückkehr in die USA fast ausschließlich mit der Darstellung der Naturwunder des Westen befaßte, jedoch nicht von großem Interesse.⁴⁶ Erst nachdem seine großformatigen *Western Views* zunehmend in die Kritik gerieten, malte Bierstadt einige wenige Werke, in die das Meer als Bildmotiv aufgenommen wurde; dazu zählen Darstellungen von Seehunden in der Brandung wie in *Seal Rock* und *Seal Rock, California*.⁴⁷ Das Bildthema des gekenterten Schiffs, das Achenbach immer wieder darstellte, griff Bierstadt nur selten in Gemälden wie *The Shore of Turquoise Sea* und in *Wreck of the „Ancon“ in Loring Bay, Alaska* auf.⁴⁸ Daß Bierstadt auch innerhalb seines eigenen Œuvres zur Übernahme von Motiven neigte, zeigt nicht nur sein Festhalten am Motiv des Berges, sondern auch der Vergleich von *Puget Sound, on the Pacific Coast* mit *The Shore of the Turquoise Sea* und *The Wave*.⁴⁹ Obwohl zwischen der Entstehung der er-

⁴⁵ Im Sommer 1867 brach Bierstadt mit seiner Frau nach Paris auf, von dort reisten sie über die Niederlande, Deutschland und die Schweiz weiter nach Italien, wo sie den Winter 1867/68 verbrachten. Danach setzten beide ihre Reise durch Europa fort und kehrten erst im August 1869 wieder in die USA zurück; *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 184-187. Während einer zweiten Reise von Sommer 1868 bis November 1869 hielten sich beide in Frankreich und England auf; ebd., S. 232. Im Juni 1882 war Bierstadt alleine in Paris; ebd., S. 250. In den Jahren 1883 und 1884 verbrachten Bierstadt und seine Frau die Sommer in Europa (England, Frankreich, Schweiz, Italien); ebd., S. 250/251. Im Sommer 1891 reiste Bierstadt schließlich alleine nach Europa und besuchte Berlin, Köln und Brüssel. Ob er dabei auch in Düsseldorf war, ist nicht bekannt; ebd., S. 254/255. Nachdem er auch in den Jahren 1895 und 1896 nach Europa zurückkehrte, hielt er sich 1897 letztmals in Europa auf; ebd. 256/257.

⁴⁶ **Trump**, a.a.O., S. 136, meinte, daß die Wolkenwirbel in *Rocky Mountains – Mount Rosalie* den Wasserwirbeln in Achenbachs Seestücken ähnlich seien. *Rocky Mountains – Mount Rosalie* entstand jedoch 1866 [13]. Daher stellt sich die im Rahmen dieser Arbeit nicht zu beantwortende Frage, ob Bierstadt über sieben Jahre nach seiner Rückkehr aus Düsseldorf noch immer unmittelbar von Gemälden Achenbachs beeinflusst war, Gemälde Achenbachs in den USA (zum Beispiel in der *Düsseldorf Gallery* in New York) gesehen hatte oder ob diese Ähnlichkeit andere Ursachen hatte; Seestück Andreas Achenbachs: *Untergang der „President“*, 1842, 180 x 225 cm, Öl auf Leinwand, Düsseldorf Privatbesitz, ohne Abb.; *Untergang der „President“*, 1851, Lithographie nach dem gleichnamigen Gemälde von 1842, Kunstmuseum Düsseldorf [14].

⁴⁷ Albert Bierstadt, *Seal Rock, California*, ca. 1872 [15]; *Seal Rock*, ca. 1872. [16]

⁴⁸ Albert Bierstadt, *The Shore of the Turquoise Sea*, 1878 [17]; *Wreck of the „Ancon“ in Loring Bay, Alaska*, 1889. [18]

sten beiden und des letzten Werkes fast zehn Jahre liegen, wird deutlich, daß Bierstadt in seinem Spätwerk die Welle selbst, die er zuvor mit der Darstellung eines wolkenverdeckten Gebirges oder eines Schiffswracks verbunden hatte, als darstellungswürdig empfand, das Motiv wieder aufnahm und die Welle damit nochmals quasi kopierte.

Es bleibt abschließend festzuhalten, daß das Marinemotiv im Œuvre Bierstadts keine zentrale Bedeutung hatte. Man muß daher wohl davon ausgehen, daß der unmittelbare motivische Einfluß der Werke Achenbachs sich ausschließlich auf Bierstadts Studienjahre in Düsseldorf beschränkte, und daß nur einzelne Darstellungsweisen wie zum Beispiel die der Flora und Fauna im Vordergrund von *Rocky Mountains – Lander's Peak* oder die Behandlung der Wolken an Werke Achenbachs erinnern.

3.2 Der Einfluß Worthington Whittredges auf das Frühwerk Albert Bierstadts

Die Zusammenarbeit mit Whittredge in dessen Atelier und die damit verbundene Nähe beider Künstler zueinander läßt vermuten, daß es auch hier eine gegenseitige Beeinflussung gegeben hat. Whittredge reiste erstmals 1852 gemeinsam mit Carl Friedrich Lessing in den Harz, wo seine frühen Düsseldorfer Werke *From the Harz Mountains, Summer Pastorale (View of Kallenfels)* und *Landscape in the Harz Mountains* entstanden.⁵⁰ Es ist anzunehmen, daß er es war, der Bierstadt dazu veranlaßte, die Landschaften der Region kennenzulernen und zu skizzieren. Im Jahr 1856 entstanden schließlich auf einer gemeinsamen Reise Bierstadts und Whittredges zwei Ansichten von Kallenfels: *Kallenfels Among the Hills, Germany* von Albert Bierstadt, und eine weitere Ansicht des Kallenfels von Worthington Whittredge,

⁴⁹ Albert Bierstadt, *The Wave*, 1887 [19], *Puget Sound, on the Pacific Coast*, 1870 [20]; daß Bierstadt hier ein Seestück schuf, wird erst auf den zweiten Blick deutlich. Zunächst könnte man meinen, daß Bierstadt auch hier wieder, wie in seinem Œuvre häufig der Fall, die Motive *See*, *Berg* und *Wolken* miteinander verbunden hat. Beachtet man jedoch die ans Ufer schlagenden Wellen im Vordergrund und berücksichtigt den Gemäldetitel, so zeigt sich, daß es sich hier tatsächlich um eines der ersten und wenigen, in den USA entstandenen Seestücke Bierstadts handelt.

⁵⁰ vgl. **Antony F. Janson**, *Worthington Whittredge*, Cambridge 1989, S. 41 und *The Autobiography of Worthington Whittredge*, a.a.O., S. 26. Worthington Whittredge, *From the Harz Mountains*, 1852 [21]; *Summer Pastorale (View of Kallenfels)*, 1853 [22]; *Landscape in the Harz Mountains*, 1853 [23].

View of Kallenfels.⁵¹ Beide Künstler wählten einen ähnlichen Blickwinkel und eine ähnliche Kompositionsweise. Einzelne Bildelemente wurden jedoch unterschiedlich variiert oder neu angeordnet. Bierstadt betonte zum Beispiel die steil zum Dorf hin abfallende Felswand des Kallenfels stärker als Whittredge. Dies deutet möglicherweise bereits auf seine Vorliebe hin, natürliche Gegebenheiten zum Zweck einer dramatischeren Wirkung zu übersteigern. Gleichzeitig wird jedoch deutlich, daß es sich bei *Kallenfels Among the Hills, Germany* um ein Frühwerk oder eine wenig ausgearbeitete Ölstudie handelt, denn die Komposition zeigt, auch im Vergleich mit Whittredges *View of Kallenfels*, einige Unstimmigkeiten: Der im Zentrum der Darstellung stehende Kallenfels ist zu hoch im Bild angesetzt und stößt an den oberen Bildrand, während die sich daraus im Vordergrund ergebende große Wiese seltsam leer erscheint und den Eindruck vermittelt, als hätte Bierstadt nicht genau gewußt, wie er den freien Raum gestalten soll. Die Krone des Baumes, die links vorne ins Bild hineinragt, wirkt deplaziert und wie später eingefügt, um damit die im Vordergrund entstandene Leere durch eine Baumstudie zu verdecken.⁵² Abgesehen von qualitativen Unterschieden wird die motivische Anlehnung beider Künstler aneinander aber besonders dann deutlich, wenn man Whittredges drei Jahre früher entstandenes Gemälde *Summer Pastorage (View of Kallenfels)* mit in die Betrachtung einbezieht. Bei diesem Gemälde hatte Whittredge nicht nur ein anderes Format, sondern auch eine andere Ansicht als bei *View of Kallenfels* gewählt, das auf der Reise mit Bierstadt entstand.

Motivische Ähnlichkeiten lassen sich auch beim Vergleich von *Landscape with Boy and Cows* von Worthington Whittredge mit *Westphalian Landscape* von Albert Bierstadt erkennen.⁵³ Einige Bildelemente tauchen in ähnlicher kompositorischer Anordnung drei Jahre später bei Bierstadt wieder auf. Zunächst bestehen Ähnlichkeiten im Bildaufbau: Vorder-, Mittel und Hintergrund nehmen jeweils ein Drittel des gesamten Gemäldes ein. Der unmittelbare Vordergrund ist geprägt von der detailgenauen Darstellung von Pflanzen und Wasser, daran schließt sich eine Wiese an, auf der Menschen ihrer Arbeit nachgehen und Kühe gra-

⁵¹ Worthington Whittredge, *View of Kallenfels*, 1856 [24]; Albert Bierstadt, *Kallenfels Among the Hills, Germany*, 1856. [25]

⁵² Anderson begründete die qualitativen Unterschiede damit, daß Bierstadts Werk eine vor Ort entstandene Ölskizze sei und Whittredges ein Atelierngemälde, das auf eine Studie zurückgehe; **Anderson**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 65.

⁵³ Worthington Whittredge, *Landscape with Boys and Cows*, 1852 [26]; Albert Bierstadt, *Westphalian Landscape*, 1855 [10].

sen. Während bei Bierstadt der Ausblick in die Ferne in der linken Bildhälfte von Bäumen verstellt, in der rechten Bildhälfte aber offen ist, blockiert bei Whittredge eine Baumgruppe über die ganze Bildbreite den Ausblick. Auch die Behandlung der Wolken ist zwar ähnlich, erhält bei Bierstadt dennoch etwas mehr Bedeutung durch eine dramatischere Darstellung am oberen Bildrand. Auffällig ist jedoch die gleiche Verwendung von bestimmten Bildelementen wie zum Beispiel die von Pflanzenstudien, des Bachs mit der Brücke im Vordergrund, der Wiese mit den Menschen und Tieren, der mehr oder weniger dicht stehenden Baumgruppen und des bewölkten Himmels.

Die Nähe Bierstadts zu Whittredge wird bei der Betrachtung eines weiteren Gemäldes deutlich, das sich wiederum durch eine ähnliche Komposition und durch die Verwendung von bestimmten, sich wiederholenden Bildelementen auszeichnet. Die Komposition von *The Mill* von Worthington Whittredge und *Westphalia* von Albert Bierstadt unterscheidet sich nur in wenigen Details.⁵⁴ Beide Gemälde sind grundsätzlich zweigeteilt, wobei die obere Bildhälfte ganz von der Darstellung des Himmels eingenommen wird. Die untere Bildhälfte wird von einem von vorne rechts nach hinten links verlaufenden Fluß in einen Vordergrund und einen Mittelgrund quer geteilt. Beide Künstler verwandten auch hier erneut ähnliche Bildelemente, die allerdings wiederum variiert wurden. Anstelle der Kühe in *The Mill* tritt bei Bierstadt ein Boot, das am Flußufer angebunden ist; die Burg auf dem Bergrücken im Hintergrund in *Westphalia* wird bei Whittredge durch eine Kirche ersetzt; Bierstadt malte anstatt der Baumgruppe, die bei Whittredge rechts den Blick in die Ferne verstellt, eine kleinere Gruppe, welche eine Fernsicht zuläßt. Im Gegensatz zu Whittredge ist aber in der linken Bildhälfte der Blick auf das Gehöft am Fluß von einer Baumgruppe verdeckt.

Diese Beispiele zeigen, daß die räumliche Nähe, die Bierstadt durch sein Arbeiten mit Whittredge in dessen Atelier und auf gemeinsamen Reisen erfuhr, für das spätere Werk des Künstlers eine wichtigere Quelle der Motivwahl war. Auffällig ist, daß die Ähnlichkeit mit Werken Whittredges teilweise größer ist als es der Vergleich mit Gemälden Achenbachs gezeigt hat. Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, daß Whittredge sich im Gegensatz zu Achenbach wohl nicht gegen eine Nachahmung seiner Gemälde durch Albert Bierstadt ausgesprochen hatte, sondern ihn darüber hinaus dazu anhielt, ähnliche Ausflüge wie er selbst ins Westfälische zu unternehmen, wobei Whittredge ihn schließlich auch einmal begleitete. Nach

Beendigung seines Aufenthalts in Düsseldorf begaben sich Bierstadt und Whittredge im Jahr 1856 auf eine *Grand Tour* durch die Schweiz nach Italien.⁵⁵ Nach der Rückkehr beider Künstler in die USA hatten beide über lange Zeit ein Atelier im *Tenth Street Studio Building* in New York, wo sie mit anderen zeitgenössischen amerikanischen Künstlern ähnlich der Künstlervereinigung *Malkasten* in Düsseldorf zusammenarbeiteten und ausstellten.⁵⁶ Vergleicht man in diesem Zeitraum entstandene Werke beider Künstler, so zeigt sich, daß Whittredge sich später in einigen Fällen mehr an den Werken Bierstadts orientierte als dies umgekehrt der Fall war. Obwohl auch Whittredge, vermutlich aufgrund der Erfolge Bierstadts, im Jahr 1866 eine Reise in den Westen unternahm, erhielt die Darstellung der Naturwunder des Westens bei Whittredge nie die Bedeutung, wie sie sich für Bierstadt entwickelte.⁵⁷ Während das in den Alpen entdeckte Gebirgsmotiv im Mittelpunkt von Bierstadts gesamtem Œuvre stand, malte Whittredge Stilleben, Genreszenen und Landschaften gleichermaßen.⁵⁸

⁵⁴ Worthington Whittredge, *The Mill*, 1852 [27]; Albert Bierstadt, *Westphalia*, 1855 [28].

⁵⁵ vgl. *The Autobiography of Worthington Whittredge*, a.a.O., S. 32.

⁵⁶ vgl. *The Tenth Street Studio Building. Artist-Entrepreneurs from the Hudson River School to the American Expressionists*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Parrish Art Museum, bearbeitet von Annette Blaugrund, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im The Parrish Art Museum, Southampton 1997, S. 133/134; Bierstadt hatte im *Tenth Street Studio Building* von 1860-1879 ein Atelier, Whittredge von 1859-1900.

⁵⁷ Whittredge war sich des Erfolges Bierstadts mit seinen großformatigen Werken bewußt, registrierte jedoch gleichzeitig, daß er sich mit seinen kleinformatigeren Werken davon unterschied: „There is no denying of the fact that the early landscape painters of America were too strongly affected by the prevailing idea that we had the greatest country in the world for scenery. (...) Simplicity of subject was not in demand. It must be some great display on a big canvas to suit the taste of the times. (...) Bierstadt and Church answered the need. For more homely scenery this need was answered by a group of artists known as the Hudson River School – all of whom I knew, and one of whom I was.“ *The Autobiography of Worthington Whittredge*, a.a.O., S. 53.

⁵⁸ Werke Albert Bierstadts, bei denen die Darstellung von Bergen oder Gebirge im Zentrum steht: *The Wetterhorn*, 1857 [29]; *Among the Sierra Nevada Mountains, California*, 1868 [30]; *Canadian Rockies*, ca. 1889 [31]; *A Storm in the Rocky Mountains - Mount Rosalie*, 1866 [13]; *The Morteratsch Glacier, Upper Engadine Valley, Pontresina*, 1895 [32]. Hier ist anzumerken, daß Bierstadt das Gebirgsmotiv nicht nur immer wieder bei der Darstellung des amerikanischen Westens aufgriff, sondern daß er auch mehrmals in die Schweizer Alpen zurückkehrte und dort Skizzen anfertigte, die er anschließend in großformatigen Ölgemälden umsetzte. Zu Whittredges Œuvre siehe **Janson**, a.a.O.

4. ***Rocky Mountains - Lander's Peak – Bierstadts Amerikanische Alpen***

In *Rocky Mountains - Lander's Peak* wird der Darstellung der Gebirgsregion besondere Bedeutung zugemessen. Der die Landschaft überragende Gipfel wird namentlich im Bildtitel benannt, wodurch Bierstadt die Abbildung eines real existierenden Ortes suggerierte.⁵⁹ Die Komposition des Gemäldes läßt ebenfalls auf eine Betonung der Gebirgsregion in Abgrenzung zum Vordergrund schließen. Die gesamte obere Bildhälfte wird von der Darstellung einer Bergkette mit dem Hauptgipfel in der Mittelachse des Bildes eingenommen. Ein Vergleich zwischen der oberen Bildhälfte, der Gebirgsregion, und der unteren Bildhälfte, in der die Genredarstellung im Zentrum steht, zeigt, daß Licht, Farbe und Maltechnik sich in der oberen Bildhälfte verändern. Die schneebedeckten Berggipfel werden unmittelbar von der außerhalb des Gemäldes, oben rechts liegenden Lichtquelle angestrahlt und liegen, mit Ausnahme eines von Wolken bedeckten Bereichs in der rechten oberen Bildecke, im vollen Licht der Sonne, während der Vordergrund im Halbschatten beziehungsweise im Schatten liegt. Neben den Bergen wird nur noch der Wasserfall unmittelbar von der Sonne angestrahlt. Wie bereits angemerkt ist auch in der Farbgebung ein deutlicher Unterschied zwischen den Farben des Vordergrundes und denen des Hintergrundes zu erkennen. Während im Vordergrund kräftige Rot-, Grün- und Brauntöne dominieren, verschwimmt die Bergkette im Hintergrund in vorwiegend grauen und weißen, je nach natürlichem Lichteinfall auf das Bild im Ausstellungsraum auch leicht rosaroten Pastelltönen. Eine solche Darstellungsweise lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters einerseits durch die Veränderung von Licht und Farbe sowie durch die Dominanz der Darstellung auf das Gebirge, gleichzeitig wird dieses aber durch die Verwendung von pastellen Farbtönen in eine unerreichbare, diffuse Ferne gerückt. Diese Entrücktheit wird zusätzlich durch eine Veränderung in der Maltechnik im Bild unterstrichen. Während die detailgenauen Menschen-, Tier- und Pflanzenstudien in einer sehr zeichnerischen Malweise ausgeführt sind, ist der Hintergrund durch einen sehr malerischen Farbauftrag gekennzeichnet.

⁵⁹ Der Gipfel wurde nach Colonel Frederick Lander, dem Leiter der Expedition, mit der Bierstadt erstmals in den amerikanischen Westen reiste, benannt. Tatsächlich wird dieser Berg heute als Frémont Peak bezeichnet; *19th-Century America. Paintings and Sculpture*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Metropolitan Museum of Art, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung zu Feier des 100. Jahrestages des Metropolitan Museum of Art, New York 1970, Text zu Abb. 121.

In der Wahl der Bildthematik *Gebirge* für das Gemälde scheint ein besonderes Interesse Albert Bierstadts für die Rocky Mountains und ihre Gipfel begründet zu sein. Die Vermutung erhärtet sich, daß es die Lehrjahre in Europa und eine damit verbundene Reise in die Schweiz sowie das allgemein große Interesse der Amerikaner an den Rocky Mountains gewesen sein könnten, die Bierstadt dazu veranlaßten, dieses Gebirge künstlerisch in seinem Werk zu verarbeiten.

4.1 Der Schweizaufenthalt Albert Bierstadts

Albert Bierstadt hielt sich auf seiner Reise mit Whittredge und William Stanley Haseltine nach Rom, wo sie den Winter 1856/57 verbrachten, im Sommer 1856 für einige Zeit in der Schweiz, in der Gegend um den Vierwaldstätter See, auf; dort fertigte er gemeinsam mit Whittredge Skizzen an, die er später im Atelier ausarbeitete.⁶⁰ *Das Wetterhorn* ist das erste, heute bekannte, Schweizer Gemälde Bierstadts, und eines der wenigen, das er im Hochformat malte. Die Wahl des Bildformats und die deutliche Untersichtigkeit könnten hier als Ausdruck der Überwältigung des Künstlers in Anbetracht der Großartigkeit des für ihn ungewohnten Anblicks gedeutet werden.⁶¹ Das Hochformat bot ihm die Möglichkeit, die natürlichen Gegebenheiten und besonders die Höhe der Gipfel darzustellen und diese für das Auge des Betrachters ähnlich steil emporstreben zu lassen wie er sie selbst empfunden haben könnte. Vergleicht man die frühe Gebirgsdarstellung *Das Wetterhorn* mit *Rocky Mountains - Lander's Peak*, sind zwar in der künstlerischen Entwicklung des Malers begründete Unterschiede zu erkennen, die realitätsnahe Abbildung der schneebedeckten, zerklüfteten und wolkenverhangenen Gipfel erscheint jedoch zumindest ähnlich, wenn auch weniger malerisch ausgeführt. Das Interesse des Künstlers an der Darstellung der lokalen Flora wird ebenso deutlich, wie die Bedeutung der Staffage als Teil des Bildes.

In seiner Autobiographie beschrieb Whittredge die Route, welcher die Künstler durch die Schweiz folgten: von Brunnen am Vierwaldstätter See fuhren sie mit dem Schiff nach Flüelen,

⁶⁰ vgl. The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O., S. 32/33: Whittredge beschrieb dort einen solchen Ausflug in die Berge.

⁶¹ Nur ein Jahr später und möglicherweise aufgrund der Skizzen, die beim gemeinsamen Aufenthalt in der Schweiz angefertigt wurden, entstand Worthington Whittredges *The Wetterhorn*, 1858 [33]. Beide Künstler könnten zu diesen Gemälden durch Johann Schirmers *Das Wetterhorn* im Kunstmuseum Düsseldorf veranlaßt worden sein, das eine ähnliche Ansicht wie

um von dort aus über den St. Gotthard Paß nach Italien zu kommen. Whittredge schilderte dabei seinen ersten Eindruck von den Berner Alpen wie folgt:

„The first sight of the Alps made a deep impression on my mind, particularly the rugged parts of them. I had been accustomed to measure grandeur, at the most, by the little hills of Western Virginia; I had never thought it might be measured horizontally as on our great Western plains. In fact, I believe it is the accepted idea that all grandeur *must* be measured up and down. However this may be, when I came to the Lake of Lucerne and stood at the little village of Brunnen and looked across at the great cliffs of Rutle and saw rising above them in one solid mass projected from the deep waters of the lake, the Uri Rothstock, capped with everlasting snow, shining like silver, I confess, I could but look with awe at the wonderful sight. The thought of a mountain rising almost perpendicularly some 14,000 feet, laved at the base by an inland sea, with the snow of ages upon his head, was quite enough to startle me and awaken some strange thoughts in my mind.“⁶²

Whittredge erwähnte auch, daß Bierstadt mit ihm in Brunnen war, und es stellt sich die Frage, ob der Anblick der Berner Alpen nicht einen ähnlichen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Es ist davon auszugehen, daß diese Beschreibung auf Albert Bierstadts Frühwerk *Lake Lucerne (Switzerland)* angewandt werden kann.⁶³ Die in der Beschreibung Whittredges festge-

die Werke Bierstadts und Whittredges zeigt: Johann Schirmer, *Das Wetterhorn*, 1837-38 [34]; Albert Bierstadt, *The Wetterhorn*, 1857 [29].

⁶² The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O., S. 31.

⁶³ **Anderson**, *The European Roots*, a.a.O., S. 229: Sie nimmt für Bierstadts Frühwerk *Lake Lucerne (Switzerland)* eine Nähe zur Beschreibung Whittredges an: Albert Bierstadt, *Lake Lucerne (Switzerland)*, 1858 [35]. Das großformatige Querformat weist bereits auf den Panoramablick hin, der später als ein Charakteristikum für Bierstadts Landschaftswerk gelten soll. Der Künstler hatte aber, möglicherweise aufgrund der fehlenden akademischen Ausbildung, auch Probleme, seine Gebirgsmotive korrekt im Querformat umzusetzen, wie folgende Kritik an *The Storm in the Rocky Mountains - Mount Rosalie* [13] zeigt: „The truth is we fear, Mr. Bierstadt has undertaken a subject much beyond his powers. (...) The whole science of geology cries out against him. (...) The law of gravitation leagues itself with geological law against the artist. Away up, above the clouds, near the top of the picture, the observer will perceive two pyramidal shapes. By further consultation of the index-sheet, the observer will ascertain that these things are the two „spurs“ of Mount Rosalie. Now let him work out a problem in arithmetic: The hills over which he looks, as we are told, are three thousand feet high; right over the hills tower huge masses of cloud which certainly carry the eye up to ten or twelve thousand feet higher; above these (...) the two „spurs“; what is the height of Mount Rosalie? Answer: approximately, ten thousand miles or so. Impossible.“ **James J.**

haltenen und die tatsächlichen Bildelemente sind jedenfalls sehr ähnlich und könnten so auch von Bierstadt gesehen worden sein. Darüber hinaus scheint es allerdings auch möglich, diese weiter auf *Rocky Mountains - Lander's Peak* auszudehnen. Die Staffelung von Wiese mit Baumgruppen und Dorf, über den See hinauf zur Bergkette der Berner Alpen wird in *Rocky Mountains - Lander's Peak* wieder ähnlich, aber mit Variationen aufgenommen. Der Darstellung des Indianerdorfes, das an die Stelle des Schweizer Ortes Brunnen tritt, kommt größere Bedeutung zu als der von Brunnen in *Lake Lucerne (Switzerland)*. Das Indianerdorf und die Dokumentation indianischer Lebensweisen wird in Genreszenen eingebunden, die in *Rocky Mountains - Lander's Peak* neu hinzukommen. Auch wird die Bergkette in *Rocky Mountains - Lander's Peak* optisch näher an den Betrachter herangerückt, was sie noch beeindruckender erscheinen lässt. Eine deutliche Ähnlichkeit ist jedoch in dem steil in den See abfallenden Berggrücken in der Bildmitte zu erkennen, den Bierstadt möglicherweise aus *Lake Lucerne (Switzerland)* übernommen hat.

4.2 Zur Bedeutung der Schweizer Alpen als Bildmotiv

Es stellt sich nun die Frage, welchen Ursprung das Gebirgsmotiv in der europäischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts hatte beziehungsweise in welchem Umfeld und inwieweit Bierstadt in der Tradition von europäischen Landschaftsmalern die Darstellung der Alpen zur Befriedigung einer amerikanischen Sehnsucht nach einem ebenso bedeutenden Gebirge rezipierte.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begannen die Alpen den Schrecken, den der Reisende bis dahin mit der Region und ihren zerklüfteten Gipfeln und engen Tälern verbunden hatte, zu verlieren. In der Romantik öffnete sich das Gebirge Naturforschern und Literaten, die als naturentwöhnte Städter die Wildnis „naturschwärmerisch“ neu zu entdecken gedachten und damit die Schweiz zum „Musterland, wo man Berge erlebt“ erhoben.⁶⁴ Das Berg- und Naturerlebnis zog auch zahlreiche Maler und Zeichner zunächst aus der Schweiz selbst, aber im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts auch aus dem europäischen Ausland, in die Alpen. Wie dabei auch ein besonderes Motiv, der Wasserfall, in den Mittelpunkt des künstlerischen,

Jarves, *Watson's Weekly Art Journal*, 3. März 1866, S. 167; zitiert nach **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 160.

⁶⁴ **Bruno Weber**, *Schweiz. Die Alpen in der Malerei*, Rosenheim 1981, S. 113/114.

aber auch des geologischen Interesses rückte, zeigt das Gedicht *Die Alpen* von Albrecht von Haller.⁶⁵ Über den Staubachfall schrieb von Haller:

„Hier zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,
Ein Wald-Strom eilt hindurch, und stürzt Fall auf Fall:
Der dick beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen,
Und schießt mit jäher Kraft weit über ihren Wall:
Das dünne Wasser theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau,
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Theile,
Und das entfernte Thal trinkt ein beständiges Thau.
Ein Wanderer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken fliehn, und sich in Wolken giessen.“⁶⁶

4.2.1 Der Maler Caspar Wolf und seine Bedeutung für die Entdeckung der Alpen als Bildmotiv

Zu den bedeutendsten Schweizer Malern, die sich mit der Alpendarstellung befaßten, gehörte Caspar Wolf. Er hielt sich im Juni 1781 in Düsseldorf auf und bot an der Akademie „80 Vorstellungen der Alpengebürge in Wasserfarbe...zum Verkauf bei der Galerie“ an, was bedeutet, daß, zumindest zu diesem Zeitpunkt, sein Landschaftswerk und die Alpendarstellungen in Düsseldorf, dem späteren Studienort Bierstadts, bekannt waren.⁶⁷ Bei der Darstellung topographischer Alpenlandschaft konzentrierte sich Wolf besonders auf die Verbindung von herabstürzendem Wasser und zerklüfteten Bergen; Menschen, Tiere und Häuser dienten meist nur als Staffage. Wolf akkumulierte teilweise auch mehrere topographische Wasserfälle

⁶⁵ Alexander von Humboldts Reisen und seine Publikationen, wie zum Beispiel sein Werk *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, spiegeln ein wachsendes Interesse an der Geographie und der Geologie wider. **Alexander von Humboldt**, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 1.-3. Band, Stuttgart 1870.

⁶⁶ zitiert nach *Landschaftsmalerei*, herausgegeben von Werner Busch, Berlin 1997 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 3), S. 178/179; zitiert wird der 36. Vers des Gedichts *Die Alpen* von Albrecht von Haller, 1729.

⁶⁷ vgl. **Johann Georg Meusel**, *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 30 Hefte in 5 Bänden, Erfurt 1779 - 1787, Heft 10, 1782, S. 243; zitiert nach **Willi Raeber**, *Caspar Wolf 1735 - 1783. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts*, Aarau/ Frankfurt am Main/ Salzburg/ München 1979 (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Œuvrekataloge Schweizer Künstler, Band 7), S. 88.

und Berge zu einer Ideallandschaft wie in *Das große Panorama der Alpen und Gletscher*, wo er gleichzeitig die Wasserfälle des Lauenentals und des Lauterbrunnentals darstellte.⁶⁸

Das Œuvre Caspar Wolfs ist dem Albert Bierstadts insoweit ähnlich, als daß beide das Bildmotiv *Berg* in Verbindung mit Wasserfällen in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Interesses stellten. Ein weiteres, wichtiges Element im Œuvre Wolfs bilden die Trachtenfolgen, mittels derer der Künstler zahlreiche Schweizer Trachten im Bild festhielt.⁶⁹ Möglicherweise waren es diese Trachtenfolgen oder die anderer Künstler, die Albert Bierstadt dahingehend beeinflußt hatten, die Kostüme und Artefakte der Indianer eingehend zu studieren und ihrer Darstellung in *Rocky Mountains – Lander's Peak* besondere Bedeutung zukommen zu lassen. Beide befaßten sich also mit der mehr oder weniger topographisch genauen Landschaftsdarstellung, bei beiden stand das Zusammenspiel von Bergen und Wasser im Mittelpunkt und beide dokumentierten die lokalen Trachten und Gebräuche, wenn auch auf unterschiedliche Weise und aus verschiedenen Beweggründen. Trotzdem muß darauf hingewiesen werden, daß unbekannt ist, inwieweit Bierstadt mit dem Werk Wolfs mittelbar oder unmittelbar in Kontakt kommen konnte, zumal dessen Gemälde schon Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts nach Paris überführt wurden, von dort in meist holländische Privatsammlungen gelangten und der Öffentlichkeit somit nicht mehr zugänglich waren.⁷⁰ Bierstadt könnte jedoch Reproduktionen von Wolfs Werken gekannt haben, die unter anderem in Form von Stichfolgen publiziert wurden, so zum Beispiel *Alpes Helveticæ* und *Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung*.⁷¹

4.2.2 Das Gebirgsmotiv bei Joseph Anton Koch

Ein weiterer Künstler, in dessen Œuvre die Darstellung der Alpenlandschaft von besonderer Bedeutung war, war der Österreicher Joseph Anton Koch, der sich in den Jahren 1792

⁶⁸ Caspar Wolf, *Das große Panorama der Alpen und Gletscher*, o.J. [36].

⁶⁹ zum Beispiel *Trachtenfolge*, Solothurn 1777-79; geplant waren 30 Blätter, es wurden letztlich jedoch nur zwölf Blatt gestochen und koloriert; vgl. **Raeber**, a.a.O., S. 347/348 [37.1/ 37.2].

⁷⁰ vgl. ebd., S. 102.

⁷¹ vgl. ebd., S. 341; *Alpes Helveticæ*, Bern 1777, zehn Kupferstiche mit Rahmen und Kopfleisten von B.A. Dunker, gestochen von J.R. Schellenberg und J. Störklin; davon drei von Dunker geätzt und von M.G. Eichler mit dem Grabstichel bearbeitet und *Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung*, Bern 1776/77, eine Vignette von B.A. Dunker, gestochen von J. Störklin, im Text. zehn kolorierte Umrißstiche: sechs von M. Pfenninger, eine von J. Störklin, drei von C. Wys, nach Vorlagen von C. Wolf (ohne Abbildung).

bis 1794 in der Schweiz aufhielt.⁷² Die während dieser Zeit entstandenen Skizzen setzte er noch bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Gemälde um, welche immer wieder ähnliche Ansichten zeigten. Ein Beispiel hierfür ist die Darstellung des Lauterbrunnentals mit dem Dorf Unterseen und den Gipfeln von *Mönch* und *Jungfrau* im Hintergrund: eine Zeichnung, *Mönch und Jungfrau von Unterseen aus*, entstand in den Jahren 1792/94; wohl aufgrund dieser Zeichnung schuf Koch im Abstand von mehreren Jahren *Das Lauterbrunnental bei Unterseen mit Mönch und Jungfrau*, *Das Lauterbrunnental bei Unterseen mit Mönch und Jungfrau* und *Das Lauterbrunnental bei Unterseen mit der Jungfrau*.⁷³ Ebenso tauchte in Kochs Schweizer Landschaftswerk immer wieder das Motiv des Wasserfalls auf. Dabei befaßte er sich, wie auch Wolf, mit topographischen Orten wie zum Beispiel dem Schmadribachfall. Die aquarellierte Zeichnung *Der Schmadribachfall* entstand um 1793/94. Im Jahr 1805 begann Koch das Gemälde *Der Schmadribachfall*, das er allerdings erst 1811 vollendete, bevor er schließlich 1821/22 erneut eine leicht veränderte Fassung des Gemäldes mit gleichem Titel schuf.⁷⁴ Inwieweit Albert Bierstadt die Schweizer Zeichnungen und Gemälde Joseph Anton Kochs unmittelbar bekannt waren, ist nicht festzustellen. Die Landschaftswerke Kochs fanden jedoch eine große Verbreitung in Deutschland, der Schweiz, Österreich und Italien, woraus für Bierstadt die Möglichkeit entstanden wäre, diese kennenzulernen. Einen Hinweis auf eine mittelbare Kenntnis von Kochs Landschaftswerk gibt das Gemälde *Das Reichenbachtal mit dem Wetterhorn*; die Ansicht des Wetterhorns vom Reichenbachtal aus wird später von Johann Schirmer, Worthington Whittredge und Albert Bierstadt motivisch sehr ähnlich wiedergegeben.⁷⁵

⁷² Koch lebte fast ein Jahr lang in Basel (1792) und bereiste schließlich in den Jahren 1793/94 Bern, Biel, Neuchâtel und das Berner Oberland. Anhand der dort angefertigten Skizzen entstanden immer wieder neue Alpendarstellungen, wobei Koch sich dabei vorwiegend mit der Abbildung zerklüfteter Berge und herabstürzender Wasserfälle befaßte; **Otto R. von Lutterotti**, *Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk*, Wien/ München 1985, S. 10.

⁷³ Joseph Anton Koch, *Mönch und Jungfrau von Unterseen aus*, 1792/94, Rückseite: Strophe aus dem Gedicht *Die Alpen* von Albrecht von Haller [38]; *Das Lauterbrunnental bei Unterseen mit Mönch und Jungfrau*, 1813 [39]; *Das Lauterbrunnental bei Unterseen mit der Jungfrau*, 1821 [40]; *Das Lauterbrunnental bei Unterseen mit Mönch und Jungfrau*, nach 1822 [41].

⁷⁴ Joseph Anton Koch, *Der Schmadribachfall*, 1793/94 [42]; *Der Schmadribachfall*, 1811 [43]; *Der Schmadribachfall*, 1821/22 [44].

⁷⁵ Bierstadt und Schirmer kannten sich wahrscheinlich nicht persönlich, da Bierstadt erst kurz vor oder kurz nach Schirmers Weggang von Düsseldorf dort eintraf. Wie aus einem Brief an die US Gesandtschaft in Berlin hervorgeht, war Bierstadt spätestens am 3. Januar 1854 dort; zur Ankunftszeit von Bierstadt in Düsseldorf vgl. **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 23. Schirmer verließ Düsseldorf in diesem Jahr, um Leiter der Akademie in Karlsruhe zu werden. Er war je-

4.2.3 Alexandre Calame und Albert Bierstadt

Einer der wichtigsten Vertreter der Schweizer Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert und Zeitgenosse Albert Bierstadts ist der Schweizer Maler Alexandre Calame. Nachdem er sich 1838 für kurze Zeit in Düsseldorf aufhielt, bereiste er ein Jahr später das Berner Oberland.⁷⁶ Daraufhin entstand 1840 seine erste Fassung von *Das Wetterhorn*.⁷⁷ Vergleicht man die erste Wetterhorn-Darstellung Calames mit Werken gleichen Titels von Joseph Anton Koch und Johann Schirmer, so zeigen sich auch hier Ähnlichkeiten in der Motivwahl und der Darstellungsweise, welche Bierstadt und Whittredge bei ihren Wetterhorn Gemälden ebenfalls bewußt gewesen sein könnten.⁷⁸

Wie schon zuvor Wolf und Koch befaßte Calame sich ebenfalls mit dem Bildmotiv des ruhenden und fallenden Wassers in Verbindung mit dem Motiv des Berges. In seinen Werken kompiliert er meist zerklüftete, schneebedeckte Berge mit Wasserfällen, schäumenden Bächen oder spiegelglatten Seen. Am Beispiel des Gemäldes *Vue du Staubach* läßt sich zeigen, wie Calame die Landschaft heroisierte und dramatisierte.⁷⁹ Dies zeigt der Vergleich des Gemäldes mit der aquarellierten Zeichnung *Der Staubachfall im Lauterbrunnental* von Joseph Anton Koch. Dabei werden die Veränderungen in der Darstellungsweise von einer romantischen hin zu einer dramatisch-heroischen Sichtweise, wie sie auch Bierstadt teilweise verfolgte, deutlich: das Tal wird bei Calame noch enger, die Gipfel der steil aufragenden Felswände werden von dunklen Gewitterwolken verdeckt, die Höhe des Wasserfalls und die Bedeutungslosigkeit des Menschen in Anbetracht einer solch majestätischen Landschaft noch

doch einer der bedeutendsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule und für die Emanzipation der Landschaftsmalerei als eigenständige Bildgattung in Düsseldorf von großer Bedeutung; vgl. *Die Düsseldorfer Malerschule*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wend von Kalnein, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1979, S. 130-138. Neben dem Studium der Werke Achenbachs waren die in Düsseldorf gezeigten Werke Schirmers für Bierstadt sicherlich ähnlich wichtig. Joseph Anton Koch, *Das Reichenbachtal mit dem Wetterhorn*, 1824 [45].

⁷⁶ vgl. **Valentina Anker**, *Alexandre Calame. Vie et Œuvre. Catalogue raisonné de l'Œuvre peint*, Fribourg 1987, S. 462.

⁷⁷ Alexandre Calame, *Wetterhorn*, 1840 [46]. Weitere Wetterhorndarstellungen von anderen Betrachterstandpunkten: *Le Wetterhorn vu de Rosenloui*, 1850-54 [47]; *Le Lütschental avec le Wetterhorn*, 1850-55 [48]; *Wetterhorn*, 1854-57 [49]; *Le Wetterhorn*, 1863 [50]. Alexandre Calame hielt sich 1838 in Düsseldorf auf; vgl. ebd., S. 237.

⁷⁸ Hier konnte nicht geklärt werden, welcher Einfluß, ob der Calames oder der Schirmers, sich auf Bierstadt und Whittredge ausgewirkt hatte.

⁷⁹ Alexandre Calame, *Vue du Staubach*, 1837 [51].

stärker betont.⁸⁰ Während bei Wolf und Koch die Staffage im Bild noch eine wichtige Rolle spielt, tritt sie bei Calame mehr und mehr in den Hintergrund, da der Darstellung der Landschaft mehr Raum im Bild zukommt.

Fragt man nun nach einer möglichen Verbindung zwischen Albert Bierstadt und Alexandre Calame, so ist festzustellen, daß es eine solche in mehrfacher Hinsicht gegeben hatte. Bierstadt und Calame lernten sich im Juli 1856 am Vierwaldstätter See persönlich kennen.⁸¹ Von Calame sind aus der Zeit nach 1855 verschiedene Ansichten des Vierwaldstätter Sees bekannt. In einer Ölstudie *Vue de Brunnen sur l'Urnersee* taucht auch wieder die Felswand auf, die in Bierstadts *Lake Lucerne (Switzerland)* und in *Rocky Mountains - Lander's Peak* zu finden ist.⁸² Auch in späteren Werken Bierstadts sind Einflüsse von Calames dramatischen Landschaften zu entdecken. So weist zum Beispiel die Darstellung des wolkenverhangenen Gipfels in *Storm in the Rocky Mountains - Mount Rosalie* Ähnlichkeit mit der Darstellung der Wolken in Calames *Orage à la Handeck* oder *L'Éboulement* auf.⁸³ Daß die Werke Calames Eindruck auf Bierstadt gemacht hatten, geht aus dem Katalog zu seiner ersten Ausstellung nach der Rückkehr aus Europa hervor; in diese Ausstellung hatte er ein Gemälde mit dem Titel *Lake Lucerne* von Calame mit aufgenommen.⁸⁴

Reisten die Amerikaner Whittredge, Haseltine und Bierstadt im Sommer 1856 durch die Schweiz, so taten sie dies nicht nur in der Tradition der ursprünglichen, europäischen *Grand Tour*, sondern auch in der Tradition des amerikanischen Landschaftsmalers Thomas Cole, der im Jahr 1841 die Schweiz besuchte.⁸⁵ Bei seiner Reise erschloß Bierstadt sich die Alpen

⁸⁰ Joseph Anton Koch, *Der Staubachfall im Lauterbrunnental*, 1785/90 [52].

⁸¹ vgl. Helen Haseltine Plowden, *William Stanley Haseltine. Sea and Landscape Painter, 1835–1900*, London 1947, S. 47.

⁸² Alexandre Calame, *Vue de Brunnen sur l'Urnersee*, 1857-1861 [53].

⁸³ Alexandre Calame, *Orage à la Handeck*, 1839 [54]; *L'Éboulement*, 1839 [55]. Die Ähnlichkeit von *Storm in the Rocky Mountains - Mount Rosalie* [13] mit allerdings nicht näher benannten Werken Calames fiel bereits dem zeitgenössischen Kritiker Theophile Gautier auf; vgl. Anderson, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 78.

⁸⁴ *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 304, Nr. 97; zitiert nach Anderson, *The European Roots*, a.a.O., S. 225. Die Suche nach einem Gemälde dieses Titels von Calame im Werkkatalog von Anker ergab kein Ergebnis.

⁸⁵ vgl. Thomas Cole. *Landscape into History*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von William H. Truettner und Alan Wallach, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im National

künstlerisch und orientierte sich dabei stark an traditionellen Darstellungs- und Sichtweisen, was wohl unter anderem darauf zurückzuführen ist, daß er nie eine akademische Ausbildung bekommen hatte. Daher war er gezwungen, sich seine Fertigkeiten als Künstler anhand der ihm zugänglichen Kunstwerke und mit Hilfe des Studiums der Natur selbst zu erarbeiten. Albert Bierstadt konzentrierte sich dabei besonders auf bestimmte Motive, die auch in seinen später in den USA entstandenen Werken, so zum Beispiel in *Rocky Mountains – Lander's Peak*, immer wieder auftauchten. Als solches ist das Gebirgsmotiv zu nennen, welches das Motiv des Berges mit dem des Wasserfalls beziehungsweise des Sees vereinigt.

4.3 Die Transformation von europäischen in amerikanische Bildmotive – am Beispiel des Bildmotivs der Indianer

Zur Klärung der Frage nach der Transformation von europäischen Motiven in die amerikanische Landschaft von *Rocky Mountains – Lander's Peak* bietet sich die Betrachtung der Genreszene im Vordergrund an, da diese visuell unmittelbar auf das Amerikanisch-Sein der dargestellten Landschaft verweist. Die ethnographisch genau dokumentierende Art der Genredarstellung kann ihren Ursprung einerseits in Schweizer Trachtenfolgen des 18. Jahrhunderts haben, die weite Verbreitung in Europa fanden.⁸⁶ Vielleicht fühlte Albert Bierstadt sich bei der Betrachtung der indianischen Kleidung an die Konzepte der Trachtendarstellungen der Schweiz, Österreichs und Deutschlands erinnert und begann daraufhin seine *Dokumentation indianischer Sitten und Gebräuche*. Möglicherweise kann das Interesse Bierstadts an der Genredarstellung jedoch andererseits erneut auf seinen Studienaufenthalt in Düsseldorf bezogen werden, wo er die erzählend populären Genrewerke des Malers Johann Peter Hasenclever kennengelernt haben könnte.⁸⁷ Daß sich Bierstadt früh auch für Kostümdarstellungen

Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, New Haven 1994, S. 167. Heute sind von ihm keine Darstellungen der Schweizer Alpenlandschaft bekannt.

⁸⁶ vgl. zu diesem Thema Trachtenfolgen von Caspar Wolf, Kapitel 4.2.1. Weitere Schweizer Trachtenfolgen in: **Franchino Giudicetti**, *Die Trachten Graubündens in der graphischen Darstellung des 19. Jahrhunderts. Mit einem Verzeichnis der gesamtschweizerischen Trachtenwerke*, Chur 1988. Zu Trachtenfolgen in Österreich und Deutschland vgl. *Trachtenpflege in Baden von der Romantik zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Stadt Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Karlsruhe 1981 und **Erich Woldan**, *Tirol in Bildern. Trachten- und Landschaftsbilder. Nachdruck der Tafel um 1830*, Dortmund 1981 (= Die bibliophilen Taschenbücher, Band 247).

⁸⁷ vgl. **Hanna Bestvater-Hasenclever**, *J. P. Hasenclever. Ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier*, Recklinghausen 1979, S. 5. Möglicherweise war in der Person Hasenclevers Bierstadts

gen interessierte, zeigt sich in Ölskizzen wie *Italian Costume Studies* und *Costume Study of Seated Woman*, die um 1857 entstanden und in denen sich der Künstler mit der italienischen Tracht auseinandersetzte.⁸⁸

Neben die Darstellung des amerikanischen Westens treten in *Rocky Mountains - Lander's Peak* mehrere Staffageelemente, die sich in Umfang und Bedeutung zu einer beziehungsweise zu mehreren Genreszenen verdichten. Die detailgenaue Dokumentation verschiedener Bereiche des indianischen Alltags im Vorder- und Mittelgrund des Gemäldes geht weit über die Bedeutung der Staffage als symbolisch gemeinte Figurengruppe, die zur Belebung des Bildes dienen soll, hinaus.⁸⁹ Die ausführliche Darstellung von Jagd- und Alltagsszenen läßt darauf schließen, daß Bierstadt den Indianern im Bild besondere Bedeutung zukommen lassen wollte.

Die Aufnahme indianischer Elemente in die Szene signalisiert, daß es sich hier, unabhängig vom Titel oder von der alleinigen, möglichen Wiedererkennbarkeit, nur um eine amerikanische Landschaft handeln kann. Die Indianer dienen somit als eine Art bildlicher Beweis, daß diese Landschaft in den USA so gesehen wurde, und daß die amerikanische Sehnsucht nach einem bedeutenden alpinen Gebirge mit der Entdeckung und Darstellung der Rocky Mountains erfüllt wurde. Dieser Eindruck wird durch die ethnographisch detailgetreue Darstellung der Indianer noch verstärkt, die es letztlich sogar erlaubt, die Personen als Shoshone Indianer zu identifizieren, welche zur Zeit der Entstehung von *Rocky Mountains – Lander's Peak* die Ebenen und Gebirgsregionen der Rocky Mountains bewohnten.⁹⁰

Studienortwahl begründet, denn der Genremaler, der kurz vor Bierstadts Ankunft in Düsseldorf plötzlich starb, war ein Cousin von Bierstadts Mutter; vgl. **Baigell**, *Albert Bierstadt*, S. 6. Daher ist davon ausgehen, daß Bierstadt die Werke seines populären Verwandten in Düsseldorf durchaus bekannt waren. Werke Hasenclevers wurden aber auch seit 1849 in den USA, z.B. in der *Düsseldorf Gallery* in New York gezeigt; vgl. **Anderson**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 20.

⁸⁸ Albert Bierstadt, *Italian Costume Studies*, ca. 1857 [56]; *Costume Study of Seated Woman*, ca. 1857 [57].

⁸⁹ vgl. *Lexikon der Kunst*, herausgegeben von Harald Olbrich et.al., Leipzig 1994, s.v. „Staffage“, S. 1 (= Band 7).

⁹⁰ Bott schrieb, daß die hier dargestellte Szene in der Nähe der Quelle des Green River lokalisiert werden kann und daß die Indianer im Vordergrund der Gruppe der Shoshone angehören; **Katharina Bott**, *Deutsche Künstler in Amerika. Amerikanische Künstler in Deutschland 1813-1913*, Weimar 1996, S. 19. Aus der Literatur geht hervor, daß sie Shoshone tatsächlich im Quellgebiet des Green River in der Nähe des South Pass (Wyoming) lebten; vgl. **Ulrich W. Hiesinger**, *Indianer in Nordamerika. Eine photographische Dokumentation vom Bürgerkrieg bis Wounded Knee*, München/ New York 1994, S.10/11. Ein Vergleich mit einer zeitgenössischen

Das Streben Bierstadts nach ethnographischer Genauigkeit ist darauf zurückzuführen, daß er die Kultur und Lebensweise der Indianer zwar einerseits als edel und pittoresk betrachtete, sie andererseits aber in Anbetracht des Siedlungsdrucks der weißen Amerikaner als unterlegen und zum Aussterben verurteilt sah:

„... also by the figures of the Indians so enticing, travelling about with their long poles trailing along the ground, and their picturesque dress, that renders them such appropriate adjuncts to the scenery. (...) The manners and the customs of the Indians are still as they were hundreds of years ago, and now is the time to paint them, for they are rapidly passing away, and soon will be known only in history.“⁹¹

Indem er das indianische Leben dokumentierte, nahm Albert Bierstadt hier nicht nur die Rolle eines Landschaftsmalers, sondern auch die eines Ethnographen und Historikers für sich in Anspruch.⁹² In der unteren Bildhälfte sind eine Vielzahl von Einzelszenen aus dem Alltagsleben der Indianer dargestellt. Daß die Figur- und Tierdarstellungen, wie schon in den bereits angeführten Skizzen gesehen, nicht ganz der Anatomie entsprechen und bei aller Detailversessenheit nicht so realistisch erscheinen, wie dies bei der photographisch exakten Darstellung der Pflanzen im Vordergrund der Fall ist, zeigt auch hier, wie oben bereits angemerkt, daß Albert Bierstadt keine akademische Ausbildung erhalten hatte und sich während seines Selbststudiums vorwiegend der Landschaft und kaum oder gar nicht der Anatomie widmete.⁹³ Dennoch sind die einzelnen Szenen deutlich erkennbar. Von der Bildmitte ausge-

Photographie zeigt, daß es sich bei den dargestellten Personen um Shoshone Indianer handeln könnte. Die Photographie eines Shoshone Kriegers zu Pferd deutet auf die Art der Subsistenz dieser Gruppe hin, in der, wie in *Rocky Mountains – Lander's Peak* dargestellt, das Pferd als Fortbewegungsmittel diente und die sich wohl weitgehend von der Jagd und dem Sammeln ernährte. Albert Bierstadt, *Shoshone Warrior, Nebraska*, 1859 [58].

⁹¹ **Bierstadt**, Brief vom 10. Juli 1859, a.a.O.

⁹² Hier ist anzumerken, daß Bierstadts Verständnis von Dokumentation auch das Sammeln von Artefakten und das *Ausstellen* von Indianern selbst umfaßte. Letzteres bedeutete, daß er bei der Ausstellung von *Rocky Mountains - Lander's Peak* Indianer auftreten ließ, die rituelle Tänze aufführten, vgl. dazu *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 32, Abb. oben rechts, J. Gurney & Son, View in the Wigwam (Metropolitan Fair, New York), 1864 [59] und S. 180, Abb. unten Mitte, Bierstadt Brothers, *Indian Department, Metropolitan Fair, N.Y.*, 1864 [60].

⁹³ Detailphotographien: Detail, Murmeltier, im Bild unten links: die einzelnen Pflanzen könnten direkt von einer Photographie kopiert oder sogar durchgepaust worden sein [61]. Es ist bekannt, daß Bierstadt sich mit Photographie beschäftigt hatte, möglicherweise selbst photographiert hatte, beziehungsweise die zu photographierenden Motive auswählte. vgl.

hend sind zum rechten unteren Bildrand hin verschiedene Stadien der Jagd sowie die unterschiedlichsten Tiere, die gejagt werden, zu erkennen: in der Mitte lauert ein mit Pfeil und Bogen bewaffneter Mann einem Hasen vor dessen Bau auf, daneben führen ein Mann und eine Frau ein Pferd, auf dessen Rücken ein erlegter Hirsch gebunden ist. Eine größere Gruppe scharf sich um einen erlegten Bären, davor zerlegt eine Person ein Tier. Über einem Feuer in der rechten unteren Bildecke brät ein Fisch, und der gesamte Lagerplatz ist mit Knochen übersät.⁹⁴ Die Knochen und der Schädel eines Büffels könnten, als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit, ein Hinweis auf das den Indianern bevorstehende Schicksal der Ausrottung sein. Diese konnten, so der Künstler, die von den Weißen in den Westen gebrachte Zivilisation nicht überleben. Die Weißen selbst aber waren fest entschlossen, den Westen zu zivilisieren und zu besiedeln, auch wenn dies die Zerstörung des Paradieses bedeutete, auf dessen Entdeckung sie so stolz waren.

Was die Transformation der Landschaft selbst anbelangt, so ist hier anzufügen, daß diese hauptsächlich an die Darstellung der Indianer im Bild gekoppelt ist. Die Landschaft selbst wäre für den Betrachter zunächst nicht ohne weiteres als Amerikanisch zu identifizieren, wenn die Indianer nicht ins Bild eingefügt wären. Somit kommt hier der Genreszene, in Verbindung mit dem Gemäldetitel, eine entscheidende Rolle bei der Erkennbarkeit als amerikanische Landschaft zu.

4.3.1 Reflexion der zeitgenössischen Literatur: Das Indianerbild in den USA im 19. Jahrhundert

In der Art, wie er Indianer in *Rocky Mountains - Lander's Peak* darstellte, reflektierte Bierstadt auch die Beschreibung von Indianern in der zeitgenössischen Literatur. Wie bei

Baigell, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 13. Ausschnitt, Alltagsszenen, Bild unten rechts: Bierstadt vernachlässigte Details wie die Ausarbeitung der Gesichter der Menschen, während die der Tiere zum Teil deutlicher zu erkennen sind [62].

⁹⁴ *Rocky Mountains – Lander's Peak*, Detail Vordergrund [63]; Albert Bierstadt, *Indian Amulett*, ca. 1859 [64]. Handelt es sich hier wirklich um ein Amulett und welche Bedeutung hat es? Laut schriftlicher Auskunft von Dr. Peter Bolz, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, handelt es sich bei dem Gestell in Form eines Dreibeins im Vordergrund um einen Gegenstand, der zur „Grundausstattung eines jeden Indianerlagers“ gehörte und an dem Waffen, Schilde, usw. aufgehängt werden konnten. In diesem Fall sieht es so aus, als wäre dort eine Satteldecke aufgehängt. Material und Verzierung entsprechen einem ab etwa 1820 in den östlichen Rocky Mountains, wo auch die Shoshone lebten, weit verbreiteten Stil. Bolz bezeichnete das Detail im Vordergrund als „interessantes Dokument für das Leben der Indianer dieses Gebietes um 1860“; **Peter Bolz**, *Brief vom 23.12.1998*, a.a.O.; *Rocky Mountains – Lander's Peak*, Detail Vordergrund [65].

Bierstadt Elemente der Vergänglichkeit, wie zum Beispiel der Büffelschädel im Vordergrund, in das Gemälde eingehen, so beschreibt die zeitgenössische Literatur die Indianer ebenfalls sehr zwiespältig als einerseits pittoreske, edle Erscheinung, andererseits als dem Untergang geweihte, den weißen Amerikanern unterlegene Rasse. Gleichzeitig wird, wie nun zu zeigen sein wird, besonders in der Literatur deutlich, daß die Indianer eigentlich nicht als Menschen betrachtet wurden. Dieser Eindruck könnte auch aus dem Gemälde heraus bestärkt werden, denn es fällt auf, daß keine der zahlreich dargestellten Personen Blickkontakt mit dem Maler oder dem Betrachter aufnimmt. Die Indianer bleiben, vergleichbar mit einem Ausstellungsgegenstand im Museum, Objekte der Betrachtung von außen. Diese Perspektive nahm auch Washington Irving in seinem Roman *A Tour on the Prairies* ein:

„It was difficult to realize the fact that we were so far in the wilds beyond the residence of man. (...) A number of Creek Indians, in their brightly coloured dresses, looking like many tropical birds, (...).“⁹⁵

Indianer sind in diesem Roman, ähnlich wie in manchen späteren Werken Bierstadts, nur noch Staffage in einer paradiesischen Landschaft, wobei Irving Bilder der römischen Antike bemühte:

„(...), I was struck with his appearance. He was about nineteen or twenty years of age, but well grown, with the fine Roman countenance common to his tribe, and as he rode with his blanket wrapped round his loins, his naked bust would have furnished a model for a statuary. (...) The attitudes of the wild horse and the almost naked savage, would have formed studies for a painter or a statuary.“⁹⁶

⁹⁵ Beispiele aus **Washington Irving**, *A Tour on the Prairies* (1835), ND Oklahoma City/ Chattanooga 1955, S. 77 und 172; Irvings Romane waren Bestseller und wohl auch Bierstadt bekannt, der sein Haus in Irvington-on-Hudson in unmittelbarer Nähe zu dem Irvings errichtete (besonders anzumerken ist auch das Interesse sowohl des Malers als auch des Schriftstellers am amerikanischen Westen); vgl. **Hendricks**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 167. Daß Indianer nicht als Menschen betrachtet wurden, zeigte sich auch bei Frederick Jackson Turner, der davon ausging, daß es sich beim amerikanischen Westen um freies, das heißt unbewohntes Land handelte: „The most significant thing about the American frontier is, that it lies at the hither edge of free land.“ **Frederick J. Turner**, *The Significance of the Frontier in American History*, *The Turner Thesis. Concerning the Role of the Frontier in American History*, herausgegeben von George Rogers Taylor, Boston o.J., S. 2.

⁹⁶ **Irving**, a.a.O., S. 19 und 24; *Rocky Mountains – Lander's Peak*, Detail Vordergrund [62].

Auch der Porträtmaler Maler Alfred Jacob Miller, der nach einer Europareise in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts im Jahr 1837 den Westen bereiste und dort zahlreiche, später zu Gemälden ausgearbeitete, Skizzen von Indianern anfertigte, schrieb:

„Among this tribe we found some as fine specimens of Indians as any that we met. They reminded us strongly of antique figures in Bronze, and presented a wide and ample field for the sculptor; nothing in Greek art can surpass the reality here. (...) Sculptors travel thousands of miles to study Greek statues at the Vatican; but here at the foot of the Rocky mountains are as fine forms stalking about with a natural grace (never taught by a dancing master) as ever the Greeks dreamed of in their happiest conceptions.“⁹⁷

Interessant ist des weiteren, wie die Bedeutung der Landschaft als pastorales Paradies betont wurde, indem die Indianer in antikischen Formen endgültig zur Staffage degradiert und in ein Gemälde nach Art des Claudeschen Arkadiens eingebunden wurden. Diese Sichtweise nahm Washington Irving auf, indem er schrieb:

„As far as I can judge, the Indian of the poetical fiction is like the shepherd of pastoral romance, a mere personification of imaginary attributes. (...) The foliage had a yellow autumnal tint, which gave to the sunny landscape the golden tone of one of the landscapes of Claude Lorraine [sic!].“⁹⁸

Wie bei Irving, so ist auch der Grundgedanke in James F. Coopers *Der Letzte Mohikaner* die Beschreibung der Indianer als edle Wilde, deren *Zähmung* oder *Zivilisierung* jedoch in

⁹⁷ Manuskripte des Gilcrease Institute in Tulsa, Oklahoma, zitiert nach **David C. Hunt./ Marsha V. Gallagher**, *Legacy of the West*, Omaha 1982, S. 17. Alfred Jacob Miller (1810-1874) war zunächst vorwiegend Porträtmaler und band seine Porträts erst später in eine Landschaft ein. Er hielt sich 1833/34 in Europa auf. Von ca. 200 Skizzen, die er auf dieser Reise angefertigt hatte, entstanden später 600 Gemälde, die sich allerdings weniger durch dokumentarischen als vielmehr durch einen erzählerischen Charakter auszeichnen; **Matthew Baigell**, *A Concise History of American Painting and Sculpture*, New York 1984, S. 103. Da Bierstadt und Miller sowohl das Interesse an der Darstellung von Indianern als auch an der Entdeckung des amerikanischen Westens teilten, liegt die Vermutung nahe, daß beiden Künstlern zumindest die Arbeiten des jeweils anderen bekannt waren.

⁹⁸ **Irving**, a.a.O., S. 29 und 50.

letzter Konsequenz die Vernichtung durch die weißen Amerikaner bedeutete.⁹⁹ Dabei können die Indianer auch als Symbol für die amerikanische Natur als solche betrachtet werden. Wie die Zivilisation der in paradiesischer Unschuld lebenden Indianer deren Vernichtung mit sich brachte, so zerstörte die Zivilisation des *Wilden Westens* das Paradies. Allen zeitgenössischen Malern und Autoren wurde immer wieder vorgeworfen, daß sie das Leben der Indianer nur idealisiert und ohne Berücksichtigung der tatsächlichen Situation der amerikanischen Ureinwohner dargestellt hätten. Dabei geriet besonders George Catlin in die Kritik. Während die Amerikaner ihn für seinen angeblich übermäßigen Einsatz aus Angst vor einer möglichen Akkulturation kritisierten, beklagten Ethnologen die mangelhafte Genauigkeit in seinen Porträts und seine Gleichgültigkeit gegenüber den Problemen der Indianer.¹⁰⁰

4.3.2 Indianer als *Edle Wilde*

Wie bereits aus den Schilderungen der zeitgenössischen Literatur zu entnehmen war, wurden Indianer als *edle Wilde* dargestellt, welche zwar als unzivilisiert galten, denen die weißen Amerikaner aber dennoch aufgrund ihres Auftretens und ihrer Lebensweise gewisse positive Eigenschaften zuschrieben. Der Begriff *edler Wilder* war kennzeichnend für den Umgang der weißen Amerikaner mit den amerikanischen Ureinwohnern. Das Wort *wild* erlaubte den weißen Amerikanern die Zivilisierung der Indianer, wobei deren Vernichtung in Kauf oder sogar zielgerichtet betrieben genommen wurde. Der Begriff *edel* beschrieb die romantische Verklärung der freien, ursprünglichen und unverdorbenen indianischen Lebensweise.

Das von Jean-Jacques Rousseau geprägte Konzept des *edlen Wilden* als Teil der Natur könnte das zeitgenössische Indianerbild der weißen Amerikaner entscheidend geformt und auch Eingang in Bierstadts *Rocky Mountains – Lander's Peak* gefunden haben: In *Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen* grenzte Rousseau das von Gleichheit, Besitzlosigkeit und dem reinen Überlebenswillen geprägte Leben der *Wilden* gegen die Auswir-

⁹⁹ **James Fenimore Cooper**, *Der letzte Mohikaner* (1757), ND Leipzig/ Wien 1909. Die Erzählungen Coopers gehörten, wie die Irvings, im 19. Jahrhundert nicht nur in den USA, sondern auch in Europa zur vielgelesenen Literatur. Es ist zwar keine Quelle bekannt, welche Bierstadts Kenntnis der Erzählung Coopers belegt, aufgrund des Interesses Bierstadts an Indianern, ihrer Lebensart und ihrem Schicksal kann man jedoch wohl davon ausgehen, daß sie Bierstadt bekannt war.

¹⁰⁰ vgl. **Hunt/ Gallagher**, a.a.O., S. 20. George Catlin (1796-1872) fertigte nicht nur zahlreiche Porträts an, sondern dokumentierte auch Rituale und Zeremonien, bevor diese durch den Kontakt mit weißen Amerikanern in Vergessenheit gerieten. Catlins *Indian Gallery* umfaßte ca. 600 Gemälde, die er meist vor Ort anfertigte; vgl. **Baigell**, *Concise History*, a.a.O., S. 103.

kungen von Eigentum auf die Gleichheit ab. Dabei beurteilte Rousseau die unverdorrene Lebensweise der *Wilden* eher positiv und die der Zivilisierten eher negativ:

„L'exemple des sauvages, qu'on presque tous trouvés à ce point, semble confirmer que le genre humain était fait pour y rester toujours; que cet état est la véritable jeunesse du monde; et que tous les progrès ultérieurs ont été, en apparence, autant de pas vers la perfection de l'individu, et, en effet, vers la décrépitude de l'espèce.“¹⁰¹

Die Ursprünglichkeit der indianischen Lebensweise kommt auch in Albert Bierstadts Gemälde *Rocky Mountains – Lander's Peak* zum Ausdruck: Die Indianer leben von der Jagd und von dem, was die Natur ihnen zum Überleben gibt. Alle in der Gemeinschaft beschäftigen sich mehr oder weniger in gleichem Maße mit der Jagd und der Verarbeitung der erlegten Tiere. Trotz den Aufregungen der Jagd und den dargestellten Tätigkeiten strahlen die Szenen eine idyllische Ruhe und Einheit mit der Natur aus. Die Indianer sind sich der Gefahr der sich nähernden Zivilisation offensichtlich nicht bewußt. Hier kann folgende Aussage Rousseaus verbildlicht zu sein:

„(...); les seuls biens qu'il [der *Wilde*] connaisse dans l'univers sont la nourriture, une femelle et le repos; les seuls maux qu'il craigne sont la douleur et la faim. Je dis la douleur, et non la mort; car jamais l'animal ne saure ce que c'est que mourir; et la connaissance de la mort et de ses terreurs est une des premières acquisitions que l'homme ait fait en s'éloignant de la condition animale.“¹⁰²

Dieses Zitat unterstreicht, wie bereits der Begriff *Edler Wilder* selbst, erneut die Zwiespältigkeit der Gefühle im Umgang mit den amerikanischen Ureinwohnern: Ihre freie, der Natur verbundene Lebensweise schien aus romantischer Sicht als ein erstrebenswerter Weg der Zivilisationsflucht, dennoch sprach man ihnen aufgrund ihrer Unzivilisiertheit das Menschsein selbst ab und degradierte sie zu wilden Tieren, deren Freiheit Leben bedeutete

¹⁰¹ **Jean-Jacques Rousseau**, *Über Kunst und Wissenschaft* (1750). *Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen* (1755), herausgegeben von Kurt Weigand, 5. Auflage, ND Hamburg 1995. (= Schriften zur Kulturkritik, Philosophische Bibliothek, Band 243), S. 212.

¹⁰² ebd., S. 134.

und deren Zivilisierung den Tod brachte, den Bierstadt in seinem Brief aus den Rocky Mountains thematisierte.¹⁰³

4.4 Zusammenfassung

Zusammenfassend ist zu sagen, daß Albert Bierstadt sich zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung in den Jahren seines Studienaufenthalts in Düsseldorf stark an der Wiedergabe einzelner Bildmotive orientierte, was auf die besonderen Umstände in Düsseldorf und der ihm dort zur Verfügung stehenden Studienmöglichkeiten zurückzuführen ist. Diese Motivtreue legte Bierstadt weder später während seiner Schweizreise, noch in den Jahren nach seiner Rückkehr in die USA ab. Das Gebirgsmotiv umfaßt, wie sich zeigte, die beiden Einzelmotive *Berg* und *Wasser*, letzteres als Wasserfall oder als ruhender, die Landschaft widerspiegelnder See. Was jedoch das Trachten- oder Kostümmotiv anbelangt, soll nochmals angemerkt sein, daß die Darstellung indianischer Lebensweisen oder auch Genreszenen allgemein im Œuvre des Künstlers nie wieder die Bedeutung als Bildelement erlangen sollten, wie dies in *Rocky Mountains – Lander's Peak* der Fall ist. Wollte Bierstadt mit den indianischen Szenen vielleicht wirklich nur sichergehen, daß man ihm als amerikanischem Künstler deutscher Herkunft und Ausbildung das Gebirgsmotiv als amerikanisches abnahm? Und sollte dies zu seinem Streben nach Anerkennung und Reichtum beitragen? Möglicherweise ist der Verzicht auf indianische Darstellungen in späteren Werken aber auch darauf zurückzuführen, daß diese dem Untergang geweihte Rasse nicht in dem Maße Bedeutungsträgerin amerikanischer Werte sein konnte, wie die großartige Landschaft. Hier stellt sich also die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Bildmotive unter Berücksichtigung der Erlebniswelt Albert Bierstadts und des zeitgenössischen Betrachters.

5. Zur Interpretation der Bildmotive in *Rocky Mountains – Lander's Peak*

Betrachtet man die zugrundeliegende Literatur, so erscheint die Einordnung des Gesamtwerks Albert Bierstadts in die deutsche oder amerikanische Landschaftsmalerei problematisch. Je nach europäischer oder amerikanischer Betrachtungsweise stand dabei immer

¹⁰³ vgl. Bierstadt, Brief vom 10. Juli 1859, a.a.O.

die Frage im Vordergrund, ob das Werk eher der deutschen oder der amerikanischen Landschaftsmalerei oder einer Mischung aus beiden zugeordnet werden könnte. Die künstlerische Entwicklung Bierstadts vollzog sich zu einer Zeit, in der sowohl in Deutschland als auch in den Vereinigten Staaten verschiedene Stilrichtungen gleichzeitig nebeneinander existierten oder eine Stilrichtung die andere allmählich ablöste: Mitte des 19. Jahrhunderts traten in der Malerei der Realismus und der Biedermeier bereits an die Stelle der Romantik; in den USA hatte neben der Malerei der *Hudson River School* der Luminismus Bestand. Die eindeutige zeitliche Abgrenzung des Auftretens der unterschiedlichen Stilrichtungen und Konzepte im 19. Jahrhundert stellt sich sowohl für Deutschland als auch für die USA sehr schwierig dar und kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht durchgeführt werden. Aus diesem Grund sollen bei der Interpretation von *Rocky Mountains – Lander's Peak* ausschließlich Konzepte angeführt werden, welche in einem Vergleich mit Werken der jeweiligen Stilrichtung als ein Merkmal derselben herausgearbeitet werden konnten. Da Albert Bierstadt seine künstlerische Tätigkeit in Deutschland und in den USA ausübte, sollen in diesem Fall neben romantischen und realistischen Konzepten auch solche der *Hudson River School* und des Luminismus betrachtet werden. Inwieweit die verschiedenen Konzepte Eingang in Bierstadts Werk gefunden haben, wird vorwiegend am Beispiel von *Rocky Mountains – Lander's Peak* zu zeigen sein.

Bereits zu Bierstadts Lebzeiten stellte sich die Frage, ob sein Werk als eher deutsch oder mehr amerikanisch zu bezeichnen sei. Die zeitgenössische amerikanische Kritik hatte Bierstadt noch seine stilistische Verwurzelung in der deutschen Kunst vorgeworfen.¹⁰⁴ Diese Tendenz hielt sich bis in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts. Das Werk Bierstadts wurde einerseits im Licht seiner europäischen Lehrjahre betrachtet, andererseits begann man aber, die amerikanischen Ursprünge der amerikanischen Kunst des 19. Jahrhunderts zu entdecken. Vermutlich aufgrund der Problematik einer eindeutigen Zuordnung von Bierstadts Gesamtwerk auch innerhalb der amerikanischen Malerei suchte man die Lösung des Problems in der Ernennung des Künstlers zum Begründer einer eigenen Malerschule, der *Rocky Mountain School*.¹⁰⁵

¹⁰⁴ zum Beispiel **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 143.

¹⁰⁵ vgl. **James Thomas Flexner**, *That Wilder Image. The Native School from Thomas Cole to Winslow Homer*, New York 1970, S. 241ff. Bierstadt wurde hier zum Begründer der *Rocky Mountain School* in Abgrenzung zur *Hudson River School*, für Flexner die ursprünglich amerikanische Landschaftsschule, erklärt. Es stellt sich jedoch die Frage, ob man wirklich von einer Schule sprechen kann, da Flexner nur einen Lehrer (Bierstadt) und zwei Schüler (Thomas Hill

Heute wird das Œuvre Albert Bierstadts im allgemeinen der späten Phase der *Hudson River School* zugerechnet, in der diese sich thematisch in Richtung des amerikanischen Westens orientierte.¹⁰⁶ Dabei fällt auf, daß aus der amerikanischen Sicht heraus der Versuch unternommen wird, beinahe alle europäischen Ursprünge zu negieren und das Werk Bierstadts im Kontext der amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts weitgehend als amerikanisch zu definieren.¹⁰⁷ Die Probleme, die sich bei der Zuordnung des Gesamtwerks Albert Bierstadts ergaben und die bis heute noch nicht umfassend gelöst sind, deuten jedoch an, daß hier der Einfluß der Düsseldorfer Studienjahre Bierstadts ebenso berücksichtigt werden muß, wie jener der zeitgenössischen amerikanischen Landschaftsmalerei.

An dieser Stelle muß jedoch angemerkt werden, daß von Bierstadt keine Aufzeichnungen bekannt sind, in denen er sich konkret zu zeitgenössischen Konzepten der deutschen oder der amerikanischen Landschaftsmalerei und deren möglichem Einfluß auf seine eigenen Werke geäußert hätte. Daher muß eine mögliche Beeinflussung des Künstlers durch solche Konzepte anhand von Vergleichen mit zeitgenössischen Werken, die Bierstadt bekannt gewesen und die beispielhaft Träger der entsprechenden Konzepte sein können, hergeleitet werden.

5.1 Die deutsche Landschaftsmalerei, ihre Konzepte und ihr Einfluß auf *Rocky Mountains – Lander's Peak*

Unter Berücksichtigung des Lebenslaufs Albert Bierstadts soll zunächst die Entwicklung der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie betrachtet werden. Als die Akademie 1819 von der preußischen Regierung begründet wurde, hatte dies die Übersiedlung

und William Keith) anführte. Alle drei verband jedoch ausschließlich das Bildthema, die Rocky Mountains, und es ist nicht bekannt, daß Bierstadt als Lehrer in Verbindung mit der Begründung einer Landschaftsschule tätig war. Die Zuordnung zu einer eigenen Schule scheint somit eher Ausdruck der Stilproblematik selbst zu sein als die Lösung derselben.

¹⁰⁶ vgl. **Louise Minks**, *The Hudson River School*, New York 1989, S. 84. Einige Gemälde Bierstadts werden aber auch dem Luminismus zugerechnet; **John Wilmerding**, *American Light. The Luminist Movement 1850–1875*, Washington 1989, S. 121.

¹⁰⁷ **Barbara Novak**, *Nature and Culture, Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825–1875*, überarbeitete 2. Auflage, New York 1995; Novak betonte eher eine unabhängigere amerikanische Entwicklung, wobei die amerikanische Landschaftsmalerei durch die unmittelbare Naturerfahrung in Verbindung mit starken nationalen Gefühlen geprägt sei (S. 4ff). Sie nannte Einflüsse der holländischen Kunst und Lorrains, die in die amerikanische Kunst eingingen. Die amerikanische Kunst blieb dabei aber, ihrer Meinung nach, „pragmatischer,

zahlreicher Künstler von Berlin nach Düsseldorf und somit die Übertragung spätromantischer Tendenzen von der Akademie in Berlin auf die Düsseldorfer Schule zur Folge.¹⁰⁸ Mitte der zwanziger Jahre wurde Friedrich Wilhelm von Schadow, der bereits seit 1819 Professor an der Berliner Akademie war, zum Leiter der Akademie in Düsseldorf ernannt. Schadow begann in Düsseldorf allmählich, eine naturnahe Malerei zu fördern und verhalf der Landschaftsmalerei zum Durchbruch, als er 1830 Johann Wilhelm Schirmer mit dem Unterricht in Landschaftsmalerei an der Akademie betraute.¹⁰⁹ Von Schadow über Lessing und Schirmer sowie deren Schüler Whittredge und Achenbach emanzipierte sich die Landschaftsmalerei in Düsseldorf von den spätromantischen Einflüssen der Berliner Akademie und Caspar David Friedrichs und entwickelte sich hin zu einer von naturnahem Realismus geprägten Malerei, wie sie in Achenbachs Frühwerk *Die alte Akademie in Düsseldorf* zum Ausdruck kommt.¹¹⁰

In einer Analyse einzelner Szenen und Bildern von *Rocky Mountains – Lander's Peak* soll nun untersucht werden, ob in diesem Gemälde Albert Bierstadts Konzepte der deutschen Romantik und des Realismus, wie er sie in Düsseldorf kennengelernt haben könnte, verarbeitet wurden. Dabei konzentriert sich die Analyse auf die bereits im ersten Abschnitt entwickelten Hauptbildmotive: der Berg, der Wasserfall, der See und die Indianer sowie die Darstellung der Flora im Vordergrund des Gemäldes.

5.1.1 Romantische Konzepte

Wie romantische Konzepte Eingang in Albert Bierstadts Frühwerk gefunden haben, auch wenn der Künstler sie nicht mehr als solche empfunden haben mag, zeigt eine Untersuchung des künstlerischen Umfelds in Düsseldorf und der Vergleich von Caspar David Friedrichs *Klosterkirchhof im Schnee*, Carl Friedrich Lessings *Klosterhof im Schnee* und Bierstadts *Sunlight and Shadow: Study*.¹¹¹ Alle drei Künstler befaßten sich in ähnlicher Weise mit einem

primitiver und frischer“ (S. 234). Letztlich kritisierte sie die Überbewertung des Einflusses der Düsseldorfer Malerschule (S. 255).

¹⁰⁸ vgl. **Hütt**, a.a.O., S. 14/15.

¹⁰⁹ vgl. *Die Düsseldorfer Malerschule*, Ausstellungskatalog, a.a.O., S. 460: Johann Schirmer war seit 1832/33 Lehrer der ersten Landschaftsklasse an der Düsseldorfer Akademie, seit 1839 Professor. Im Jahr 1854 wurde er Professor an der Akademie in Karlsruhe.

¹¹⁰ vgl. **Vera Leuschner**, *Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880*, 2 Bände, Diss., Köln/ Wien 1982 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 14/1), S. 69ff.

¹¹¹ Caspar David Friedrich, *Klosterkirchhof im Schnee*, 1819 [66]; Karl Friedrich Lessing, *Klosterhof im Schnee*, ca. 1829 [67]; Albert Bierstadt, *Sunlight and Shadow: Study*, 1855 [4].

Motiv, das Lessing von Friedrich übernommen und in Düsseldorf an Bierstadt weitergegeben haben könnte.¹¹² Der Vergleich macht jedoch auch sichtbar, welche Veränderung in der Darstellungsweise des Motivs von Friedrich bis Bierstadt stattfanden: während es bei Friedrich noch hauptsächlich auf den Ausdruck von Stimmung im Bild ankommt, findet bei Lessing die Naturstudie im unmittelbaren Vordergrund stärker Eingang in das vollendete Gemälde. Letzteres wird besonders in der Darstellung des schneebedeckten Baumes im Klosterhof sowie im zu Eis erstarrten Wasser des Brunnens deutlich. Im Gegensatz zu Bierstadts mehr reinen Lichtstudie verzichtet Lessing jedoch nicht ganz auf die Stimmung im Bild. Der in der Kirche aufgebahrte Sarg, die sich dort versammelnden Mönche und das zu Eis erstarrte Wasser des Brunnens sind Träger einer Vergänglichkeitssymbolik, die auch bei Friedrich in der Darstellung eines winterlichen Friedhofs zum Ausdruck kommt. Dieser Vergleich zeigt, daß Bierstadt durchaus in Kontakt mit romantischen Werken Lessings in Düsseldorf gekommen war und daß ihm möglicherweise indirekt, durch Lessing, auch Gemälde Caspar David Friedrichs bekannt waren. Des weiteren ist hieraus zu schließen, daß Bierstadt in Düsseldorf bewußt oder unbewußt romantischen Ideen ausgesetzt war.

Es stellt sich nun die Frage, welche romantischen Konzepte in *Rocky Mountains – Lander's Peak* zum Ausdruck können. Am prominentesten Bildmotiv, dem die Szene überragenden und namentlich benannten Berg, können verschiedene romantische Konzepte dargestellt werden. Eines der wichtigsten ist hier die romantische Naturerfahrung, das der Mensch die Anwesenheit Gottes in der Darstellung und Betrachtung des Berges erkennen kann.¹¹³ Der Berg erscheint dem Auge des Betrachter unerreichbar entzogen, aber durch seine die Szene überragende Dominanz allgegenwärtig zu sein. Auch das die schneebedeckten Gipfel umgebende helle, beinahe weiße Licht strahlt unberührte Reinheit und Göttlichkeit aus. Das Streben des Menschen in Richtung Gipfel, wo er Gott am nächsten sein kann, wird durch zer-

¹¹² Lessing könnte Friedrichs Gemälde bei dessen Ausstellung 1826 in Berlin gesehen haben; vgl. **Leuschner**, a.a.O., S. 122, 125, 256. Bierstadt hatte Lessing in Düsseldorf kennengelernt; vgl. *The Autobiography of Worthington Whittredge*, a.a.O., S. 27. Es könnte jedoch auch sein, daß er vor seiner Abreise nach Düsseldorf bereits in den USA auf Lessing aufmerksam geworden war, als dieser einige Werke in der *Düsseldorf Gallery* in New York City ausgestellt hatte; Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen*, 1850 (ohne Abbildung), wurde dort gezeigt und in einem Ausstellungskatalog von 1851 unter der Katalognummer 1 mit einem mehrseitigen Kommentar besprochen; vgl. ebd., S. 231 und *The Autobiography of Worthington Whittredge*, a.a.O., S. 25.

¹¹³ zum Berggipfel als Gottessymbol vgl. **Helmut Börsch-Supan**, *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München 1972, S. 56/69.

klüftete Vorgebirge behindert, welche den gefährlichen und anstrengenden Lebensweg des Menschen ins Paradies symbolisieren könnte.¹¹⁴

Der Pantheismus ist ebenfalls ein Merkmal des ästhetischen Konzepts des romantisch Sublimen, welches in der romantischen Naturerfahrung eine bedeutende Rolle spielt: nichts ist nur schön, alles ist auch gefährlich und in dem Gefühl der Gefahr liegt die Schönheit.¹¹⁵ Die von Gott im Zeichen des Bergs ausgestrahlte Schönheit wird somit gleichzeitig zur Gefahr für den Menschen, der sich ihm nähert. Gefahr bedeutet jedoch auch Abenteuer, das der Mensch in seinem Streben nach Ausbruch aus der Sicherheit suggerierenden Zivilisation in die Freiheit der Natur sucht.¹¹⁶

Ein weiteres Konzept, welches den Gedanken des Sublimen, der Freiheit und des Göttlichen aufgreift, ist im Wasserfall bildlich dargestellt. Die rein visuelle Betrachtung des Gemäldes läßt das herabstürzende Wasser schön und still wirken. Versucht er aber, einen audiovisuellen Eindruck zu bekommen und sich die Geräusche des Bildes vorzustellen, glaubt der Betrachter das Tosen des Wasserfalls zu hören. Dieses vermeintliche Geräusch vermittelt die Bedrohung, die, neben der rein visuellen Schönheit, von der Gewalt des Wassers ausgeht. Der Wasserfall wird zum Sinnbild und Inbegriff des Sublimen: Er ist schön und, auf einer

¹¹⁴ zur romantischen Sehnsucht nach der Einheit von Gott und Mensch in der Natur vgl. **Johann W. von Goethe**, *Die Leiden des jungen Werthers*, o.J., ND Stuttgart 1984, S. 7: „Wenn das liebe Tal um mich dampft und die Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; (...) fühle [ich] die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; (...).“ Goethes Schriften waren sowohl in Deutschland als auch in den USA verbreitet und konnten Bierstadt bekannt gewesen sein.

¹¹⁵ **Edmund Burke**, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, London 1958, S. 39/40: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive to the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (...) When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.“ vgl. auch **Barbara Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 7.

¹¹⁶ Paradoxerweise scheint die Flucht des Menschen aus der Zivilisation in die freie Natur, gleichzeitig auch immer mit der Zähmung der Natur durch den in sie vordringenden Menschen verbunden zu sein. vgl. dazu Bierstadts *Broschüre zur Ausstellung von Rocky Mountains - Lander's Peak*; zitiert nach **Trump**, a.a.O., S. 130: „Upon that very plain where an Indian village stands, a city, populated by our descendants, may rise and in its art galleries this picture [*Rocky Mountains - Lander's Peak*] may eventually find a resting place.“

zweiten Ebene, gefährlich zugleich. Ein weiteres Konzept, das im Wasserfall bildlich umgesetzt sein kann, wäre das der Freiheit. Der unaufhaltsame Lauf des Wassers symbolisierte danach die Ungebundenheit und Freiheit der Natur sowie die Freiheit des Menschen in der Natur. Das romantische Konzept der Freiheit muß hier auch im Zusammenhang mit den Ideen der Aufklärung gesehen werden. Der Mensch als Individuum sollte demnach die Freiheit haben, sich selbst in seinem Verhältnis zum Göttlichen und zur Natur zu entdecken. Die Natur sollte hierbei als Medium zwischen dem Individuum und dem Göttlichen sein.¹¹⁷ In *Rocky Mountains – Lander's Peak* wird der Wasserfall zum Bindeglied zwischen dem Göttlichen, symbolisiert im Berg, und dem Individuum, das sowohl in der Person des Künstlers selbst als auch in der Darstellung der Indianer zu finden sein kann: der Lauf des Wassers ist bis ins Gebirge hinein wie ein Band zu verfolgen. Als letzte Stufe der Verbindung zwischen Mensch und Gott ergießt sich der Wasserfall in einen See, in dessen glatter Oberfläche sich Mensch und Natur widerspiegeln. Die engste Verbindung, das heißt die Einheit mit dem ewig Göttlichen, kann der Mensch jedoch nur im Tod haben, denn erst dann kann er ins Paradies eingehen, wo auch Gott ist. In diesem Sinne wäre der Wasserlauf, der sich in den See ergießt, auch die Verbildlichung einer romantischen Todessehnsucht: Der unruhige Lauf des Wassers symbolisiert den unruhigen Lauf des Lebens, das in der unendlichen Ruhe des Sees enden wird.

In der Darstellung einer glatten Seeoberfläche, in der sich Mensch und Natur spiegeln, griff Bierstadt eine weitere romantische Idee auf - die der Wasseroberfläche als Spiegel der Seele. Der Spiegel dient in diesem Sinne dem Menschen sowohl zur Selbsterkenntnis als auch zur Erkenntnis des Göttlichen in sich selbst und in der Natur. Goethe schrieb dazu:

„(...) mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten, dann sehne ich mich oft und denke: Ach, könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so

¹¹⁷ **William H. Goetzmann/ Joseph C. Porter/ David C. Hunt/ Henry F. Robert**, *The West as Romantic Horizon*, herausgegeben vom Joslyn Art Museum, Omaha 1981, S. 12; Romantik ist die Suche nach der Wahrheit und Bedeutung von Gefühlen und der individuellen Inspiration, durch die der Mensch hinter das äußere Erscheinungsbild der Natur blicken und dort eine tiefere und transzendente Wahrheit finden konnte.

voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!¹¹⁸

Somit wird die natürliche Erscheinung der Wasseroberfläche erneut zu einem Bindeglied zwischen dem Individuum und Gott. Durch den Spiegel erreicht der Mensch das romantische Ideal einer allumfassenden Naturerfahrung, die Verschmelzung mit Gott und der Natur zu einer Einheit. Diese Form des Naturerlebnisses bringt eine Entfernung des Individuums vom Alltag, sowie im übertragenen Sinn vom Leben selbst, mit sich, was Albert Bierstadt in *Rocky Mountains – Lander's Peak* zu zeigen gelang. Dort ist ein Konzept des Sublimen dargestellt, das die Welt der Oberfläche und die geistige Welt der Tiefen des Sees durch den Menschen und seine geistigen Fähigkeiten verbindet.¹¹⁹ Vergleichbar mit Caspar David Friedrichs *Mondaufgang am Meer* findet sich bei Bierstadt eine Gruppe von zwei Indianern, die, entfernt vom Alltagsgeschehen im Vordergrund und mit dem Rücken zum Betrachter, am Ufer des Sees auf diesen hinausblicken.¹²⁰ Schließt man sich der Interpretation an, die *Mondaufgang am Meer* als eine romantische Allegorie auf Leben und Tod sieht, so stellt sich die Frage, ob diese Idee nicht auch in *Rocky Mountains – Lander's Peak* zu finden ist.¹²¹ Die dort dargestellten Lichtverhältnisse lassen vermuten, daß es entweder früh am Morgen oder spät am Nachmittag ist. Da die Indianer gerade von der Jagd zurückgekehrt zu sein scheinen, ist anzunehmen, daß es Nachmittag ist. Das Ende des Tages könnte in diesem Fall wiederum darauf hinweisen, daß die Tage der Indianer gezählt sind. Der Blick in den Spiegel der Wasseroberfläche läßt sie am Ende ihres Lebens in Kontakt mit dem ewig Göttlichen treten. Somit könnte die Szene der beiden Indianer am Seeufer ebenso wie die Gruppe in *Mondaufgang am Meer* als romantische Allegorie auf Leben und Tod zu sehen sein.

Mit der Gruppe der Indianer sind weitere romantische Konzepte verknüpft, wovon zumindest eines erneut die Vergänglichkeitsthematik, zumindest im übertragenen Sinne, auf-

¹¹⁸ Goethe, a.a.O., S. 7.

¹¹⁹ Novak, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 40; zur Bedeutung von Wasser in der amerikanischen Landschaftsmalerei: „Even in the large dramatic compositions, which maintain contact with the older sublime, water often inserts a quota of stillness, symbolizing a spirit untroubled in its depths and unifying both surface and depth in its reflection of the world above.“

¹²⁰ Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822 [68]; Bierstadt hat dieses Werk wohl nicht persönlich gekannt. Dennoch scheint der Gedanke des in die Ferne gerichteten Blicks sehr ähnlich zu sein. *Rocky Mountains – Lander's Peak*, Detail Mittelgrund [69].

¹²¹ vgl. Börsch-Supan, a.a.O., S. 55/56.

greift: das Konzept der Ruine. In der romantischen Landschaftsmalerei tauchte die Ruine nicht nur als Trägerin einer Vergänglichkeitssymbolik, sondern auch einer wehmütigen der Vergangenheit nachtrauernden Stimmung auf, wie zum Beispiel in Caspar David Friedrichs *Klosterkirchhof im Schnee* und in Lessings *Klosterhof im Schnee*.¹²² Bezeichnet man die Ruine als ein Symbol einer verlorenen, vergangenen Größe, so könnte das Konzept der Ruine im übertragenen Sinne auch auf die Abbildung der Indianer angewandt werden, da auch sie, so die zeitgenössische Sichtweise, nur zum Aussterben verurteilte Lebewesen einer vergangen, großen Kultur sind, auf die man allerdings auch wehmütig und idealisierend zurückblickt. Denn das freie und naturnahe Leben der Indianer korrespondiert mit der romantischen Sehnsucht nach einem Dasein in Einklang mit Gott und der Natur, weshalb die Indianer auch zu *Edlen Wilden* im Rousseauschen Sinne stilisiert werden.

5.1.2 Realistische Konzepte

Neben romantischen Konzepten finden sich in *Rocky Mountains – Lander's Peak* auch realistische Konzepte, welche unter anderem Ausdruck einer wissenschaftlichen Annäherung an die Erforschung der Natur sind. In diesem Zusammenhang muß auf Alexander von Humboldts Werk *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* hingewiesen werden, in dem dieser um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Ergebnisse seiner Forschungsreisen durch Europa und Südamerika zusammenfaßte.¹²³ In *Kosmos* befaßte sich Humboldt unter anderem mit verschiedenen Pflanzenformen, der Geologie und Mineralogie sowie mit der Meteorologie. Die dort gemachten Erkenntnisse fanden ihren Ausdruck auch in der Landschaftsmalerei, die sich allmählich vom romantischen Ideal eines emotionalen Naturerlebnisses löste und das Konzept der wissenschaftlichen Wahrheit in den Mittelpunkt der Naturdarstellung rücken ließ. Wie bereits erwähnt, befaßte sich Albert Bierstadt eingehend mit dem Studium der Wolken und ihren Erscheinungsformen beziehungsweise Wirkungen zu unterschiedlichen

¹²² Caspar David Friedrich, *Klosterkirchhof im Schnee*, 1819 [66] oder Caspar David Friedrich, *Huttens Grab*, ca. 1823/24 [70]. Zum Begriff der *Ruine* siehe *Lexikon der Kunst*, Band 6, a.a.O., s.v. „Ruine“, S. 286/287.

¹²³ **Humboldt**, a.a.O. Bierstadts Künstlerkollege Frederick Edwin Church bereiste u.a. Südamerika auf den Spuren von Humboldt, dessen *Kosmos* ihm bekannt war; vgl. *American Paradise, The World of the Hudson River School*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Metropolitan Museum of Art, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im The Metropolitan Museum of Art, New York 1987, S. 248. Church und Bierstadt unterhielten jeweils gleichzeitig ein Atelier im *Tenth Street Studio Building* in New York; vgl. *The Tenth Street Studio Building*, a.a.O., S. 133.

Tageszeiten, wobei er, bewußt oder unbewußt, auch der neuen Wissenschaftlichkeit im Sinne der Humboldtschen Lehre Rechnung trug.¹²⁴ Die Bedeutung dieser Studien für das Werk Albert Bierstadts zeigt sich bereits in Gemälden, die in den späten fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts, unter anderem unter dem bereits beschriebenen Einfluß von Andreas Achenbach, in Europa entstanden. Wie in Andreas Achenbachs *Hügelige Landschaft mit heraufziehendem Gewitter* werden auch in *The Old Mill* schwere Gewitterwolken dargestellt, während in *Capri* dünne Schleierwolken und dicke Kumuluswolken am Himmel zu sehen sind.¹²⁵ In später entstandenen Werken gewann die realitätsnahe Darstellung von Wolken im Kontext ihrer dramatischen Wirkung im Gemälde immer mehr an Bedeutung. In diesem Zusammenhang läßt sich für das Werk Bierstadts in den sechziger Jahren eine wichtige Wolkenformation ausmachen: die der schweren dunklen Gewitterwolken. Beispiele für die dramatisch überhöhte, aber realitätsnahe Darstellung von Gewitterwolken, meist auch in Verbindung mit der Gebirgsthematik, finden sich in *Storm in the Rocky Mountains – Mount Rosalie*, *Among the Sierra Nevada Mountains, California* und in *Passing Storm over the Sierra Nevada*.¹²⁶ Der Vergleich dieser Gemälde mit *Rocky Mountains – Lander's Peak* zeigt, daß Bierstadt sich dort noch mehr auf die Wirkung des Gebirges selbst als auf den Ausdruck von Dramatik in Form von spektakulären Wolkenformationen konzentrierte, sein Streben nach Genauigkeit in der Darstellung dünner, über die Gebirgskette heranziehender Wolken aber dennoch umsetzte.

Des weiteren befaßte sich Bierstadt in Europa eingehend mit der Wirkung von Licht und Schatten, wie aus der Ölskizze *Sunshine and Shadow: Study* zu ersehen ist.¹²⁷ Die Verbindung realitätsnaher Wiedergabe von Licht, Schatten und Wolken und deren Einfluß auf das Werk Albert Bierstadts kann, wie bereits zu Anfang gezeigt, möglicherweise wiederum vom Werk Andreas Achenbachs abgeleitet werden. Wie Bierstadt in *Sunshine and Shadow: Study*, so befaßt sich auch Andreas Achenbach in seinem Frühwerk *Die alte Akademie in Düsseldorf* mit der Wirkung des Lichts auf architektonische Formen. Im 20 Jahre später entstandenen Gemälde *Sonnenuntergang nach einem Sturm an der sizilianischen Küste* ist, wie auch

¹²⁴ vgl. The Autobiography of Worthington Whittredge, a.a.O., S. 27.

¹²⁵ Albert Bierstadt, *The Old Mill*, 1855 [12] und *Capri*, ca. 1857 [71].

¹²⁶ Albert Bierstadt, *Storm in the Rocky Mountains – Mount Rosalie*, 1866 [13], *Among the Sierra Nevada Mountains, California*, 1868 [30] und *Passing Storm over the Sierra Nevada*, 1870 [72].

später im Landschaftswerk Bierstadts, die detailgenaue, möglichst naturnahe Darstellung der Wolken und Beleuchtung durch den Sonnenuntergang von zentraler Bedeutung im Bild.¹²⁸ Zum Beispiel finden sich besonders unter Bierstadts Yosemite Gemälden mehrere Darstellungen von Sonnenuntergängen, wie zum Beispiel *Valley of the Yosemite, Looking Down Yosemite Valley, California* oder *Sunset in the Yosemite Valley*.¹²⁹ Der Grund für die Wiederholung dieses Bildmotivs dürfte in der spektakulären und dramatischen Wirkung des Lichts der untergehenden Sonne vor der Kulisse des Yosemite Valley zu suchen sein.

Ein weiteres Bildelement, auf dessen Darstellung die Naturforschung und das Streben nach einer realistischen Darstellung Einfluß gehabt haben könnte, ist die Abbildung von Pflanzen und Tieren im Vordergrund von *Rocky Mountains – Lander's Peak*. So sind zum Beispiel für die Gegend typische Pflanzen wie die Zwergsonnenblume, der wilde Salbei und verschiedene immergrüne Büsche zu erkennen.¹³⁰ Die detailgenaue Wiedergabe einzelner Pflanzen könnte wiederum ihren Ursprung in Bierstadts Ausbildung in Düsseldorf haben. Dort befaßte sich Schirmer 1830 in einer Studie mit der Pflanzenwelt an einer Bachschleuse, die seinen Schüler Andreas Achenbach möglicherweise bei einer Schilfstudie inspirierte.¹³¹ Beide Künstler wählten einen engen Bildausschnitt, in dem ausschließlich Pflanzen und kleinere Tiere, bei Achenbach zum Beispiel ein Insekt, gezeigt wurden. Vergleicht man die Werke Schirmers und Achenbachs mit Detailaufnahmen des Vordergrunds von *Rocky Mountains – Lander's Peak*, so wird deutlich, daß Bierstadt mit gleicher Genauigkeit, die lokale Flora abbildete. Dabei schuf er vergleichbar eng abgegrenzte Bereiche, quasi in Form von Studien, wie zum Beispiel in der linken unteren Bildecke bei der Darstellung der beiden Murmeltiere und der sie umgebenden Pflanzen sowie in den Baumstudien der verschiedenen Vegetationszonen.¹³²

¹²⁷ Albert Bierstadt, *Sunshine and Shadow: Study*, 1855 [4].

¹²⁸ Andreas Achenbach, *Sonnenuntergang nach einem Sturm an der sizilianischen Küste*, 1853 [73].

¹²⁹ Albert Bierstadt, *Valley of the Yosemite*, 1864 [74]; *Looking Down Yosemite Valley, California*, 1865 [75]; *Sunset in the Yosemite Valley*, 1868 [76].

¹³⁰ vgl. Trump, a.a.O., S. 130.

¹³¹ Johann Wilhelm Schirmer, *Die Bachschleuse*, 1830 [77]; Andreas Achenbach, *Schilfstudie (mit einem Porträt des Akademielehrers Joseph Wintergerst)*, 1833 [78].

¹³² *Rocky Mountains – Lander's Peak*, Detail Mittelgrund rechts [79] und Detail oben rechts [80].

Der Grund für die exakte Wiedergabe von Flora und Fauna in *Rocky Mountains – Lander's Peak*, könnte in der Bedeutung der Photographietechnik für das Werk Albert Bierstadts zu suchen sein. Die Vorstellung des Verfahrens der Daguerreotypie 1839 in Paris hatte allgemein eine realistischere Naturdarstellung in der Malerei gefördert. Die bald darauf einsetzende Reisefotographie erlaubte es zum Beispiel Künstlern aus dem Umfeld der Düsseldorfer Malerschule wie Oswald Achenbach, Andreas Achenbachs Bruder, Aufnahmen von seinen Italienreisen mit nach Düsseldorf zu bringen.¹³³ Auf diese Weise könnte Bierstadt bereits in Düsseldorf mit dieser Technik in Kontakt gekommen sein. Auf jeden Fall hätte er aber in Italien die Möglichkeit gehabt, Photographien zu sehen oder sogar selbst zu erwerben. Zum Zeitpunkt von Bierstadts Rückkehr in die USA war die Photographie auch dort bereits weit verbreitet, was unter anderem auf die Expansion des Landes in den Westen sowie das damit aufkommende Genre der Reportage zurückzuführen ist.¹³⁴ Bereits auf seiner ersten Reise in den Westen entstanden zahlreiche Photographien, wie zum Beispiel *Wolf River Ford, Kansas*, *Ford on the Little Blue River* oder *Bellefont, Kansas*.¹³⁵ Mit seinen Brüdern Edward und Charles, beide Photographen, verbrachte Bierstadt schließlich den Sommer 1860 in den White Mountains, wo mehrere Photographien entstanden, die sich mit dem Thema *Wasserfall* befaßten, dazu gehören *Glen Ellis Falls, White Mountains, N.H.*, *Crystal Cascade, White Mountains, N.H.* und *Upper Falls of the Ammonoosuc, White Mountains, N.H.*¹³⁶ Das anhaltende Interesse Bierstadts an der Photographie zeigt sich an der Aufmerksamkeit, die er den Arbeiten der zeitgenössischen Photographen Carleton E. Watkins und Eadweard Muybridge schenkte, die er durch Ausstellungen und Publikationen kennengelernt hatte.¹³⁷ Inwieweit Photographien tatsächlich Eingang in Bierstadts Ateliergemälde gefunden

¹³³ vgl. *Andreas und Oswald Achenbach. „Das A und O der Landschaft“*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunstmuseum Düsseldorf und Martina Sitt, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1997, S. 179/180.

¹³⁴ vgl. **Elisabeth Lindquist-Cock**, *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839-1880*, Diss., New York/ London 1977 (= Outstanding Dissertations in the Fine Arts, A Garland Series), S. 41, 48ff.

¹³⁵ Albert Bierstadt, *Wolf River Ford, Kansas* [81]; *Ford on the Little Blue River, Kansas* [82]; *Bellefont, Kansas*, alle 1859 [83].

¹³⁶ Bierstadt Brothers, *Glen Ellis Falls, White Mountains, N.H.* [84]; *Crystal Cascade, White Mountains, N.H.* [85] und *Upper Falls of the Ammonoosuc, White Mountains, N.H.*, [86].

¹³⁷ **Baigell**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 13: Im Jahr 1863 traf Bierstadt in San Francisco den Photographen Watkins, nachdem er zuvor dessen Arbeiten in *Goupil's Gallery* in New York gesehen hatte. Arbeiten von Muybridge wurden in John Hittels *Yosemite, Its Wonders and Its Beauties*

haben, läßt sich am Beispiel eines Vergleichs der Photographie *Wolf River Ford, Kansas* mit dem Ölgemälde *The Wolf River Kansas* zeigen.¹³⁸ Die Reisegruppe hielt sich, so Bierstadt, etwa zwei Wochen an diesem Ort auf, was dem Künstler die Möglichkeit gab, dort Skizzen und auch die genannte Photographie anzufertigen.¹³⁹ Der unmittelbare Vergleich ergibt Unterschiede im Standpunkt des Betrachters und in der Staffage, die Bierstadt im Gemälde, möglicherweise anstelle des eigenen Lagers, durch ein Indianerdorf ergänzte. Die dargestellte Landschaft mit den dicht bewaldeten, zur flachen Furt hin abfallenden Ufern ist jedoch ebenso ähnlich, wie die Reiter, welche die Furt durchqueren. Auch in der Technik der Photographie, insbesondere in der Brennweite, begründete Ähnlichkeiten, wie der relativ wenig gestaltete Vordergrund und der stärker ausgearbeitete Mittelgrund, lassen sich feststellen. Bei der Betrachtung von *Rocky Mountains – Lander's Peak* fällt auf, daß es gerade der unmittelbare Vordergrund am unteren Bildrand ist, der am stärksten photographische Züge aufweist. Hätte es eine Photographie gegeben, welche die Gesamtansicht des Gemäldes erfaßt hätte, so wäre, aufgrund der unterschiedlichen Brennweite, über den Mittelgrund der Photographie hinaus nichts mehr zu erkennen gewesen. Dies ließe den Schluß zu, daß es wahrscheinlich keine photographische Gesamtansicht von *Rocky Mountains – Lander's Peak* gegeben hatte. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß Bierstadt einzelne Detailaufnahmen und Studien von Pflanzen, Tieren und Indianern in die Gestaltung der einzelnen Szenen im Vordergrund von *Rocky Mountains – Lander's Peak* aufgenommen hat.

Die Untersuchung von romantischen und realistischen Konzepten in *Rocky Mountains – Lander's Peak* konnte zeigen, daß tatsächlich verschiedene Konzepte Eingang in Albert Bierstadts Werk gefunden haben, sich jedoch teilweise in einem Bildelement überschneiden. So

(1868) und in der Zeitschrift *Philadelphia Photographer* (November 1869) veröffentlicht. Spätestens 1872 lernte Bierstadt Muybridge persönlich kennen und reiste mit ihm als künstlerischer Ratgeber ins Yosemite Valley. Dabei entstanden unter anderem folgende Stereographien von Muybridge: *Albert Bierstadt's „Studio“* [87] und *Bierstadt in Mariposa*, beide gleichzeitig 1872 [88].

¹³⁸ Albert Bierstadt, *The Wolf River Kansas*, ca. 1859 [89]; Albert Bierstadt, *Wolf River Ford, Kansas*, 1859 [81].

¹³⁹ Brief von Bierstadt, *Wolf River, Kansas*, vom 3. September 1859, veröffentlicht im *New Bedford Mercury*, 14. September 1859, zitiert nach *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 153: „We are now at Wolf River, where we intend stopping some two weeks to sketch – the trees are wonderfully fine, and such beautiful trailing vines, growing in the wildest profusion, forming

kann zum Beispiel der Wasserfall als romantisches Bildkonzept gesehen werden, das von symbolischer Bedeutung ist; gleichzeitig wird die eigentliche Darstellung des Wasserfalls im Bild im Sinne des Realismus naturgetreu ausgeführt. Es ist davon auszugehen, daß es also nicht möglich sein wird, einzelne Bildelemente eindeutig und definitiv einem Konzept zuzuordnen, da sich die Konzepte der Romantik und des Realismus in *Rocky Mountains – Lander's Peak* ebenso überschneiden wie die Stilrichtungen deren Ausdruck sie sind. Inwieweit neben den deutschen Einflüssen auch amerikanische wirksam wurden und ob es auch dort zu Überschneidungen im Bild kommt, wird nun zu zeigen sein.

5.2 Die amerikanische Landschaftsmalerei, ihre Konzepte und ihr Einfluß auf *Rocky Mountains – Lander's Peak*

Wie in Düsseldorf, so stand die Bildgattung der Landschaftsmalerei auch in den USA am Anfang ihrer Akzeptanz. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich die Landschaftsmalerei als eigenständige Gattung von der bis dahin vorherrschenden und anerkannten Porträt- und Historienmalerei allmählich gelöst. Die *Hudson River School*, mit ihren Hauptvertretern Thomas Cole und Asher B. Durand, wurde in den zwanziger Jahren zur ersten bedeutenden Landschaftsschule der USA. Die Gruppe definierte sich, im Gegensatz zur Düsseldorfer Malerschule, nicht über einen Akademiebetrieb, sondern weitgehend über die Bildthematik und über die Orte ihres Tätigwerdens.¹⁴⁰ Vertreter der *Hudson River School* lebten und arbeiteten hauptsächlich in den Vorgebirgen der amerikanischen Ostküste, den White Mountains in New Hampshire, den Catskill und Adirondack Mountains im Bundesstaat New York sowie im Tal des Hudson River, das der Schule ihren Namen gab.¹⁴¹ Die *Hudson River School* verfolgte einen eher romantischen, kontemplativen Landschaftsstil, der Genrelemente weitgehend zu

graceful arches across the river, the wildness and abandon of nature here is very attractive to an artistic eye, and every day nature seems to grow more lovely and beautiful.“

¹⁴⁰ vgl. **Minks**, a.a.O., S. 6; zu amerikanischer Landschaftsmalerei siehe auch **Otto von Simson**, Amerikanische Landschaftsmalerei, *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, München 1988., S. 49–56.

¹⁴¹ Als sich Bierstadt im Jahr 1866 in Irvington-on-Hudson eine Villa baute, die 1882 völlig ausbrannte, suchte er bei der Wahl des Ortes wahrscheinlich die Nähe zu den Künstlern der *Hudson River School*, die in unmittelbarer Umgebung wohnten; vgl. **Goetzmann**, a.a.O., S. 72 und Burning of Malkasten, *The New York Sun*, 11. November 1882, S.1.

vermeiden versuchte, Staffage jedoch durchaus nicht ablehnte.¹⁴² Des weiteren versuchte sie wohl stärker als die europäische Landschaftsmalerei historische Bedeutung und Relevanz im Bild zu vermitteln, das heißt das Bild zum Träger von *realer* Geschichte und weniger von Mythologie zu machen. Die Ursache hierfür könnte im Problem der scheinbaren Geschichtslosigkeit der USA zu suchen sein. Da die weißen Amerikaner nicht auf eine lange Geschichte in der neuen Welt zurückblicken konnten, und die Geschichte der Ureinwohner überhaupt nicht als solche anerkannt wurde, entstand das Problem der Legitimation der weißen, amerikanischen Nation. Zur Lösung dieses Problems wurde die paradiesische Natur herangezogen, die den Amerikanern ihrer Ansicht nach von Gott zur Verfügung gestellt wurde, um eine große Nation aus ihr zu entwickeln.¹⁴³

Obwohl die *Hudson River School* heute als erste amerikanische Landschaftsschule bezeichnet wird, bleiben verschiedene europäische Einflüsse zu berücksichtigen, welche sich zum Beispiel am Œuvre Thomas Coles und Asher B. Durands aufzeigen lassen: der Einfluß der Ideallandschaften Claude Lorrains, der Romantik und der Düsseldorfer Malerschule über die *Düsseldorf Gallery* in New York.

Was den Einfluß Claude Lorrains angeht, so weisen besonders die nach Thomas Coles Europaaufenthalt entstandenen Italienansichten große Ähnlichkeit mit Werken Claude Lorrains auf, was ein Vergleich von Coles *Italian Scene, Composition* mit Lorrains *Landschaft mit Tänzern* zeigt.¹⁴⁴ Cole verwandte ähnliche Bildelemente, wie Bäume, Ruinen und Staffage, die er in eine klassisch Claudesche Komposition einband. Diese beinhaltet auch den erhöhten Standpunkt des Betrachters, dessen Blick von Szenen im Vordergrund in eine weite Ebene im Hintergrund gelenkt wird. Weiter wird deutlich, daß Cole sich in der Behandlung des Lichts zwar an Lorrain anlehnt, daß jedoch auch ein Streben nach einer realitätsnäheren Darstellung ähnlich jener der Düsseldorfer Malerschule zu erkennen ist.

¹⁴² Flexner, a.a.O., S. 244: „Genre elements, which the Hudson River School kept small and far back, Bierstadt brought boldly into the foreground: we see deer posing for their portraits or, as in *The Rocky Mountains [Lander's Peak]*, a whole encampment of Indians who needed only a change of costume to be quaint Westphalian peasants.“

¹⁴³ vgl. dazu die Bedeutung der *Manifest Destiny* im Kapitel 6.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁴⁴ Thomas Cole, *Italian Scene, Composition*, 1833 [90].; Claude Lorrain, *Landschaft mit Tänzern*, 1648/49 [91]. Im Jahr 1832 mietete sich Cole in Lorrains ehemaligem Atelier in Rom ein und besuchte auch Neapel und den Aetna; Thomas Cole, a.a.O., S. 165. Thomas Cole, *Mount Aetna from Taormina*, 1843 [92] und *Roman Campagna (Ruins of Aqueducts in the Campagna di Roma)*, 1843 [93].

Der Einfluß der Romantik auf die *Hudson River School* läßt sich am Beispiel von Asher B. Durands *Kindred Spirits* zeigen, in dem der Künstler an die verstorbenen Thomas Cole und William Cullen Bryant erinnerte, indem er sie im Bild porträtierte.¹⁴⁵ Durand griff hier das romantische Konzept der quasi-religiösen, allumfassenden Naturerfahrung auf, das sowohl in Bryants literarischem Werk als auch in Coles Landschaftswerk eingegangen ist.¹⁴⁶

Parallel zur *Hudson River School* entwickelte sich seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts der Luminismus mit seinen Hauptvertretern Fitz Hugh Lane und Martin Johnson Heade. Die Ursprünge des Luminismus können wiederum in der europäischen Malerei zu suchen sein, zum Beispiel in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und dort hauptsächlich in den Seestücken.¹⁴⁷ Dennoch waren die europäischen Einflüsse auf die Maler der *Hudson River School* wohl größer, als dies für die Luministen der Fall war.¹⁴⁸ Die im Vergleich mit den Landschaften der *Hudson River School* kleinformatigen Werke zielten eher auf eine kontemplative als dramatische Wirkung des Lichts und damit der gesamten Landschaftsdarstellung ab.

Nachdem im ersten Teil dieses Abschnitts die Einflüsse der Romantik und des Realismus auf das Landschaftswerk Albert Bierstadts analysiert wurden, wird nun am Beispiel von *Rocky Mountains – Lander's Peak* zu ermitteln sein, inwieweit amerikanische Konzepte der *Hudson River School* und des Luminismus Eingang in Bierstadts Werk gefunden haben. Dabei ist anzumerken, daß die im folgenden Abschnitt genannten amerikanischen Landschaftsmaler Bierstadt alle mittelbar oder unmittelbar bekannt gewesen sein können. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, daß sich die entsprechenden Künstler in ihrem Tätigwerden zunächst auf das Tal des Hudson River und auf die Mittelgebirge des amerikanischen Ostens konzen-

¹⁴⁵ Asher B. Durand, *Kindred Spirits*, 1849 [94]. Thomas Cole und William Cullen Bryant waren enge Freunde; vgl. *Thomas Cole*, a.a.O., S. 3. Durand stellt sie hier im Tod vereinigt in der amerikanischen Landschaft dar, die im Zentrum des künstlerischen Schaffens beider stand.

¹⁴⁶ zum Beispiel „Through the Transparent Abyss“, William Cullen Bryant, zitiert nach **Minks**, a.a.O., S. 13; Thomas Coles vierteiliger Zyklus *The Voyage of Life* ist jeweils in eine Landschaft eingebettet, die thematisch das entsprechende Lebensstadium aufgreift und die Anwesenheit Gottes unter anderem in Form eines immer wieder auftauchenden Engels zeigt. Thomas Cole, *The Voyage of Life: Childhood*, 1839-40 [95]; *The Voyage of Life: Youth*, 1840 [96]; *The Voyage of Life: Manhood*, 1840 [97]; *The Voyage of Life: Old Age*, 1840 [98].

¹⁴⁷ vgl. **Barbara Novak**, *American Painting of the Nineteenth Century*, 2. Auflage, New York 1979, S. 121/129.

trierten. Gleichzeitig lebten viele zeitgenössischen Künstler, wie die führenden zeitgenössischen Landschaftsmaler Thomas Cole und Asher B. Durand, im Tal des Hudson River und unterhielten, wie Bierstadt, Ateliers im New Yorker *Tenth Street Studio Building*.¹⁴⁹

5.2.1 Konzepte der *Hudson River School*

Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts dominierte zunächst die Porträt- und schließlich, spätestens seit den amerikanischen Unabhängigkeitskriegen, die Historienmalerei das amerikanische Kunstschaffen. Erst seit Ende der zwanziger Jahre entwickelte sich die Landschaftsmalerei in den USA zur eigenen Gattung, in deren Mittelpunkt die Darstellung der amerikanischen Naturwunder stand. Da diese Entwicklung ausschließlich auf einem Bildthema, der amerikanischen Natur, beruhte, das weitgehend von amerikanischen Künstlern bearbeitet wurde, kann die *Hudson River School*, trotz nachweisbarer europäischer Einflüsse, als eine *Native School* bezeichnet werden.¹⁵⁰ Durand, Nachfolger von Thomas Cole als Leitfigur der *Hudson River School*, definierte seine Rolle als amerikanischer Landschaftsmaler so:

„I desire not to limit the universality of art, or require that the artist shall sacrifice ought to patriotism; but, untrammelled as he is, and free from academic or other restraints by virtue of his position, why should not the American landscape painter, in accordance with the principle of self-go-

¹⁴⁸ Zahlreiche amerikanische Künstler entschieden zu dieser Zeit, sich von europäischen Einflüssen zu lösen und nicht mehr in Europa zu studieren (z.B. Jasper Francis Cropsey, John Frederick Kensett, Fitz Hugh Lane, William Sidney Mount); vgl. ebd., S.322, 326 und 328.

¹⁴⁹ Bierstadt hatte, so Tuckerman 1867, sein Haus in Irvington-on-Hudson „like Cole“ gebaut; **Tuckerman**, a.a.O., S. 396. Daß Bierstadt die Werke Coles und Durand kannte, zeigt die Ausstellung, die Bierstadt nach seiner Rückkehr in die USA im April 1858 in New Bedford organisierte, wo neben Werken Achenbachs auch solche von Cole und Durand ausgestellt waren; vgl. *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 113.

¹⁵⁰ vgl. beispielsweise Lorrains Einfluß auf Werke Coles oder jener der Romantik auf Arbeiten Asher B. Durands. **Oswaldo Rodriguez Roque**, *The Exaltation of American Landscape Painting*, *American Paradise*, a.a.O., S. 21: „The rise of a native school of landscape painting in New York in the middle decades of the nineteenth century must surely be reckoned as one of the most important developments to have taken place in the still short cultural history of the United States.“

vernment, boldly originate a high and independent style, based on his native resources?“¹⁵¹

Im Mittelpunkt der Werke dieser *American Native School* stand zunächst einmal die künstlerische Entdeckung und Darstellung der Landschaft des amerikanischen Ostens, wodurch das Landschaftserlebnis und dessen Darstellung selbst zum wichtigsten Konzept wurde. Eine Schule, die sich ausschließlich mit der Abbildung der erlebten Landschaft befaßte, hatte jedoch in einer Zeit, in der die noch junge amerikanische Nation sich selbst und ihre zukünftige Bedeutung definieren und legitimieren sollte, keine Daseinsberechtigung. Daher entwickelte sich, ausgehend von einer Landschaftsmalerei mit eher dokumentarischem Charakter, eine Malerei, die, auf der Grundlage religiöser Konzepte und Elemente der amerikanischen Historienmalerei, zur Trägerin nationaler Gedanken wurde.¹⁵² Besonders die frühen Werke des *Hudson River* Malers Thomas Cole, die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in den Catskill und Adirondack Mountains entstanden, dokumentieren zunächst hauptsächlich das Naturerlebnis des Malers. Dennoch können auch in diesen frühen Werken Coles möglicherweise romantische Tendenzen enthalten sein, wie zum Beispiel das unmittelbare Naturerlebnis des Künstlers, das in Werken wie *Falls of Kaaterskill* oder *The Clove, Catskills* zum Ausdruck kommt, indem der Standpunkt des Künstlers und Betrachters direkt in die Landschaft hinein verlegt wird.¹⁵³ Ein weiteres Beispiel wäre die stetige Wiederkehr eines oder mehrerer absterbender Bäume im Vordergrund zahlreicher Gemälde Thomas Coles, wie in den beiden bereits genannten Werken sowie in *Sunny Morning on the Hudson River* und *Landscape with Tree Trunks*.¹⁵⁴ Dieses Bildelement könnte ein Vergänglichkeitssymbol sein, das die drohende Zerstörung der amerikanischen Wildnis andeutet. Dieser Eindruck wird durch Coles zehn Jahre später entstandenes, drittes Gemälde im vierteiligen Zyklus *The*

¹⁵¹ Tuckerman, a.a.O., S. 195.

¹⁵² Die Liebe zur Natur ist für die Amerikaner „matter of national pride“; Arthur A. Ekirch Jr., *Man and Nature in America*, Lincoln 1973, S. 25/ 26. Landschaft [hier im Sinne von Landschaftsmalerei] erfüllt religiöse und nationale Zwecke, dazu übernimmt zum Beispiel Thomas Cole auch die Rhetorik der Historienmalerei in die Landschaftsmalerei; vgl. Novak, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 8/20.

¹⁵³ Thomas Cole, *The Clove, Catskills*, ca. 1827 [99]; *Falls of Kaaterskill*, 1826 [100].

¹⁵⁴ Thomas Cole, *Sunny Morning on the Hudson River*, ca. 1827 [101]; *Landscape with Tree Trunks*, 1828 [102].

Voyage of Life: Manhood verstärkt.¹⁵⁵ In diesem, von dunklen Wolken dominierten Gemälde steht der Baum am Abgrund eines reißenden Wasserfalls, auf den der Mensch in einem steuerlosen Boot, nur im Vertrauen auf göttliche Hilfe, symbolisiert durch das die Wolken-decke durchbrechende Licht der Sonne, zusteuert. Der Wasserfall verschwindet in einer engen gefährlichen Schlucht, die unausweichlich den Tod bringen wird. Die Aussicht auf ewiges Leben eröffnet sich am Ende der Schlucht, die sich auf das von einem Sonnenuntergang rot erleuchtete, unendliche Meer öffnet. Dieser Vergleich eines späten Werkes mit früher entstandenen Gemälden zeigt, wie sehr sich das Werk Coles von einer eher dokumentarischen Landschaftsdarstellung hin zum Bild als Symbolträger entwickelt hatte.

Des weiteren könnten die Ölstudien von Asher B. Durand als Beispiele für den dokumentarischen Charakter der Malerei der *Hudson River School* gesehen werden. In seinen Studien *Interior of a Wood* und *Rocky Cliff* befaßte Durand sich in kleinen Ausschnitten mit der Detaildarstellung von mit Pflanzen und Bäumen bewachsenen Felsen.¹⁵⁶ Diese relativ kleinformatigen Studien übertrug er in größerformatige Gemälde wie zum Beispiel *In the Woods*, in dem er vordergründig wiederum die Eigenheiten der amerikanischen Natur dokumentierte.¹⁵⁷

Daß aus dem Streben nach Dokumentation heraus die Abbildung der Unberührtheit des amerikanischen Ostens zunächst im Mittelpunkt des Interesses stand, läßt sich unter anderem darauf zurückführen, daß sich die Amerikaner der Zerstörungskraft der Besiedlung des Kontinents durchaus bewußt waren.¹⁵⁸ Möglicherweise konzentrierten sich *Hudson River*

¹⁵⁵ Thomas Cole, *The Voyage of Life*, 1839-40 [95-98]. Cole malte den Zyklus 1842 ein zweitesmal und kopierte dabei den ersten Zyklus weitgehend; *Thomas Cole*, a.a.O., S. 166/167 (zweiter Zyklus ohne Abbildung).

¹⁵⁶ Asher B. Durand, *Interior of a Wood*, ca. 1850 [103]; *Rocky Cliff*, ca. 1860 [104].

¹⁵⁷ Asher B. Durand, *In the Woods*, 1855 [105]. Aus Durands Gesamtwerk ergibt sich dennoch eine Tendenz zur Verwendung von Genre- und Staffageelementen, da Durand als Kupferstecher ausgebildet wurde und erst über die Porträt- und Genremalerei zur Landschaftsmalerei in der Tradition der *Hudson River School* gelangte; vgl. *American Paradise*, a.a.O., S. 103.

¹⁵⁸ Der Maler und Vertreter der *Hudson River School* Jasper F. Cropsey schrieb dazu in *The Literary World* 15, 15. Mai 1847, S. 347/348: „The axe of civilisation is busy with our old forests, and artisan ingenuity is fast sweeping away the relics of our national infancy...Yankee enterprise has little sympathy with the picturesque and it behooves our artists to rescue from its gasp the little that is left, before it is forever too late.“ zitiert nach: **John Wilmerding**, *American Art*, Baltimore 1976, S. 85. Die Axt galt neben der Eisenbahn und der Figur (des weißen Amerikaners) im Bild als Symbol der Zerstörung der ursprünglichen amerikanischen Natur

Künstler wie zum Beispiel Thomas Cole zu Beginn seiner Karriere deshalb auf die Landschaftsdarstellung, während Genrelemente weitgehend vermieden wurden.¹⁵⁹

Der Dokumentationsgedanke ist vermutlich auch in *Rocky Mountains – Lander's Peak* erhalten geblieben. Darauf deutet zunächst der Gemäldetitel hin, der, wie bereits angemerkt, auf einen scheinbar realen Ort hinweist, dessen Aussehen der Künstler für den Betrachter dokumentieren möchte. Das Streben Bierstadts nach Dokumentation einer realen Situation oder eines realen Ortes wird schließlich auch in der Verwendung der Photographie als Ersatz oder zur Ergänzung seiner Studien und Skizzen deutlich.¹⁶⁰ In dem Maße, wie für Albert Bierstadt in *Rocky Mountains – Lander's Peak* neben der reinen Landschaftsdarstellung auch die Abbildung des Lebens der Indianer im Bild an Bedeutung gewann, so kam auch dem Genrelement mehr Aufmerksamkeit zu. Die Genreszenen in *Rocky Mountains – Lander's Peak* sollten, so ist aus Bierstadts Brief vom 10. Juli zu interpretieren, einen dokumentarischen Charakter haben. Dies wird bei der Betrachtung der einzelnen Szenen deutlich, die verschiedene Einzelheiten des indianischen Lebens, von der Kleidung und Haartracht bis zur Subsistenz, genau beschreiben und für die Zeit nach der Vernichtung dieser Kultur im Bild festhalten.

Natürlich gehen die Werke der *Hudson River* Künstler aber weit über ein rein dokumentarisches Konzept hinaus. Der Dokumentationsgedanke kann vielmehr als Ausgangspunkt für die angestrebte, weitere Entwicklung hin zu einer eigenständigen amerikanischen Kunst gesehen werden, in deren Sinn es war, das Thema der wilden und unberührten amerikanischen Natur in Abgrenzung zur ausgebeuteten und gebändigten europäischen Natur darzustellen.

durch die Amerikaner. Daraus entwickelte sich das Dilemma der Amerikaner, daß sie die Natur zerstörten, die ihnen von Gott gegeben war und in der er sich nach ihrem Glauben aufhielt; vgl. dazu **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 157ff.

¹⁵⁹ Es ist anzumerken, daß Cole besonders in seinen mehrteiligen Werken und in den nach seiner Italienreise entstandenen Gemälden mit Staffage- und Genrelementen arbeitete, auf die er in seinen amerikanischen Landschaftsgemälden weitgehend verzichtete. Beispiele für mehrteilige Werke mit Staffage- oder Genrelementen: *The Departure* [106] und *The Return* [107], beide 1837; *The Voyage of Life* [95-98]; *The Course of Empire* (fünftellig, alle zwischen 1834 und 1836) [108-112]. vgl. Beispiele für Landschaftswerke, die aufgrund von Coles Italienreise und in Anlehnung an Claude Lorrain entstanden: *Mount Aetna from Taormina*, 1843 [92] und *Roman Campagna (Ruins of Aqueducts in the Campagna di Roma)*, 1843 [93].

¹⁶⁰ Bierstadt war sich durchaus bewußt, daß auch die scheinbare Realität der Photographie, sowie der für den Betrachter entstehende Eindruck manipuliert werden konnten. Dies geht aus einer 1861 entstandenen Photomontage hervor, in der Bierstadt zweimal zu sehen ist, wie er sich selbst Tee eingießt: Bierstadt Brothers, *Albert Bierstadt Pouring Tea for Himself*, 1861 [113].

In diesem Zusammenhang begannen die Amerikaner, ihre Unabhängigkeit von Europa und ihre nationale Eigenständigkeit mangels historischer Legitimation mehr und mehr über die amerikanische Natur zu definieren. Zunächst konzentrierte man sich dabei auf die Schönheit der Natur. Da die Natur des amerikanischen Ostens weniger großartig und spektakulär war, als die des später entdeckten Westens, befaßten sich die Mitglieder der *Hudson River School* zunächst mehr mit der Darstellung der harmonischen Schönheit der durch die Besiedlung gewandelten Natur. Die in den Gemälden gezeigten Landschaften betonen den *guten* Charakter einer *schönen* Welt, was ihnen idyllische Züge verleiht. Thomas Coles *View on the Catskill – Early Autumn* und Asher B. Durands *Dover Plains, Dutchess County, New York* können als Beispiele für dieses Konzept des Idylls betrachtet werden.¹⁶¹ Beide Künstler betonen die Schönheit und Friedlichkeit der Landschaft, in der sich Mensch und Tier scheinbar völlig unbekümmert und gefahrlos bewegen können.

In *Rocky Mountains – Lander's Peak* spielt die Idee der Schönheit ebenfalls eine große Rolle, doch sie erhält gleichzeitig eine Bedeutung, die Großartigkeit und Gefahr einschließt. Während bei Cole und Durand noch mehr der Harmoniegedanke dominiert, tritt bei Bierstadt in der Schönheit und Großartigkeit der Natur mehr und mehr ein Machtgedanke hervor.¹⁶² Diese Entwicklung kann ihre Ursprünge sowohl in der reinen Wirkung der Natur auf ihren Betrachter als auch im Erstarken der USA als Nation haben. Betrachtet man die Geologie der USA, so waren und sind die Naturerscheinungen des Westens sicherlich spektakulärer und von größerer Eindruckskraft auf den Betrachter als die des Ostens. Der durch die Großartigkeit der in *Rocky Mountains – Lander's Peak* dargestellten Landschaft vermittelte Machtgedanke kann als Metapher für die Rolle und Stellung in der Welt gesehen werden, welche die Amerikaner anstrebten, nachdem sie seit der politischen Unabhängigkeit und mit fortschreitender künstlerischer Unabhängigkeit von Europa ihr nationales Selbstbewußtsein entwickelt hatten.¹⁶³ Betrachtet man vor diesem Hintergrund das großformatige *Rocky Mountains – Lander's Peak*, so wird sichtbar, wie Bierstadt mit seinen Gemälden die amerikanische Sehnsucht nach Eigenständigkeit und Weltbedeutung hatte erfüllen können: In den Augen seiner

¹⁶¹ Thomas Cole, *View on the Catskills – Early Autumn*, 1837 [114]; Asher B. Durand, *Dover Plains, Dutchess County, New York*, 1848 [115].

¹⁶² vgl. Baigell, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 12.

¹⁶³ vgl. ebd.

amerikanischen Zeitgenossen hatte Bierstadt ein eigenständiges, nationales Werk geschaffen.¹⁶⁴

Die *Hudson River School* vermittelte in ihren künstlerischen Werken jedoch nicht nur eine Definition der amerikanischen Nation über die Natur selbst, sondern auch das Konzept der Trinität von Natur, Nation und Gott. Dabei fanden religiöse Konzepte wie die Präsenz Gottes in der Natur, die Natur als Vermittlerin zwischen Gott und den Amerikanern und die Natur als Geschenk Gottes an die weißen Amerikaner Eingang in die amerikanische Landschaftsmalerei. Während das Konzept der Anwesenheit Gottes in der Natur aus romantischer Sicht eher das Erleben einer transzendenten Einheit mit Gott war, so kam diesem aus amerikanischer Sicht auch eine quasi politische Bedeutung im Sinne eines Auftrags Gottes an die Amerikaner zu. Wie Künstler der *Hudson River School* dieses religiös-politische Konzept in ihren Werken umsetzten, läßt sich am Beispiel von Thomas Coles *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, After a Thunderstorm (The Oxbow)* zeigen.¹⁶⁵ Die auf diesem Gemälde dargestellte Flußschleife des Hudson River erinnert den Betrachter an das griechische Zeichen Omega: Alpha und Omega, Anfang und Ende. Führt man diesen Gedanken weiter, so könnte man interpretieren, daß Cole den Anfang und das Ende, das heißt hier Auftrag und Ziel der amerikanischen Nation und ihrer Bürger, in der Natur vorbestimmt sieht. Da Gott diese Natur geschaffen hat, hat er mit dieser Naturerscheinung ein Zeichen gesetzt, das vom Menschen sowohl als Symbol seiner Anwesenheit in der Natur als auch als göttlicher Auftrag gesehen werden kann. Bei Bierstadt kommt dieser Gedanke ebenfalls in der Darstellung der Rocky Mountains zum Ausdruck: Der Berg, *Lander's Peak*, symbolisiert die Präsenz Gottes in der Natur und durch seine Präsenz mahnt er die Erfüllung seines Auftrags an, sich die Möglichkeiten dieser Natur zunutze zu machen.

5.2.2 Konzepte des Luminismus

Der Luminismus unterscheidet sich von der *Hudson River School* in vielfacher Hinsicht. Zunächst fällt besonders der Größenunterschied in den Bildformaten auf. Die Hauptwerke des Luminismus wie Martin Johnson Heades *Haystack* Serie oder die Arbeiten von Fitz Hugh

¹⁶⁴ Tuckerman, a.a.O., S. 395: No more genuine and grand American work has been produced in landscape art than Bierstadt's „Rocky Mountains“ [*Rocky Mountains – Lander's Peak*]. Representing the sublime range which guards the remote west, its subject is eminently national; (...):“

¹⁶⁵ Thomas Cole, *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm (The Oxbow)*, 1836 [116].

Lane können im Vergleich zu den Werken der *Hudson River School* als eher kleinformatig bezeichnet werden.¹⁶⁶ Auch die Bildthematik ist grundsätzlich verschieden. Während sich die *Hudson River School* thematisch in Richtung des amerikanischen Westens orientierte, entdeckte der Luminismus die Ostküste neu. Auch in den Konzepten unterschieden sich beide: Die Werke der *Hudson River School* wollen besonders religiös-nationale Gedanken vermitteln, während die kleinformatigeren Gemälde des Luminismus sich stark auf die Wiedergabe von Ruhe als Stimmung konzentrieren. Träger dieser Stimmung ist das Licht, das im Luminismus Programm ist. In Abgrenzung zu romantischen Lichtkonzepten leuchtet Licht im Luminismus jedoch nicht atmosphärisch diffus, sondern eher kalt und erzeugt in der Bildfläche harte Umrisse.¹⁶⁷

Lanes *Brace's Rock*, *Brace's Cove* kann beispielhaft für einige Konzepte des Luminismus stehen: In seiner Kleinformatigkeit vermittelt es eine intime Ruhe, ein kaltes Licht umreißt die Strukturen der einzelnen Bildelemente. Der Künstler schafft Ruhe im Bild, indem er ein streng horizontales Kompositionsschema verfolgt. Der Strand im Vordergrund, die angrenzende Bucht und die Landzunge, welche die Bucht vom offenen Meer trennt, werden durch ein einziges vertikales Bildelement verbunden, den Mast eines gestrandeten Schiffs. Auch die Art des Farbauftrags verhindert eine Belebung der Szene; die Farbe ist glatt auf die Bildoberfläche aufgebracht, so daß kein einzelner Pinselstrich zu erkennen ist. Wie der leicht bewölkte Himmel, so drückt auch die spiegelglatte Oberfläche des Meeres Ruhe aus. Es scheint absolut still zu sein, denn noch nicht einmal Wind und Wellen stören die Ruhe. Selbst

¹⁶⁶ Martin Johnson Heade, *Duck Hunters in the Marshes*, 1866 [117]; *Sunrise on the Marshes*, 1863 [118]; Heade malte zahlreiche Bilder in den Salzmarschen der Nordostküste Amerikas, in denen immer wieder *Haystacks* auftauchen. Bierstadt und Heade kannten sich persönlich, da beide zur gleichen Zeit ein Atelier im *Tenth Street Studio Building* in New York hatten; vgl. *The Tenth Street Studio Building*, a.a.O., S. 133. Fitz Hugh Lane, *Brace's Rock*, *Brace's Cove*, 1864 [119]; dieses Werk wird zum Vergleich herangezogen, weil es als programmatisch für den Luminismus gelten kann. Bierstadt hätte bereits vor seinem Studienaufenthalt in Düsseldorf die Möglichkeit gehabt, Werke Fitz Hugh Lanes kennenzulernen, als er von Januar 1851 bis September 1853 in unmittelbarer Nähe des Bostoner Künstlerviertels in einem Atelier wohnte; vgl. **Anderson**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 13–18. Heade und Lane waren die beiden wichtigsten Vertreter des amerikanischen Luminismus, die in der Literatur heute meist im gleichen Satz genannt werden; vgl. **Baigell**, *Concise History*, a.a.O., S. 75 und *The Genius of American Painting*, herausgegeben von John Wilmerding, London 1973, S. 15.

¹⁶⁷ **Barbara Novak**, *On Defining Luminism*, *American Light*, a.a.O., S. 25: „Luminist Light is indeed one of the key factors of the mode. It is, in fact, questionable whether we are dealing with luminism at all if the light is not present. But luminist light has its own specific properties, just as impressionist light has. Luminist light tends to be cool, not hot, hard not soft, palable rather than fluid, planar rather than atmospherically diffuse.“

wenn luministische Werke Stürme darstellen, erscheinen die Gemälde seltsam still. In *Thunderstorm Over Narragansett Bay* zieht ein schwerer Gewittersturm über das Meer heran. Dennoch bleibt das Meer glatt, keine Welle spült an den Strand und der Wind zerrt weder an den Segeln der Schiffe noch an den Menschen am Strand.¹⁶⁸ Daß in diesem Gemälde die Stille, trotz Sturm, überwiegt, wurde mittels der Farbgebung erreicht. Neben den dunklen Gewitterwolken ist auch das Wasser in ein tiefes Schwarz getaucht. Das Licht schafft auch hier harte Konturen. Der goldgelbe Strand hebt sich deutlich gegen das Schwarz des Wassers ab, die weißen Segel der Schiffe spiegeln sich auf beinahe unnatürliche Weise im Wasser und sogar der Schleier des heranziehenden Gewitterregens ist in einzelne, voneinander getrennte Schnüre aufgegliedert.

Selbst in der Staffage spielt Ruhe im Luminismus eine große Rolle. Die wichtigsten Staffageelemente des Luminismus sind Schiffe, mal unter Segeln, mal als Schiffswracks, und Menschen, wobei diese nicht zu Genreszenen ausgearbeitet werden. Wenn Menschen in den Gemälden dargestellt werden, dann meist in ruhender, bewegungsloser Position in Form von rastenden Wanderern, Fischern, Anglern oder auf der Lauer liegenden Jägern. Auch bei den gezeigten Schiffen steht das ruhende Element im Vordergrund, was bei der Betrachtung von *Lanes Ships and an Approaching Storm Off Owl's Head, Maine* deutlich wird.¹⁶⁹ In diesem Gemälde erkennt der Betrachter im Hintergrund ein stürmisch aufgewühltes Meer, in dem sich zwei Schiffe gegen den Wind stemmen. Im Vordergrund dominiert jedoch das luministische Konzept der Ruhe, in diesem Fall der Ruhe vor dem Sturm. Die Meeresoberfläche ist spiegelglatt und es ist völlig windstill, wie die regungslosen Segel zeigen. Wie allen anderen genannten Werken ist auch diesem der streng horizontale Aufbau gemein, der vertikal nur von den Masten der Segelschiffe durchbrochen wird, welche die verschiedenen Bildgründe miteinander verbinden.

Vergleicht man die genannten Werke mit *Rocky Mountains – Lander's Peak*, so wird auf den ersten Blick deutlich, das Bierstadt keine oder nur wenige luministische Konzepte in sein Gemälde übernommen hat. Das Licht muß in *Rocky Mountains – Lander's Peak* eher als atmosphärisch diffus bezeichnet werden, und nur in einem Bildbereich könnte man luministische Einflüsse erkennen. Dies geschieht dort, wo auch ein ruhendes Element in das Bild

¹⁶⁸ Martin Johnson Heade, *Thunderstorm Over Narragansett Bay*, 1868 [120].

¹⁶⁹ Fitz Hugh Lane, *Ships and an Approaching Storm Off Owl's Head, Maine*, 1860 [121].

aufgenommen ist: im See im Mittelgrund des Bildes. Dort schafft das Licht harte Konturen auf der spiegelglatten, ruhigen Wasseroberfläche. Diese Ruhe ist jedoch nicht vollkommen, sondern wird durch das herabstürzende Wasser des Wasserfalls durchbrochen. Auch der Bildaufbau ist nicht streng horizontal geprägt, und das Bildformat geht weit über das für die Luministen übliche hinaus. Zudem ist es schwierig, die Bildaussage von *Rocky Mountains – Lander's Peak* darauf festzulegen, Stimmung in Form von Stille und Ruhe vermitteln zu wollen.

Diese Ausführungen zeigen, daß neben verschiedenen motivischen Bildelementen auch unterschiedliche Konzepte der deutschen und amerikanischen Landschaftsmalerei in unterschiedlichem Maße Eingang in Albert Bierstadts *Rocky Mountains – Lander's Peak* gefunden haben, die sich jedoch nur schwer voneinander abgrenzen lassen. Dabei wurde deutlich, daß das Werk nicht nur auf europäischen Ursprüngen beruht, sondern zu einem Teil auch auf amerikanischen. Da die amerikanische Kunst jedoch lange Zeit von der europäischen geprägt war, betrachtet man die amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts noch immer stark im Licht dieser Abhängigkeit. Parallel zur amerikanischen Landschaftsmalerei scheint sich die amerikanische Naturauffassung jedoch mehr in bezug auf den neu entdeckten Kontinent und weniger abhängig von Europa herausgebildet zu haben. Im folgenden Kapitel wird zu untersuchen sein, welche Konzepte dieser amerikanischen Naturauffassung in *Rocky Mountains – Lander's Peak* zum Ausdruck kommen.

6. Konzepte der amerikanischen Naturauffassung und deren Umsetzung in *Rocky Mountains - Lander's Peak*

Im Laufe der vorliegenden Arbeit hat sich gezeigt, daß Albert Bierstadts *Rocky Mountains – Lander's Peak* von verschiedenen motivischen Einflüssen und Konzepten geprägt ist, die zum Teil stark auf europäische Ursprünge zurückgehen. Da dieses Werk jedoch bereits von den Zeitgenossen als amerikanisch bezeichnet wurde, ist zu untersuchen, was das Amerikanisch-Sein des Gemäldes, über den Titel und einzelne Bildelemente wie die Indianer im

Vordergrund, hinaus ausmachte.¹⁷⁰ Dabei sollte die Herkunft des Malers hier nicht außer Acht gelassen werden. Obwohl er in Deutschland geboren wurde, wuchs er als Amerikaner auf, da er im Alter von zwei Jahren in die USA kam. Somit bildete sich sein Naturverhältnis und –verständnis unter dem Eindruck seiner Sozialisation und dem Zeitgeist in den USA um die Mitte des 19. Jahrhunderts heraus, bevor er im Alter von 24 Jahren sein Kunststudium in Düsseldorf begann. Hinzu kam Bierstadts bereits genanntes Streben nach Reichtum und Ansehen in der amerikanischen Gesellschaft. Dieses konnte er sich erfüllen, indem er in seinen Gemälden den Zeitgeist und Zeitgeschmack der Amerikaner rezipierte, damit diese seine Arbeiten erwarben. Die ersten Kapitel zeigten, inwieweit die europäische Kunst seine Arbeiten beeinflusst hatte, nun soll die Untersuchung der zeitgenössischen amerikanischen Naturauffassungen zeigen, inwieweit Bierstadt letztere in *Rocky Mountains – Lander's Peak* berücksichtigte. Wie gelang es Bierstadt, dem Betrachter verschiedene zeitgenössische religiöse, philosophische, sozialhistorische und geopolitische Konzepte in seinem Werk so zu vermitteln, daß dieser, trotz künstlerischer europäischer Einflüsse, dem Gemälde einen eigenen amerikanischen Charakter zuschrieb?

6.1 Religiöse Konzepte: *God's Own Country* und *Paradise Lost - Paradise Regained*

Die religiösen Konzepte von *God's Own Country* und *Paradise Lost – Paradise Regained* sind zunächst wichtige Bestandteile des amerikanischen Selbstverständnisses. Die ersten Siedler hatten das *engstirnige*, überfüllte Europa zumeist aus Glaubensgründen verlassen: Sie kamen in ein Land, das ihnen, aufgrund seiner natürlichen Ressourcen und seiner geographischen Größe, die Freiheit gab, ihren Glauben zu leben und ihre Subsistenz in Eigenverantwortung zu sichern. Dieses Glück, ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen zu können, meinten sie, aus ihrem Glauben heraus, Gott zu verdanken, der ihnen dieses Land geschenkt hätte, um es sich nutzbar zu machen. Alle Rückschläge wie Hungersnöte und Indianerkriege wurden als Prüfungen Gottes empfunden; die Siedler sollten in Gottes Auftrag *God's Own Country* bewohnen, verteidigen und daraus erstarkt hervorgehen.¹⁷¹ Auch in der

¹⁷⁰ vgl. **Tuckerman**, a.a.O., S. 395/396 und **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 191/192.

¹⁷¹ Dieser Gedanke ist durchaus auch in einem nationalen Sinne zu sehen. Die Einheit von Gott, Mensch und Natur in einer Nation verdeutlichte das Auserwählt-Sein des amerikanischen Volkes und diente wiederum zur Legitimation der Nation über Gott und die Natur; **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 16/17.

Kunst sollte immer wieder an das göttliche Geschenk der Natur an die Amerikaner erinnert werden. So schien für die zeitgenössischen amerikanischen Künstler folgender Gedanke immer präsent gewesen zu sein:

„In the old world artists may indeed paint only such „garden landscapes“ as are dotted here and there in a setting that man has mastered; but our noble Hudson and „the wild witchery of our unpolluted inland lakes and streams“, this Nature is not man's but „GOD'S.“¹⁷²

Aus dieser Idee heraus stellte Bierstadt die Natur des amerikanischen Westens als Gottes Schöpfung dar, die noch unberührt von jeglicher Zivilisation in zeitloser Unschuld zu verharren scheint. Diese Unschuld wird im Bild nicht nur durch die von weißen Amerikanern unberührte Landschaft verkörpert, sondern auch in den Figuren der Indianer als Symbol für den von der Zivilisation unverdorbenen Menschen.¹⁷³ Es wurde bereits vermutet, daß Licht und Inhalt der Alltagsszenen auf den Nachmittag als Tageszeit hindeuten und daß daher möglicherweise das Ende des letzten Schöpfungstages dargestellt sein könnte. In diesem Sinne würde sich die Natur dem Betrachter so unberührt zeigen, als wäre sie gerade von Gott erschaffen worden. Die Unberührtheit und Unverdorbenheit der amerikanischen Wildnis konnte es dem Menschen ermöglichen, über die ursprüngliche Natur näher an Gott heranzugelangen. Somit könnte es Bierstadts Anliegen gewesen sein, in *Rocky Mountains – Lander's Peak* nicht nur Gottes Schöpfung darzustellen, sondern auch seine Anwesenheit in der von ihm geschaffenen Natur. Wäre Gott wirklich in dieser unberührten, zeitlosen Natur, so könnte der Mensch über diese in Kontakt mit ihm treten und die Vollkommenheit erleben. Neben dem Berg als Symbol für die Macht und Unberührbarkeit Gottes deutet auch das den Berg umgebende atmosphärische Licht auf seine Anwesenheit hin. Durch das Licht und das Eins-Sein des Menschen mit der unberührten Natur kann er auch die Einheit mit Gott erfahren.¹⁷⁴

Die Einheit des Menschen mit Gott ist ein Zustand, der mit der Vorstellung vom Paradies in Verbindung gebracht wird. So wurde die neue Welt als der wiedergefundene Garten Eden bezeichnet, der den Amerikanern einen Neuanfang, frei vom Sündenfall Adams und Evas,

¹⁷² *The Literary World*, New York, 8. Mai 1847; zitiert nach **Perry Miller**, *Errand into the Wilderness*, Cambridge 1956, S. 206.

¹⁷³ vgl. **Goetzmann**, a.a.O., S. 12.

¹⁷⁴ vgl. **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 42.

ermöglichen könne; die amerikanische Natur wurde zum Symbol der Unschuld Adams und Evas vor dem Sündenfall.¹⁷⁵ Miltons Gedichte *Paradise Lost* und *Paradise Regained* schie-
nen den Verlust des Paradieses und seine Wiederentdeckung in der Neuen Welt ein Jahr-
hundert zuvor vorwegzunehmen.¹⁷⁶ Nachdem der *erste Adam* in *Paradise Lost* den Kampf
gegen das Böse verloren hatte, siegte ein *zweiter Adam* aus der Kraft der Natur heraus über
den Satan:

„I who erewhile the happy garden sung,
By one man's disobedience lost, now sing
Recovered Paradise to all mankind,
By one man's firm obedience fully tried
Through all temptation, and the Tempter foiled
In all his wiles, defeated and repulsed,
And Eden raised in the waste wilderness.
(...); now thou hast avenged
Supplanted Adam, and by vanquishing
Temptation hast regained lost Paradise,
(...)“¹⁷⁷

Bierstadt stellte in seinem Gemälde das Paradies dar, das den Menschen, die aus der
Verdorbenheit der alten Welt in die neue geflohen waren, einen Neuanfang ohne die Last der
Erbsünde ermöglichen konnte. Das Bild enthält auf den ersten Blick keine Hinweise, die auf
eine negative Stimmung hindeuten könnten; alles wirkt harmonisch und idyllisch, kurz para-
diesisch. Noch nicht einmal die den Indianern drohende Gefahr wird in den Vordergrund ge-
stellt. Ihr Alltagsleben verläuft scheinbar friedlich, und der dargestellte Jagderfolg zeigt, daß
die Menschen aus der Üppigkeit der Natur schöpfen. Die Vergänglichkeit dieser Idylle wird
nur in einzelnen Bildelementen, wie mit dem Büffelschädel im Vordergrund, angedeutet.

An dieser Stelle muß allerdings auch auf die Problematik dieser Naturauffassung ver-
wiesen werden, mit der sich Bierstadt und seine Zeitgenossen konfrontiert sahen. Einerseits

¹⁷⁵ vgl. **Richard W.B. Lewis**, *The American Adam*, Chicago 1955.

¹⁷⁶ John Milton, *Paradise Lost*, A Poem Written in Ten Books (1667) und *Paradise Regained*, A Poem in Four Books (1671), *Milton. Poetical Works*, herausgegeben von Douglas Bush, 13. Auflage, ND Oxford/ New York 1992, S. 201–512.

¹⁷⁷ ebd., S. 464/511.

war ihnen, ihrer Meinung nach, der Kontinent als neues Paradies von Gott gegeben, um ihn im biblischen Sinne zu beherrschen und nutzbar zu machen.¹⁷⁸ Indem die Amerikaner jedoch den Kontinent besiedelten und seine natürlichen Ressourcen ausbeuteten, wurde andererseits eine Entwicklung in Gang gesetzt, welche die Zerstörung des Paradieses durch den Menschen und den technischen Fortschritt bedeutete. Diese Zerstörung der Natur stellte gleichzeitig auch einen Angriff auf die amerikanische Religion dar, deren Grundlage ja die Trinität *Gott - Natur – Mensch* bildete. Aus dieser Problematik heraus ergaben sich frühe ökologische Fragen wie die Begrenzung der technischen Entwicklung oder die Einrichtung von Nationalparks zugunsten des Schutzes der Natur. Obwohl im Laufe der Jahre tatsächlich einige Gebiete zu Nationalparks erklärt wurden, mußten die ökologischen Fragen hinter das Streben nach wirtschaftlichem Wachstum zurücktreten.¹⁷⁹

Hier deutet sich an, was in den folgenden Kapitel zu zeigen sein wird: Daß nämlich die Konzepte von *God's Own Country* und *Paradise Lost – Paradise Regained* als grundlegend für die gesamte amerikanische Naturauffassung, sei es aus philosophischer, sozialhistorischer oder geopolitischer Sicht, angenommen werden können beziehungsweise diese beeinflussen.

6.2 Das philosophische Konzept Emersons – Die Transzendenz in der amerikanischen Landschaftsmalerei

Folgt man der Literatur zur amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, so war die amerikanische Landschaftsmalerei, sowohl was die *Hudson River School* als auch was den Luminismus anbelangt, untrennbar mit der Philosophie Ralph Waldo Emersons verbunden.¹⁸⁰ Wenn Emerson schließlich, und wohl zu recht, als Sprachrohr der amerikanischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts bezeichnet wird, so stellen sich zwei Fragen: Auf-

¹⁷⁸ vgl. **Genesis** 1, 26–30.

¹⁷⁹ vgl. **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 157-159. Der Yellowstone Park wurde 1807 entdeckt und 1872 vom amerikanischen Kongreß zum ersten Nationalpark der USA erklärt. Dies geschah unter anderem aufgrund der Veröffentlichung mehrerer Gemälde Thomas Morans, wie zum Beispiel *The Grand Canyon of the Yellowstone*, 1872; **Hunt/ Gallagher**, a.a.O., S. 27–29; **Linda S. Ferber**, Albert Bierstadt. *The History of Reputation, Art and Enterprise*, a.a.O., S. 49. Thomas Moran, *The Grand Canyon of the Yellowstone*, 1872 [122].

¹⁸⁰ zum Beispiel **Novak**, *American Painting*, a.a.O.; **Anderson**, *Albert Bierstadt*, a.a.O.; **Perry Miller**, *Nature's Nation*, Cambridge 1967.

grund welcher Aussagen dies der Fall gewesen sein könnte und wie dies in der amerikanischen Landschaftsmalerei zum Ausdruck kommt?¹⁸¹

Als programmatisch für das Konzept einer philosophischen Naturerfahrung nach Emerson galt sein Essay mit dem Titel *Nature* aus dem Jahr 1836.¹⁸² Im ersten Kapitel dieses Essays findet sich folgende zentrale Aussage:

„In the woods we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life, - no disgrace, no calamity, (Leaving me my eyes) which nature cannot repair. Standing on the bare ground, - my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, - all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the universal being circulate through me; I am part or particle of God. The name of the nearest friend sounds then foreign and accidental: to be brothers, to be acquaintances, - master or servant, is then a trifle and a disturbance. I am the lover of uncontained and imortal beauty.“¹⁸³

Diese Aussage Emersons war Ausdruck einer allumfassenden, transzendenten Naturerfahrung, welche die Einheit von Gott, Natur und Mensch erneut in den Mittelpunkt dieser Erfahrung rückte. Im *transparent eyeball* wird der Mensch eins mit Gott und der Natur; es findet eine Verbindung von Subjekt und Objekt im transzendenten Naturerlebnis statt.¹⁸⁴ In diesem Sinne beschreibt die Naturauffassung Emersons ein im Grunde romantisches Naturerlebnis. Dieses transzendente Erlebnis kann der Mensch, so Emerson, aber auch im Fallen beziehungsweise im Sich-Fallen-Lassen erfahren:

„The circuit of the waters is mere falling. (...) Place yourself in the middle of the stream of power and wisdom which animates all whom it floats, and

¹⁸¹ Novak bezeichnete Emerson als das Sprachrohr der amerikanischen Landschaftsmaler; **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 268.

¹⁸² **Ralph Waldo Emerson**, *Nature* (1836), ND *Essays & Lectures*, zusammengestellt von Joel Porte, New York 1983, S. 9–49.

¹⁸³ ebd., S. 10.

¹⁸⁴ **Martin Christadler**, Heilsgeschichte und Offenbarung. Sinnzuschreibung an Landschaft in der Malerei der amerikanischen Romantik, *Landschaft*, herausgegeben von Manfred Smuda, Frankfurt am Main 1986, S. 140: „(...)“; und schließlich beruhte er [der idealistische Diskurs] auf Emersons Fassung der identitätsphilosophischen Erkenntnistheorie des Idealismus, die die transzendente Einheit von Subjekt und Objekt, von Ich und (Natur-) Wirklichkeit, von Individuellem und Ganzem, Mikro- und Makrokosmos, Prozeß und Form behauptete.“

you are without effort impelled to truth, to right and perfect contentment.
 (...) Then you are the world, the measure of right, of truth, of beauty.“¹⁸⁵

Emersons Streben nach Einheit wird auch in *A Modern Anthology* deutlich. Dort schuf er nicht nur eine Einheit zwischen Gott, Natur und Mensch, sondern auch zwischen Religion und Philosophie allgemein sowie zwischen Mensch, Religion, Philosophie und deren Geschichtlichkeit. Hier sprach auch Emerson das Problem der Amerikaner mit der, ihrer Meinung nach, unzureichenden Geschichte der USA an. Emerson schien dieses, auch in Abgrenzung zu Europa, lösen zu wollen, indem er die Geschichte auf eine höhere, religiös-philosophische Ebene transformierte, die sich weniger auf Geschichte in Form von Büchern und Urkunden stützen sollte, sondern auf gelebte Geschichte.¹⁸⁶

Hat Bierstadt die transzendenten, pantheistischen Gedanken Emersons in seinem Gemälde *Rocky Mountains – Lander's Peak* umgesetzt? Es können zwei Bildbereiche ausgemacht werden, welche die Idee des *transparent eyeball* im Bild symbolisieren können: die obere Bildhälfte mit der Darstellung des lichtumfluteten Berges und die Oberfläche des Sees, in den sich ein Wasserfall ergießt. Wie bereits angemerkt, entzieht der Berg sich durch seine atmosphärische Auflösung in Licht und Wolken einerseits dem Anblick des Betrachters, veranlaßt ihn andererseits aber dazu, nach dem Verborgenen zu streben. Gelingt es ihm, sich ganz auf die Natur einzulassen, so wird er scheinbar emporgehoben und hineingezogen in diese Wolke aus göttlichem Licht, die alles wie Nebel umhüllt. So wie der Nebel das Individuum umhüllt, so könnte Gott im übertragenen Sinn den Menschen, der ganz in die Natur eintaucht und eins mit ihr wird, umgeben.

Das Bild des Eintauchens hat Bierstadt ebenfalls in sein Gemälde aufgenommen. Die glatte Oberfläche des Sees als Spiegel der Seele und Abbild der Schöpfung in der Natur zieht

¹⁸⁵ **Ralph Waldo Emerson**, *Spiritual Laws, Essays: First Series*, überarbeitete Auflage, herausgegeben von Edward W. Emerson, Cambridge 1883, S. 123–157 (= Emerson's Complete Works, Band 2).

¹⁸⁶ **Ralph Waldo Emerson**, *A Modern Anthology*, zusammengestellt und herausgegeben von Alfred Kazin und Daniel Aaron, ND Boston 1958, S. 143/144: „He [the pupil] too shall pass through the whole cycle of experience. He shall collect into a focus the rays of nature. History no longer shall be a dull book. It shall walk incarnate in every just and wise man. You shall not tell me by languages and titles a catalogue of volumes you have read. You shall make me feel what periods you have lived (...). (...) Yet every history should be written in a wisdom which divined the range of our affinities and looked at facts as symbols. I am ashamed to see what a

den Betrachter an. Hier hätte er die Möglichkeit, tatsächlich einzutauchen in die Tiefen von Gottes Schöpfung, ganz vom Wasser umgeben zu sein und die Welt hinter dem Spiegel zu erkunden. Beim Bad im Wasser könnte das Individuum Teil der Natur, und im transzendenten Sinn Teil Gottes werden und sich wirklich in ihr, in ihm, bewegen. Zieht man die biblische Bedeutung des Eintauchens in Wasser mit in diese Betrachtung ein, so zeigt sich, daß das Wasser in der Taufe auch zum Vermittler zwischen Gott und den Menschen wird.¹⁸⁷ Des weiteren könnte hier die reinigende Wirkung von Wasser von Bedeutung sein. Im übertragenen Sinn bestätigt das Wasser der Taufe den Bund mit Gott und reinigt die Seele, wie das Eintauchen des Menschen in die unberührte Natur und der Kontakt mit dem Göttlichen durch die Natur seinen Geist von den Verunreinigungen der Zivilisation säubert.¹⁸⁸

Das stürzende, fallende Element im Bild wird durch den Lauf des Wassers symbolisiert, den der Betrachter vom Ursprung im Gebirge bis hinab in den See verfolgen kann, auch wenn dieser zum Teil durch Schluchten und versteckt hinter Hügeln verläuft. Es wird somit zum Bindeglied zwischen dem Berg, das heißt der göttlichen Sphäre, oben und dem Tal, das heißt der menschlichen Sphäre, unten. Gleichzeitig könnte der Wasserlauf auch jenen Strom bildlich darstellen, dem sich die Menschen, so Emerson in *Spiritual Laws*, anvertrauen sollen, um die vollkommene und transzendente Einheit mit Gott und der Natur zu erleben.¹⁸⁹

Zuletzt stellt sich die Frage nach einer Form von Geschichtlichkeit in Albert Bierstadts *Rocky Mountains – Lander's Peak*. Die Genreszene im Bild könnte auf die Geschichte der Indianer hinweisen, die, so Bierstadt, bald beendet sein würde. Dabei wäre allerdings zu berücksichtigen, daß der Künstler, wie seine Zeitgenossen, die Geschichte des amerikanischen Kontinents und die der Indianer nicht als geschichtswürdig empfanden. Ihrer Meinung nach hatte Gott den weißen Amerikanern ein freies Paradies geschenkt, das es auszu-

shallow village tale our so-called History is. How many times we must say Rome, and Paris, and Constantinople!“

¹⁸⁷ **Markus** 1, 9 - 11: „(...) Und als er [Jesus] aus dem Wasser stieg, sah er, daß der Himmel sich öffnete und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam. (...)“

¹⁸⁸ **Emerson**, *Modern Anthology*, a.a.O., S. 53/54. Hier beklagt Emerson die Stagnation und ruft nach einem Neuanfang, den er nur auf der Grundlage der transzendenten Vereinigung von Gott, Natur und Mensch für möglich hält.

¹⁸⁹ vgl. nochmals die Bedeutung des Wasserlaufs in Thomas Coles *The Voyage of Life* Serie [95-98].

beuten galt.¹⁹⁰ Daß dieser Kontinent von Menschen verschiedenster Kulturen bewohnt war, die selbst auf eine lange Geschichte zurückblicken konnten, wurde ignoriert, da es unter anderem den wirtschaftlichen und politischen Machtinteressen der jungen Nation hinderlich war. Daher ist es eher unwahrscheinlich, daß Bierstadt die Indianer ins Bild aufgenommen hat, um ihren Anteil an der amerikanischen Geschichte zu würdigen. Den eigentlichen Grund der Darstellung, die Dokumentation einer aussterbenden Rasse, hatte er schließlich auch in seinem Brief selbst genannt. In *Rocky Mountains – Lander's Peak* lassen sich jedoch Züge erkennen, die Emersons *vom Menschen erlebter und gelebter Geschichte* nahe kommen. Der Künstler lebte Geschichte, indem er sich wie viele andere auf die Reise in den unbekanntem Westen aufmachte; durch das von ihm geschaffene Gemälde, das ihm zu allgemeiner Anerkennung verhalf, erlebten er und seine Betrachter die amerikanische Geschichte der Inbesitznahme der Natur, ebenso wie das Bild heute zur Geschichte der amerikanischen Malerei gehört. Möglicherweise war es das, was Emerson meinte, als er schrieb, daß Geschichte nicht länger ein langweiliges Buch sein solle, sondern Teil jedes weisen Menschen.¹⁹¹

Wie die religiösen Konzepte amerikanischer Naturauffassung, so sah sich auch die romantische, transzendente Philosophie Emersons mit dem Problem der Naturzerstörung durch Zivilisierung und Industrialisierung konfrontiert. Aufgrund ihres pantheistischen Weltbildes mußten die Anhänger einer transzendenten Weltansicht sich für den Schutz der Natur aussprechen. Die Natur als Teil der Trinität *Gott - Natur - Mensch* durfte nicht zerstört und ausgebeutet werden, da sich die Menschen sonst von Gott lossagen würden. Nach Emerson mußte die Natur in rationalem und ästhetischen Sinne als göttlicher Leitfaden für ein vollkommenes menschliches Leben verstanden werden.¹⁹² Letztlich mußte jedoch auch hier ein im Grunde idealistisches Streben der Philosophie hinter politischen und wirtschaftlichen Interessen zurückstehen.

¹⁹⁰ **Turner**, a.a.O., S. 2: „The most significant thing about the American frontier is, that it lies at the hither edge of free land.“ (zum Begriff *frontier* siehe Kapitel 6.4).

¹⁹¹ vgl. **Emerson**, *Modern Anthology*, a.a.O., S. 143.

¹⁹² vgl. **Ekirch**, a.a.O., S. 52.

6.3 Geopolitisches Konzept der *Manifest Destiny*

Aufgrund der angesprochenen ökologischen Probleme drohte der amerikanischen Nation in ihrer Definition über die Natur durch Religion und Philosophie eine Sinnkrise. Die Zerstörung des Mythos der unberührten Natur durch Wissenschaft und Industrialisierung bedeutete die Zerstörung der romantisch idealisierenden religiösen und philosophischen Naturauffassung. Die Lösung für dieses Problem suchten die Amerikaner im Konzept der *Manifest Destiny*, das die religiösen und philosophischen Konzepte ergänzte und sich den veränderten ökonomischen und historischen Gegebenheiten anpaßte.¹⁹³ Dieses basierte zunächst auf einer geographischen Erklärung für den Fortschritt und das Wachstum der amerikanischen Nation zu Weltbedeutung. Wie dieser Gedanke sich in das amerikanische Selbstverständnis einprägte, zeigt folgendes Zitat:

„[The continent] is strikingly adapted not only to greatness of empire, but to that peculiar form of greatness which seems to be recieved for our inheritance. (...) Taken in whole, it is a wonderful provision for the intelligence, sagacity, energy, restlessness, and indomitable will of such a race as the Anglo-Saxon - a race that masters physical nature without being mastered by it - a race in which the intensest home-feelings combine with a love of enterprise, adventure, and colonization - a race that fears nothing, claims every thing within reach, enjoys the future more than the present, and believes in a destiny of incomparable and immeasurable grandeur.“¹⁹⁴

Als Ausdruck der *Manifest Destiny* galten auch die Ausführungen von William Gilpin, der für die amerikanischen Entwicklungsmöglichkeiten zwei Gründe anführte, die er ebenfalls in der Geographie des amerikanischen Kontinents begründet sah: Erstens meinte er, daß sich die Rocky Mountains von anderen Kontinentalgebirgen, wie beispielsweise den europäischen Alpen, grundsätzlich unterschieden. In Europa verursache die zentrale Lage der Alpen den

¹⁹³ Der Begriff wurde erstmals im Juli 1845 von John O'Sullivan in der Zeitschrift *Democratic Review* erwähnt. Dort diente er zur Rechtfertigung für die Eroberung von Texas (1845), wie später auch bei der Einverleibung von Oregon (1859). Beide Vorgänge wurden mit der „offenkundigen Bestimmung“ (= *Manifest Destiny*) zur Einverleibung begründet; zitiert nach **Gert Raeithel**, *Vom Puritanismus bis zum Bürgerkrieg 1600–1860*, Weinheim 1987 (= Geschichte der nordamerikanischen Kultur, Band 1), S. 275.

¹⁹⁴ Providence in American History, ohne Autorenangabe, *Harper's New Monthly Magazine* 17, Oktober 1858, S. 699.

Abfluß der Wassermassen zentrifugal nach außen. Im Gegensatz dazu entstehe durch die Lage der Rocky Mountains in Nord-Süd-Richtung ein zentraler Abfluß, wie der Mississippi, wodurch dem Land eine große Entwicklung entlang einer zentralen Lebensader, die alle Energie in sich vereinigte, ermöglicht werden würde.¹⁹⁵ Zudem strebe nirgendwo sonst auf der Erde die Natur zu solch einer Großartigkeit und Harmonie auf, so daß keine Nation eine schönere und geeignetere Geographie hätte, welche eine weltpolitische Bedeutung rechtfertigen könnte:

„Nature, here, more perfectly than at any other point upon the globe, unites into one grand coup--d'oeil all her grandest features, which harmoniously grouped, present to the mind a combination of superlative sublimity.“¹⁹⁶

Daß die Entdeckung der Rocky Mountains in den USA nicht nur aus geopolitischer Sicht von großer Bedeutung war, zeigen Essaysammlungen, Romane und Reiseberichte aus dem Wilden Westen, die zu den Bestsellern gehörten. In *The Home Book of the Picturesque* schrieb James Fenimore Cooper:

„New-York [Bundesstaat New York mit den Catskill und Adirondack Mountains], indeed, in the way of scenery, has very high claims to variety, gracefulness, and even grandeur, among the mountains of the counties bordering on Champlain. By grandeur, however, let there be no mistake, by recieving the term in any other than a limited sense. Any well delineated view of a high-class Swiss scene, must at once convince even the most provincial mind among us that nothing of the sort is to be found in America, east of the Rocky Mountains.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ **William Gilpin**, *The Central Gold Region. The Grain, Pastoral, and Gold Regions of North America with Some Views of its Physical Geography and Observations of the Pacific Railroad* (1860), neu veröffentlicht als *Mission of the North American People, Geographical, Social, and Political* (1873), (ND) New York 1974, S. 28 und 103.

¹⁹⁶ ebd., S. 29, sprach von der „superlative sublimity“, die in der amerikanischen Natur zum Ausdruck käme; vgl. auch **Baigell**, *Albert Bierstadt*, S. 11/12.

¹⁹⁷ **James Fenimore Cooper**, *American and European Scenery Compared, The Home Book of the Picturesque: On American Scenery, Art, and Literature* (1852), ND Gainesville 1967, S. 64. Besonders der Zusatz am Ende des letzten Satzes schien die Bedeutung der Rocky Mountains

In der zeitgenössischen Literatur wurden die Rocky Mountains immer wieder als Symbol für die zukünftige Größe und Bedeutung der noch jungen amerikanischen Nation, als eine *Ikone der Manifest Destiny*, beschrieben.¹⁹⁸ Die Amerikaner hatten ihre eigenen Alpen entdeckt, die sich im Gegensatz zu den europäischen noch unberührt von menschlicher Zivilisation in einem paradiesischen Zustand befanden und nun erforscht werden wollten. Die Bedeutung der paradiesischen Unberührtheit muß besonders auch im Zusammenhang mit den Auswirkungen des amerikanischen Bürgerkrieges auf die amerikanische Psyche gesehen werden. Die Amerikaner waren entsetzt über die Zerstörungskraft des Krieges und über die Verwüstungen, welche dieser nicht nur in der ihrer Ansicht nach Gott gegebenen Natur anrichtete, sondern auch innerhalb des von Gott auserwählten Volkes. Der Westen und seine Unversehrtheit ließ die Amerikaner auf einen Neuanfang hoffen.¹⁹⁹ Albert Bierstadt war in diesem Zusammenhang sehr darauf bedacht, sich die Neugierde, das Interesse und die Hoffnungen der Amerikaner bezüglich dieses Gebirges zunutze zu machen und die Ansprüche an ein solches Gebirge, was Großartigkeit, Unberührtheit und Ruhm anbelangte, in seinen Werken zu erfüllen.²⁰⁰

Wenn bisher auch nicht explizit erwähnt, so darf nicht vergessen werden, daß auch das Konzept der *Manifest Destiny* eine göttliche Legitimation als Ausgangspunkt für das Handeln der Amerikaner voraussetzte. Danach hätten die Vereinigten Staaten als christliches Land in heiliger Mission die Aufgabe gehabt, die Erde spirituell zu erneuern. Das angelsächsische Amerika, als Königreich Gottes auf Erden, hätte diesbezüglich ein leuchtendes Vorbild sein sollen.²⁰¹ Dennoch entsteht natürlich der Eindruck, daß der Gedanke einer spirituellen Erneuerung der Welt in göttlicher Mission und auf der Grundlage geographischer Begebenhei-

zu unterstreichen. Es gebe, so Cooper, nichts in den USA, was mit den Schweizer Alpen vergleichbar wäre - östlich der Rocky Mountains!

¹⁹⁸ zum Begriff *Ikone der Manifest Destiny* vgl. **Anderson**, *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 78.

¹⁹⁹ vgl. ebd., S. 81.

²⁰⁰ zu Bierstadts Streben nach Anerkennung vgl. **Ferber**, *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 22.

²⁰¹ Die Erhöhung zum Königreich Gottes auf Erden war Ausdruck millenialistischer Bestrebungen in den USA. Das Sklaventum und der amerikanische Bürgerkrieg stellten das Konzept der spirituellen Erneuerung der Welt nach dem Vorbild der USA jedoch in Frage. Daher war die Entdeckung einer paradiesisch unberührten Natur im Westen von besonderer Bedeutung, da sie auch in den USA einen Neuanfang ermöglichte, was der Nation ihre Vorbildfunktion zurückgeben konnte; vgl. **Baigell**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 12.

ten nur als Deckmantel und Begründung für die Übernahme von weiten Landstrichen in Nordamerika diene.²⁰²

An dieser Stelle stellt sich nun die Frage, welche Bedeutung die *Manifest Destiny* für Albert Bierstadt in seinem Gemälde *Rocky Mountains – Lander's Peak* gehabt haben könnte. Als eine *Ikone der Manifest Destiny* wäre es Symbol für die zukünftige Größe und Bedeutung des amerikanischen Volkes. Sucht man nach Merkmalen, welche diese Aussage unterstützen, so fällt zunächst das Bildformat auf. Alleine die Großformatigkeit läßt Rückschlüsse auf die Bedeutung der Natur für die Amerikaner zu. Folgende Schlußfolgerung drängt sich auf: je größer das Format, desto größer der Anspruch, der durch dieses zum Ausdruck kommen soll.²⁰³ Unter diesem Aspekt ist die Wahl des Formats als Ausdruck des amerikanischen Anspruchs, Weltbedeutung zu erlangen, nicht verwunderlich und letztlich sogar konsequent. Der Vergleich mit einer früher entstandenen, kleineren und weniger dramatischen Version des Themas *Rocky Mountains* mit dem Titel *Sunset Light, Wind River Range of the Rocky Mountains* zeigt, daß bei *Rocky Mountains – Lander's Peak* das Format in dem Maße von Bedeutung ist, wie Bierstadt es von der kleineren zur größeren Fassung veränderte.²⁰⁴

Doch was macht *Rocky Mountains – Lander's Peak*, im Vergleich mit *Sunset Light, Wind River Range of the Rocky Mountains*, über das Bildformat hinaus zu einer *Ikone der Manifest Destiny*? Inhaltlich zeigen beide Gemälde eine paradiesische Natur, die den Amerikanern die Möglichkeit eines Neuanfangs nach Beendigung des amerikanischen Bürgerkriegs in Aussicht stellt. Die dargestellte Natur würde dem, im Bürgerkrieg gespaltenen Volk eine Wieder-

²⁰² Bereits 1823 wandte sich der amerikanische Präsident James Monroe gegen europäische Kolonialisierungsversuche in Süd- und Mittelamerika sowie in Nordamerika (Rußland zeigte neben Alaska Interesse an einer Expansion nach Süden): „Dank der Freiheit und Unabhängigkeit, welche die amerikanischen Kontinente erworben haben und aufrechterhalten, sind sie von nun an nicht mehr als Subjekte zukünftiger Kolonialisierung durch europäische Mächte anzusehen.“; zitiert nach *Schlaglichter der Weltgeschichte*, a.a.O., S. 298. Diese als Monroedoktrin bezeichnete Aussage forderte in letzter Konsequenz nicht nur die Nicht-Einmischung Europas in amerikanische Angelegenheiten, sondern auch das Kontrollrecht Amerikas über diese Territorien. Das Konzept der *Manifest Destiny* kann somit als die Legitimation dieser amtlichen Doktrin auf der Grundlage geographischer Eigenheiten und einer göttlichen Mission angesehen werden. Hierzu ist anzumerken, daß die USA zwischen 1815 und 1860 ihr Hoheitsgebiet um 1,2 Millionen Quadratmeilen vergrößerten; vgl. **Raeithel**, a.a.O., S. 275/76.

²⁰³ vgl. zum Beispiel Bildformate der europäischen Barockmalerei, u.a. Werke von Peter Paul Rubens.

²⁰⁴ Albert Bierstadt, *Sunset Light, Wind River Range of the Rocky Mountains*, 1861 [123]; vgl. **Trump**, a.a.O., S. 130/131.

vereinigung bei der gemeinsamen Inbesitznahme und Zivilisierung des amerikanischen Westens erlauben. Beide Gemälde könnten somit als eine Art bildliche Garantie für das Fortbestehen der amerikanischen Nation über die Zerstörungen des Bürgerkrieges hinaus gesehen werden. Ein Vergleich der Bildkomposition läßt jedoch Unterschiede deutlich werden. In *Sunset Light, Wind River Range of the Rocky Mountains* wirken die Indianer im Vordergrund, im Gegensatz zu *Rocky Mountains – Lander's Peak*, viel präsenter, wodurch dem im Hintergrund aufstrebenden Gebirge weniger Bedeutung im Bild zukommt. In *Rocky Mountains – Lander's Peak* erhält das Gebirge nicht nur mehr Raum im Bild, sondern wird zusätzlich noch durch eine atmosphärischere Beleuchtung in seiner Wirkung dramatisiert. Die in der Macht des Gebirges dargestellte Großartigkeit der Natur könnte Symbol für einen Empiregedanken sein, für den die Indianer nicht von Belang sind, und die Genreszene hier hinter die Landschaftsdarstellung zurücktritt. Der Neubeginn nach Beendigung des Bürgerkrieges könnte auf hohem Niveau stattfinden, nämlich in der Ausdehnung einer Nation über den gesamten amerikanischen Kontinent mit Anspruch auf weltpolitische Bedeutung.²⁰⁵ Indem Bierstadt die beeindruckende Schönheit, Großartigkeit und Mächtigkeit der amerikanischen Natur des Westens malte und, auch in Europa, ausstellte, machte er sie zur Metapher für die von Amerika angestrebte Rolle und Bedeutung in der Welt.

Diese im Bild dargestellte, offenkundige Bestimmung, zu Größerem auserwählt zu sein, kommt auch in Bierstadts Broschüre zur Ausstellung zum Ausdruck, in der er nach der Zivilisierung der Natur und der Vernichtung der Indianer an dem im Gemälde dargestellten Ort bereits eine große Stadt entstehen sieht. In den Galerien dieser Stadt soll dann das Symbol der *Manifest Destiny*, das heißt *Rocky Mountains – Lander's Peak*, ausgestellt sein, nachdem sich die Bestimmung erfüllt hat:

Upon that very plain where an Indian village stands, a city, populated by our descendants, may rise, and in its art-galleries this picture may eventually find a resting-place.²⁰⁶

In diesem Punkt wird auch die Problematik des Konzepts der *Manifest Destiny* deutlich. Betrachtet man den amerikanischen Expansionsgedanken, die Weltmachtansprüche und das

²⁰⁵ vgl. **Baigell**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 11/12.

²⁰⁶ *Broschüre zur Ausstellung von Rocky Mountains – Lander's Peak*; zitiert nach **Trump**, a.a.O., S. 130.

Streben des Volkes nach spiritueller Erneuerung der Welt mit den Augen der Zeitgenossen Bierstadts, so negierten diese nicht nur die Anwesenheit anderer Kulturen, wie die der Indianer, sondern gaben den Amerikanern darüber hinaus einen moralischen Freibrief für ihr Handeln, das durch die göttliche Bestimmung gedeckt war.

6.4 Das sozialhistorische Konzept der *frontier*

Wie das Konzept der *Manifest Destiny* so ist auch das sozialhistorische Konzept der *frontier* ein ureigenes, amerikanisches, welches auf der *frontier*-These von Frederick Jackson Turner beruht.²⁰⁷ Das Problem, das sich im Zusammenhang mit dieser Arbeit jedoch stellt, ist, daß Turner seine These erst 30 Jahre nach der Entstehung von *Rocky Mountains – Lander's Peak* erstmals vertreten hat.²⁰⁸ Wenn das Konzept der *frontier* also Eingang in das Gemälde gefunden hätte, dann könnte man höchstens von einem retrospektiven Einfluß sprechen, was quasi eine Erhärtung der These Turners darstellte.²⁰⁹ Um dies zu klären, muß allerdings zunächst erläutert werden, was die These Turners eigentlich besagte.

Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen religiösen und philosophischen Naturauffassungen, in deren Zentrum die Grundidee einer alles lenkenden, göttlichen Kraft stand, war die These der *frontier* frei von solchen Überlegungen. Die Trinität von *Gott – Natur –*

²⁰⁷ **Turner**, a.a.O. Zum Begriff *frontier*. Der Begriff kann schematisch in drei Modelle eingeteilt werden: das Modell der *frontier* als Linie, als Gebiet und als Prozeß, wobei letzterer die These Turners beschreibt. Ab 1790 veröffentlichten amerikanische Behörden in Regionen eingeteilte Landkarten, welche die Bevölkerungsverteilung anzeigen. Als *frontier* wird dabei die Linie zwischen zwei Gebieten bezeichnet, wovon eines von weniger als zwei Personen und eines von zwei oder mehr Personen pro Quadratmeile bewohnt wird. Das Gebiet der *frontier* ist durch eine Einwohnerzahl von zwei bis sechs Personen pro Quadratmeile gekennzeichnet. *Frontier* als Prozeß bedeutet die Entwicklung von besonderen gesellschaftlichen Eigenarten in den dünn besiedelten Landstrichen. Die *frontier* dauerte von der Gründung der ersten Siedlung in den USA, Jamestown, 1607 bis 1890 als die *frontier* amtlich für geschlossen erklärt wurde. **Raeithel**, a.a.O., S. 329.

²⁰⁸ vgl. *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, herausgegeben von William H. Truettner, Washington/ London 1991, S. 36.

²⁰⁹ In der Literatur zum Thema dieser Arbeit scheint dies nicht als Problem erkannt zu werden. Der Begriff *frontier* wurde hier sozusagen retrospektiv verwendet, vgl. **Hunt/ Gallagher**, a.a.O., S. 30 und **Baigell**, *Albert Bierstadt*, a.a.O., S. 13; **Trump** bezeichnete Bierstadt als *frontiersman*, a.a.O., S. 127. Die Ursache hierfür könnte in der breiten Akzeptanz der These Turners liegen, die erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfassend kritisch hinterfragt und teilweise in Frage gestellt wurde; *The West as America*, a.a.O., S. 36. Da Bierstadt Turners These nicht kannte, als er *Rocky Mountains – Lander's Peak* malte, muß deren Einfluß auf Bierstadt selbst beziehungsweise auf sein Werk kritisch betrachtet werden.

Mensch ging verloren und die Dualität von Natur und Mensch rückte ins Zentrum der Betrachtungen Turners.

„The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development. (...) The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West. (...) The Frontier is the line of most rapid Americanization.“²¹⁰

Turner meinte, daß das Erlebnis der amerikanischen Wildnis bei der schrittweisen Besiedlung durch die ersten europäischen Siedler deren Charakter, Lebensweise und Kultur dahingehend geprägt hätte, daß diese immer amerikanischer wurden. Je weiter sie sich von der amerikanischen Ostküste entfernten, desto mehr würden sie in der Wildnis ihrer ursprünglichen europäischen Kultur beraubt. Durch die geographische, aber auch kulturelle Entfernung hätten die Amerikaner schließlich nicht nur die politische, sondern auch die geistige Unabhängigkeit von Europa erlangt. Andauernder Wandel und Anpassung an die natürlichen Begebenheiten hätten den amerikanischen Charakter stark geprägt. In dem Maße, in dem die Wildnis jedoch den amerikanischen Charakter prägte, so veränderte auch dieser umgekehrt die Wildnis. Dieses Wechselspiel zwischen den Kräften der Natur und denen des Menschen resultierte aber nicht in einem Europa, sondern in Amerika.²¹¹

Da Bierstadt die These bei der Entstehung von *Rocky Mountains – Lander's Peak* noch nicht gekannt und entsprechend unmittelbar eingearbeitet haben konnte, kann hier nur untersucht werden, inwieweit die These im Nachhinein für das Gemälde Gültigkeit hatte. Es stellt sich also die Frage, welche Bedeutung die *frontier* für Bierstadt gehabt haben könnte, als er Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals den amerikanischen Westen besuchte. Die Expedition, die der Künstler begleitete und deren Aufgabe die Suche nach einer möglichen Eisenbahnstrecke durch den Kontinent war, war bereits Vorbote der sich immer schneller nähernden *frontier*.²¹² Durch seine Teilnahme an dieser Expedition wurde Bierstadt zum *frontiersman*,

²¹⁰ Turner, a.a.O., S. 0-2.

²¹¹ vgl. Novak, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 31.

²¹² Bereits zehn Jahre nach der ersten Reise Bierstadts in den Westen durchquerte die *Union Pacific Railroad* 1869 den Kontinent. Nach Ende des amerikanischen Bürgerkrieges 1865 verstärkte sich auch der Siedlungsdruck, wodurch die Indianer in meist unfruchtbare Reservate verdrängt wurden; vgl. Hunt/ Gallagher, a.a.O., S. 29.

was nach zeitgenössischer Auffassung einer Verbindung von Künstler, Entdecker, Wissenschaftler, Lehrer, Prediger und Held gleichkam.²¹³ Gleichzeitig könnte mit seiner Tätigkeit im Westen auch der Gedanke einer nationalen Selbstidentifikation Bierstadts verbunden sein. Er konnte dem amerikanischen Publikum mit seiner Reise an die *frontier, the line of most rapid Americanization*, zeigen, daß er sich, trotz seiner deutschen Herkunft und trotz des Studiums in Deutschland, in Wirklichkeit als Amerikaner und als amerikanischer Künstler verstand.²¹⁴ Wenn dies so ist, kann man davon ausgehen, daß Bierstadt sich und sein Gesamtwerk in diesem Sinne über die amerikanische Natur definierte, indem er diese in der Art eines Glaubensbekenntnisses immer wieder formelhaft in Gemälden, wie zum Beispiel *Rocky Mountains – Lander's Peak, Valley of the Yosemite, Looking Down Yosemite Valley, California* und *Storm in the Rocky Mountains – Mount Rosalie*, wiederholte. Dies würde auch erklären, warum Bierstadt selbst dann noch hauptsächlich an der großformatigen Darstellung der Natur des amerikanischen Westens festhielt, als dies bereits nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprach.²¹⁵

Wenn Bierstadt sich wirklich als *frontiersman* über seine künstlerische Tätigkeit als amerikanischer Landschaftsmaler definierte, so wäre zu untersuchen, wie dies in *Rocky Mountains – Lander's Peak* zu Ausdruck kommt.²¹⁶ Zunächst könnte man sagen, daß das Konzept der *frontier* in *Rocky Mountains – Lander's Peak* in der scheinbar unüberwindbaren Bergkette der Rocky Mountains im Hintergrund realisiert sein könnte: Diese könnte die *frontier* im Sinne einer Linie bildlich darstellen. Die Berge erheben sich wie eine Wand über dem Tal, auf das der Betrachter blickt und vermitteln den Eindruck, als wollten sie dem Streben der Amerikaner in Richtung Westen Einhalt gebieten. Tatsächlich konnten die Rocky Mountains den Drang nach Westen nicht aufhalten, denn die Amerikaner setzten alles daran, eine Eisen-

²¹³ vgl. **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 137.

²¹⁴ vgl. **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 143.

²¹⁵ **Ferber**, *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 21–68, führte die Tatsache der formelhaften Wiederholung von Bildmotiven des amerikanischen Westens in Form von großformatigen Gemälden besonders auf das Streben Bierstadts nach Ruhm und Reichtum zurück. Wäre dies ausschließlich der Fall, so stellte sich die Frage, warum Bierstadt sich nicht dem veränderten Zeitgeschmack anpaßte, um dieses Streben zum Erfolg zu bringen?

²¹⁶ vgl. **Trump**, a.a.O., S. 127: „It was as if through the influence of Ludlow, or even through a new self-confidence gained as a „frontiersman“ that Bierstadt embarked on a campaign to publicize this [*Rocky Mountains – Lander's Peak*] western scene.“

bahnverbindung über den Kontinent fertigzustellen.²¹⁷ Dies war wohl auch Bierstadt bewußt, womit die Darstellung eines scheinbar unüberwindbaren Gebirges eher Ausdruck sentimentaler *frontier*-Gefühle, wie beispielsweise der Durchsetzungswille gegen die Natur, ist, als Symbol eines tatsächlichen Hindernisses.

Des weiteren könnte man annehmen, daß die *frontier* alleine deswegen Bestandteil des Gemäldes ist, weil Bierstadt sie gemalt hatte. Die dargestellte Landschaft der *Wind River Range* befand sich zum Zeitpunkt seines Aufenthalts dort am Rande der von weißen Siedlern bewohnten Landstriche. Das ging aus dem Brief des Künstlers an die Zeitschrift *The Crayon* hervor; mit dem Hinweis auf die bevorstehende Vernichtung der Indianer deutete der Künstler an, daß die Zivilisation näher rückte und die *frontier* somit bald über diesen geographischen Punkt hinweggezogen sein würde.²¹⁸ Indem Bierstadt das Bild in seiner scheinbar geographischen Genauigkeit malte und ausstellte, zeigte er, daß er tatsächlich an diesem Ort war, von dem man Turner zufolge später meinte, daß er den amerikanischen Charakter geprägt hätte. Daß dies wohl bei Bierstadt der Fall war, wurde bereits festgestellt. Es bleibt die Frage, ob auch der Betrachter ein *frontier*-Erlebnis gehabt haben könnte. Indem *Rocky Mountains – Lander's Peak* in den zivilisierten Großstädten des amerikanischen Ostens ausgestellt wurde, konnte der Betrachter die *frontier* sozusagen in Sicherheit selbst erleben und auf sich wirken lassen. Das Gemälde blieb bei den Zeitgenossen nicht ohne Wirkung, was Kritiken von Jarves und Tuckerman, der Preis, der für das Gemälde bezahlt wurde und der Ruhm, den es Albert Bierstadt verschaffte, zeigten.²¹⁹ Inwieweit es dem Betrachter allerdings tatsächlich eine Art *frontier*-Erlebnis vermittelte, das die Befriedigung der Neugierde auf ein unbekanntes Land überstieg, kann nicht eindeutig geklärt werden.

²¹⁷ Die Eisenbahnverbindung durch den Kontinent war 1869 fertiggestellt; vgl. **John Wilmerding**, *American Art*, Baltimore 1976, S. 123.

²¹⁸ Es konnte nicht genau ermittelt werden, wie weit die *frontier* im Jahr 1859 tatsächlich fortgeschritten war, die *Wind River Range* hatte sie jedoch noch nicht erreicht.

²¹⁹ vgl. **Jarves**, *The Art-Idea*, a.a.O., S. 191/192/205 und **Tuckerman**, a.a.O., S. 395/396.

7. Schluß

7.1 Zusammenfassung

Die Analyse von *Rocky Mountains – Lander's Peak* ergab, daß Bierstadt in diesem Gemälde mehrere Bildmotive kompilierte, wobei der *Berg*, der *Wasserfall* und das *Indianer-* bzw. *Kostümmotiv* als Hauptbildmotive herausgearbeitet werden konnten. Daraufhin stellten sich mehrere Fragen: Warum konzentrierte Bierstadt sich auf die Kompilation mehrerer Motive in einem Gemälde und woher stammten sie? Wie spiegeln sich diese Motive in *Rocky Mountains – Lander's Peak* wider und welche Bedeutung hatten sie? Auf die erste Frage konnten die Entwicklungen der Düsseldorfer Studienjahre eine Antwort geben. Der Vergleich einiger dort entstandenen Werke Bierstadts mit Werken von Künstlern wie Andreas Achenbach und Worthington Whittredge zeigte, daß Bierstadt bereits zu dieser Zeit dazu neigte, Motive zu übernehmen. Diese Motivtreue konnte mit der Art der Ausbildung Bierstadts erklärt werden, die keine akademische war. Er war vielmehr gezwungen, sich seine Fertigkeiten durch Nachahmung der für ihn interessanten und zugänglichen Werke anzueignen. Dabei erarbeitete sich Bierstadt einen Motivschatz, den er in verschiedenen Gemälden immer wieder neu arrangierte. Dies wurde besonders im Vergleich der Mühlenbilder Bierstadts und Achenbachs sowie der Westfälischen Landschaften und Mühlenbilder Bierstadts und Whittredges deutlich.²²⁰

Auf die Frage nach der Herkunft der Bildmotive in *Rocky Mountains – Lander's Peak* hatte Bierstadt selbst in seinem Brief vom 10. Juli 1859 an die Zeitschrift *The Crayon* die Antwort gegeben, als er darin beim Anblick der Rocky Mountains auf die Berner Alpen verwies, die er drei Jahre zuvor bereist hatte. Indem verschiedene Alpendarstellungen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, die Bierstadt bekannt waren oder gewesen sein konnten, mit *Rocky Mountains – Lander's Peak* verglichen wurden, konnte belegt werden, daß er an eine Tradition der Gebirgsdarstellung anknüpfte, in der die Bildmotive *Berg* und *Wasserfall* von zentraler Bedeutung waren.

²²⁰ vgl. Andreas Achenbach, *Hügelige Landschaft mit heraufziehendem Gewitter*, 1852 [9]; Albert Bierstadt, *Westphalian Landscape*, 1855 [10]; *Approaching Storm*, 1854 [11]; *The Old Mill*, 1855 [12] und Worthington Whittredge, *Landscape with Boys and Cows*, 1852 [26]; *The Mill*, 1852 [27].

Bei der Transformation dieses Gebirgsmotivs in die amerikanische Landschaft spielte schließlich die Genreszene im Vordergrund eine entscheidende Rolle. Die detailgenaue Darstellung des Alltags der Shoshone Indianer, welche durch die Wiedergabe der lokaltypischen Flora und Fauna ergänzt wird, beweist für den Betrachter, daß diese Szene, einschließlich des sie überragenden Gebirges, tatsächlich ihre Ursprung in den USA hat. Das Gemälde wird aufgrund der darin abgebildeten Motive zur amerikanischen Landschaft.

Die Untersuchung der Bedeutung der einzelnen Motive ergab, daß sich in diesen unterschiedliche Konzepte widerspiegeln, deren Herkunft von deutschen und/ oder amerikanischen Traditionen abgeleitet werden kann. Hierbei konnten sowohl Einflüsse romantischer und realistischer Konzepte nachgewiesen werden als auch solche der *Hudson River School* und des Luminismus. Die Untersuchung von Konzepten der amerikanischen Naturauffassung zeigte, daß diese entscheidend für das zeitgenössische Verständnis von *Rocky Mountains – Lander's Peak* als amerikanische Landschaft waren. Indem Albert Bierstadt in seinem Gemälde deutsche und amerikanische Konzepte rezipierte beziehungsweise zitierte, sicherte er sich das Wohlwollen des amerikanischen Publikums. Dieses hatte die in der *Düsseldorf Gallery* in New York gezeigten Gemälde sehr positiv aufgenommen. Bierstadt konnte vermuten, mit welcher Begeisterung das Publikum reagieren würde, wenn er diesen Stil bei gleichzeitiger Wiedergabe eines amerikanischen Motivs als Trägerin amerikanischer Gedanken nachahmte.

Als ob Bierstadt auch ganz sicher gehen wollte, daß dem Betrachter die Wichtigkeit der einzelnen Bildmotive für das Amerikanisch-Sein von *Rocky Mountains – Lander's Peak* deutlich wird, belegte er diese zum Teil mehrschichtig mit Bedeutung; dies gilt für alle wichtigen Bildmotive, den Berg, den Wasserfall mit See sowie für die Genreszene: Im Berg, dem kompositorisch wichtigsten, auch im Bildtitel genannten Motiv, sind alle in der Bedeutungsanalyse genannten Konzepte kumulativ verbildlicht. Daneben spielt der Wasserfall eine wichtige Rolle, auch wenn dieser nicht zum vorherrschenden Bildelement wurde, wie dies zum Teil bei Caspar Wolf, Joseph Anton Koch oder Alexandre Calame der Fall war. Auch in der Darstellung des Alltagslebens der Indianer kommen Konzepte der Romantik, des Realismus und der

Hudson River School zum Ausdruck, während die der amerikanischen Naturauffassung hier weniger von Bedeutung sind.²²¹

7.2 *Rocky Mountains – Lander's Peak*: Eine amerikanische Ideallandschaft?

Betrachtet man die in den Bildmotiven immanenten Konzepte, so fällt auf, daß mit diesen immer auch ein Idealitätsgedanke verbunden ist. Ebenso findet sich in der Literatur bei der Analyse von Bierstadts Œuvre häufig der Begriff des Ideals.²²² Somit stellt sich die Frage, ob auch *Rocky Mountains – Lander's Peak* als Ideallandschaft beziehungsweise als amerikanische Ideallandschaft bezeichnet werden kann. In Abgrenzung zum möglichen Ideal muß jedoch zunächst geklärt werden, ob Bierstadt hier eine reale Landschaft dargestellt hat. Hierzu ist festzustellen, daß der Künstler zwar einerseits die Landschaft der Rocky Mountains, ihre Flora, Fauna und ihre Bewohner detailgenau wiedergegeben hat, daß es sich bei seinem Werk jedoch andererseits nicht um die exakte Abbildung eines realen Ortes handelt.²²³

Sucht man nun nach einer Form des Ideals in *Rocky Mountains – Lander's Peak*, so zeigt die Untersuchung der Komposition, daß ein harmonisches Raumerlebnis entlang geometrisch einfacher Linienführungen im Sinne der klassisch Claudeschen Landschaft bei Al-

²²¹ Daß die Konzepte der amerikanischen Naturauffassung hier nicht von Bedeutung sind, ist wohl darauf zurückzuführen, daß sich alle diese Konzepte an der Legitimation und der Zukunft der Vereinigten Staaten als Nation weißer Amerikaner orientierten. Die Indianer würden zu einem großen Teil diese Zukunft nicht erleben, und diejenigen, die überlebten, würden in Reservaten leben ohne von Bedeutung für die zukünftige Entwicklung der USA zu sein.

²²² vgl. **Novak**, *Nature and Culture*, a.a.O., S. 85, 228 und 272; *The Arcadian Landscape. Nineteenth-Century American Painters in Italy*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom University of Kansas Museum of Art und Charles C. Eldredge, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im University of Kansas Museum of Art, Lawrence 1972, S. XVI; **Christadler**, a.a.O., S. 140: „(...) idealistische Sinnzuschreibung (...), wie etwa in den heroisch-symbolischen Kosmogonien und Raumopern der Gemälde von Frederic E. Church und Albert Bierstadt aus den späten fünfziger und den sechziger Jahren.“

²²³ vgl. **Mary S. Haverstock**, *Can Nature Imitate Art?*, *Art in America* 54, Januar/ Februar 1966, S. 75; Albert Bierstadt übernahm einzelne Bildelemente aus verschiedenen Skizzenbüchern und kompilierte sie in einem Gemälde. Vgl. auch **Anderson**, *Art & Enterprise*, a.a.O., S. 76/105. Wie es im Verlauf dieses Prozesses zu Veränderungen kam zeigt der Vergleich von *Rocky Mountains – Lander's Peak*, 1863 mit *Sunset Light, Wind River Range of the Rocky Mountains*, das 1861 entstand und als Vorläufer von *Rocky Mountains – Lander's Peak* gelten kann [123]. Bierstadt hat die dargestellte Szene in der zweiten Fassung nochmals modifiziert, indem er einzelne Bildelemente neu anordnete und/oder in ihrer Bedeutung betonte.

bert Bierstadt nicht stattfindet. Die streng parallele Horizontalität der Bildebenen bei Lorrain wird bei Bierstadt durch vertikale Bildelemente wie den die in den See hin abfallende Felswand, den Wasserfall sowie den hoch aufragenden Berg im Hintergrund durchbrochen. Dennoch überhöhte er in seiner Darstellung der Rocky Mountains die von ihm gesehene Natur. Die Kompilation einzelner ausgewählter Bildmotive, die der Künstler der realen Landschaft der Rocky Mountains oder der idealen, europäischen Alpenlandschaft entnommen und kulissenhaft vor einem Fernblick neu angeordnet hat, läßt die Vermutung zu, daß er durchaus Gedanken Lorrains oder auch Caspar Wolfs zu imitieren versuchte.²²⁴

Man könnte jedoch ebenso annehmen, daß es der ideale Gehalt der im Gemälde bildlich umgesetzten Konzepte ist, der *Rocky Mountains – Lander's Peak* als ideale Landschaft erscheinen läßt: In der Darstellung des Berges übertrug Bierstadt zum Beispiel Attribute von Göttlichkeit, wie Unendlichkeit, Unermeßlichkeit, Macht und Zeitlosigkeit auf die Schöpfung selbst. Dies war Ausdruck eines christlichen Idealismus, der in den USA lange Zeit maßgebend blieb.²²⁵ Neben religiösen Idealen finden sich auch philosophische, zum Beispiel Emersons transzendente Idee vom *transparent eyeball*, oder politische Ideale in *Rocky Mountains – Lander's Peak*, das in idealem Sinne als Trägerin des amerikanischen Mythos gesehen werden kann.²²⁶ Dies würde bedeuten, daß Bierstadt in seinem Gemälde nicht nur Bildmotive, sondern auch Ideale in den Motiven als Bedeutungsträger kompilierte. Folglich könnte man *Rocky Mountains – Lander's Peak* in diesem Sinne als Ideallandschaft bezeichnen. Doch was würde es zu einer amerikanischen Ideallandschaft machen? Hier könnte man vermuten, daß sich das Amerikanisch-Sein von *Rocky Mountains – Lander's Peak* in dem Maße verstärkte, in dem Bierstadt stärker amerikanische als deutsche Konzepte zu vermitteln gedachte. Eine abschließende Beantwortung der Frage, ob es sich bei *Rocky Mountains – Lander's Peak* tatsächlich um eine amerikanische Ideallandschaft handelt, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht umfassend gegeben werden.

²²⁴ vgl. Caspar Wolf, *Das große Panorama der Alpen und Gletscher*, o.J. [36]. Zum Begriff der Ideallandschaft vgl. *Lexikon der Kunst*, Band 4, a.a.O., s.v. „Landschaft“, S. 216.

²²⁵ vgl. **Christadler**, a.a.O., S. 140/142.

²²⁶ *American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens und Heinz Ickstadt, Santa Monica 1992, S. 5: „In its depiction of wilderness and frontier life, in its metaphorical interpretation of the drive westward, in its glorification of the wide open spaces, even in its highly ambivalent ritual of grief for the idealized victims of the white man's „civilizing mission“ (wild nature in the widest sense

Um abschließend auf das einleitende Zitat von Oscar Wilde zurückzukommen: Albert Bierstadts *Rocky Mountains – Lander's Peak*, ist gleichzeitig und in gleichem Maß Abbild und Symbol. Die Bildmotive in *Rocky Mountains – Lander's Peak* sind einzeln und in ihrer Gesamtheit im Gemälde Abbild der Natur des Wilden Westens und gleichzeitig Trägerinnen einer vielschichtigen Symbolik, welche das Werk zu einem der bedeutendsten Landschaftsgemälde seiner Zeit machen.

of the term, as represented by Indians, forests, and buffalo herds), American painting not only identified with the American myth but labored to extend and perpetuate it.“

8. Literaturverzeichnis

8.1 Quellen und Sekundärliteratur

Albert Bierstadt. The American Wilderness, ohne Autorenangabe, *American Artist* 40, Januar 1976, S. 52-57, 96-102.

American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art, herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens und Heinz Ickstadt, Santa Monica 1992.

ANDERSON, NANCY K. *Albert Bierstadt: The Path to California, 1830-1874*, Diss., University of Delaware 1985.

--. The European Roots of Albert Bierstadt's Views of the American West, *Antiques* 139, Januar 1991, S. 220-233.

--. Albert Bierstadt, *The Dictionary of Art*, herausgegeben von Jane Turner, New York/ London 1996, S.43-45.

ANKER, VALENTINA. *Alexandre Calame. Vie et Œuvre. Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint*, Fribourg 1987.

The Autobiography of Worthington Whittredge 1820-1910, herausgegeben von John I.H. Baur, *Brooklyn Museum Journal* 1942-44.

BAIGELL, MATTHEW. *Dictionary of American Art*, London 1980, S. 35-36.

--. *Albert Bierstadt*, New York 1981.

--. *A Concise History of American Painting and Sculpture*, New York 1984.

BÄTSCHMANN, OSKAR. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.

BAUR, CHRISTIAN. *Landschaftsmalerei der Romantik*, München 1979.

BAUR, JOHN I. *American Painting in the Nineteenth Century. Main Trends and Movements*, New York 1953.

BESTVATER-HASENCLEVER, HANNA. *J. P. Hasenclever. Ein wacher Zeitgenosse des Biedermeier*, Recklinghausen 1979.

BIERSTADT, ALBERT. Brief vom 10. Juli 1859, Rocky Mountains, *The Crayon* 6, September 1859, S. 287.

--. Brief vom 27. April 1862 an Alpheus Hyatt, *Harriet Hyatt Mayor, 1901-1980, Correspondance, 1862-1928, Collection of Letters Written to Mayor by Artists*.

BÖRSCH-SUPAN, HELMUT. *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München 1972.

- BOLZ, PETER. *Brief vom 23.12.1998*, persönliche Korrespondenz.
- BORN, WOLFGANG. *American Landscape Painting*, New Haven 1948.
- BOTT, KATHARINA. *Deutsche Künstler in Amerika. Amerikanische Künstler in Deutschland 1813-1913*, Weimar 1996.
- BRITSCH, RALPH A. *Bierstadt and Ludlow. Painter and Writer in the West*, Provo 1980.
- BURKE, EDMUND. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, London 1958.
- Burning of Malkasten - Albert Bierstadt's Fine House at Irvington Destroyed, *The New York Sun*, 11. November 1882, S. 1.
- CARR, GERALD L. Albert Bierstadt, Big Trees, and the British: A Log of Many Anglo-American Ties, *Arts* 60, Juni/ Sommer 1986, S. 60-71.
- CASTRAPO, JOHN. *American Artists: Signatures and Monograms, 1800-1989*, London 1990, S. 60-61.
- CHRISTADLER, MARTIN. Heilsgeschichte und Offenbarung. Sinnzuschreibung an Landschaft in der Malerei der amerikanischen Romantik, *Landschaft*, herausgegeben von Manfred Smuda, Frankfurt am Main 1986, S. 135-158.
- COOPER, JAMES F. *The Pioneers. Or the Sources of the Susquehanna* (o.J.), ND London/ New York 1901.
- . *Der Letzte Mohikaner* (1757), ND Leipzig/ Wien 1909.
- The Correspondence of Thomas Cole and Daniel Wadsworth*, herausgegeben von J. Bard McNulty, Hartford 1983.
- DANA, C.W. *The Great West, or the Garden of the World; Its History, Its Wealth, Its Natural Advantages, and Its Future*, Boston 1858, S. 13.
- EARNEST, ERNEST. *Expatriates and Patriots. American Artists, Scholars and Writers in Europe*, Durham, N.C. 1968.
- EBERLE, MATTHIAS. *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1980 (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Band 8).
- EKIRCH, ARTHUR A. JR. *Man and Nature in America*, Lincoln 1973.
- ELIADE, MIRCEA. *Myth and Reality*, New York 1963.
- EMERSON, RALPH W. *Spiritual Laws, Essays: First Series*, überarbeitete Auflage, herausgegeben von Edward W. Emerson, Cambridge 1883, S. 123-157 (= Emerson's Complete Works, Band 2).

- . *A Modern Anthology*, zusammengestellt und herausgegeben von Alfred Kazin und Daniel Aaron, ND Boston 1958.
- . *Essays & Lectures*, zusammengestellt von Joel Porte, New York 1983.
- . *Selected Essays*, herausgegeben von Larzer Ziff, New York 1982.
- ENGELHARD, HANS. *Kunstgeschichte und Geologie. Der Wasserfall in den Gemälden des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Diss., Köln 1975.
- FECHNER, RENATE. *Natur als Landschaft: Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt am Main/ Bern/ New York 1986 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 64).
- FIELDING, MANTLE. *Dictionary of American Painters, Sculptors and Engravers*, 2. erweiterte und überarbeitete Auflage, Greens Farms 1974.
- Fine Arts - Bierstadt's Yo Semite Picture, *The New York Times*, 2. Mai 1867, S. 5.
- FLEXNER, JAMES THOMAS. *That Wilder Image. The Native School from Thomas Cole to Winslow Homer*, New York 1970 (= History of American Painting, Band 3).
- FRENCH, PHILIP. Myths of the Wild West, *The Royal Academy Magazine* (The Magazine for the Friends of the Royal Academy London) 40, Autumn 1993, S. 66-70.
- FRIEDLÄNDER, MAX J. *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947.
- The Genius of American Painting*, herausgegeben von John Wilmerding, London 1973.
- GERDTS, WILLIAM H./ THISTLETHWAITE, MARK. *Grand Illusions. History Painting in America*, Fort Worth 1988.
- GERSTENBERG, KURT. *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle 1923.
- GILPIN, WILLIAM. *Three Essays: on the Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape to which is Added a Poem, on Landscape Painting*, 2. Auflage (1794), ND London 1972.
- . *The Central Gold Region. The Grain, Pastoral, and Gold Regions of North America with Some Views of its Physical Geography and Observations of the Pacific Railroad* (1860), neu veröffentlicht als *Mission of the North American People, Geographical, Social, and Political* (1873), ND New York 1974.
- GIUDICETTI, FRANCHINO. *Die Trachten Graubündens in der graphischen Darstellung des 19. Jahrhunderts. Mit einem Verzeichnis der gesamtschweizerischen Trachtenwerke*, Chur 1988.
- GLANZ, DAWN. *How the West was Drawn: American Art and the Settling of the Frontier*, Ann Arbor 1982 (= Studies in the Fine Arts: Iconography, Band 6).

- GOETHE, JOHANN W. VON. *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), ND Stuttgart 1984.
- GOETZMANN, WILLIAM H./ PORTER, JOSEPH C./ HUNT, DAVID C./ ROBERT, HENRY F. *The West as Romantic Horizon*, herausgegeben vom Joslyn Art Museum, Omaha 1981.
- GROCE, GEORGE C./ WALLACE, DAVID H. *The New York Historical Society's Dictionary of Artists in America, 1564-1860*, New Haven 1954, S. 48.
- GROSECLOSE, BARBARA. The Hudson and the Rhine, *American Art Review* 3, Juli/ August 1976, S. 114-126.
- HAVERSTOCK, MARY S. Can Nature Imitate Art?, *Art in America* 54, Januar/ Februar 1966, S. 73-80.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Ästhetik*, Berlin 1955.
- HENDRICKS, GORDON. The First Three Western Journeys of Albert Bierstadt, *The Art Bulletin* 66, September 1964, S. 333-365.
- . Bierstadt and Church at the New York Sanitary Fair, *Antiques* 102, November 1972, S. 892-898.
- . *Albert Bierstadt. Painter of the American West*, New York 1975.
- HIESINGER, ULRICH W. *Indianer in Nordamerika. Eine photographische Dokumentation vom Bürgerkrieg bis Wounded Knee*, München/ New York 1994.
- HILL, DAVID. *Turner in the Alps. The Journey through France & Switzerland in 1802*, London 1992.
- The Home Book of the Picturesque: on American Scenery, Art, and Literature, Comprising a Series of essays by Washington Irving, W.C. Bryant, Fenimore Cooper, and Others* (1852), ND Gainesville 1967.
- HUMBOLDT, ALEXANDER VON. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 1.-3. Band, Stuttgart 1870.
- HUNT, DAVID C./ GALLAGHER, MARSHA V. *Legacy of the West*, herausgegeben vom Joslyn Art Museum, Omaha 1982.
- HÜTT, WOLFGANG. *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*, Leipzig 1995.
- IRVING, WASHINGTON. *A Tour on the Prairies* (1835), ND Oklahoma City/ Chattanooga 1955.
- JAMES, HENRY. *William Wetmore Story and His Friends*, 2 Bände, (1903), ND 2 Bände in einem, New York, 1969.
- JANSON, ANTHONY F. *Worthington Whittredge*, Cambridge 1989.
- JARVES, JAMES J. *Art-Hints. Architecture, Sculpture and Painting*, New York 1855.
- . *The Art-Idea* (1864), ND Cambridge 1960.

- . Bierstadt's „Storm in the Rocky Mountain“, *Watson's Weekly Art Journal*, 3. März 1866, S. 307-308.
- . *Art Thoughts. The Experiences and Observations of an American Amateur in Europe* (1869), herausgegeben von H. Barbara Weinberg, ND New York/ London 1976.
- . *Art Studies: The „Old Masters“ of Italy; Painting*, New York 1861.
- JOHNSON, KEN. West to Eden, *Art in America* 79, Dezember 1991, S. 84-91, 129.
- KRÄTZ, OTTO. *Alexander von Humboldt. Wissenschaftler-Weltbürger-Revolutionär*, München 1997.
- L. (LEUTZE, EMANUEL?). The Düsseldorf Academy, *The Crayon* 5, August 1858, S. 228-230.
- Landschaftsmalerei*, herausgegeben von Werner Busch, Berlin 1997 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 3).
- LEHMANN, HERBERT. *Essays zur Physiognomie der Landschaft*, Stuttgart 1986 (= Erdkundliches Wissen, Schriftenreihe für Forschung und Praxis, Heft 83).
- LEUSCHNER, VERA. *Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880*, 2 Bände, Diss., Köln/ Wien 1982 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 14/1).
- LEWIS, RICHARD W.B. *The American Adam*, Chicago 1955.
- Lexikon der Kunst*, herausgegeben von Harald Olbrich, u.a., Leipzig 1994.
- LINDQUIST-COCK, ELISABETH. *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839-1880*, Diss., New York/ London 1977 (= Outstanding Dissertations in the Fine Arts, A Garland Series).
- LUDLOW, FITZ HUGH. Among the Mormons, *The Atlantic Monthly* 13, April 1864, S. 479-495 (= Letters from Sundown, Teil 1).
- . Seven Weeks in the Great Yo-Semite, *The Atlantic Monthly* 13, Juni 1864, S. 739-754 (= Letters from Sundown, Teil 2).
- . On Horseback into Oregon, *The Atlantic Monthly* 14, Juli 1864, S. 75-86 (= Letters from Sundown, Teil 3).
- . Through-Tickets to San Francisco: A Prophecy, *The Atlantic Monthly* 14, November 1864, S. 604-617 (= Letters from Sundown, Teil 4).
- . On the Columbia River, *The Atlantic Monthly* 14, Dezember 1864, S. 703-715 (= Letters from Sundown, Teil 5).
- . *The Heart of the Continent: A Record of Travel Across the Plains and in Oregon, With an Examination of the Mormon Principle*, New York/ Cambridge 1870.
- LUTTEROTTI, OTTO R. VON. *Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk*, Wien/ München 1985.

Mark Twain's Travels with Mr. Brown. Being Heretofore Uncollected Sketches Written by Mark Twain for the San Francisco Alta California in 1866 & 1867, Describing the Adventures of the Author and His Irrepressible Companion in Nicaragua, Hannibal, New York, and Other Spots on their Way to Europe, herausgegeben von Franklin Walker und G. Ezra Dane, New York 1971.

MELVILLE, HERMAN. *Moby Dick* (1851), ND New York 1967.

MERRILL, PETER C. *German Immigrant Artists in America. A Bibliographical Dictionary*, London 1997.

MEYER-ABICH, ADOLF. *Alexander von Humboldt*, 6. Auflage, Reinbeck 1977.

MILLER, PERRY. *Errand into the Wilderness*, Cambridge 1956.

--. *Nature's Nation*, Cambridge 1967.

MILTON, JOHN. *Paradise Lost, A Poem Written in Ten Books* (1667), *Milton. Poetical Works*, herausgegeben von Douglas Bush, 13. Auflage, ND Oxford/ New York 1992, S. 201-459.

--. *Paradise Regained, A Poem in Four Books* (1671), *Milton. Poetical Works*, herausgegeben von Douglas Bush, 13. Auflage, ND Oxford/ New York 1992, S. 460-512.

MINKS, LOUISE. *The Hudson River School*, New York 1989.

MONK, SAMUEL H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York 1935.

NEUMEYER, ALFRED. *Geschichte der amerikanischen Malerei. Von der Kolonialzeit bis zur naiven Malerei im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1974.

N.P.C. *Relation Between Geology and Landscape Painting*, *The Crayon* 6, August 1859, S. 255-256.

The New Pictures, ohne Autorenangabe, *Harper's Weekly* 8, 26. März 1864, S. 194-195/244.

NICOLSON, MARJORIE HOPE. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca 1959.

NOBLE, LOUIS L. *The Course of Empire, Voyage of Life and Other Pictures of Thomas Cole*, New York 1853.

NORMAN, GERALDINE. *Nineteenth-Century Painters and Painting: a Dictionary*, o.O. 1977.

NOVAK, BARBARA. *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism, and the American Experience*, 2. Auflage, New York 1979.

--. *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*, überarbeitete 2. Auflage, New York 1995.

NYGREN, EDWARD J. *Albert Bierstadt*, *Burlington Magazine* 133, Oktober 1991, S. 734-735.

- PLOWDEN, HELEN HASELTINE. *William Stanley Haseltine. Sea and Landscape Painter (1835-1900)*, London 1947.
- PONTEN, BIRGIT. *Andreas Achenbach*, Diss., Kiel 1983.
- PORTER, BRUCE. Desperately Seeking Bierstadt. On the Trail of the Great Propagandist of the American West, *The Connoisseur* 219, August 1989, S. 48-55.
- PRODINGER, FRIEDERIKE/ HEINISCH, REINHARD R. *Gewand und Stand. Kostüm- und Trachtenbilder der Kuenburg Sammlung*, Salzburg/ Wien 1983.
- Providence in American History, ohne Autorenangabe, *Harper's New Monthly Magazine* 17, Oktober 1858, S. 694-700.
- RAEBER, WILLI. *Caspar Wolf 1735-1783. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts*, Aarau/ Frankfurt am Main/ Salzburg/ München 1979 (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Œuvre-kataloge Schweizer Künstler, Band 7).
- RAEITHEL, GERT. *Vom Puritanismus bis zum Bürgerkrieg 1600-1860*, Weinheim 1987 (= Geschichte der nordamerikanischen Kultur, Band 1).
- . *Vom Bürgerkrieg bis zum New Deal 1860-1930*, Weinheim 1987 (= Geschichte der nordamerikanischen Kultur, Band 2).
- ROBOTHAM, TOM. *Albert Bierstadt*, New York 1993.
- RÖTHLISBERGER, MARCEL. *Claude Lorrain. The Paintings*, 2 Bände, New Haven 1961 (= Yale Publications in the History of Art 13).
- ROSSETTI, W.M. The Abstract and Naturalism in Art, *The Crayon* 6, März 1859, S. 65-68.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755)*, herausgegeben von Kurt Weigand, 5. Auflage, ND Hamburg 1995. (= Schriften zur Kulturkritik, Philosophische Bibliothek, Band 243).
- Schlaglichter der Weltgeschichte*, herausgegeben von Meyers Lexikonredaktion, bearbeitet von der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1992.
- SITT, MARTINA. Ein Gang durch Manhattan. Auf verschlungenen Spuren der Achenbachs in New York - deutsche Relikte einer vergangenen Epoche, *Rheinische Post*, 18. Januar 1998, o.S.
- STEHLE, RAYMOND L. The Düsseldorf Gallery in New York, *New York Historical Society Quarterly* 58, Nr. 4, 1974, S. 305-314.
- SULLIVAN, MARK W. *The Hudson River School. An Annotated Bibliographie*, London/ New York 1991.
- The Thompson Pictures, *The New York Sun*, 1. Februar 1870, S. 2.

- TIECK, LUDWIG. Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte (1798), *Frühe Erzählungen und Romane*, mit Anmerkungen von Marianne Thalmann, ND München 1978, S. 699-986.
- TRENTON, PATRICIA/ HASSRICK, PETER H. *The Rocky Mountains. A Vision for Artists in the Nineteenth Century*, Norman 1983.
- TRUMP, RICHARD S. *Life and Works of Albert Bierstadt*, Diss., The Ohio State University 1963.
- TUCKERMAN, HENRY T. *Book of the Artists: American Artist Life, Comprising Biographical and Critical Sketches: Preceded by an Historical Account of the Rise and Progress of Art in America*, New York 1867.
- TURNER, FREDERICK JACKSON. The Significance of the Frontier in American History, *The Turner Thesis. Concerning the Role of the Frontier in American History*, herausgegeben von George Rogers Taylor, Boston o.J.
- TYLER, RON. *Visions of America. Pioneer Artists in a New Land*, o.O. 1983.
- . *Prints of the West*. Golden 1994.
- WACKENRODER, WILHELM/ TIECK, LUDWIG. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), ND Hamburg 1948.
- WEBER, BRUNO. Schweiz, *Die Alpen in der Malerei*, Redaktion Bruno Weber, Rosenheim 1981, S. 113-176.
- WEDEWER, ROLF. *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt*, Köln 1978.
- The West. A Treasury of Art and Literature*, herausgegeben von T.H. Watkins und Joan Watkins, New York 1994.
- The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, herausgegeben von William H. Truettner, Washington/ London 1991.
- WHITMAN, WALT. *Specimen Days in America*, neue überarbeitete Auflage, London 1887.
- . *Leaves of Gras*, herausgegeben von Sculley Bradley und Harold W. Blodgett, New York/ London 1973.
- WILMERDING, JOHN. *American Art*, Baltimore 1976.
- . *American Light. The Luminist Movement, 1850-1875*, Washington 1989.
- WOLDAN, ERICH. *Tirol in Bildern. Trachten- und Landschaftsbilder. Nachdruck der Tafel um 1830*, Dortmund 1981 (= Die bibliophilen Taschenbücher, Band 247).
- WOLF, BRYAN J. *Romantic Re-Vision. Culture and Consciousness in Nineteenth-Century American Painting and Literature*, London/ Chicago 1982.

WOŹNIAKARSKI, JACEK. *Die Wildnis. Die Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1987.

ZEITLER, RUDOLF. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/ Berlin 1990 (= Propyläen Kunstgeschichte, Sonderausgabe, Band 11).

8.2 Ausstellungs- und Sammlungskataloge

19th-Century America. Paintings and Sculpture, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Metropolitan Museum of Art, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung zu Feier des 100. Jahrestages des The Metropolitan Museum of Art, New York 1970.

5 x 30. Düsseldorfer Kunstszene aus fünf Generationen. 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829-1979, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1979.

Die Alpen in der Schweizer Malerei, Ausstellungskatalog, herausgegeben von PRO HELVETIA, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Bündner Kunstmuseum, Chur 1977.

Albert Bierstadt. An Exhibition of Forty Paintings, Ausstellungskatalog, mit einem Essay von Gerald L. Carr, herausgegeben von der Alexander Gallery, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Alexander Gallery, New York 1983.

Albert Bierstadt: Art & Enterprise, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Brooklyn Museum, Beiträge von Nancy K. Anderson und Linda S. Ferber, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in The Brooklyn Museum, New York 1990.

American Artists Abroad: The European Experience in the 19th Century, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Holly P. Savinetti, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Nassau County Museum of Fine Arts, Roslyn Harbor 1985.

American Paintings of the Nineteenth Century, Sammlungskatalog, herausgegeben von Franklin Kelly, u.a., The Collections of the National Gallery of Art, Washington D.C. 1996.

American Paradise. The World of the Hudson River School, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Metropolitan Museum of Art, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im The Metropolitan Museum of Art, New York 1987.

Andreas und Oswald Achenbach. „Das A und O der Landschaft“, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunstmuseum Düsseldorf und Martina Sitt, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1997.

The Arcadian Landscape. Nineteenth-Century American Painters in Italy, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom University of Kansas Museum of Art und Charles C. Eldredge, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im University of Kansas Museum of Art, Lawrence 1972.

Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Thomas W. Gaetgens, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, München 1988.

Carl Friedrich Lessing 1808-1880, Handzeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum, Ohio, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1980.

Catalogue of the Art Exhibition at the Metropolitan Fair in the Aid of U.S. Sanitary Commission, New York 1864, *Recollection of the Art Exhibition, Metropolitan Fair, New York, April 1864*, photographed and published by M.B. Brady, New York 1864.

The Düsseldorf Academy and the Americans, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The High Museum of Art, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in The High Museum of Art, Atlanta 1972.

Die Düsseldorfer Malerschule, Sammlungskatalog, bearbeitet von Irene Markowitz, Düsseldorf 1969 (= Band 2, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf).

Die Düsseldorfer Malerschule, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wend von Kalnein, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1979.

Far West. Indianer und Siedler im Amerikanischen Westen, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunsthhaus Zürich, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthhaus Zürich, Zürich 1976.

Goethe und die Kunst, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Sabine Schulze, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Stuttgart 1994.

Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Wallraf-Richartz-Museum Köln, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1984.

The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wend von Kalnein, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1976.

Im Licht von Claude Lorrain, Ausstellungskatalog, verfaßt von Marcel Roethlisberger, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München 1983.

Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Christian von Holst, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989.

- Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Armin Zweite, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1979.
- Nineteenth-Century American Painting*, Sammlungskatalog, herausgegeben von Barbara Novak und Elisabeth Garrity Ellis, The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1986.
- Picturing History. American Painting 1770-1930*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von William Ayres und Barbara J. Mitnick, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der IBM Gallery of Science and Art, New York 1994.
- The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Keith Hartley, u.a., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Royal Scottish Academy and Fruit Market Edinburgh, London 1994.
- The Romantic Vision in America*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Dallas Museum of Fine Arts, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Dallas Museum of Fine Arts, Dallas 1971.
- The Tenth Street Studio Building. Artist-Entrepreneurs from the Hudson River School to the American Expressionists*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von The Parrish Art Museum, bearbeitet von Annette Blaugrund, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im The Parrish Art Museum, Southampton 1997.
- Thomas Cole. Landscape into History*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von William H. Truettner und Alan Wallach, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, New Haven 1994.
- Trachtenpflege in Baden von der Romantik zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Stadt Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Karlsruhe 1981.
- Turner und die Schweiz*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunsthaus Zürich, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Zürich 1976.
- ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Katharina und Gerhard Bott, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, Berlin 1996.
- Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Dario Gamboni und Georg Germann, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Bernischen Historischen Museum, Kunstmuseum Bern, Bern 1991.