



Julia Berghoff

US-amerikanische Landschaft von der Aufklärung zum Impressionismus

Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft
oder die Frage nach einem Umweltbewusstsein

US-amerikanische Landschaft
von der Aufklärung zum Impressionismus –
Wechselwirkungen von Kunst und
Naturwissenschaft
oder die Frage nach einem
Umweltbewusstsein

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Julia Berghoff

2024

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker

Hauptberichterstatter: PD Dr. Ralf Michael Fischer

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juni 2023

Tübingen Library Publishing

US-AMERIKANISCHE LANDSCHAFT
VON DER AUFKLÄRUNG ZUM
IMPRESSIONISMUS

JULIA BERGHOFF

US-AMERIKANISCHE LANDSCHAFT
VON DER AUFKLÄRUNG ZUM
IMPRESSIONISMUS

Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft oder die
Frage nach einem Umweltbewusstsein

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN



TÜBINGEN
LIBRARY PUBLISHING

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung
– Keine Bearbeitungen 4.0 International zugänglich.

Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode>

Oder wenden Sie sich brieflich an:

Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf dem Repositorium der Universität Tübingen verfügbar unter:

<https://hdl.handle.net/10900/151196>

<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-1511961>

<https://dx.doi.org/10.15496/publikation-92536>

Tübingen Library Publishing 2024

Wilhelmstr. 32

72074 Tübingen

tlp@ub.uni-tuebingen.de

<https://tlp.uni-tuebingen.de>

ISBN (PDF): 978-3-98944-005-0

Coverabbildung: Frederic Edwin Church, Morning in the Tropics (Detail), 1877, Öl auf Leinwand, 138,1 x 213,7 cm, National Gallery of Art, Washington (DC).

Umschlaggestaltung: Susanne Schmid, Universitätsbibliothek Tübingen

Satz: Susanne Schmid, Universitätsbibliothek Tübingen

Druck und Bindung: Druckhaus Sportflieger in der Medialis Offset GmbH

Printed in Germany

INHALT

1. Einleitung: US-amerikanische Landschaft als Antwort auf die Naturwissenschaften	7
1.1. Das Spannungsfeld von Kunst und Naturwissenschaft	7
1.2. Das Medium Landschaft: Entwicklung, Funktion und frühe Formen eines Umweltbewusstseins	11
1.3. Zentrale Forschungsfelder im Vergleich: Europa und die USA	23
1.4. Die Ansätze der Ökokritik und eine ökologische Ästhetik	25
1.5. Zur Vorgehensweise	28
1.6. Zur Gliederung: Von der Aufklärung zum Impressionismus	30
2. Weltbilder im Wandel: Das vielschichtige Erbe der naturwissenschaftlichen Revolution in Europa und den USA	41
2.1. Der Reiz der Kunstkammer und die Sortierung von Natur	41
2.2. US-amerikanische Wissenschaftsgeschichte und ihre Beziehung zur bildenden Kunst: Das Jahrhundert der Aufklärung	47
3. Naturwissenschaftliche Landschaft auf Papier und als Museum: William Bartram und Charles Willson Peale	59
3.1. Modell und Individuum: William Bartrams <i>Franklinia</i>	59
3.2. (Un)natürliche ökologische Gemeinschaften: Bartrams botanischer Garten als künstlerisches und wissenschaftliches Spielfeld	65
3.3. Charles Willson Peales Philadelphia Museum: Die erste amerikanische Kunstkammer?	89
3.4. Peales Belfield: Garten und Labor	114
4. Landschaftsmodelle zwischen Sicht und Sichtbarkeit	131
4.1. Die <i>Schuylkill River School</i> : Frühe Perspektiven auf Natur und Technik	131
4.2. Konvention und Wissenschaft bei Thomas Cole – Wildnis als Missverständnis	143
5. Der Hang zu exotischen Ökosystemen und die Rehabilitierung von Heimat	183
5.1. Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft: Die 1840er Jahre	183
5.2. Frederic Edwin Churchs ideale Komposit-Landschaften: Natur zwischen Unmittelbarkeit und Modellcharakter	186
5.3. Spannungsvolle Intimität bei Martin Johnson Heade	213

5.4. Bilder in der Landschaft, Landschaften im Bild: Olana und Belfield....	237
6. Das Generelle im Speziellen oder Realismus als System.....	251
6.1. Fitz Henry Lanes koordinierte Raumflächen	251
6.2. Der Widerspruch von Realität und Wahrnehmung bei Thomas Eakins	281
6.3. Überholte Auslegungen von Realismus im amerikanischen Impressionismus.....	307
7. Ökologie und Landschaft im 20. und 21. Jahrhundert	329
7.1. Ästhetische und inhaltliche Bezüge zum 18. und 19. Jahrhundert	329
7.2. Mark Dions <i>Scala Naturae</i> und Brandon Ballengées <i>Frameworks of Absence</i>	330
7.3. Alexis Rockmans <i>Manifest Destiny</i>	333
7.4. Ori Gershts <i>Floating World</i>	339
7.5. Ilkka Halsos <i>Anatomy of Nature – Dissection</i>	342
8. Schluss	347
9. Literaturverzeichnis	363

1. EINLEITUNG: US-AMERIKANISCHE LANDSCHAFT ALS ANTWORT AUF DIE NATURWISSENSCHAFTEN

1.1. DAS SPANNUNGSFELD VON KUNST UND NATURWISSENSCHAFT

Kunst und Naturwissenschaft haben auf den ersten Blick nicht vieles gemeinsam. Meist werden sie sogar als Gegensätze behandelt – auch in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Natur. Die Wissenschaft zielt auf Wahrheitsfindung ab, die Kunst befasst sich mit Erscheinungen.¹ Durch rationale Mittel vermag es der Wissenschaftler, tiefliegende Strukturen der Natur aufzudecken – dem Künstler ist es gegeben, »all die Dinge zu tun, die ein Wissenschaftler nicht darf.«² Verstand wird gerne als Grundlage der Wissenschaft angeführt und Intuition als Maßgabe der Kunst vorausgesetzt. Gleichzeitig hat die Kunst mit ihren unendlichen Variationen an technischer Finesse, Präzision und Universalität ein hohes Potential, Wissen zu vermitteln. Die kreative Vorstellungskraft der Kunst ist zudem fester Bestandteil der Wissenschaft.³

Wissenschaft hingegen ist per se auch irrational, denn in der Realität sind Wissenschaftler Menschen und somit leidenschaftlich. Um Wissen über die Natur und deren Gesetzmäßigkeiten ermitteln zu können, müssen Wissenschaftler über die Naturebene hinausgehen, was in die Sphäre der Kunst führt. Für die Wissenschaft sind Fantasie und Spekulation also notwendig, um Erkenntnisse aus Daten zu ziehen, die allein nicht positivistisch lesbar sind.⁴

Dennoch können Akzeptanz oder Ablehnung von Theorien nicht selten auf banale Traditionen zurückgeführt werden, wo ästhetische Standards häufig auf Einfachheit und Einheitlichkeit basieren.⁵ Hier ist bereits auf die Gefahr auf-

1 Vgl. Richmond, Sheldon. »The Interaction of Art and Science«. In: *Leonardo*. Bd. 17, Nr. 2. Cambridge (MA): MIT Press, 1984. S. 81.

2 Huxley, Aldous. *Literature and Science*. London: Chatto & Windus, 1963. S. 40; zit. in Richmond, S. 82. Im Folgenden werden aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung und Konvention bei Personen die männlichen Substantivformen verwendet. Gemeint sind immer beide Geschlechter, sofern der Kontext nicht klarstellt, dass ausschließlich männliche Personen gemeint sind.

3 Vgl. Richmond, S. 83.

4 Vgl. Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 102.

5 Vgl. Richmond, S. 82.

merksam zu machen, dass besonders wissenschaftliche Traditionen schnell den Charakter universeller Wahrheiten einnehmen. Die Illusion, Wissenschaft sei grundsätzlich objektiv und rational, erwächst dabei aus der menschlichen Tendenz, historische und kreative Prozesse auf das Endergebnis zu vereinfachen.⁶ Allerdings gehen so entscheidende Spannungsverhältnisse verloren, die jede Disziplin erst zur Wissenschaft machen. Denn die Beobachtung einer Entwicklung bedeutet eben nicht, dass andere Strömungen verschwinden – lediglich der Standpunkt und Fokus ändern sich.

Aus dem Anliegen heraus, solche Widersprüche entdecken und verstehen zu wollen, wie auch deren fachübergreifende Verknüpfungen zu erkennen, entsprang die gezielte Neugier für Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft, was den ersten Schwerpunkt dieser Forschungsarbeit bildet. Denn trotz vermeintlich großer Differenzen beider Felder besteht die Gemeinsamkeit in der Vermittlung von Wissen. Interessanterweise wird im englischen Sprachgebrauch keine Unterscheidung zwischen ‚wissen‘ und ‚kennen‘ (engl.: to know) getroffen, hingegen eine klare im Deutschen: Der Begriff ‚Kenntnis‘ betont eine subjektive Ebene und wird selten unabhängig von Erfahrung verstanden. Auf die Aussage »Er verfügt über große Kenntnis« würde vermutlich unmittelbar die Frage »In welchem Bereich?« folgen. Würde »große Kenntnis« durch »großes Wissen« ersetzt werden, wären skeptische Nachfragen weniger zu erwarten.

Das Verständnis für ‚Wissen‘ als allgemeingültig, statisch und absolut definiert bis heute die Auffassung des Begriffs ‚Wissenschaft‘, im Kontrast zur ‚Kenntnis‘ als themenbezogen, potentiell temporär und fragmentarisch. Dabei sollte ‚Wissen‘ lediglich als fortwährend zu prüfende ‚Kenntnis‘ weitergegeben werden, um die dynamische Ebene des Begriffs sichtbar zu machen. Denn gerade das Denken in Wechselwirkungen und Abhängigkeiten, anstatt statischer Ordnungsmuster, ist für ein ökologisches Verständnis fundamental,⁷ das dieser Arbeit als weiterer Schwerpunkt zugrunde liegt. Die Zusammenführung von künstlerischen und naturwissenschaftlichen Anliegen vermittelt schließlich konzeptuelle Grundlagen einer ökologischen Denkweise, die im Folgenden auf die Analyse US-amerikanischer Landschaftsdarstellungen von der Aufklärung bis zum Impressionismus angewendet werden.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. Braddock, Alan C. »The Order of Things«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment* [Ausst.-Kat.]. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 43.

Denn gerade das 18. Jahrhundert der Aufklärung wird häufig durch einen unbändigen »Durst nach Wissen« charakterisiert,⁸ in dem sich ein neuartiger, großflächiger Glaube an den Grundsatz logischer Prinzipien durchsetzte und rasant ausbreitete.⁹ Ein gesteigerter Fokus auf Wahrnehmung und Reflektion förderte die Ideale von Selbstbestimmung und Freiheit – als auch die Akzeptanz der aufstrebenden Naturwissenschaften in ihren demokratischen Gesetzmäßigkeiten. Welche Themen beschäftigten Wissenschaftler und Künstler nun gleichermaßen? Welche Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft haben Landschaftsdarstellungen geprägt und inwiefern haben sich naturwissenschaftliche Praktiken und Theorien in den Bildwerken verankert? Diese Fragen dienen als Grundlage für den ersten Schwerpunkt dieser Arbeit, der sich mit dem Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft befasst.

Aufbauend darauf soll einerseits herausgearbeitet werden, inwiefern auf diesem Verhältnis basierende ästhetische Entscheidungen der Künstler auf ein Bewusstsein für ökologische Zusammenhänge schließen lassen – selbst bevor der Begriff ‚Ökologie‘ 1866 vom deutschen Zoologen Ernst Haeckel überhaupt geprägt wurde.¹⁰ Andererseits ist für diese Arbeit zentral, in welchen umweltgeschichtlichen Kontexten die besprochenen Werke entstanden bzw. wie diese Kontexte sichtbar werden. Vor allem die beiden letzten Fragestellungen beziehen sich dabei auf die Ansätze des »Ecocriticism«, eingedeutscht der »Ökokritik«, die im folgenden Kapitel 1.4 genauer ausgeführt und bereits auf gängige Missverständnisse um die Begriffe »Umweltbewusstsein« als auch »Ökokritik« eingegangen wird.

Die Fragestellung nach der jeweiligen Ausprägung eines Umweltbewusstseins – ob und inwiefern sich dieses an den ausgewählten Bildwerken ästhetisch ablesen lässt – mündet in einem möglichen neuen und zukünftigen Bindeglied der Disziplinen Kunst- und Naturwissenschaft. Denn gerade der US-amerikanische Fokus auf Natur als Bildmotiv fällt in eine globale Konjunktur naturwissenschaftlicher Praktiken, was inhaltliche als auch ästhetische Spuren in der Darstellung von Landschaft hinterließ.¹¹

8 Hart, Andrea; Cooper, Paul Martyn. *Images of Nature. Expeditions and Endeavours*. London: Printing International Limited, 2018. S. 9.

9 Vgl. Vaughn, William. »Romanticism«. In: *The Dictionary of Art*. Bd. 32. Hg. Jane Turner. London: Macmillan Publishers Limited, 1996. S. 736.

10 Vgl. Braddock, Alan C.; Kusserow, Karl (Hg.). »Introduction«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 13.

11 Im Folgenden werden die Begriffe ‚US-amerikanisch‘, ‚amerikanisch‘ und ‚nordamerikanisch‘ als Synonyme verwendet, um sprachliche Wiederholungen zu vermeiden.

Wurde Landschaft seit Gründung der ersten englischen Kolonie in Virginia 1584 künstlerisch nur spärlich bedient,¹² ist ein frappierender Anstieg zwischen 1825 und 1850 zu erkennen. Die Anzahl der ausgestellten Landschaftsgemälde erschien zuvor noch kaum nennenswert, bis die Bildgattung zur Mitte des 19. Jahrhunderts beachtliche 90 % erreichte.¹³ Die Darstellung von Landschaft wurde bildwürdig – und das innerhalb eines unabhängigen und eigenständigen künstlerischen Kontextes. Umso auffälliger ist es, dass sich in der Rezeption US-amerikanischer Landschaftsdarstellungen hauptsächlich eine kleine und lose definierte Gruppe an Ostküsten-Malern einen Namen machte: die sogenannte Hudson River School, von der einige Vertreter in den Kapiteln 4 und 5 besprochen werden. Tatsächlich war jene Namensfindung eigentlich die gehässige Bemerkung eines Kritikers der New York Tribune – als Hinweis auf das Provinzielle der Motive.¹⁴ Die verspotteten heimischen Szenen des Staates New York bildeten aber gleichzeitig die landesweit gefeierte Kernkompetenz der Hudson River School, welche heute als vorherrschende nationale Schule der Landschaftskunst im Zeitraum von 1825 bis etwa 1870 gilt.¹⁵ Eine derart ambivalente Auffassung heimischer Landschaft verweist indessen auf den schon damals spürbaren Widerspruch von Naturerhaltung und technologischem Fortschritt – ein Dilemma, das uns gegenwärtig immer drängender und in allen Lebensbereichen betrifft.

Um zu Beginn den nötigen Hintergrund für die zentralen Bildanalysen zu schaffen, wird im folgenden Kapitel die Geschichte des künstlerischen Mediums Landschaft zunächst an kurzen, aber wesentlichen Entwicklungsetappen erläutert. Somit soll deutlich werden, wie sich die Landschaft zur eigenständigen Gattung emanzipierte, welche Verbindungen zur Naturwissenschaft bestanden und inwiefern bereits ökologische Perspektiven auf Landschaft erkennbar sind. Darauf folgend werden die Ansätze der Ökokritik detaillierter beschrieben und wesentliche Grundlagen zur Vorgehensweise formuliert.

12 Vgl. Bjelajac, David. *American Art. A Cultural History*. 2. Aufl. New York: Prentice Hall, 2005. S. 178.

13 Vgl. Westheider, Ortrud. »Kunst und Wissenschaft«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. Hg. Elizabeth Kornhauser. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 67.

14 Vgl. Flexner, James Thomas. *That Wilder Image: The Painting of America's Native School from Thomas Cole to Winslow Homer*. Boston (MA): Little Brown and Company, 1962. S. 266.

15 Vgl. Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »All Nature Here is New to Art«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 16.

1.2. DAS MEDIUM LANDSCHAFT: ENTWICKLUNG, FUNKTION UND FRÜHE FORMEN EINES UMWELTBEWUSSTSEINS

Landschaft als eigenständige und unabhängige Bildgattung ist in der westlichen Welt ein recht junges Phänomen.¹⁶ Wäre doch zu vermuten, dass gerade Landschaft in ihrer Allgegenwärtigkeit schon immer ein bildwürdiges Thema in sich darstellte. Seit den Cäsaren trat Landschaftsmalerei zwar schon als gesonderte Kunstform auf, die Darstellungen glichen aber eher »landkartenähnlichen Übersichten« als dem Verständnis freier Natur.¹⁷ Demnach erscheint der Versuch, landschaftliche Ordnung zu erlangen noch vor dem Anliegen, deren Schönheit zu konservieren.

Ordnung in Form eines erlernbaren Symbolsystems prägte wiederum große Teile der mittelalterlichen Kunst. Nur langsam wich die symbolische Darstellung der unmittelbaren Naturbeobachtung. Als einer der frühen und wichtigen Schritte hin zur Landschaftsmalerei wird Giotto's Fresko in der Arenakapelle von 1305 angesehen, wo er den traditionellen Goldgrund durch einen blauen Himmel ersetzte.¹⁸ Im etwa 30 Jahre später entstandenen Freskenzyklus Ambrogio Lorenzettis wird der dargestellten Landschaft zudem eine zentrale politische Bedeutung verliehen, worin sich erste ökologische Grundgedanken manifestieren.

An den Wänden des Palazzo Pubblico von Siena zeigte Lorenzetti die Auswirkungen guter und schlechter Regierungsformen auf Stadt und Land (Abb. 1).¹⁹ Wie er dabei auf die Gestaltung der Landschaft einging und vor allem differenzierte, verweist auf ein klares Bewusstsein für Umwelt als Symbol. Zwei Zustände stehen einander direkt gegenüber: Krieg und Frieden. In Kriegszeiten erscheint das Land verlassen und leblos, »die Bäume tragen keine Früchte und niemand denkt daran, etwas anzubauen.« (Abb. 2).²⁰ Den didaktischen Gegenpol dazu bietet die Darstellung einer rege bearbeiteten Landschaft in Zeiten des Friedens, erlangt und erhalten durch eine gute Regierung (Abb. 3). Dem Betrachter wird somit kein individuelles Stimmungsbild präsentiert, sondern

16 Vgl. Born, Wolfgang. *American Landscape Painting*. New Haven (CT): Yale University Press, 1948. S. 3.

17 von Humboldt, Alexander. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. 2 [Originalausgabe 1847]. Hg. Ottmar Ette. Frankfurt am Main: Eichborn, 2004. S. 226.

18 Vgl. Born, S. 3.

19 Vgl. Frugoni, Chiara. *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*. Florenz: Scala, 1988. S. 63.

20 Frugoni, S. 64.

die Begründung für den jeweiligen Zustand mitgeliefert.²¹ Das Hervorheben manueller, handwerklicher Arbeit, bildet hier zwei Schwerpunkte ab: die soziale Ordnung als »gottgewollt[es]« Idealgefüge sowie Landschaft als Summe ihrer wirtschaftlichen Anwendungsbereiche.²² Nun ist an dieser Stelle bereits eine Verbindung zur US-amerikanischen Landespolitik des späten 18. Jahrhunderts erkennbar: Als unabhängiger Agrarstaat nahm die Nutzbarkeit von Natur eine zentrale Rolle ein, auch bildlich. Gleichzeitig beförderte dieser Trend eine ambivalente Haltung gegenüber den wachsenden Veränderungen, sodass ein frühes Spannungsfeld ökokritischer Gedanken entstand.

Lorenzetti spricht wiederum ein Verständnis von Landschaft an, das seit Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend verschwand: Landschaft als Einheit von Natur und Mensch. So implizierte der Begriff Landschaft nicht nur das Land, sondern auch die Menschen, die es bearbeiteten und gestalteten.²³ Landessitte und -beschaffenheit waren gleichermaßen Teil der Bedeutung: »Also alles, was von Natur aus das Gesicht einer bestimmten Gegend prägte [...].«²⁴ Winter- und Sommererzeugnisse tauchen bei Lorenzetti entsprechend parallel auf – der Acker



Abbildung 1: Ambrogio Lorenzetti, Detail aus dem Fresko im Sala delle Pace, 1338/39, Palazzo Pubblico, Siena. Quelle: Frugoni, S. 67, Abb. 79.

21 Vgl. Eberle, Matthias; von Buttlar, Adrian. »Landschaft und Landschaftsgarten«. In: *Funkkolleg Kunst*. Hg. Werner Busch [Originalausgabe 1987]. München, Zürich: Piper, 1997. S. 456.

22 Frugoni, S. 76.

23 Vgl. Eberle, S. 451–452.

24 Eberle, S. 451.

wird gepflügt, Getreide gesät und geerntet. Verschiedene mosaikartige Elemente wurden also zu einer offensichtlich imaginären Landschaft gebündelt, beschreiben aber auch spezifische Details sienesischer Landschaft.²⁵ Eine solche Verbindung aus Symbol und Abbild, konkreter Lokalität und allgemeingültigem Ideal



Abbildung 2: Ambrogio Lorenzetti, Detail aus dem Fresko im Sala delle Pace, 1338/39, Palazzo Pubblico, Siena. Quelle: Frugoni, S. 67, Abb. 80.



Abbildung 3: Ambrogio Lorenzetti, Detail aus dem Fresko im Sala delle Pace, 1338/39, Palazzo Pubblico, Siena. Quelle: Frugoni, S. 67, Abb. 79.

25 Vgl. Frugoni, S. 76.

ist weiter bis ins Landschaftsverständnis der USA im 19. Jahrhundert zu verfolgen – woraus sich eine lange Tradition in der Dialektik des Speziellen und Generellen abzeichnet.

Unabhängig davon, ob Malern im 14. Jahrhundert bereits ein Gespür für Naturschutz zugesprochen werden kann, ist in jedem Fall ein frühes Bewusstsein für positive und negative Umweltveränderungen bei Lorenzetti erkennbar. Die Verschränkung von Veränderung und Verantwortung ist dabei so ursprünglich wie innovativ. Schon bei Lorenzetti wird fruchtbare Natur als kollektive Errungenschaft vermittelt und doch sind wir fast 700 Jahre später in einer zunehmend globalisierten, vermeintlich fortschrittlicheren Gesellschaft so existenziell gefordert wie nie zuvor.

Erst seit Beginn des 16. Jahrhunderts entwickelte sich eine weitere Bedeutung von Landschaft, die für uns noch heute die geläufigste Form darstellt: Land als Gegensatz zur Stadt.²⁶ Wachsende Städte und ihre freien gewerbetreibenden Bürger – gegenüber leibeigenen Bauern – ermöglichten einen veränderten Blick auf das umliegende Land. Einer der ersten Künstler, der dieses Privileg genießen konnte, war Albrecht Dürer. Vor den Toren von Nürnberg ging er durch die Landschaft und fand dort ‚seine‘ Landschaften, da er als Stadtbürger kein unmittelbarer Bestandteil dieser mehr war. Zudem hatte er als Künstler kaum Anteil an politischen Entscheidungen, was die unvoreingenommene Wahrnehmung der sichtbaren Landschaft weiter begünstigte.²⁷ Aus diesem »Genuss zweckfreier Anschauung« entstanden die ersten Landschaften »als bildgewordener Augenblick [...] eines Einzelnen auf die Natur.«²⁸ In der Trennung von Zweck und Anschauung liegt allerdings ein zentrales Problem verborgen, das bis heute anhält: die Vereinfachung komplexer Kontexte. Zwar kam Natur plötzlich ungeteilte Aufmerksamkeit zu, aber das Umfeld aus Wechselwirkungen zwischen Mensch und Natur schwand, was letztlich auch die Wahrnehmung prägte. Welche Formen eine solche Trennung annehmen kann, wird unter anderem durch Thomas Coles Catskill-Gemälde in folgenden Kapiteln noch beispielhaft aufgezeigt. Erstaunlich ist folglich, dass erst die funktionelle Trennung von Mensch und Natur das Landschaftsbild als eigenständige Kunstform gedeihen ließ.

26 Vgl. Eberle, S. 452.

27 Vgl. ebd.

28 Hülsewig-Johnen, Jutta (Hg.). »Die Landschaft – Begriff und Inhalt.« In: *Die Landschaft. Meisterwerke des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal* [Ausst.-Kat.]. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1986. S. 9.; Eberle, S. 466.

Die Kunst der Renaissance zeichnete sich daraufhin in ganz Europa durch einen stärker werdenden perzeptiven Charakter aus und es entfaltete sich ein intellektuelles Interesse am Diesseits.²⁹ Die ‚Wiedergeburt‘ der Antike bedeutete daher nicht nur eine Vorliebe für Portiken und Säulenordnungen, sondern allem voran eine Rückbesinnung auf lebendige Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten, ganz im Sinn der griechischen Philosophie. Die Anschauung der Natur als Ganzheit sollte eine göttliche Weltordnung offenbaren,³⁰ wonach sich die Landschaftsmalerei bis ins 19. Jahrhundert primär richtete.

Ausgehend von Italien wurde Raum nicht mehr in einem hierarchischen Werteschema, sondern durch die Beziehung zum Auge des Betrachters definiert – nach universellen Gesetzen der Perspektive.³¹ Konstruierte Räumlichkeit als neuer Maßstab bildlicher Wahrnehmung ermöglichte eine nie zuvor erreichte Realitätsnähe und auch die wissenschaftlichen Entwicklungen im Feld der Optik förderten eine zunehmend starke dreidimensionale Interpretation von Bildern.³² »Perspektive als signifikante Errungenschaft wissenschaftlichen Denkens« orientierte sich an der Natur,³³ normierte sie aber sukzessive zu einer Art Prototyp. Die allgemeine Auffassung von Natur als ‚überzeugende‘ Landschaft ergab sich schlussendlich aus den wissenschaftlich-ordnenden Maximen, die sie einst auferlegt bekam.

Während der Renaissance wurde somit auch die »Landschaft als Garten« wiederentdeckt und mithin bildwürdig;³⁴ allerdings keinesfalls um ihrer selbst willen. Bewusst artifiziert und idealisiert, erschien der »Garten des Königs« als »Symbol mathematisch-kosmischer Gesetzlichkeit«,³⁵ damit der Herrschaft des Menschen untergeordnet. Pflanzen waren hier lediglich »Baumaterial« und wurden bspw. zu Ringen beschnitten,³⁶ um die Umlaufbahnen der Planeten zu repräsentieren, oder es wurden Wasserspiele eingesetzt, um die Gesetze der Mechanik bzw. Hydraulik zu verdeutlichen.³⁷ Der Garten als »geordnetes Konzept

29 Vgl. Hülsewig-Johnen, S. 10.

30 Vgl. Hülsewig-Johnen, S. 9.

31 Vgl. Richmond, S. 81.

32 Vgl. Born, S. 119; Vgl. Richmond, S. 81.

33 Born, S. 3.

34 Marx, Leo. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York (NY): Oxford University Press, 1964. S. 38.

35 Eberle, S. 471.

36 Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 85.

37 Vgl. Prest, John. *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1981. S. 47.

von Natur« definierte sich dabei explizit durch Abgrenzungen:³⁸ einer lokalen Begrenzung sowie der Differenzierung des ‚Gartens‘ als Gegenstück zur ‚Wildnis‘. Diese fiktiven Gegenpole bestimmten die Wahrnehmung von Landschaft auch noch in den USA des 19. Jahrhunderts, im ästhetischen wie im naturwissenschaftlichen Sinn. Frederic Edwin Church verband die vermeintlichen Gegensätze sogar und feierte hiermit seine größten Erfolge.

Die Möglichkeit der Kultivierung exotischer Pflanzen brachte Wildnis dann auch in die Gärten. Kolumbus‘ Entdeckungen und die Gründung botanischer Gärten in Italien zur Mitte des 16. Jahrhunderts machten viele Maler erstmals mit den außergewöhnlichsten Formen und Pflanzen bekannt.³⁹ Die Spannung zwischen Exotik und Heimat inspirierte somit eine vernetzte Sicht auf Natur, die sich noch in William Bartrams Illustrationen niederschlagen sollte.

Das 17. Jahrhundert zeigte eine besonders umfangreiche Beschäftigung mit Natur und ihren Erscheinungsmöglichkeiten, da sich ein Wandel in der Funktion von Malerei einstellte. Waren Gemälde bis ins 16. Jahrhundert noch vor allem der Andacht gewidmet, nahm deren Unterhaltungscharakter immer mehr an Bedeutung zu.⁴⁰ Speziell nichtreligiöse Themen wurden verbildlicht, was dazu führte, dass kein anderes Zeitalter so viele Landschaftsdarstellungen aufweist – speziell in den Niederlanden.

Das aufgrund seiner »einzigartigen Blüte der Malerei« vom holländischen Schriftsteller Arnold van Houbraken sogenannte ‚Goldene Zeitalter‘ war tatsächlich Ergebnis eines gesellschaftlichen Aufstandes gegen das habsburgische Spanien:⁴¹ Denn in der 1581 gegründeten Republik der Vereinigten Provinzen der nördlichen Niederlande spielten der Adel und die höfische Etikette keine übergeordnete Rolle mehr. Künstler waren somit vor allem auf das interessierte Bürgertum angewiesen.⁴² Um der steigenden Konkurrenz entgegenzustehen, ergab sich eine Spezialisierung auf einzelne Themen. Der Blick auf das eigene Land wurde zum beliebten Bildmotiv, wie schon bei Dürer. Dabei war jedoch

38 Marx, S. 38.

39 Vgl. Humboldt, *Kosmos II*, S. 229.

40 Vgl. Oehring, Erika (Hg.). »Goldene Zeiten«. In: *Goldene Zeiten. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.]. Salzburg: Salzburg Domquartiergalerie, 2019. S. 19.

41 Oehring, »Goldene Zeiten«, S. 13.

42 Vgl. Oehring, »Goldene Zeiten«, S. 18.

nicht die topografisch genaue Wiedergabe Ziel, sondern das malerische Erfassen von Licht, Raum und Atmosphäre.⁴³

Die weiträumige Landschaftsauffassung entwickelte sich folglich zu einer Art Markenzeichen der holländischen Malerei, wobei das »erfolgreichste und gleichzeitig innovativste Thema« die »schlichte Darstellung der heimatlichen Umgebung« war: Hier konnte sich das persönliche Empfinden am besten entfalten.⁴⁴ Obwohl nicht als religiöse Andachtsbilder konzipiert, wurde das Sehen als Genuss dennoch gerne von »verschlüsselten moralisierenden Belehrungen« begleitet – was mit der calvinistischen Prägung Hollands und der religiösen Forderung ‚Tot lering en vermaak‘ (um zu belehren und zu gefallen) zusammengebracht werden kann.⁴⁵ Aus jener calvinistischen Tradition nährte sich letztlich auch die amerikanische Revolution.⁴⁶ Der Beachtung potentiell subversiver Bilddidaktik in US-amerikanischen Landschaften soll bei den Analysen daher gesonderte Aufmerksamkeit zukommen.

Ob Holland, Frankreich oder Italien, im Zentrum des 17. Jahrhunderts stand »Landschaft als ästhetisch vermittelte Natur«,⁴⁷ die häufig von einem Gefühl der Sehnsucht begleitet wurde. Rom und seine Umgebung strahlten hierfür eine besondere Anziehungskraft aus – das Licht des Südens. Mit seinen außergewöhnlich lichtdurchfluteten Landschaften wird der in Rom lebende Maler Claude Lorrain gerne als eine der wesentlichen Bezugsfiguren für viele folgende Generationen von Landschaftsmalern in Europa genannt.⁴⁸ Das Phänomen des sogenannten »Claude-Glases« – ein Hilfsmittel in Form eines gewölbten und getönten Spiegels,⁴⁹ um Landschaft als Malerei betrachten zu können – steht dabei Pate für zwei wesentliche Aspekte: die Optik als Feld technischer und wissenschaftlicher Entwicklungen sowie die sich verfestigende Definierung bildhafter Landschaft.

43 Vgl. Oehring, Erika (Hg.). »Landschapjes. Eine niederländische Domäne«. In: *Goldene Zeiten. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.]. Salzburg: Salzburg Domquartiergalerie, 2019. S. 109.

44 Oehring, »Landschapjes. Eine niederländische Domäne«, S. 113.

45 Oehring, »Goldene Zeiten«, S. 20.

46 Vgl. Stout, Harry S. »Religion, Communications, and the Ideological Origins of the American Revolution«. In: *The William and Mary Quarterly*. Bd. 34, Nr. 4. Williamsburg (VA): Omohundro Institute of Early American History and Culture, 1977. S. 523.

47 Wedewer, Rolf. *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*. Köln: DuMont, 1978. S. 33.

48 Vgl. von Buttlar, Adrian. *Der Landschaftsgarten*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989. S. 14.

49 Marx, S. 89.

Jahrhundertlang gehörten Linsen und Spiegel bereits zur üblichen Atelierausstattung, doch erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts entwickelte sich die Camera obscura zu einer regelrechten ‚Sehenswürdigkeit‘: 1622 brachte der Statthalter Hollands ein solches Gerät aus England mit; eine verdunkelte Vorrichtung, in der Licht durch ein Loch auf eine Linse trifft und das gewünschte Motiv seitenverkehrt und kopfüber auf eine Fläche überträgt.⁵⁰ Von der Linse des menschlichen Auges unabhängig konnten so erste Abbilder der Außenwelt erzeugt werden. Dass wohl bei einer gut funktionierenden Camera obscura die Farbwerte intensiver erscheinen und Hell-Dunkel-Kontraste gesteigert wurden,⁵¹ lässt paradoxerweise an erste Umsetzungen technischer Bildbearbeitung denken – ein Feld, das die Wahrnehmung von Realität ja gerade heute prägt und auch manipuliert. Entwicklungen holländischer Wissenschaftler im Feld der Optik standen nun parallel zu dem hervorgehobenen Interesse für landschaftliche Lichtverhältnisse und nahmen darin schon wesentliche Züge des späteren Impressionismus voraus.⁵² Die veränderte Perspektive auf Landschaft führte aber nicht nur in den Niederlanden zu einer neuen, sich festigenden Seh- und Bildgewohnheit.

Claude Lorrain und Nicolas Poussin waren es, die mit ihrer »Durchblickskonzeption« den realistischen und weiträumigen Landschaften der Niederländer einen Gegenentwurf lieferten.⁵³ Diese idealistisch-klassizistischen Darstellungen von Natur bezeugen dennoch eine fortwährende Verhaftung in den strengen Ordnungsprinzipien perspektivisch konstruierter Tiefenwirkung. Die Entwicklung einer für die Gattung prägenden und definierenden Bildsprache ging allerdings mit einer Entfremdung von der Natur einher. Bildhafte Natur erschien als Landschaft normiert: Ein detaillierter Vordergrund mit Bäumen, die die Szene rahmen, gibt den Einstieg und führt das Auge zum Mittelgrund, der durch eine reflektierende Wasseroberfläche den Blick auf eine entfernte Bergkette leitet.⁵⁴ Dieser im 18. Jahrhundert von William Gilpin als ‚pittoresk‘ bezeichneten Bildformel galt es zu entsprechen, um als akzeptier-

50 Vgl. Oehring, »Landschapjes. Eine niederländische Domäne«, S. 192.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Born, S. 7.

53 Solar, Gustav. *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*. Zürich: Orell Füssli, 1979. S. 86.

54 Vgl. Fellows Andrus, Lisa. »Design and Measurement in Luminist Art«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 35.

te Landschaftsdarstellung zu bestehen.⁵⁵ Auch die US-amerikanischen Landschaften des 19. Jahrhunderts sollten sich noch immer zwischen diesen etablierten Gegenpolen bewegen.

Englische Maler führten Lorrains Tradition im 18. Jahrhundert fort, was die Ästhetik von Landschaft weiterhin maßgeblich bestimmte – in Bild und Außenwelt.⁵⁶ Ausgehend von einer frühliberalen Kritik am französischen Absolutismus, lösten sich die nach ihrem Mutterland benannten Englischen Gärten von der architektonischen Strenge und mathematischen Ordnung des bis dahin vorherrschenden französisch geprägten Barockgartens. Wo sich die vollkommene Schönheit des französischen Gartens erst aus dem Grundriss erschloss – also ein Blick von oben notwendig war – sollte der Englische Garten unmittelbar ‚im Vorbeigehen‘ erfahren werden.⁵⁷ Als »Gärten der Freiheit« trat die Natur in ihrer unberührten und idealen Schönheit hervor,⁵⁸ wobei der Eindruck von Natürlichkeit hier vielmehr einer raffiniert inszenierten Illusion glich. Bildhaft komponierter Wildwuchs war das Ergebnis.

Die im Barockgarten noch dominant platzierten Gebäude und Skulpturen wurden häufig zu einzelnen, dekorativen Elementen aufgebrochen und arrangiert. Abwechslungsreiche Szenen innerhalb eines Areals sollten so das Gefühl eines begehbaren Landschaftsgemäldes erzeugen.⁵⁹ Schon im 18. Jahrhundert wurden Gärten folglich gerne mit Bildergalerien verglichen. Die praktische Umsetzung lag somit in der Vernetzung aus Gartenkunst und Malerei, wobei sich auch die Gartennutzung veränderte: An die Stelle des höfischen Zereemoniells trat der einsame Parkwanderer.⁶⁰ Staffagen, Scheinfassaden und nicht betretbare Brückenattrappen wurden in der Folge als bloße Stimmungsträger verteilt. Um größere Authentizität zu suggerieren, ersetzte man zum Teil sogar einzeln stehende Bäume durch natürlicher anmutende Baumgruppen.⁶¹ In der graduellen Annäherung, hin zu einer inszenierten Ursprünglichkeit, bekam Landschaft also ein System aus Kompositionsregeln und Lichteffekten

55 Vgl. Manthorne, Katherine. *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839–1879*. Washington (DC), London: Smithsonian Institution Press, 1989. S. 140.

56 Vgl. Born, S. 10.

57 Vgl. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 82.

58 Eberle, S. 471.

59 Vgl. Buttler, S. 15.

60 Vgl. Eberle, 457; 472.

61 Vgl. Buttler, S. 15.

auferlegt – das System des Pittoresken. Ebenso spiegelte der Englische Garten aber auch aktuelle Anliegen wider. Mit einem Fokus auf natürliche Unregelmäßigkeiten, die den »gehobenen Geist« erstaunen sollten,⁶² scheint ein aufklärerisches Interesse und darin eine Verbindung zu den zeitgenössischen Naturwissenschaften spürbar.

Gleichzeitig führt der Fokus auf natürliche Unregelmäßigkeiten zum Konzept des Erhabenen. Der britische Schriftsteller Edmund Burke legte mit seinem Hauptwerk von 1756, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, einen Grundstein für die sich wandelnde Wahrnehmung von Natur, wobei das Erhabene ein schon seit der klassischen Antike bekanntes Konzept für den »Ausdruck großer und edler Leidenschaften« war, da Überwältigung den Zuschauer »nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase« führe.⁶³ Bezeichnend ist an dieser Stelle die bereits deutliche Trennung von Verstand und Emotion. Im Zuge des 18. und 19. Jahrhunderts verband sich das ursprüngliche Konzept primär mit Naturerfahrungen.⁶⁴ Ein überwältigendes und von Angst getriebenes Gefühl, vornehmlich ausgelöst durch die Betrachtung von Naturgewalten, wurde zum Kern der Ästhetik, das sich bildlich meist in einem Fokus auf natürliche Dynamiken äußerte.⁶⁵ Dabei formt der menschliche Wille zu verstehen bei gleichzeitiger Ohnmacht gegenüber allem zu Verstehenden auch den zentralen Widerspruch der Aufklärung. Im System des Pittoresken entstand wiederum ein Mittelweg, der das Schöne mit dem Erhabenen durch »kontrollierte Diversität« vernetzen sollte,⁶⁶ wobei eine genaue Bestimmung auch in der heutigen Forschung noch immer uneindeutig bleibt.⁶⁷

Dass gerade die veränderte Wahrnehmung von Landschaft einen Wandel in ihrer Nutzung bewirkte, wird zudem für das Verständnis von Ökologie im 19. Jahrhundert noch von zentraler Bedeutung sein. Denn der Englische Garten kann als Teil einer frühen Humanökologie betrachtet werden, in dem ein Leben

62 Raab, S. 129.

63 Longinus; zit. in Eco, Umberto (Hg.). *Die Geschichte der Schönheit*. München: dtv, 2006. S. 278.

64 Vgl. Eco, S. 281.

65 Vgl. Powell, Earl A. »Luminism and the American Sublime«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 70.

66 Kusserow, Karl. »Ordering the Land«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 81.

67 Vgl. Fischer, S. 171.

in und mit der Natur nicht nur aufgrund ihrer Schönheit, sondern auch ihrer Sinnlichkeit im Vordergrund stand.⁶⁸

Bemerkenswert ist, dass der Englische Garten als Antwort auf die mathematische Ordnung des barocken Gartens mitten in der rational geprägten Aufklärung entstand. Dabei ist die wissenschaftliche Verbindung nicht zuletzt in der Auswahl menschlicher Bezugspunkte erkennbar. Die Götterstatuen des Barockgartens wurden durch historische Helden der Gegenwart ersetzt, unter denen z. B. Isaac Newton oder auch Figuren aus John Miltons berühmtem Epos *Paradise Lost* zu finden waren.⁶⁹ Letzteres griffen wiederum Charles Willson Peale und Thomas Cole für ihre Landschaftsdarstellungen auf. Auch Frederic Edwin Churchs Landsitz Olana wurde nach dem pittoresken Prinzip einer Vielzahl idealer Naturbilder gestaltet, worin sich einerseits Bezüge zum Englischen Garten erkennen lassen und andererseits dessen ökologische Dimensionen sichtbar werden.

Zeitgleich wurde in England aber noch ein weiterer Modus der Landschaftspräsentation etabliert. Mit der Erfindung des Panoramas (lat.: pan; alle / lat.: horama; Sicht) und der ersten Ausstellung in London 1789 entstand eine Formel für bildliche Landschaft,⁷⁰ die das Pittoreske mit dem Wissenschaftlichen verbinden konnte. Eine im Zuge der Aufklärung verstärkte Neugier nährte und befeuerte nun den Wunsch von ‚Allsichtigkeit‘.⁷¹ Konkrete Ansichten, die in der Summe zu einem komponierten und scheinbar realitätsnahen Überblick vernetzt wurden, führen allerdings auch zu den Komposit-Landschaften des Mittelalters zurück, wie schon Lorenzetti sie entwarf.

Aus dem Wesen der Aufklärung heraus lassen sich zum Ende des 18. Jahrhunderts zwei prägnante Widersprüche erkennen. Zum einen kann der räumliche und inhaltliche Hang zur schmucklosen Eindimensionalität als »Kult der Klarheit« beschrieben werden,⁷² zum anderen erwuchs mit der Stärkung des Individuums ein paralleles Interesse an der eigenen Seelenlandschaft, in der das Erhabene und das Pittoreske erneut ihren Platz fanden. Als Epoche der Romantik deklariert, zeigte sich im frühen 19. Jahrhundert eine intensive Beschäftigung mit dem Ursprünglichen – und das in einer Zeit nie dagewesenen industriellen Fortschritts. Das Medium Landschaft erwies sich hierbei als ideale Reflexions-

68 Vgl. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 93.

69 Vgl. Eberle, S. 467–477.

70 Vgl. Born, S. 10.

71 Vgl. ebd.

72 Born, S. 12.

und Kontemplationsfläche einer Umwelt »zwischen Traum und Wirklichkeit.«⁷³ Auf der Suche nach dem Ursprünglichen zogen wiederum Formen des mittelalterlichen Symbolismus in die Gestaltung von Landschaft ein. Lichtphänomene und Naturgewalten wurden in ihre wissenschaftlichen Bestandteile zerlegt, als auch – in »typisch mittelalterliche[r] Manie« – mit versteckten, idealisierten Sinnhaftigkeiten belegt.⁷⁴ Ob religiös oder allegorisch, Umwelt trat erneut in Abhängigkeit mit ‚Innenwelt‘. Wie Richard W. Judd ausführte, bot die Verknüpfung wissenschaftlicher und romantischer Perspektiven in den USA zudem die Grundlage für ein modernes Naturschutzdenken. Während die Naturwissenschaft das allgemeine Naturinteresse stärkte, rechtfertigte die Romantik ein subjektives Denken und Bewerten von Natur. Beides war für die romantischen Maler und Schriftsteller unabdingbar.⁷⁵

Die idealisierte Sicht auf Natur als »Spiegel menschlicher Erfahrung«⁷⁶ gebar aber auch deren Gegenbewegung: »Alles, was sich nicht auf der Netzhaut abzeichnet, ist außerhalb des Bereichs der Malerei«, so Gustave Courbets Mantra der 1860er Jahre.⁷⁷ Optische Untersuchungen im Bereich der Farbe und das unmittelbare Sehen der beliebter werdenden ‚Plein-Air-Malerei‘ führten zu einer neuartigen Betonung visueller Erscheinungen im Alltäglichen, anstatt zu klassischer Idealisierung. Die in Frankreich tätige Schule von Barbizon wird in ihrer Abkehr vom Akademismus dabei häufig als Grundlage für den bald aufkommenden Impressionismus angeführt.⁷⁸

Stellten Landschaftsdarstellungen zuvor meist eine kosmische Einheit dar, vollzog sich zum Ende des 19. Jahrhunderts für dieses Bildverständnis eine folgenreiche Veränderung. Das Abbildhafte schwand »zugunsten eines Kontinuums von Farbflächen.«⁷⁹ Gegenständlichkeit schien mehr Anlass als Darstellungsziel geworden und eine veränderte Naturerfahrung hielt Einzug: Weniger

73 Wedewer, Rolf. *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*. Köln: DuMont, 1978.

74 Frugoni, S. 67.

75 Vgl. Judd, S. 248.

76 Boehm, Gottfried. »Natur und Abstraktion. Die Geschichte der Landschaftsmalerei von ihrem Ende her gesehen«. In: *Die Landschaft. Meisterwerke des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1986. S. 29.

77 Herding, Klaus (Hg.). »Zwischen Kennerschaft und Engagement. Jules-Antoine Castagnary über Form und Funktion der neuen Kunst«. In: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 165. Herding nimmt hier Bezug auf Courbets »Offenen Brief« vom 25.12.1861 in der Pariser Zeitschrift *Courrier du Dimanche*.

78 Vgl. Born, S. 12.

79 Boehm, S. 30.

das Objekt Natur als der Prozess ihrer Wahrnehmung stand im Fokus. So entschärften sich zunehmend auch die statischen kunsthistorischen Gattungsordnungen.⁸⁰ Bemerkenswert ist hier, dass die Naturwissenschaften als Katalysator für ein gesteigertes Naturinteresse ebenso die gedankliche Trennung natürlicher Ganzheit beförderten – solange bis sich die Perspektive auf Wissenschaft selbst wandelte. Die Idee schöner Landschaft als Weltordnung wanderte von der Natur ins Bild,⁸¹ wo wir sie bis heute als ideale Gegenwelt empfinden und noch immer romantisieren.

1.3. ZENTRALE FORSCHUNGSFELDER IM VERGLEICH: EUROPA UND DIE USA

Naturbeobachtung und die wissenschaftliche Auffassung der eigenen Landschaft wurden zu wesentlichen Kennzeichen nicht nur der künstlerischen Praxis des späten 18. und 19. Jahrhunderts. Ein beinahe exzessives Interesse für Naturkunde äußerte sich häufig im unbändigen Sammeln und Konservieren von Objekten und Wissen.⁸² Vor dem Hintergrund eines sich rapide industrialisierenden Landes wie den USA scheint ein Anliegen dabei besonders auffällig: der fortwährende Versuch, alle Dinge in eine statische Ordnung einzupassen, die schließlich ‚Natur‘ genannt wurde.

Der Zusammenhang zwischen zeitgenössischer Kunst und zeitgenössischen Naturwissenschaften war in den USA dennoch lange Zeit ein vernachlässigtes Feld. Erst Barbara Novak benannte diesen Zusammenhang in *Nature & Culture* von 1980.⁸³ Mit Ausführungen zu Disziplinen wie Geologie, Meteorologie und Botanik gab sie wichtige Ansatzpunkte zu weiterführenden Fragestellungen der Forschung in den USA. Speziell der Geologie kam in den folgenden Jahren große Aufmerksamkeit zu. Mit Rebecca Bedells *Anatomy of Nature. Geology and*

80 Vgl. Hiesinger, Ulrich W. *Impressionism in America. The Ten American Painters*. München: Prestel Verlag, 1991. S. 73.

81 Vgl. Hülsewig-Johnen, S. 12.

82 »Nearly everywhere, Americans were collecting rocks and minerals, attending public lectures on geology, and surveying the earth's composition [...].«, Anonym, »The Geologic Revolution«. In: *Albany Institute of History and Art*. URL: <https://www.albanyinstitute.org/the-geologic-revolution.html> [14.01.2019].

83 »But the critical importance of how contemporary science constructed the landscape that the painters studied and affected their representation of it begs further study.«, Novak, *Nature and Culture*, Preface, S. XX.

American Landscape Painting von 2001 wurde diesem Feld und seiner Beziehung zu Kunst und Religion ein ganzes Buch gewidmet.

In Europa scheinen derartige Wechselwirkungen weiterhin tendenziell un-
behandelt. Zwar bot die Ausstellung *Neue Welt. Erfindung der amerikanischen
Malerei* 2007 in Hamburg und Stuttgart eine wichtige europäische Perspektive,
der zweiseitige Beitrag Ortrud Westheiders *Kunst und Wissenschaft* konnte aber
lediglich einen kurzen Abriss dieser Thematik vermitteln.⁸⁴

Die anhaltende Außerachtlassung kritischer Forschungsfragen in Euro-
pa zeigt sich in einer aktuellen Konjunktur des Themenkreises. Dies machte
die Ausstellung *Es war einmal in Amerika. 300 Jahre US-Amerikanische Kunst*
im Wallraf-Richartz Museum Köln von 2018 deutlich, in der viele noch nie in
Deutschland ausgestellte Werke präsentiert wurden. Auch der Schwerpunkt des
daraus abgeleiteten Symposiums *Amerikanische Kunst aus internationaler Pers-
pektive* verweist unmissverständlich auf das erwachte Interesse an einer kunsthis-
torischen Neuverordnung US-amerikanischer Bildwerke.⁸⁵ Mit der Ausstellung
Thomas Cole – Eden to Empire der Londoner National Gallery im gleichen Jahr
wurde schließlich ein prominenter Hauptvertreter der Hudson River School in
den Fokus genommen. Vergleiche mit Künstlern wie John Constable oder Wil-
liam Turner verdeutlichten Coles englische Wurzeln und eine europäische Tra-
dition, adressierten das Spannungsfeld von Kunst und Naturwissenschaft aber
nur unmerklich.

In den USA ist wiederum eine für die Kunstwissenschaft relativ neue Ten-
denz zu beobachten, die zentrale Fragestellungen für diese Forschungsarbeit vo-
rauslegte. In der Ausstellung *Nature's Nation. American Art and Environment*,
2018 im Crystal Bridges Museum of American Art in Bentonville, Arkansas,
wurde ein Schwerpunkt behandelt, dessen Brisanz sich zunächst in den Lite-
raturwissenschaften zeigte und seit den 1990er Jahren zu einem immer stär-
keren interdisziplinären Ansatz wurde, auch über die Literatur hinaus – die
Ökokritik.⁸⁶ Eine Verbindung früher Naturschutzgedanken und der US-ame-
rikanischen Naturkunde zog außerdem Richard W. Judd in seinem *The Untilled
Garden. Natural History and the Spirit of Conservation in America 1740–1840*

84 Vgl. Westheider, S. 66–67.

85 Vgl. Giegerich, Petra. »Amerikanische Kunst aus internationaler Perspektive«. In: *Informa-
tionsdienst Wissenschaft*. URL: <https://idw-online.de/de/news709884> [28.01.2019].

86 Vgl. Buell, Lawrence. »Foreword«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American
Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Ala-
bama Press, 2009. S. xiii.

von 2009.⁸⁷ Speziell in der deutschen Kunstwissenschaft haben ökokritische Ansätze allerdings trotz ihrer stetig größer werdenden Aktualität und Notwendigkeit bisher nur wenig Aufmerksamkeit erhalten. Die internationale und vor allem interdisziplinäre Vernetzung in aktuellen Forschungsfragen scheint somit zentraler denn je.

1.4. DIE ANSÄTZE DER ÖKOKRITIK UND EINE ÖKOLOGISCHE ÄSTHETIK

Der Verständniswandel im Begriff Landschaft führt zu einem zentralen Ausgangspunkt aktueller ökokritischer Debatten: Denn die Methode der Ökokritik entwickelte sich aus einem Problem heraus, das das Verhältnis von Natur und Kultur betrifft. Wie Bruno Latour beschreibt, lebten Menschen seitdem sie durch Kolonisation, moderne Transportmittel und Technologie eine immer stärkere Wirtschaft aufbauten, zunehmend in »zwei Welten«, die *in* der sie leben und die, *von* der sie leben.⁸⁸ Diese Trennung von Natur und Kultur führte zu einer sukzessiven Abwertung von Natur, was Natur zu einer Art »isolierten Realität« und damit zum Gegensatz von Kultur machte.⁸⁹ In der Folge wurde der Mensch zum ‚Eindringling‘, anstatt Natur als einen gemeinsamen Lebensraum wahrzunehmen, was William Cronon in seinem *The Problem with Wilderness* ausführlich behandelt.

Dadurch, dass die Erde selbst anfang auf die Handlungen des Menschen zu reagieren, konnten die beiden Welten nicht mehr »still und heimlich« separat gehalten werden.⁹⁰ Die Methode der Ökokritik versucht also die Verbindung beider Welten sichtbar zu machen und dem Menschen neu ins Bewusstsein zu holen bzw. daraus ein neuartiges Umweltbewusstsein angesichts der globalen Umweltkrise zu bilden. In dem Zuge geriet auch der Begriff ‚Natur‘ in seiner dualen Auslegung in die Kritik.⁹¹ Eine Überwindung der Natur-Kultur-Span-

87 Vgl. Judd, Richard W. *The Untilled Garden. Natural History and the Spirit of Conservation in America 1740–1840*. New York (NY): Cambridge University Press, 2009.

88 Vgl. Latour, Bruno (Hg.). *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Hg. Bruno Latour, Peter Weibel. Karlsruhe: ZKM Karlsruhe, 2020. S. 15.

89 Cronon, William (Hg.). »Introduction: In Search of Nature«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 35.

90 Vgl. Latour, S. 15.

91 Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Umwelt‘ siehe Bühler, Benjamin. *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. S. 42.

nung wird wiederum durch den Begriff ‚Umwelt‘ als neue Verknüpfung vorgeschlagen,⁹² worin gleichsam ein Rückbezug zum ursprünglichen Landschaftsbegriff erkennbar ist.

Die Methode der Ökokritik erfindet dabei aber kein neues Analyseverfahren, sondern nutzt und verknüpft die Vielfalt der bestehenden Kultur- und Sozialwissenschaften.⁹³ Das Phänomen eines global wachsenden Umweltbewusstseins nährt wiederum ein steigendes Interesse für ökologische Vernetzungen und Nachhaltigkeit, auch in der Kunstgeschichte.⁹⁴ Die Aufgabe der ökokritischen Kunstgeschichte ist es aber nicht, nur die Geschichte der Umwelt und den politischen Kontext zu beleuchten, sondern auch daraus resultierende ästhetische Zusammenhänge in den Blick zu nehmen,⁹⁵ was ein zentrales Augenmerk dieser Arbeit ist.

Wie Alan C. Braddock beschreibt, sollen für eine ökokritische Analyse folglich kanonische Werke durch das Einbeziehen von Wissenschafts- und Umweltgeschichte in ein neues Spannungsfeld gesetzt und zuvor unbemerkte Widersprüche gegenüber Umwelthanliegen sichtbar werden.⁹⁶ Fragen zu Auftraggebern sind bei diesem Vorgehen ebenso wichtig wie die Herkunft und Verarbeitung von Materialien. Auf welche umweltgeschichtlichen Kontexte verweisen die Werke und wie werden sie verbildlicht? Tauchen Widersprüche in der Darstellung und dem tatsächlichen umweltgeschichtlichen Kontext auf? Welche Materialien wurden verwendet, wie wurden sie hergestellt und wo stammen sie her? Wer gab die Werke in Auftrag und welche Verknüpfungen hatten die Auftraggeber mit ökologischen Zusammenhängen?

Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts als ‚ökokritisch‘ zu bezeichnen, muss allerdings mit großer Vorsicht geschehen, da dies einen bewussten und reflektierten Umweltbezug voraussetzt. An dieser Stelle ist auf ein gängiges Missverständnis Begriffs ‚Ökokritik‘ hinzuweisen: ‚Ecocriticism‘ ist der ursprüngliche Begriff, ‚Ökokritik‘ wurde eingedeutscht. Gerade im Deutschen ist der Begriff ‚Kritik‘ aber mit einer kritischen Haltung, also einer Beanstandung oder Bemängelung verbunden, die hier gar nicht impliziert werden soll. Das engli-

92 Vgl. Bühler, S. 70.

93 Vgl. Bühler, S. 28.

94 Vgl. Braddock, »Ecocritical Art History«, S. 26.

95 Vgl. Braddock, Alan C.; Kusserow, Karl (Hg.). »Introduction«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 32.

96 Vgl. Braddock, »Introduction«, S. 3.

sche ‚Criticism‘ beschreibt lediglich die gezielte Untersuchung eines Themas auf einen Schwerpunkt hin.⁹⁷ Warum es sinnvoll ist, diese neue Methode auf Werke des 18. und 19. Jahrhunderts anzuwenden soll anhand der ausgewählten Beispiele gezeigt werden, die alle eine besondere Sensibilität für die Vernetzung von Lebewesen vermuten lassen und sich so in eine proto-ökologische Haltung eingliedern.

Fragestellungen der Ökokritik auf ‚alte‘ Werke anzuwenden ist hilfreich, um Idealisierungen zu erkennen und eine Sensibilität gegenüber vermeintlich naturalistischen Darstellungen aufzubauen. Sie entlarven, unbewusst ‚anerkannte‘ Haltungen gegenüber der Natur und machen Widersprüche sichtbar. Dabei wird die eigene, häufig selektive Wahrnehmung geschult und erweitert, was ein vernetztes Verständnis für die Vergangenheit und darauf aufbauend auch die Zukunft möglich macht.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Wissenschaften entwickelte sich die Ökologie nicht aus einer physikalischen Entdeckung heraus, sondern beschrieb vielmehr »eine neue Art, die Welt zu sehen«,⁹⁸ welche die Natur durch Wechselwirkungen anstatt statischer Hierarchien begriff. Ökologie hängt folglich mit Ästhetik, also Wahrnehmung zusammen. Dynamische Wechselwirkungen und Abhängigkeiten anstatt isolierte Organismen in den Fokus zu rücken, beförderte also auch einen künstlerischen Perspektivwechsel in der Sicht auf Landschaft, hin zu einer ökologischen Ästhetik: Entsprechend wird in den Bildanalysen auch darauf geachtet, inwiefern alle Elemente einer Komposition miteinander in Verbindung stehen, also Teil eines in sich vernetzten und abhängigen Systems sind.⁹⁹ Die Bewegung der Romantik bot in ihrer Dialektik aus Wissenschaft und Geist dabei eine ideale Grundlage für ökologische Ansätze, da die »unendliche Größe von Raum, die Kleinheit von Materie und die Immaterialität von Licht« gleichermaßen romantische wie naturwissenschaftliche Prinzipien des 19. Jahrhunderts waren.¹⁰⁰

97 Wie im Zitat von Cheryl Glotfelty sichtbar wird: »Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment«, zit. in Bühler, S. 28.

98 Thomas, Greg M. *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Théodore Rousseau*. New York (NY), London: Princeton University Press, 2000. S. 9.

99 Vgl. Solnit, Rebecca. »Every Corner Is Alive. Eliot Porter as an Environmentalist and Artist«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 225.

100 ebd.

Zentral für diese Arbeit ist nun, dass es nicht um ein Verurteilen der Vergangenheit und ihrer Akteure geht. Insbesondere die Annahme, Geschichte könne eigenständig aus einer heutigen Sicht moralisch korrekt bewertet werden, wäre jene Form menschlicher Arroganz, die es gilt, kritisch zu hinterfragen. Vielmehr soll ein Bewusstsein für die Umwelt erarbeitet werden, in dem sich die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts entfaltet hat,¹⁰¹ um auch die ästhetische Wahrnehmung der Betrachter zu sensibilisieren.

Die USA als Ausgangspunkt der genannten Forschungsfragen auszuwählen, beruhte dabei auf folgenden Gesichtspunkten: Zum einen ist die nationale Identifikation mit der Ideologie des Naturalismus als »Nature's Nation« so interessant wie widersprüchlich,¹⁰² zum anderen teilt sich die US-amerikanische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis zum Impressionismus dennoch zahlreiche ästhetische und wissenschaftliche Traditionen mit Europa. Die Visualisierung von Landschaft erfolgte letztlich zyklisch, da sie in Europa wie Amerika in etwa die gleichen Entwicklungsetappen in der Wahrnehmung durchschritt. Inwiefern historische Kontexte Traditionen formten und welches Naturverständnis dahinterstand, zeigt schließlich, dass Kunstwerke ihre Umwelt schon immer in sich getragen haben – ob materiell oder konzeptuell.¹⁰³

1.5. ZUR VORGEHENSWEISE

Mit dem neuen Feld der Ökokritik wird nun eine Weiterführung gegenwärtiger Studienfelder angestrebt, wobei ökologische Aspekte in Form und Inhalt relevant sind, was auch die Maßgaben für eine ökologische Ästhetik beschreiben und erweitern soll. Wie Angela Miller bereits mit dem nötigen Sarkasmus ausführte, war die allgemeine Präsenz von Landschaftsmalereien in US-amerikanischen Haushalten gerade kein Indiz für ein gesteigertes Umweltbewusstsein. Vielmehr sind diese idealisierten Naturdarstellungen als »votive offerings to the household gods of commerce and comfort« zu verstehen.¹⁰⁴ Daher richtete sich die hier verfolgte Forschungsfrage auch nicht

101 Vgl. Braddock, »Ecocritical Art History«, S. 26.

102 Braddock, »Introduction«, S. 15.

103 Vgl. Braddock, »Introduction«, S. 13.

104 Miller, Angela. »Nature's History. The Changing Cultural Image of Nature, from Romantic Nationalism to Land Art«. In: *Kunsttexte* 1/2015. URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8129/miller.pdf> [05.02.2021]; zit. in Fischer, Ralf Michael. 'The Significan-

danach, inwiefern sich das Bewusstsein der Betrachter durch gemalte Landschaft geformt hat, sondern danach, wie sich aus den ästhetischen Maßgaben der Bilder auch ökologische Grundsätze ableiten lassen.

Bewusst als nichtmonographische Studie entworfen, sollen die aufgeführten Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft in einem größeren Zeit- und Ortsrahmen erscheinen. Hierbei ist vorausgesetzt, dass kein Anspruch auf Vollständigkeit besteht. Vielmehr sollen die vielseitigen und zum Teil kuriosen Zusammenhänge wissenschaftlicher und künstlerischer Perspektiven anhand von Schlaglichtern und beispielhaften Schwerpunkten spürbar werden. Insbesondere ambivalente Strukturen verweisen auf eine natürliche Vielschichtigkeit, weshalb es in dieser Arbeit bewusst um historische Gegenpole geht.

Ausgewählte Einzelphänomene sollen den Umgang mit Landschaft als der »kraftvollste visuelle Ausdrucksmodus im Amerika des 19. Jahrhunderts« in seiner Varianz und Ambivalenz offenlegen.¹⁰⁵ Ausgehend von der Frage, inwiefern sich naturwissenschaftliche Praktiken und Weltanschauungen in Bildern verankert haben, werden die historischen Hintergründe und Umweltkontexte festgestellt, um auch Formen ökologischer Ästhetik aufzuschlüsseln. Hierbei zielen die Ausführungen aber nicht nur darauf ab, bewusst hergestellte Verbindungen von Kunst und Naturwissenschaft zu erläutern, sondern ebenso, welche unbewussten Wechselwirkungen zugrunde liegen.

Eine zentrale methodische Grundlage bietet hierbei Jennifer Raabs Dissertation von 2015 *Frederic Church – The Art and Science of Detail*, in der sie eine Wiederaufnahme des Zusammenhangs von Landschaftsmalerei und Naturwissenschaft sowie eine reflektierte Abgrenzung zu national und politisch orientierten Interpretationen hin zu einem Fokus auf das Visuelle vornahm. Mithilfe präziser Bildanalytik ergaben sich bei Raab unmittelbar aus dem Werk abgeleitete Fragestellungen, die eine Neuorientierung des Kontextes beförderten. Churchs Werke wurden eben nicht in eine gesetzte Interpretation eingepasst, sondern die vielschichtigen und teils widersprüchlichen Interpretationen erst an ihnen geformt. Exzessiver Detailreichtum wurde der Wirkung vermeintlicher Naturtreue entgegengestellt und somit gleichwohl hinterfragt. Raab befasste sich in ihrem

ce of the Frontier in American Art'. Zur Darstellung und Reflexion der Frontier in der nord-amerikanischen Malerei zwischen 1725 und 1930 [Habil]. 3 Bde., Manuskript. Universität Tübingen, 2017. S. 211.

105 Huntington, David. C. »Introduction«. In: *Frederic Edwin Church: The Icebergs*. Hg. Gerald L. Carr. Dallas (TX): Dallas Museum of Fine Arts, 1980; zit. in Raab, Jennifer. *Frederic Church. The Art and Science of Detail*. Diss. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2015. S. 10.

monographischen Werk aber nicht primär mit den verschiedenen Einflüssen naturwissenschaftlicher Theorien, sondern mit dem speziellen Handwerk Frederic Edwin Churchs – einem Hauptexponenten der Hudson River School. Aufgrund des objektbezogenen Ansatzes und ihres Augenmerks auf das Visuelle ist Raabs Arbeit allerdings ein wesentliches Fundament dieser Dissertation. Ikonologische und ökokritische Studien der US-amerikanischen Forschungstradition können so mit bildanalytischen und kunsttheoretischen Forschungsmethoden effektiv verknüpft werden.

Durch ein vierwöchiges Reisestipendium, vergeben von der Terra Foundation for American Art und CAA, konnte ich zudem fast alle der besprochenen Hauptwerke direkt vor Ort sehen, was mir tiefgehende persönliche Einblicke und Erkenntnisse ermöglichte, die ich beim ausschließlichen Analysieren der digitalen Abbildungen nicht erreicht hätte. In den Archiven erhielt ich Zugang zu unveröffentlichten Dokumenten und konnte wertvolle Gespräche mit Kuratoren führen, die ebenfalls in diese Forschungsarbeit einfließen. Hinzu kam ein persönliches Interview mit dem in Connecticut lebenden Künstler Alexis Rockman, der sich für seine Malereien auf einer naturwissenschaftlichen Grundlage mit Veränderungen von Landschaften durch den Menschen befasst, woraus sich weiterführende und verknüpfende Gedanken für das Ausblick-Kapitel ergaben.

1.6. ZUR GLIEDERUNG: VON DER AUFKLÄRUNG ZUM IMPRESSIONISMUS

Ein inhaltlicher Rückblick auf das Erbe der naturwissenschaftlichen Revolution in Europa und den USA soll mit Kapitel 2.1. zu Beginn herausstellen, welche Tendenzen zu einer sukzessiven Trennung von Kunst und Wissenschaft geführt haben, um an dieser Stelle bereits erste Missverständnisse aufzudecken. Das Phänomen der Kunstkammer bietet dabei einen aufschlussreichen Einstieg, denn dort existierten verschiedenste Bereiche noch Seite an Seite. Die Anwendung verschiedener Ordnungsprinzipien vermittelt ein richtungsweisendes Gespür dafür, wie sich die ideelle Beziehung von Mensch und Natur gestaltete. Darüber hinaus scheint das Prinzip der Kunstkammer für die USA insofern relevant, als dass Landschaftsgemälde häufig neben Gesteinen und Pflanzen ausgestellt wurden. Derartige medienübergreifende Präsentationen zeigen das bestehende Interesse an einer engen Verbindung von Kunst und

Natur. Jedes Mineralienkabinett und jede Bildergalerie orientierte sich letztlich an der Kunstkammer.¹⁰⁶ Mit dieser »Urform« des späteren Museums können außerdem wichtige Verständnisgrundlagen für den Analyseteil um Charles Willson Peales Philadelphia Museum geschaffen werden,¹⁰⁷ dem ersten öffentlichen Museum der USA.

Mit einer anschließenden Betrachtung US-amerikanischer Wissenschaftsgeschichte wird in Kapitel 2.2. die Zeit der Aufklärung genauer in den Blick genommen. Dieser in der Kunstgeschichte eher vernachlässigte Begriff soll ganz bewusst auf kulturgeschichtliche Zusammenhänge verweisen,¹⁰⁸ die wiederum mit den kunstgeschichtlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts verschränkt werden können. Erst während des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Naturphilosophie als Vorform der heutigen Naturwissenschaften zu einer unabhängigen Disziplin, woraus sich Fachbereiche abgrenzten und versuchten, die bekannte Natur anhand verschiedener Ordnungskriterien erfassbar zu machen.¹⁰⁹ Mit einer bewussten Trennung von europäischen Traditionen formte sich in den USA schließlich eine naturwissenschaftliche Praxis, die ihre Verbindung zur Kunst aus der unmittelbaren Beobachtung nährte.

In Kapitel 3.1. und 3.2. erscheint das Ordnen von Natur als verwandter Gegenpol im Feld der wissenschaftlichen Illustration – ein erster gemeinsamer Arbeitsbereich von Naturwissenschaftlern und Künstlern. Praktische Umsetzungen visueller Eindrücke treffen hier auf die Verarbeitung etablierter Konventionen. Botanische und zoologische Illustrationen werden somit auf ihren vermeintlich objektiven Dokumentcharakter hin untersucht und die zugrunde liegenden Beobachtungsmaßstäbe verdeutlicht. Insbesondere an William Bartrams Arbeiten zeigt sich ein spezieller Blick für die Verknüpfung natürlicher Wechselwirkungen mit taxonomischen Details. In seinem Gespür für vitale Zusammenhänge kann somit eine frühe ästhetisch-ökologische Wahrnehmung erkannt werden,¹¹⁰ an der naturwissenschaftliche als auch künstlerische Perspektiven beteiligt waren. Dass wissenschaftlich illustrierte Landschaft vorzugsweise

106 Vgl. Bredekamp, Horst. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2012. S. 33.

107 Collet, Dominik. »Kunst und Wunderkammern«. In: *Europäische Erinnerungsort 3. Europa und die Welt*. Hg. Pim de Boer et al. Oldenburg: Wissenschaftsverlag, 2012. S. 157.

108 Vgl. Brückle, S. 35.

109 Vgl. Wulf, Andrea. *Alexander von Humboldt und die Erfindung der Natur*. München: C. Bertelsmann, 2016. S. 44.

110 Vgl. Braddock; Kusserow, »Introduction«, S. 10.

in ihren Einzelteilen aufgefasst wurde, mag bereits auf grundlegende Wissensdebatten verweisen, die im anschließenden 19. Jahrhundert weiterverhandelt wurden. Die naturkundliche Praxis formte dabei auch die Wahrnehmung von Wissen; vergleichbar damit, wie z. B. der digitale Raum unser Denken heute strukturiert.¹¹¹

Mithilfe der Illustration erreichten die Naturwissenschaften schließlich eine große Reichweite und es boten sich allerorts enorme Anreize zu sammeln. Speziell in Amerika, wo große Teile an Flora und Fauna noch nicht bekannt oder kategorisiert waren, mussten bestehende mit neu definierten Ordnungssystemen zusammengeführt werden.¹¹² Kapitel 3.3. befasst sich daher mit der Entwicklung von Charles Willson Peales Philadelphia Museum zur damals größten und wichtigsten Sammlung naturkundlicher Objekte in den USA. Die Besonderheit an Peale und seinem Museum war, dass er Kunst und Wissenschaft den gleichen Status beimaß.¹¹³ Neben seltenen Pflanzenexemplaren, ausgestopften Tieren und Fossilien stellte Peale z. B. auch Portraitmalereien bedeutender Amerikaner aus. Diese didaktische Komposition sollte zeigen, dass unterschiedliche Disziplinen denselben Effekt auf Besucher haben können – »moralisch aufrichtend und intellektuell stimulierend.«¹¹⁴

Als Künstler und Wissenschaftler legte Peale die Grundlage für eine angewandte Verschmelzung beider Felder. Sein intermediales, interdisziplinäres und hochgradig interpretatives Programm sollte letztlich zu einer Verbesserung der Gesellschaft führen.¹¹⁵ Ob sich aus dem humanistisch fokussierten Anliegen einer verbesserten Gesellschaft aber auch das Bedürfnis nach einer Verbesserung der Umwelt ableiten lässt, formt indes nur eine mögliche Fragestellung. Aus welcher Perspektive von Verbesserung gesprochen wird und inwiefern Kritik in

111 Vgl. Prince, Sue Ann (Hg.). »Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America 1730–1860«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 5.

112 Vgl. Kohlstedt, Sally Gregory. »Curiosities and Cabinets: Natural History Museums and Education on the Antebellum Campus«. In: *Isis*. Bd. 79, Nr. 3. Chicago (IL): University of Chicago Press, 1988. S. 410.

113 Vgl. McCracken Peck, Robert. »Illustrating Nature. Institutional Support for Art and Science in Philadelphia, 1770–1830«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 217; 219.

114 Bedell, Rebecca. *The Anatomy of Nature. Geology and American Landscape Painting, 1825–1875*. New York (NY), London: Princeton University Press, 2001. S. 8.

115 Vgl. McCracken, S. 223.

Form von Selbstkritik einen Platz im Konzept von Peales Museum fand, bilden anschließende Aspekte dieser Überlegungen.

Neben dem musealen Systematisieren von Natur werden in Kapitel 3.4. auch Peales noch immer wenig erforschte Landschaftsmalereien analysiert, wofür fast ausschließlich sein Hof Belfield außerhalb Philadelphias als Motiv diente. Dementsprechend wird auch Peales Tätigkeit als Gärtner in die Betrachtung einbezogen. Auf Grundlage des berühmten Zitats von 1812 aus einem Brief an Thomas Jefferson: »Your garden must be a museum to you« wird die ästhetische Organisation der gemalten Landschaften mit ihrer wissenschaftlichen Funktion in Bezug gesetzt,¹¹⁶ woraus sich weiterführende ökologische Schlussfolgerungen ergeben. Der Garten als Modell »perfekter Umwelt« teilte schließlich das Ideal von Ganzheit, dem die Landschaftsmalerei seit jeher unterlag.¹¹⁷

Philadelphia spielte für die frühe Landschaftsmalerei in den USA eine große Rolle, da mit Künstlern wie Thomas Doughty und Thomas Birch schon in den 1820er Jahren heimische Landschaften ins Zentrum rückten, die sich gerade die Hudson River School später zu eigen machen sollte. In der aktuellen Forschung daher neckisch als »Schuylkill River School« bezeichnet,¹¹⁸ werden in Kapitel 4.1. vor allem der Umgang mit lokalen Wasserwegen genauer betrachtet und erste naturhistorische Kontexte herausgearbeitet, die eine ökokritische Perspektive ermöglichen. Die Spannung zwischen unberührter Idylle und technischem Fortschritt verweist dabei auf eine fortwährende Dialektik, die der Landschaft noch heute anhaftet. Objektiv erscheinende Präsentationsmodi, wie das Panorama oder später auch neue Formen wie die Fotografie, beförderten eine vermeintlich wissenschaftliche Dokumentation von Natur, die aber formalisiert erschien. Inwiefern der US-amerikanische Mythos wilder Natur nun als oberflächliche Betrachtungsweise wissenschaftlicher Vereinfachung verstanden werden kann, dient als zentrales Beispiel für die selektive Wahrnehmung von Realität.

116 Charles Willson Peale an Thomas Jefferson, 1812; zit. in O'Malley, Therese. »Your Garden must be a Museum to you: Early American Botanic Gardens«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation*. Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino (CA): Huntington Library, 1998. S. 36.

117 O'Malley, S. 41.

118 Marley, Ann O. »The Schuylkill River School. Landscape Representation in Philadelphia from the American Revolution to the Centennial Exhibition«. In: *From the Schuylkill to the Hudson. Landscape of the Early American Republic* [Ausst.-Kat.]. Philadelphia (PA): Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2019. S. 10.

Mit Thomas Cole, einem Hauptvertreter der ersten Generation der Hudson River School, wird in Kapitel 4.2. anhand früher Catskill-Gemälde gezeigt, welche Widersprüche sich zwischen Darstellung und Kontext verbergen können. Die wirtschaftliche und touristische Nutzung des beliebten Waldgebiets steht hierbei in einem erheblichen Gegensatz zu ihrer bildlichen Aufarbeitung. Indessen zeigt Coles naturkundliche Rückwendung zu wilder Landschaft das fortwährende Gewicht wissenschaftlicher Wahrnehmung. Der moralische Grundton in seinem fünfteiligen Zyklus *The Course of Empire* (Abb. 94–98) vermittelt wiederum eine inhaltliche und formale Verwandtschaft zur romantischen Bewegung in Europa, bei dem auch ökokritische Gedankengänge mitschwingen. Dass Cole eine Dialektik aus Dystopie und Utopie zeichnete, verweist auf eine ambivalente und vor allem ungelöste Debatte um den richtigen Umgang mit Natur, die gerade heute aktueller denn je ist.

Vergleichbare Widersprüche werden auch in den kommenden Generationen laut. Der noch immer andauernde Diskurs um den Schutz des tropischen Regenwaldes macht dabei zwei Künstler der nächsten Generation der Hudson River School besonders relevant: Frederic Edwin Church und Martin Johnson Heade. Anhand dieser so unterschiedlich – aber im selben Gebäude – arbeitenden Künstler zeigt sich die visuelle Umsetzung wissenschaftlicher Grundlagen in ihren vielleicht stärksten Kontrasten. Das Lebenswerk beider wurde monographisch schon zahlreich ausgeführt, weshalb es in den Kapitel 5.2. und 5.3. primär um den Reiz der Tropen als exotisches bzw. vermeintlich ursprüngliches Ökosystem geht. Die Auswahl populärer Künstler bietet an dieser Stelle den Vorteil, dass bestehende Interpretationen zur ästhetischen Konstruktion von Landschaft mit den neuen Ansätzen der ökokritischen Analyse abgeglichen und aktualisiert werden können.

Churchs häufig großformatige und populäre Landschaftshistorien stehen Heades kleineren, intimeren Landschaften gegenüber, wobei sie beide auf unterschiedlichste Weise mit denselben hochaktuellen Bezügen der Zeit verbunden waren. Das Landschaftsideal Frederic Edwin Churchs orientierte sich stark an Alexander von Humboldt, der schon im 18. Jahrhundert weit über Deutschland hinaus wirkte. Bis zum Ende der 1840er Jahre war sein Hauptwerk *Kosmos* fast überall in Amerika erhältlich.¹¹⁹ Auch Church besaß ein Exemplar.¹²⁰ Humboldts

119 Vgl. Kelly, Franklin. *Frederic Edwin Church and the National Landscape*. Washington (DC), London: Smithsonian Institution Press, 1988. S. 54.

120 Vgl. Novak, *Nature and Culture*, S. 104.

Anschauung der Erde als ein »riesiger Organismus«, in dem »alles mit allem in Verbindung« steht, wie Humboldt-Biografin Andrea Wulf passend formulierte, spiegelt hierbei ein modernes und sensibles Verständnis für die Umwelt und ihre Lebewesen.¹²¹ Naturwissenschaftliche Disziplinen wie die Klimatologie und die Ökologie sehen in Humboldt als einem der letzten großen Universalgelehrten bis heute ihren Begründer.¹²² Nach Humboldts Vorbild reisten sowohl Church als auch Heade mehrfach in tropische Regionen, wo sie die heimische Flora und Fauna studierten, abbildeten und sammelten.

Doch nicht nur Humboldt machte Eindruck auf die amerikanischen Landschaftskünstler. Der schweizer Paläontologe und Geologe Louis Agassiz war Humboldts Schüler und emigrierte 1848 in die USA, wo er eine Professorenstelle an der Universität Harvard annahm.¹²³ Zeit seines Lebens blieb er in Boston und wurde so als stetiger Verfechter der Wissenschaften zu einem der »Gründerväter der modernen amerikanischen Wissenschaftstradition.«¹²⁴ Mitte des 19. Jahrhunderts war der Name Agassiz quasi jedem gebildeten Amerikaner ein Begriff.¹²⁵ Auch Church und Heade waren mit dem Geologen bekannt. Bei Heade finden sich dokumentierte Briefwechsel und Church traf den Wissenschaftler sogar persönlich auf einer Polarreise 1859.¹²⁶

So vernetzt offenbar die Welt der Künstler war, galt dies nicht weniger für die Arbeit der damaligen Wissenschaftler. Theorien konnten schließlich erst konkurrieren, wenn sie ihren Gegenentwurf auch kannten. Schon kurz nach der Veröffentlichung bekam Agassiz bspw. von Charles Darwin ein Exemplar seines *Origin of Species*.¹²⁷ Agassiz blieb mit seinem kreationistischen Ansatz jedoch ein lebenslanger Gegner von Darwins Evolutionstheorie.¹²⁸ Der Botaniker Asa Gray

121 Wulf, S. 20.

122 Vgl. Anonym. »Alexander von Humboldt«. In: URL: *Alexander von Humboldt Foundation*. <https://www.humboldt-foundation.de/web/humboldt.html> [22.10.2018].

123 Vgl. Bedell, S. 115.

124 Dexter, Ralph W. »Historical Aspects of Louis Agassiz's Lectures on the Nature of the Species«. In: *Bios*. Bd. 48, Nr. 1. Austin (TX): Beta Beta Beta Biological Society, März 1977. S. 12.

125 Vgl. Bedell, S. 121.

126 Vgl. Kort, Pamela. »Zwei Maler in Südamerika: Frederic Edwin Church und Martin Johnson Heade«. In: *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* [Ausst.-Kat.]. Hg. Pamela Kort, Max Hollein. Köln: Wienand Verlag, 2009. S. 15.; Vgl. Raab, Jennifer. *Frederic Church. The Art and Science of Detail* [Diss.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2015. S. 102.

127 Vgl. Raab, S. 102.

128 Vgl. Dexter, S. 12.

wiederum wurde zu einem von Darwins stärksten Fürsprechern in den USA. So befanden sich die wissenschaftlich interessierten Künstler in einem ästhetischen Balanceakt zwischen Gray und Agassiz.¹²⁹ Inwiefern sich Spuren dieser Debatte auch an den Bildwerken abzeichnen, soll anhand ausgewählter Vergleiche zwischen Church und Heade erarbeitet werden.

Als Rückbezug und Vergleich zu Charles Willson Peales Gartengelände steht in Kapitel 5.4. anschließend Frederic Edwin Churchs landschaftliches und architektonisches Großprojekt Olana zur Betrachtung. In diesem von Church selbst erbauten Landsitz lassen sich zahlreiche praktische Umsetzungen der damaligen Beziehung zwischen Mensch und Natur erkennen. Durch die gezielte Gestaltung und Bewaldung der umliegenden Landschaft können ferner erste Verbindungen zum Thema Naturschutz aufgegriffen werden. So ist bspw. auch George Perkins Marshs weit verbreitetes *Man and Nature* (1864) in Churchs Bibliothek zu finden.¹³⁰ Angeregt von den Ideen Humboldts wird dieses Buch heute als eine der Grundlagen für die amerikanische Umweltschutzbewegung angesehen.¹³¹ Philosophische und praktische Ansätze Marshs scheinen sich in der Realisierung von Olana widerzuspiegeln,¹³² was auf eine Aufmerksamkeit Churchs gegenüber ökologischen Kontexten schließen lässt.

Parallel zu Churchs quasi barocker Landschaftsauffassung entwickelte sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine strengere Bildästhetik, die vermeintlich noch wissenschaftlicher und authentischer sein sollte. Erst im 20. Jahrhundert unter dem verallgemeinernden Begriff ‚Luminismus‘ zusammengefasst,¹³³ ist hierin primär eine gewandelte Wahrnehmung von Licht und seiner Klarheit gemeint, die sich häufig durch eine starke Horizontale auszeichnete. Dabei nutzten Künstler traditionsreiche Landschaftsmodi des 17. Jahrhunderts aus den Niederlanden, Frankreich und Italien. Gleichzeitig werden Verbindungen zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen im Bereich der Optik sichtbar, die schon auf die Malerei Thomas Eakins‘ vorauswiesen. Am Beispiel des Marinemalers Fitz Henry Lane werden in Kapitel 6.1. die ästhetischen Traditionen mit den

129 Vgl. Novak, *Nature and Culture*, S. 109.

130 Vgl. Raab, S. 175.

131 Vgl. Wulf, S. 28.

132 Vgl. Raab, S. 175.

133 Vgl. Sweeney, J. Gray. »Inventing Luminism: ‘Labels Are the Dickens‘«. In: *Oxford Art Journal*. Bd. 26, Nr. 2. New York (NY): Oxford University Press, 2003. S. 95.; Der Begriff ‚Luminismus‘ erhält in dieser Arbeit kein Gewicht, da er vornehmlich auf formale Ähnlichkeiten gemünzt ist, die hier nur zweitrangig behandelt werden.

damaligen Bezügen im Feld der Optik in einen Dialog gesetzt und gleichzeitig durch umweltgeschichtliche Anliegen erweitert.

Darauffolgend geht es in Kapitel 6.2. mit Thomas Eakins wieder zurück nach Philadelphia – als Zentrum von Kunst und Wissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert. Zu Lebzeiten kaum bekannt, wird Eakins heute als eine der wichtigsten Figuren der amerikanischen Kunstgeschichte angesehen.¹³⁴ Seine berühmte Darstellung des Ruderers Max Schmitt von 1871 (Abb. 192) vereint unterschiedliche Ansätze wissenschaftlicher Naturtreue, an denen ein zentrales Problem von Realismus erkennbar wird, das sogar in die Techniken wissenschaftlicher Illustration des 18. Jahrhundert zurückweist. Die Verhandlung von Modell und Beobachtung führt aber auch weiter zur Fotografie, der sich Eakins ab den 1880er Jahren intensiv zuwandte.

Die gängige Charakterisierung von Eakins als »kompromissloser Realist« ist dennoch widersprüchlich.¹³⁵ So zeigte er in seinen Landschaftsansichten nie Philadelphias schnell wachsende Industrie und die damit einhergehenden Umweltprobleme,¹³⁶ was auch an Coles Wildnis erinnert. Zwar genoss Philadelphia noch den landesweiten Ruf für wissenschaftlichen Fortschritt, aber schon in den 1860er Jahren war die Stadt vielmehr berüchtigt für ihre starke Wasserverschmutzung.¹³⁷ Anhand von Eakins vermeintlich deskriptiven Ansichten kann somit exemplarisch gezeigt werden, wie elementar sich die Betrachtung historischer und ökologischer Kontexte für eine reflektierte Deutung von Kunstwerken erweist.

Die Optik als zunehmend interessanter werdende Disziplin der Naturwissenschaften nährte noch eine weitere künstlerische Auslegung zum Ende des 19. Jahrhunderts, die in Kapitel 6.3. im Zentrum steht: den ab den 1880er Jahren aufkommenden amerikanischen Impressionismus.¹³⁸ Alte Werte und Darstellungsformen, denen die Künstler der Hudson River School in ihren Werken folgten, wurden von Zeitgenossen nun ironisch verhöhnt. Aussagen wie: »How happily Mr. Heade has caught the hues of that hummingbird [...]« bezeugten

134 Vgl. Anonym. »Thomas Eakins«. In: *National Gallery of Art*. URL: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1260.html> [05.04.2020].

135 Weinberg, H. Barbara. »Thomas Eakins (1844–1916): Painting«. In: *The Metropolitan Museum*. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/eapa/hd_eapa.htm [07.03.2021].

136 Vgl. Braddock, Alan C.; Irmischer, Christopher. »Introduction«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 12.

137 Vgl. Braddock, »Ecocritical Art History«, S. 26.

138 Vgl. Stebbins Jr., Theodore E. (Hg.). »Landscapes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 43.

einen Geschmackswandel,¹³⁹ der sich auch gegen realistisch arbeitende Künstler richtete. Naturalismus als angestrebte und akzeptierte Form von Realismus stand plötzlich neben einem neuen Fokus auf den unmittelbaren Sinneseindruck (fr.: l'impression) in all seinen facettenreichen Erscheinungen. Der Ausdruck ‚Impressionisten‘ entstand allerdings aus einer ursprünglich verächtlich gemeinten Aussage des französischen Satirikers Louis Leroy,¹⁴⁰ wobei bemerkenswert ist, dass schon der Begriff Hudson River School aus seiner anfänglichen Kritik ein späteres Markenzeichen entfaltete.

In der Tendenz, unkonventionelle Herangehensweisen zunächst herabzuwürdigen, macht sich an dieser Stelle ein grundsätzliches Problem menschlicher Einschätzung bemerkbar. Gewohntes wird häufig als richtig qualifiziert; Ungewohntes oder gar Gegensätzliches im Umkehrschluss als fehlerhaft und minderwertig. Dieser Arbeit wird allerdings die Auffassung zugrunde gelegt, dass sich Wahrheit gerade durch Gegensätze formt,¹⁴¹ worin eine Dialektik spürbar wird, die sogar ökologische Züge trägt.

Impressionistische Auslegungen von Landschaft zogen Künstler allerorts in ihren Bann. Von Frankreich ausgehend, erfasste die Gesellschaft eine neue Art zu sehen und zu malen. Dennoch hat ein hierfür wegweisender Umstand seinen Ursprung in den USA: die Erfindung der Bleitube. Mit der Patentnummer 2252 wurde am 11. September 1841 die ‚Plein-Air-Malerei‘ erheblich vereinfacht.¹⁴² Letztlich brach der Impressionismus also nicht mit dem Bedürfnis nach Naturtreue und Realismus – die ästhetischen, visuellen und technischen Mittel wandelten sich nur. Kunst und Naturwissenschaft teilten sich die Beobachtung immer noch, aber der Modus des Sehens veränderte sich.

Ein Ausblick in die zeitgenössische Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts mit den US-amerikanischen Künstlern Mark Dion, Brandon Ballengée und Alexis

139 Anonym. *The Younger Painters of America*, 1880; zit. in Stebbins Jr., Theodore E. (Hg.). »Picturing Heade: The Painter and his Critics«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 144.

140 Vgl. Krüger, S. 205.

141 An dieser Stelle wird Bezug auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels dialektische Methode genommen. Vgl. Deng, Pan. »Hegels dialektische Methode und seine positiv-negative Betrachtung der chinesischen Philosophie« [Diss.]. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 2016. S. 12. In: URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/19859/1/Deng_Pan.pdf [12.09.2022].

142 Vgl. Schulenburg, Mathias. »John G. Rand erhält Patent für die verschließbare Bleitube«. In: *Deutschlandfunk*. URL: https://www.deutschlandfunk.de/vor-175-jahren-john-g-rand-erhaelt-patent-fuer-die.871.de.html?dram:article_id=365563 [27.08.2019].

Rockman, dem israelischen Künstler Ori Gersht und dem finnischen Künstler Ilkka Halso zeigt abschließend, wie hochaktuell die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Naturwissenschaften heute noch sind. Anhand von ausgewählten Beispielen werden inhaltliche wie stilistische Bezüge zu William Bartram, Charles Willson Peale, Frederic Edwin Church, Martin Johnson Heade, Fitz Henry Lane, Thomas Eakins und Henry Twachtman gezogen, woraus sich generationsübergreifende Verwandtschaften im künstlerischen Umgang mit Natur erfassen lassen. Wie die Naturwissenschaft es vermag, sich durch die Kunst selbst zu reflektieren und wie die Naturwissenschaft der Kunst einen forschenden Ansatz zugrunde legen kann, ermöglicht einen Vergleich mit dem 19. Jahrhundert in umweltbezogenen, ästhetischen und wissenschaftlichen Aspekten.

Kunst und Wissenschaft haben auf den zweiten Blick doch vieles gemeinsam, denn bloße Beobachtung gibt es auf beiden Seiten nicht. Allerdings schafft ein Bewusstsein für die historischen Verankerungen auch ein kritisches Verständnis für die Rezeption von Kunst – damals wie heute. Das in der Menschheitsgeschichte stetig wiederkehrende und anhaltende Bedürfnis nach Gleichgewicht, als zu erreichendes Ziel und bestehender Zustand, ist jedoch trügerisch. Würde ein Gleichgewicht erreicht und dieses gehalten werden, stünden permanente Stagnation und damit Erstarrung bevor. Die »Triebkräfte der natürlichen Evolution und der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen« sind tatsächlich »Ungleichgewichte.«¹⁴³ Die Natur mag so als ein umfassendes Netz aus »stabilen Ungleichgewichten« verstanden werden,¹⁴⁴ dessen Verwindungen durch die künstlerische oder naturwissenschaftliche Aneignung übersetzt erscheinen. Wenn die Kunstgeschichte folglich als Aufklärungswissenschaft fungieren soll, müssen Widersprüche fester Bestandteil der Analysetechnik werden, anstatt sie auf dem Weg bewusst aufzulösen.¹⁴⁵ Die zu Beginn benannten Unterschiede zwischen Kunst und Naturwissenschaft sind demnach nicht als statisch und absolut zu sehen, sondern vielmehr als unterschiedliche Ausprägungsgrade.¹⁴⁶ Die beiden Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Wissenschaft‘ müssen sich folglich in einem ebenso dynamischen Verständnis bewegen, wie es für das Verständnis gegenüber der Natur selbst anzustreben ist.

143 Reichholf, Josef. *Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 2.

144 ebd.

145 Vgl. Gaudio, S. 11.

146 Vgl. Richmond, S. 82.

2. WELTBILDER IM WANDEL: DAS VIELSCHICHTIGE ERBE DER NATURWISSENSCHAFTLICHEN REVOLUTION IN EUROPA UND DEN USA

2.1. DER REIZ DER KUNSTKAMMER UND DIE SORTIERUNG VON NATUR

Das Sammeln und Präsentieren von Gegenständen erfordert notwendigerweise eine bestimmte Ordnung, worin das Phänomen der Kunstkammer eine besondere Rolle einnahm. Hier bildeten sich konzeptuelle und materielle Grundlagen heraus, die für die Emanzipierung naturwissenschaftlicher Disziplinen und kunsthistorischer Gattungshierarchien maßgebend waren. Inwiefern Kunst und Wissenschaft sich dabei ergänzten macht deutlich, welche gemeinsamen Anliegen schon damals verhandelt wurden. Die Ausstellung von Wunderwerken aus Kunst und Natur in einer Art ‚Schaukasten‘ rückte deren klare Grenzbereiche bewusst in den Hintergrund und verdeutlichte stattdessen durch Gegenüberstellung, Verschmelzung und Imitation ihre sich ergänzenden und symbiotischen Charakter.¹

Domenico Remps *Kabinett der Kuriositäten* von 1690 (Abb. 4) zeigt beispielhaft, wie ein solches Präsentationskonzept wohl ausgesehen hat: Unterschiedlichste Gegenstände teilen sich hier einen Vitrinenschrank, wobei ein Element gleich mehrfach ins Auge sticht. Am rechten inneren Türflügel hängt ein Stück rote Koralle über der grafischen Abbildung eines Baumes; unmittelbar daneben scheint ein weiteres Exemplar des feuerroten Gebildes auf der Schädeldecke eines Totenkopfs zu wachsen (Abb. 5). Beide Präsentationen vermitteln Wissen, denn mehr als nur formal vergleichend deutet die Verbindung aus Schädel und Koralle z. B. auf die symbolische Bedeutung des Gewächses für den Blutkreislauf hin,² was didaktisch naturkundliche Züge annimmt. Die zeitgleiche Einordnung der Koralle als »Mischwesen zwischen Pflanze und Tier« zeigt sich weiter in der parallelen Gegenüberstellung von Koralle und

1 Vgl. Daston, Lorraine. »Nature by Design«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 238.

2 Mündliche Auskunft von Prof. Dr. Sergiusz Michalski, Eberhard Karls Universität Tübingen, vom 29.02.2019.



Abbildung 4: Domenico Remps, Kabinett der Kuriositäten, ca. 1690, Öl auf Leinwand, 99 x 137 cm, Opificio delle Pietre Dure, Florenz, versteigert 2020. Quelle: Eco, Umberto. Die unendliche Liste. München: Carl Hanser Verlag, 2009, S. 208/209.



Abbildung 5: Domenico Remps, Kabinett der Kuriositäten (Detail), ca. 1690, Öl auf Leinwand, 99 x 137 cm, Opificio delle Pietre Dure, Florenz, versteigert 2020. Quelle: Eco, Umberto. Die unendliche Liste. München: Carl Hanser Verlag, 2009, S. 208/209.

Baumkrone.³ Das Geäst der Koralle als Netz menschlichen und pflanzlichen Lebens dient zuletzt als anthropomorphes Artefakt zur Vermittlung zwischen Mensch und Natur.

Im grundsätzlichen Hang zum Anthropomorphismus wird ein Welt- und Umweltkonzept angedeutet, das sich von der Antike durch das Mittelalter bis hin zur Aufklärung zog: Häufig als *Kette der Wesen* (Abb. 6) bezeichnet, ist damit eine hierarchische Gliederung gemeint, die alle Weltteile in Verbindung setzte.⁴ Das Bewusstsein für Wechselwirkungen bestand aber noch in der Überzeugung, dass der Kosmos einer »vernünftigen Ordnung« zu Nutzen des Menschen unterlag.⁵ Gott thront an oberster Stelle, der Mensch dicht gefolgt unter seinen Engeln und die Gesamtheit der Flora erscheint als Schlusslicht hinter allen Tierarten. Die Darstellung einer verbindenden Kette verweist zwar auf das Verständnis für Abhängigkeiten, jedoch innerhalb festgelegter Hierarchieebenen. Insbesondere die Platzierung der Pflanzenwelt an unterster Stelle ist widersprüchlich, da den Pflanzen gleichzeitig eine mit Gott verbindende Eigenschaft zugesprochen wurde. In ihrer vermeintlich natürlichen Einheit aus männlichem und weiblichem Prinzip läge ihnen eine »vegetative Seele« zugrunde, wodurch sie – im Vergleich zu Tieren – als Spiegelbilder Gottes galten.⁶ Das Zuschreiben menschlicher Eigenschaften von Kunstkammerobjekten zeigt wiederum eine Parallele zu Charles Willson Peales Philadelphia Museum – der wohl ersten amerikanischen Kunst- und Wunderkammer.

Als Zeitraffer und Mikrokosmen verkörpern die europäischen Kunst- und Wunderkammern des 16.–18. Jahrhunderts zwar Urformen musealer Sammlungen, doch wurden sie eher als chaotische Sammelsurien angesehen.⁷ Dies geschah nicht ohne Grund, denn das Heimbringen exotischer Gegenstände war festgesetzte Bedingung europäischer Expansion.⁸ Fasziniert von ihrer Fremdartigkeit kamen die sogenannten ‚Exotika‘ meist gerade nicht in Spezialsammlungen, sondern wurden in die bereits bestehende Ordnung eingegliedert. Dabei

3 Leonhard, Karin. *Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2013. S. 52.

4 Vgl. Braddock, Alan C. »The Order of Things«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment* [Ausst.-Kat.]. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 44.

5 Leonhard, S. 110.

6 Prest, S. 82.

7 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 39. Vgl. Collet, S. 157.

8 Vgl. Hart, S. 4.



Abbildung 6: Diego de Valadés, Illustration zu *The Great Chain of Being*. In: Dida-
cus Valades, *Rhetorica Christiana*, 1579. Quelle: Braddock, »The Order of Things«,
S. 45, Abb. 16.

zeigt die Einrichtung enzyklopädisch ausgerichteter Kunstkammern das anhaltende Bedürfnis nach Ordnung inmitten einer sich rasant vergrößernden Welt.⁹ Dennoch war die Art des Sammelns häufig wenig thematisch oder wissenschaftlich, sondern überwiegend wahllos und unersättlich.¹⁰ Es bestanden zwar Sammlungskategorien in Form von natürlichen Objekten und Tieren (*Naturalia*), vom

9 Vgl. Collet, S. 159.

10 Vgl. Saunders, Gill. *Picturing Plants. An Analytical History of Botanical Illustration*. Berkeley (CA), Los Angeles (CA): University of Chicago Press, 1995. S. 44.

Menschen bearbeiteten Objekten (Artificialia), wissenschaftlichen Instrumenten (Scientifica) und exotischen Pflanzen und Tieren (Exotica), aber letztlich reizte ein Objekt je mehr, desto seltener es war.¹¹

Im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert wurden daraufhin insbesondere die bizarrsten Gegenstände der Natur hoch geschätzt.¹² Die Objekte der ‚Naturalia‘ verkörperten so meist nicht den Archetypen einer Probe, sondern Beispiele natürlicher Anomalien.¹³ Sammeln mag demnach als eine Form der Naturbeherrschung bei gleichzeitiger Ohnmacht gegenüber derselben verstanden werden. War die Funktion der meisten Blumen bspw. noch wenig ergründet, wurden sie in Naturkundebüchern des 17. Jahrhunderts häufig als bloße »Verzierungen Gottes Kreation« beschrieben.¹⁴ Die Kunstkammer bot aber neben ihrer Funktion als Aufbewahrungsort auch eine Art Seh- und Übungsraum für die Wechselwirkungen von Sinn und Form.¹⁵ ‚Sinn‘ bedeutete hier primär sinnhaft in Bezug auf den Menschen – in der sprachlichen Bedeutung von ‚Funktion‘; ‚Sinn‘ ist schließlich genauso auf die menschlichen Sinne zurückzuführen.

Das grundsätzliche Bedürfnis nach Erklärungen für noch Unerklärtes deutet auf zwei maßgebliche Spannungsverhältnisse der sich entwickelnden Naturwissenschaften: Erkenntnis und Zweifel, Wissen und Bewunderung. Kunstkammerobjekte prägten so auch die visuelle Wahrnehmung von Naturwissenschaftlern, die durch ihre Theorien wiederum die Ordnungsmuster der Kunstkammer beeinflussten. Denn schon im 17. Jahrhundert bestand eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen Kunstsammlern und Naturforschern – das Interesse für die Vermittlung zwischen Mensch und Natur.¹⁶ Da die Wirkung von Kunst schon immer vermittelnd ist, hängt die Entwicklung der Kunstproduktion auch an der Art, wie in der jeweiligen Zeit ‚vermittelt‘ werden muss. Kunst spiegelt also einen Weg von Wissen, der Rückschlüsse auf die umgebenden Kontexte ermöglicht.

11 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 38.

12 Vgl. Daston, S. 240.

13 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 38.

14 Plot, Robert. *The Natural History of Staffordshire* [Originalausgabe 1686]. In: URL: https://books.google.de/books/about/The_Natural_History_of_Staffordshire.html?id=T03JVJkdC9gC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [20.11.2019]; zit. in Daston, S. 244.

15 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 100.

16 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 41; S. 19.

In der Hierarchie der Sammlungen hatte die Kunstkammer als Analogie zum Gehirn der Menschheit den höchsten Rang inne.¹⁷ Nirgendwo sonst gab es eine derart komprimierte Vielfalt. Gleichzeitig ist bemerkenswert, dass sich die Präsentation fremder Landschaft und Kultur fast 300 Jahre lang konstant gehalten hat. Selbst nachdem die Natur erforscht und europäische Siedler heimisch geworden waren, zeigten die Kunstkammern weiterhin eine unberührte, heidnische und fremde Umwelt.¹⁸ In ähnlicher Tradition stand die künstlerische Landschaft der Hudson River School, was an dieser Stelle eine bezeichnende Parallele in der Wertschätzung und Bewertung von Natur aufweist.

Anfang des 18. Jahrhunderts begannen sich die Sammlungen der bedeutenden europäischen Kunstkammern zu zergliedern. Sammler trennten ‚Artificialia‘ und ‚Naturalia‘ strikt voneinander, was letztlich dazu führte, dass Naturalienkabinette meist als »verstaubte Rumpelkammern« abgetan wurden.¹⁹ Mit der Zerlegung und Neuordnung von Kunstkammerbeständen avancierte allerdings auch die Naturphilosophie – die heutigen Naturwissenschaften.²⁰ Zunächst als Teilgebiet innerhalb der Philosophie neben Metaphysik und Logik, wurde sie während des 18. Jahrhunderts zu einer eigenständigen Disziplin, aus der Fachbereiche wie die Botanik, Zoologie, Geologie oder Chemie entstanden und sich als Spezialgebiete festigten.²¹

Die Zergliederung von Disziplinen diente folglich als Vereinfachung und scheinbare Ordnung von Wissen. Ordnung als Zeichen von Wissenschaftlichkeit bestimmt die Wahrnehmung bis heute, und doch ist sie nur eine tradierte Sehgewohnheit. Mit der Institutionalisierung und Professionalisierung der Wissenschaften in den 1830er Jahren spaltete sich das Verhältnis zur Kunst noch weiter. Der Begriff ‚scientist‘ wurde hierbei explizit als Analogie und Abgrenzung zum Ausdruck ‚artist‘ für die ausschließlich professionelle Beschäftigung mit den Naturwissenschaften eingeführt.²² Bezeichnend ist ferner, dass insbesondere der enorme Wissensfortschritt des 18. Jahrhunderts das Wissen letztlich in eine Krise stürzte.²³

17 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 44–45.

18 Vgl. Collet, S. 163.

19 Daston, S. 248; Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 82.

20 Vgl. Wulf, S. 44.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. Fiorentini, Erna. »Naturwissenschaft und Kunst«. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2. Aufl. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 300.

23 Vgl. Eco, S. 225.

2.2. US-AMERIKANISCHE WISSENSCHAFTSGESCHICHTE UND IHRE BEZIEHUNG ZUR BILDENDEN KUNST: DAS JAHRHUNDERT DER AUFKLÄRUNG

2.2.1. NATÜRLICHE DIALEKTIKEN: TRADITION UND EMPIRIE, INNEN- UND AUSSENWELT, MACHT UND OHNMACHT

Im Dokumentieren von Geschichte zeigt sich häufig die Tendenz zur vollkommenen Rationalisierung, speziell für die Zeit der Aufklärung. Wie Michael Gaudio beschreibt, wurde der vorhandene Zwiespalt aus Verstand und Glaube dabei häufig historisch ‚begradigt‘. In neuerer Forschung zur frühen amerikanischen Wissenschaft steht die Zeit der Aufklärung allerdings besonders in Bezug auf ihre irrationalen, wundersamen und emotionalen Qualitäten im Fokus: Natur als etwas, das sich mehr in körperlicher und sinnlicher Erfahrung als mit dem Geist fassen lässt.²⁴ Dieser empirische Ansatz hatte für Wissenschaftler und Landschaftskünstler in den USA einen hohen Stellenwert. Das Sprechen über Natur war im Europa der frühen Neuzeit vorwiegend durch wissenschaftliche Institutionen geprägt, wobei rivalisierende Theorien nicht selten als ‚unaufgeklärt‘ abqualifiziert wurden. Dagegen war die wissenschaftliche Praxis in den USA bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht durch Institutionen beherrscht, was der persönlichen Erfahrung einen zentralen Wert beimaß.²⁵

Grundsätzlich zeigt sich eine eher pragmatische Veranlagung der US-amerikanischen Wissenschaften, die laut Forschung historisch aufgeschlüsselt werden kann: Durch Abspaltung von der eigenen europäischen Herkunft – und ihrer Bevormundung – etablierte sich wohl ein Misstrauen gegenüber tradierten Quellen. Dabei entstanden zahlreiche amerikanische Traditionen, die keinen Widerspruch in »spirituell und materiell brauchbarem Wissen« sahen.²⁶ Das 18. Jahrhundert durchzog folglich eine Art »amerikanischer Anti-Intellektualismus«, der als Ergebnis einer Revolution gegen atlantische Hierarchien gelesen wird.²⁷ Und diese Hierarchien wurden ganz offen ausgelebt: Wo Europäer darauf bestanden, dass Amerikaner nicht über Natur theoretisieren ‚konnten‘, stimmten diese dahingehend zu, dass sie dies auch gar nicht ‚sollten‘. In den USA lag die

24 Vgl. Gaudio, S. 10.

25 Vgl. Delbourgo, James. *A Most Amazing Scene of Wonders. Electricity and Enlightenment in Early America*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 2006. S. 281.

26 Delbourgo, S. 280.

27 ebd.

eigentliche Aufklärung somit vor allem in der Zurückweisung »rationaler Meisterschaft.«²⁸

In Europa herrschte dagegen eine verstärkt ‚mechanische‘ Haltung gegenüber der Natur, da Newtons Naturgesetze als natürlicher Bestandteil der Welt angesehen wurden.²⁹ Für Newton war das Universum ein göttliches Uhrwerk, in das der Schöpfer als »Uhrmacher« kontinuierlich eingriff.³⁰ Das Mechanische galt hier noch nicht als Gegensatz zum Organischen, wobei das aufklärerische Grundmodell der Natur als Uhrwerk problematisch für die Weiterentwicklung einer dynamisch-ökologischen Weltansicht war. Einzelorganismen wurden als »starre Rädchen« verstanden – zwar in stetiger Wechselwirkung, in ihrem Wesen aber dennoch statisch.³¹ Schon im 17. Jahrhundert hatte sich diese mechanistische Philosophie zur einflussreichsten Denkform entwickelt und schürte eine existenzielle Debatte über die »Natur der Natur.«³²

Erst mit dem Beginn der Romantik etablierte sich das Mechanische schließlich als Gegensatz zum Organischen.³³ Die Dialektik einer statisch-hierarchischen und dynamisch-evolutionären Sicht auf Natur beförderte folglich erste Grundlagen für ein Verständnis natürlicher Abhängigkeiten. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde ein Themenfeld daher besonders kontrovers diskutiert: der Begriff organischer und anorganischer Materie. Um die Frage herum, ob eine von beiden eine eigenständige ‚Kraft‘ enthalte, entwickelten sich alternative Umweltkonzepte; und das bislang vorherrschende Naturmodell – in dem Tiere als Maschinen gesehen wurden – kam zunehmend in die Kritik.³⁴ Auch Künstler arbeiteten in diesem Spannungsfeld und waren mit grundsätzlichen Fragen zu Vitalität und Dynamik sowie Innen- und Außenwelt konfrontiert. Inwiefern sich eine solche Debatte bildlich niederschlagen kann, wird anhand des im späten 18. Jahrhunderts tätigen William Bartram und seinen Darstellungen amerikanischer Flora und Fauna noch genauer

28 Delbourgo, S. 283.

29 Vgl. Marx, S. 162.

30 Wulf, S. 37.

31 Morgenthaler, Erwin. *Von der Ökonomie der Natur zur Ökologie. Die Entwicklung ökologischen Denkens und seiner sprachlichen Ausdrucksformen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000. S. 159.

32 Bredekamp, Horst. *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2005. S. 41.

33 Vgl. Marx, S. 162.

34 Vgl. Wulf, S. 46.

untersucht. Hierbei soll auch der parallele Anspruch kolonialer und lokaler Natur einbezogen werden, der speziell die amerikanischen Wissenschaften von Beginn an prägte.³⁵

Historisch wird die Zeit der Aufklärung häufig insofern vereinfacht, dass Außen- und Innenwelt als scheinbar vollkommen separate Größen galten.³⁶ Das Sehen erhält somit die Rolle des ‚Leitsinns‘ der Aufklärung,³⁷ worin auch ein Rückbezug zur wissenschaftlichen Revolution des 16. und 17. Jahrhunderts erkannt werden kann. Doch schon Kepler wies 1604 darauf hin, dass sich die Wahrnehmung eines Gegenstandes immer durch etwas Physiologisches und Psychologisches auszeichnet;³⁸ die reine Optik also unmöglich von der geistigen Wahrnehmung zu trennen ist.

Dennoch wurde in der Wissenschaftsgeschichte die Ansicht vertreten, dass die wissenschaftliche Revolution in ihrer Praxis und Programmatik einheitlich von statten ging, also einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit darstellte.³⁹ Keplers *Neue Astronomie* oder Boyles *Neue Experimente* verweisen dabei auf ein Vorgehen, das mit jeder üblichen Revolution einhergeht: Idealisierung. Die sogenannte wissenschaftliche Revolution war zwar in wesentlichen Teilen, aber doch nur partiell etwas Neues.⁴⁰ Der damalige Vorwurf an die alten Traditionen wiederholte sich im 18. und 19. Jahrhundert mit der Forderung, dass die Autorität menschlicher Schriften wieder der unmittelbaren Erfahrung weichen sollte. Das »Buch der Natur« wurde folglich Grundlage philosophischer Naturforschung,⁴¹ worin der Grundsatz des modernen Empirismus wurzelte. Gleichzeitig herrschte die Vorstellung einer gemeinsamen Wurzel des Natürlichen und Sozialen, aus der verschiedene Varianten sozialer Ordnung abgeleitet wurden. Zwei Umsetzungen eines solchen Ansatzes werden in dieser Arbeit anhand von William Bartrams Illustrationen und Charles Willson Peales Philadelphia Mu-

35 Vgl. Delbourgo, S. 280.

36 Vgl. Wulf, S. 60.

37 Vgl. Lubrich, Oliver (Hg.). *Alexander von Humboldt. Das Graphische Gesamtwerk*. Darmstadt: Lambert Schneider, 2015. S. 16.

38 Vgl. Krzysztof, Pomian. »Vision and Cognition«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 215.

39 Vgl. Shapin, Steven. »Woher stammte das Wissen in der wissenschaftlichen Revolution?«. In: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Hg. Michael Hagner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 41.

40 Vgl. Shapin, S. 46.

41 Shapin, S. 46; 48.

seum anschließend aufgeschlüsselt. Hierbei zeigt sich, inwiefern unmittelbare Beobachtung unweigerlich an Traditionen geknüpft ist.

Wie auch in der Kunstgeschichte bestanden in der naturwissenschaftlichen Praxis seit jeher unterschiedliche Traditionen nebeneinander: ein Wissenschaftsverständnis, das auf Erfahrung und Experimenten aufbaute, und eines, in dem versucht wurde, den Anspruch auf theoretische Gewissheit durch Mathematik zu begründen.⁴² Die naturwissenschaftliche Empirie ist von der mathematischen Theorie so abhängig wie das visuell Unmittelbare von der künstlerischen Utopie. Daher sollte nicht die Trennung beider Pole der Forschungsansatz dieser Arbeit sein, sondern das Resultat ihrer Wechselwirkungen analysiert werden.

Im Zuge wissenschaftlicher Erkenntnisse wandelte sich auch die ästhetische Haltung zur Natur: Unendlicher Raum, die Bewegung schwerer Himmelskörper und die Landschaft selbst wurden zu Trägern von Emotionen. Auf der Suche nach komplexer Schönheit offenbarte sich fortwährend, dass »die Gesetzmäßigkeiten der Gestirne nicht mit den einfachen klassischen Harmonien übereinstimmen, sondern immer schwierigere Berechnungen nötig machen.«⁴³ Demnach war es »nicht genug, diese neu entdeckte Welt *schön* zu nennen; sie war erhaben.«⁴⁴ Das Schöne beherrschte somit häufig einen Fokus auf Kontrolle, wogegen das Erhabene seinen Reiz aus dynamischen Unregelmäßigkeiten nährte.⁴⁵

Das objekthafte Schöne und das unendliche Erhabene verkörpern die fortwährende Spannung von Innen- und Außenwelt, wobei die vermeintlich verlorene Einheit von Mensch und Natur zur Mitte des 19. Jahrhunderts sogar den maßgeblich in Amerika verbreiteten Transzendentalismus formte. Der hierfür leitgebende Philosoph Ralph Waldo Emerson vertrat dabei die Ansicht, dass Natur sich nur verstehen lasse, indem man sich nach innen wende.⁴⁶ Die Landschaftsmalerei der Romantik kann somit auch als eine Antwort auf die anhaltende Dichotomie von ‚innen‘ und ‚außen‘ begriffen werden. Die ‚äußere‘ Land-

42 Vgl. Shapin, S. 99.

43 Vgl. Eco, S. 225.

44 Marx, S. 96.

45 Vgl. Haltman, Kenneth. »The Poetics of Geologic Reverie: Figures of Source and Origin in Samuel Seymour's Landscapes of the Rocky Mountains«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation*. Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino (CA): Huntington Library, 1998. S. 165.

46 Vgl. Wulf, S. 60. »[...] the use of the outer creation, to give us language for beings and changes of the inward creation.«, Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston (MA): James Munroe Company, 1836; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 288.

schaft erscheint hier zwar häufig präzise und naturnah, doch wird sie bewusst mit diversen Katalysatoren zur menschlichen Innenwelt, zum Emotionalen und Geistigen, verknüpft. Einer der fruchtbarsten Katalysatoren konnte in Burkes Konzept der erhabenen Natur gefunden werden, das für viele Landschaftsmaler des frühen 19. Jahrhunderts stilbildend wurde.⁴⁷

2.2.2. ENLIGHTENMENT UND ELEKTRIZITÄT: MASON CHAMBERLINS PORTRAIT VON BENJAMIN FRANKLIN

Wie Überwältigung und Erkenntnis als Bindeglied von Innen- und Außenwelt fungieren können, wird in den USA insbesondere durch die Elektrizität als führende öffentliche Wissenschaft deutlich.⁴⁸ Im wahrsten Sinne der Aufklärung (engl.: Enlightenment) eröffnete sich hier eine ‚erleuchtende‘ Erfahrung, wobei Energie auch zum spirituellen Attribut wurde.⁴⁹ Der Natur ihre Wunder zu nehmen, sollte wiederum das Gefühl einer stabilen Ordnung vor Augen führen.⁵⁰ Bildlich kann dieses Wechselspiel in Mason Chamberlins *Portrait of Benjamin Franklin* von 1762 (Abb. 7) beispielhaft verfolgt werden.

In einem kleinen und dunklen Raum sitzt Franklin mit lockerer Dichter-Pose, in den Händen Feder und Papier. Sein Blick ist fest auf eine metallene Apparatur gerichtet, bei der sich diverse Pendel durch Kräfte der Anziehung und Abstoßung zu bewegen scheinen (Abb. 8). Ein dahinterliegendes Fenster eröffnet währenddessen die Sicht auf ein massives Unwetter, das durch einen zusätzlichen Vorhang in Szene gesetzt wird. Nur ein kleiner Ausschnitt der Naturkräfte wird den Betrachtern preisgegeben, doch nimmt er das eigentliche Zentrum des Bildes ein. Zahlreiche Blitze erhellen den Himmel, wobei eines der Häuser durch einen Blitz völlig zerstört wird (Abb. 9). Franklin scheint davon aber gänzlich unbeeindruckt: Mit seiner Erfindung des Blitzableiters wurde 1752 das, was als göttlicher Zorn galt, bereits gebändigt.⁵¹ Chamberlin präsentierte Franklin nun eher als »europäischen Philosophen-Gentleman«, denn als »furchtlosen amerikanischen Experimentator.«⁵²

47 Vgl. Powell, S. 70.

48 Vgl. Delbourgo, S. 88.

49 Vgl. Nye, David E. *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*. Cambridge (MA), London: MIT Press, 2003. S. 38.

50 Vgl. Delbourgo, S. 9.

51 Vgl. Wulf, S. 37.

52 Delbourgo, S. 61.



Abbildung 7: Mason Chamberlin, Portrait of Benjamin Franklin, 1762, Öl auf Leinwand, 128 x 103,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA).
Quelle: <https://philamuseum.org/collecti on/object/56760> [15.08.2022].

Bei genauerem Hinsehen erscheint das in sich zusammenbrechende Gebäude allerdings eher wie ein Modell – und tatsächlich sind die Häuser im Hintergrund an zum Teil noch erhaltenen Modellen Franklins angelehnt, mit denen er die Konsequenzen von Blitzeinschlägen demonstrierte. Wie Richard Dorment feststellte, besteht das Gemälde Chamberlins somit aus drei wissenschaftlichen Experimenten: zwei durch die Apparatur im Vordergrund gezeigt und eines im Hintergrund als ‚Realität‘ getarnt.⁵³ Speziell die Verknüpfung von Realität und wissenschaftlichem Modell zeigt an dieser Stelle Parallelen zu

⁵³ Vgl. Dorment, Richard. *British Painting in the Philadelphia Museum of Art. From the Seventeenth to the Nineteenth Century*. Philadelphia (PA): Philadelphia Museum of Art, 1986. S. 41–42.



Abbildung 8: Mason Chamberlin, Portrait of Benjamin Franklin (Detail), 1762, Öl auf Leinwand, 128 x 103,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [22.03.2022].

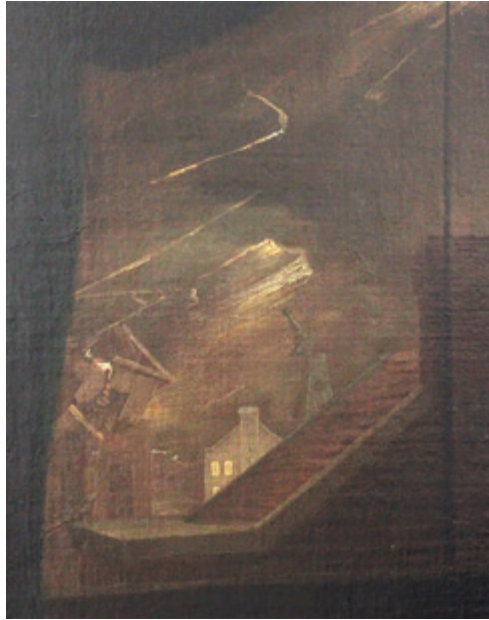


Abbildung 9: Mason Chamberlin, Portrait of Benjamin Franklin (Detail), 1762, Öl auf Leinwand, 128 x 103,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [22.03.2022].

den US-amerikanischen Landschafts- und Naturdarstellungen der folgenden Jahrzehnte.

Fortschritt und Verbesserung als Mantra des 18. Jahrhunderts definierte sich in den USA auch durch die Kultivierung des Verstandes.⁵⁴ Eine Vertrautheit mit den Wissenschaften galt daher im Besonderen als Weg zur Aufklärung.⁵⁵ Auch in Charles Willson Peales Philadelphia Museum konnten bspw. funktionierende elektrische Maschinen begutachtet werden.⁵⁶ Die inhärente Gleichzeitigkeit aus »Gewalt und Spiel« im damaligen Umgang mit Elektrizität deutet weiter auf Burkes Verständnis von Erhabenheit,⁵⁷ wobei das steigende Interesse an der Natur vorrangig in ihren dynamischen und einschüchternden Qualitäten einen weiterführenden umweltkritischen Gedanken zulässt. Die selbstverständliche

54 Vgl. Wulf, S. 87.

55 Vgl. Delbourgo, S. 97.

56 Delbourgo, S. 112.

57 Delbourgo, S. 122.

Verbindung von Natur und Gewalt könnte letztlich bedingt haben, dass es nicht für nötig gehalten wurde, der Umwelt Empathie entgegenzubringen. Da Natur erst in ihren zerstörerischen Kräften Aufmerksamkeit zukam, wieso sollte sie dann schutzbedürftig sein?

Eine Vertrautheit mit den Wissenschaften bedeutete im 18. Jahrhundert aber auch, das Inventar der Natur möglichst vollständig abzubilden und die Außenwelt in ihren unzähligen Details zu dokumentieren – um Wissen buchstäblich zu ‚sammeln‘. Klassifikation und Taxonomie galten so als primäre intellektuelle Anliegen, was zu einem schwindenden Interesse für kulturelle und geographische Verbindungen führte.⁵⁸ Besitz und Wissen wurden zunehmend materialisiert, wobei die Legitimation des Sammelns als wissenschaftliches Anliegen eine zentrale Rolle spielte.⁵⁹

2.2.3. WISSEN SAMMELN: BENJAMIN WESTS PORTRAIT VON JOSEPH BANKS
Benjamin Wests Portrait des Engländers Joseph Banks von 1771/72 (Abb. 10) verweist bezeichnend auf die europäische Selbstverständlichkeit in der Aneignung anderer Kulturen.⁶⁰ Insbesondere die Anhäufung ethnographischer Gegenstände am linken Bildrand gleicht beinahe einer bühnenhaften Inszenierung. Banks selbst ist sogar in eine Art indigenen Mantel gehüllt. Zu seinen Füßen liegt ein Portfolio botanischer Zeichnungen, repräsentativ in Richtung Betrachter geöffnet. Obwohl die Mappe am Boden liegt, ist sie neben Banks' Gesicht einer der hellsten Bereiche des Bildes, wobei die Blüten der abgebildeten Pflanze mit ihren glänzenden Weißhöhlungen unmittelbar ins Auge fallen (Abb. 11). Das Portfolio ist zwar nur eines der vielen Bildattribute, doch erfüllt es im Speziellen eine didaktische Funktion: Unter dem Schein der Wissenschaft verkörpert es eine subtile Rechtfertigung der kulturellen und materiellen Übernahme exotischer Pflanzen und Objekte.⁶¹ Gerade die Darstellung anderer Kulturen

58 Vgl. Schiebinger, Londa. »Lost Knowledge, Bodies of Ignorance, and the Poverty of Taxonomy as Illustrated by the Curious Fate of *Flos Pavonis*, an Abortifacient«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 126.

59 Vgl. Winter, Irene J. »The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 63.

60 Vgl. Saunders, S. 49.

61 Vgl. ebd.



Abbildung 10: Benjamin West, Portrait of Joseph Banks, 1771/72, Öl auf Leinwand, 234 x 160 cm, © Usher Gallery, Lincoln (OR).
Quelle: <http://web.prm.ox.ac.uk/cookvoyages/index.php/en/the-collectors.html> [15.08.2022].

als ‚wilde‘ Völker begünstigte die Akzeptanz für deren ‚wissenschaftliche‘ Aneignung. Ein Widerspruch ergibt sich folglich in der bewussten Gleichstellung von Wildnis und Exotik.

Mit der steigenden Anzahl an Forschungsreisen und dem vermehrten Auftauchen unbekannter Pflanzen aus Afrika, Amerika oder Indien etablierte sich auch eine neuartige Notwendigkeit von Zeichnungen.⁶² Nicht ohne Grund waren häufig ausgewählte Künstler mit an Bord der meisten Expeditionen, wie z. B. der englische Forscher und Botaniker Joseph Banks bei Kapitän James Cook. Ihre Abbildungen bestimmten, wie die neuen Länder und Kulturen gesehen

62 Vgl. Saunders, S. 65.



Abbildung 11: Benjamin West, Portrait of Joseph Banks (Detail), 1771/72, Öl auf Leinwand, 234 x 160 cm, © Usher Gallery, Lincoln (OR). Quelle: <http://web.prm.ox.ac.uk/cookv oyages/index.php/en/the- collectors.html> [15.08.2022].

wurden, da manche tropischen Arten in Europa und Nordamerika noch nicht kultiviert werden konnten – somit war die präzise Wiedergabe in ihrem nativen Habitat notwendig.⁶³ Speziell in Amerika bot die Naturkunde eine Möglichkeit, sich von Europa abzugrenzen und die eigene, größtenteils noch unbekannte Natur in Bildern zu erforschen.

Gleichzeitig ist die fortwährende Autorität einer ‚europäischen Aufklärung‘ in den USA nicht zu unterschätzen. Es war ihr Privileg, eine allgemeine Ordnung in der Natur zu erkennen, was sich an der Korrespondenz zwischen William Bartram und seinem Londoner Patron John

Fothergill von 1774 beispielhaft zeigt: »I attempt only to exhibit [...] the productions of the Surface of the earth; without [...] any notions, of their particular causes or design by Providence, such attempts I leave for the amusements of Men of Letters & Superior gen[i]us.«⁶⁴ Tatsächlich spielten vor allem europäische Mentoren eine große Rolle in der Professionalisierung und Reifung der amerikanischen Naturwissenschaften.⁶⁵ Trotz Bartrams Bekundung, sich nur mit dem Äußeren der Natur zu befassen, ist in seinen Illustrationen ein spezifisches Verständnis für organische Dynamik zu sehen. Daher werden seine botanischen Zeichnungen im Folgenden speziell auf ökologische Abhängigkeiten hin genauer analysiert.

63 Vgl. Hart, S. 6.

64 Bartram, William. *Travels through North & South Carolina, Georgia, East & West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws: Containing an Account of the Soil and Natural Productions of those Regions, together with Observations on the Manners of the Indians*. Philadelphia (PA): James & Johnson, 1791. S. 440. In: URL: <https://www.loc.gov/item/rc01002676/> [24.04.2020]; zit. in Gaudio, S. 11.

65 Vgl. Judd, S. 35.

Die visuelle Kunst verhalf den Aufklärungswissenschaften letztlich mobil zu werden,⁶⁶ wobei die sinnlich wie rational geprägten amerikanischen Wissenschaften eine besondere Nähe zur bildenden Kunst aufweisen. Welchen Ansprüchen die Künstler unterworfen waren und auf welchen Traditionen sie ihre Naturdarstellungen gründeten, soll weiter Aufschluss darüber geben, worin der Wert von Natur in Kunst und Wissenschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert bestand.

66 Vgl. Gaudio, S. 11.

3. NATURWISSENSCHAFTLICHE LANDSCHAFT AUF PAPIER UND ALS MUSEUM: WILLIAM BARTRAM UND CHARLES WILLSON PEALE

3.1. MODELL UND INDIVIDUUM: WILLIAM BARTRAMS *FRANKLINIA*

Der US-amerikanische Naturforscher William Bartram lebte zu einer Zeit, in der eine regelrechte »Explosion botanischer Kunst« von Europa ausging.¹ Denn ein neues taxonomisches System hielt zur Mitte des 18. Jahrhunderts Einzug in die Wissenschaft: Der schwedische Botaniker Carl Linnaeus begann damit, die Anzahl der Reproduktionsorgane für die Klassifikation zu nutzen.² So wandelte sich nicht nur die Einteilung der Pflanzen, sondern auch deren Darstellung. Lag in der ‚vormodernen‘ Botanik das Augenmerk auf medizinischen Eigenschaften, war durch die Hinwendung zur Taxonomie eine Loslösung von dieser pragmatischen Anwendung in Gang gesetzt. Das Wissen über Pflanzen erfuhr einen Wert in sich selbst, scheinbar unabhängig von ökonomischen oder gesundheitlichen Faktoren.³ Auffallend ist hierbei, dass die bewusste Dekontextualisierung von Natur als moderner Ansatz galt. Natur in ihrer äußeren Erscheinung zu fixieren, stellte Wissenschaftler und Künstler nun vor gemeinsame Schwierigkeiten.

Sollte eine ganz bestimmte Pflanze zu einem bestimmten Zeitpunkt erfasst oder die generelle Erscheinung zu verschiedenen Zeiten in einer Darstellung vereint werden? Dies hing letztlich davon ab, welche Klassifizierung primär gebraucht wurde. Mit Linnaeus‘ neuem Sexualesystem setzte sich ab 1735 vor allem die strukturelle Abbildung einer Pflanze in unterschiedlichen Stadien ihrer Entwicklung durch.⁴ Dabei tendierten vor allem Naturalisten zu verallgemeinern und idealisierenden Darstellungen, wohingegen Künstler noch häufiger an einer individuellen Wiedergabe der Pflanze interessiert waren.⁵ Erneut zeigt sich

1 Magee, *Art of Nature*, S. 201.

2 Vgl. Wulf, S. 169.

3 Vgl. Schiebinger, S. 135.

4 Vgl. Magee, *Art of Nature*, S. 11.

5 Vgl. Ogilvie, Brian W. »Image and Text in Natural History, 1500–1700«. In: *The Power of Images in Early Modern Science*. Hg. Wolfgang Lefèvre et al. Basel, Boston (MA), Berlin: Birkhäuser Verlag, 2003. S. 145.

die lange Debatte zwischen dem Spezifischen und dem Generalisierenden, wie sie auch für die Landschaftsmalerei seit dem Mittelalter galt.

Die Verbindung beider Varianten wird an William Bartrams *Franklinia* von 1788 deutlich (Abb. 12). Im Jahr 1765 entdeckten John und sein Sohn William einen unbekanntes, blühenden Baum am Ufer des Altamaha River in Georgia, den später sogenannten Franklin tree (lat.: *Franklinia alatamaha*). Diese Darstellung sollte zu Williams wohl berühmtester Illustration werden, obwohl der Baum nicht einmal vollständig abgebildet ist. Dennoch hatte sie alles, was eine botanische Illustration der Zeit besitzen musste: Blattstruktur, Früchte, Samen und insbesondere die floralen Merkmale der Staubblätter und Stempel – zentral für die Taxonomie nach Linnaeus.⁶ An dieser originär amerikanischen Pflanze sind wiederum europäische Konventionen abzulesen, innerhalb derer sich die Wahrnehmung und Bewertung von Natur dieser Zeit, auch in den USA, bewegte.

Bartram präsentiert einen abgebrochenen Zweig als Portrait des Franklinbaums. Die Bruchstelle ist dabei deutlich am gesplitterten Ende des Stiels zu erkennen. Im Zentrum der Darstellung platzierte er das wichtigste Merkmal, die geöffnete Blüte, mit Blick auf deren Fortpflanzungsorgane. Leuchtend orange heben sich die plastisch gearbeiteten Staubblätter und Stempel von den weißen Blütenblättern ab und lassen diese geradezu flächig erscheinen (Abb. 13). In Kontrast dazu steht das konsequent strukturierte grüne Blattwerk. Alle Venen sind sichtbar und akkurat voneinander abgegrenzt. In ihrer präzisen Kleinteiligkeit strahlen sie etwas Ornamentales aus. Ebenso ‚künstlich‘, aber dennoch eine ‚Standard-Konvention‘ botanischer Illustration, ist die Darstellung auf neutralem Grund, außerhalb des natürlichen Kontextes. Jede Abweichung von diesem Modus wurde häufig sogar als dezidiert unwissenschaftlich erachtet.⁷ Trotz der regelrechten Raumlosigkeit aufgrund des weißen Hintergrunds ist bei Bartrams *Franklinia* allerdings gleichzeitig der Versuch von Tiefenwirkung auszumachen. Die ordentlich aufgereihten und nummerierten Samenformen im linken unteren Teil des Bilds sind alle mit einem zarten Schattenwurf versehen, was den Zweig selbst noch schwereloser wirken lässt.

Die Streitfrage nach Räumlichkeit war in der Illustration wiederum nicht neuartig. Der deutsche Mediziner und Botaniker Leonhart Fuchs erläuterte bereits 1542, dass es bewusst vermieden werden sollte, »die natürliche Form auszulöschen [...] durch Schatten und andere weniger notwendige Dinge [...]

6 Vgl. Magee, *Art of Nature*, S. 39.

7 Vgl. Saunders, S. 15.



Abbildung 12: William Bartram, *Franklinia alatamaha*, 1788, Bleistift, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 47,8 x 35,4 cm, © Natural History Museum, London. Quelle: Magee, *Art of Nature. Three Centuries of Natural History Art from Around the World*, S. 38.

mit denen der Zeichner versucht, künstlerischen Ruhm zu erlangen.«⁸ Kunst und Wissenschaft wurden bereits zu dieser Zeit getrennte Merkmale zugesprochen, die es auseinanderzuhalten galt. Räumliche Illusion gehörte der Kunst und strukturelle Beschaffenheit der Wissenschaft. Die jeweiligen Eigenschaften entwickelten sich aber nicht unwesentlich erst aus der Abgrenzung voneinander. Dabei stehen sich die beiden Felder der wissenschaftlichen Illustration und Landschaftsmalerei in räumlichen Ansprüchen quasi diametral entgegen: Grundvoraussetzung der dargestellten Landschaft war es, einen Ausblick mit Tiefenwirkung zu geben, wohingegen die Illustration den Hintergrund schlicht entfernte. Im Schein der Neutralität konnten andere Formen von Illusion Einzug halten, wie sie auch in Bartrams *Franklinia* noch zu sehen sind.

8 Fuchs, Leonhart. *De Historia Stirpium*. Basel: In officina Isingriniana, 1542; zit. in Saunders, S. 22.



Abbildung 13: William Bartram, *Franklinia alatamaha* (Detail), 1788, Bleistift, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 47,8 x 35,4 cm, © Natural History Museum, London. Quelle: Magee, *Art of Nature. Three Centuries of Natural History Art from Around the World*, S. 38.

Über der zentralen, vollständig geöffneten Blüte erstreckt sich ein Ausläufer eines Zweigs, an dessen Ende zwei weitere Exemplare zu sehen sind. Nahe einer gänzlich geschlossenen ist auch eine leicht geöffnete Knospe platziert, alle Erscheinungsformen der Blüte sind also mit einem Blick erfasst. Bereits im 16. und 17. Jahrhundert wurden verschiedene Blütestadien an einer Pflanze in einem Bild dargestellt – ungeachtet dessen, ob sie in der Natur parallel vorkommen konnten oder nicht.⁹ Sie dienten vielmehr als essentielle Bestandteile der Identifikation,

wodurch die botanische Darstellung zwangsläufig idealisiert werden musste. Verschiedene Perspektiven und zeitliche Abläufe erschienen so komprimiert auf einem Blatt. In gewisser Weise stellten sie damit bereits Grundlagen für die Dioramen und Komposit-Landschaften des 19. Jahrhunderts dar.

Die verschiedenen Blattformen mischte Bartram so, dass sich Symmetrie und individuelle Bewegungen harmonisch abwechselten. Der Fokus auf Perfektion natürlicher Formen mag an dieser Stelle auf ein Bedürfnis nach Ursprünglichkeit verweisen, das sich in der Landschaft später als Wildnis durchsetzte. Die Unberührtheit vegetativer Strukturen verweist in beiden Fällen auf eine Vereinfachung von Umweltkontexten. Die bewusste Dekontextualisierung, das symmetrische Abstrahieren und die Spur des gewaltsamen Eingriffs entziehen die *Franklinia* ihrer ursprünglichen Landschaft und deuten auf die ideelle und materielle Aneignung durch den Menschen hin.

Gleichzeitig verleiht die sichtbare Bruchstelle einen individuellen und zeitlichen Charakter, da der Zweig zuvor von einem Baum gepflückt werden musste. Häufig wurden längere Stiele auch gebogen oder abgeknickt dargestellt (Abb. 14). Ein weiteres, zunächst unauffälliges Element verweist ebenfalls auf diesen zeitlichen Rahmen. Das gekrümmte Blatt rechts unterhalb der zentralen Blüte trägt rötlich-braune Verfärbungen, wohingegen der Rest in sattem Grün erscheint (Abb. 13). Ob das Blatt am Vertrocknen ist oder eine natürliche Ano-

9 Vgl. Saunders, S. 15.

malie aufweist, bleibt zwar unklar, doch versetzt es die Pflanze in den unmittelbaren Augenblick und bekräftigt ihre Echtheit. Es erinnert letztlich auch an eine Vanitas-Symbolik, die Lebendigkeit durch eine bewusste Betonung des Todes erzielt. Mit Blick auf natürliche Unregelmäßigkeiten wird noch ein weiteres Blatt links unterhalb der zentralen Blüte auffällig. Dessen Kontur weist eine ungewöhnliche Einkerbung auf, wobei es Teil der gleichförmigsten Blattgruppe ist (Abb. 15). In feinsinniger Abstimmung komponierte Bartram seine *Franklinia* also zwischen zwei Repräsentationsformen: der generisch-schematischen und der individuell-illusionistischen.



Abbildung 14: P. J. F. Turpin, *Chloris dubia*. In: Alexander von Humboldt, A. Bonpland, K. S. Kunth, *Nova genera et species plantarum*, Bd. 7, Tab. 694, 1825. Quelle: Lubrich, S. 589.



Abbildung 15: William Bartram, *Franklinia alatamaha* (Detail), 1788, Bleistift, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 47,8 x 35,4 cm, © Natural History Museum, London. Quelle: Magee, *Art of Nature. Three Centuries of Natural History Art from Around the World*, S. 38.

Bartrams Ästhetik war dem Anspruch unterworfen, als Äquivalent für die Pflanze selbst zu dienen – worauf z. B. auch das Portrait von Joseph Banks verweist.¹⁰ Noch heute wird die Gattung der wissenschaftlichen Illustration daher immer wieder als bloße Kopie der Natur abgetan und von der Kunstgeschichte

¹⁰ »[...] a good botanical illustration serves as a substitute for its subject.«, zit. in Saunders, S. 141.

latent gescheut.¹¹ Die stilistische Analyse der *Franklinia* konnte wiederum zeigen, dass es auch bei einer scheinbar akkuraten und objektiven Ausführung notwendig war, anerkannte Darstellungskonventionen mit spezifischen Eigenheiten zu mischen, um zwischen Kunst und Wissenschaft zu vermitteln. Solche Bilder als Medium zu begreifen, in denen die »Grenzen von Imagination, Wissen, Kunst und Wissenschaft« durchbrochen werden,¹² bietet eine differenziertere Perspektive als sie mit reinen Abbildungen gleichzusetzen.

Tatsächlich war es eine der wertvollsten Fähigkeiten von botanischen Illustratoren im 18. und 19. Jahrhundert, überzeugende, also ‚lebendige‘, Portraits getrockneter Herbarium-Exemplaren anzufertigen.¹³ Wie die sogenannten ‚closet scientists‘ sahen auch Künstler die Spezies selten in ihrem natürlichen Umfeld. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war die Portraitierung von getrockneten Herbarium-Exemplaren daher üblich und bei den berühmtesten Illustratoren angesehen.¹⁴ Sogar für Humboldts weltweit gefeierte Veröffentlichungen wurden größtenteils nur getrocknete Exemplare als Vorlage verwendet.¹⁵ Ein zu hohes Maß an Konvention konnte somit darauf hindeuten, dass die Pflanze nie tat-



Abbildung 16: Jacques Le Moyne de Morgues, *Viola odorata* und *Vanessa atalanta* (Detail), ca. 1533–1588, Aquarell. Saunders, S. 38, Abb. 21.

-
- 11 Vgl. Irmischer, Christopher. »Wonderful Entanglements«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmischer. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 76.
- 12 Braddock, Alan C; Irmischer, Christopher (Hg.). »Introduction«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 11.
- 13 Vgl. Saunders, S. 141.
- 14 Vgl. Magee, *Art of Nature*, S. 198.
- 15 Vgl. Lack, H. Walter. *Alexander von Humboldt und die botanische Erforschung Amerikas*. München: Prestel Verlag, 2018. S. 7.

sächlich gesehen wurde: Jacques Le Moyne de Morgues *Süßes Veilchen* von ca. 1533–1588 (Abb. 16) zeigt exemplarisch, wie Blätter und Blüten in nahezu symmetrischer Balance arrangiert wurden, ohne Venen oder Unregelmäßigkeiten.¹⁶ Relevant ist hier der Vergleich mit Bartrams *Franklinia*, da speziell in den unterschiedlich ausgeprägten Details deutlich wird, worauf es künstlerisch und auch wissenschaftlich zunehmend ankommen sollte: direkte Beobachtung.

Im Anwenden von Seherfahrung zeigt sich der eigentlich wissenschaftliche Prozess, da Dynamik zu imitieren gleichermaßen Vorstellungsvermögen und gemachte Erfahrung erfordert. Auch wissenschaftliche Theorien gründeten auf diesen beiden Komponenten. Schon seit Jahrhunderten verband die Faszination für den Übergang zwischen toter und lebendiger Materie Wissenschaftler und Künstler gleichermaßen.¹⁷ Nur 15 Jahre nach William Bartrams Darstellung wurde der Franklinbaum schließlich das letzte Mal in freier Wildbahn gesehen. Durch die Kultivierung aus Samen konnte er jedoch zunächst im botanischen Garten der Bartrams und schließlich in Gärten auf der gesamten Welt bis heute überleben.¹⁸

3.2. (UN)NATÜRLICHE ÖKOLOGISCHE GEMEINSCHAFTEN: BARTRAMS BOTANISCHER GARTEN ALS KÜNSTLERISCHES UND WISSENSCHAFTLICHES SPIELFELD

3.2.1. HEIMAT UND EXOTIK, ORCHIDEEN UND KARNIVOREN: DAS LEBEN DER ARETHUSA DIVARICATA

Bereits seit der Renaissance war die Illustration eng an botanische Gärten geknüpft, da lebende Exemplare zumeist nur hier beobachtet und gezeichnet werden konnten.¹⁹ Im Zuge steigender Forschungsreisen erweiterte sich aber auch das ‚pflanzbare‘ Inventar. Der in Europa schon im frühen 18. Jahrhundert aufgekommene Trend des Englischen Gartens steht nun in enger Verbindung

¹⁶ Vgl. Saunders, S. 38.

¹⁷ Vgl. Leonhard, S. 109.

¹⁸ Vgl. Magee, *Art of Nature*, S. 39.

¹⁹ Vgl. O'Malley, Therese. »Cultivated Lives, Cultivated Spaces. The Scientific Garden in Philadelphia, 1740–1840«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 44.

zum steigenden Samenhandel in Amerika.²⁰ John Bartrams botanischer Garten in Philadelphia wurde zum wichtigsten Lieferanten nordamerikanischer Samen und Pflanzen für britische Gärten und Sammlungen; etwa ein Drittel aller nordamerikanischen Pflanzen kam so erstmals nach Europa.²¹ Obwohl die gärtnerische Tätigkeit im 18. Jahrhundert »unschuldig« wirkte,²² war sie doch nicht frei von umfangreichen Wechselwirkungen: Der Handel mit exotischen Spezies nach England bestärkte z. B. soziale Hierarchien und das Interesse für Botanik in den Kolonien förderte die kommerzielle Landwirtschaft und damit die Sklaverei.²³ Gleichzeitig schuf John Bartram mit seinem Garten umfangreiches Wissen über fast alle Pflanzen zwischen New England und Georgia sowie von der Küste bis Lake Ontario und Lake Erie, was in diesem Flächenausmaß zu dieser Zeit kein anderer Wissenschaftler bewältigte. Wie Richard W. Judd ausführte, stellte John Bartrams Arbeit hiermit die Grundlage für das ‚Conservation Movement‘ dar.²⁴

William selbst reiste zwischen 1773 und 1778 durch den Südosten Amerikas, um für die Sammlung des wohlhabenden englischen Mediziners Dr. John Fothergill Pflanzen zu beschaffen.²⁵ William Bartrams daraus entstandenes Buch *Travels* (1791) beförderte wiederum eine steigende Unabhängigkeit der amerikanischen Wissenschaften gegenüber Europa,²⁶ die auch in seinen Zeichnungen deutlich wird. Eigentümlich und bemerkenswert ist eine Darstellung von 1796, bei der es sich wohl um einen Blick aus besagtem botanischen Garten der Bart-

20 Vgl. Fry, Joel T. »America's Ancient Garden. The Bartram Botanic Garden 1728–1860«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 88.

21 Vgl. Meyers, Amy R. W. (Hg.) »From Nature and Memory. William Bartram's Drawings of North American Flora and Fauna«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 130.

22 Prest, S. 70.

23 Vgl. Chaplin, Joyce E. »Nature and Nation. Natural History in Context«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Hg. Sue Ann Prince. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 79.

24 Vgl. Judd, S. 41.

25 Vgl. Sivils, Matthew Wynn. »William Bartram's *Travels* and the Rhetoric of Ecological Communities«. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. Bd. 11, Nr. 1. New York (NY): Oxford University Press, 2004. S. 57.

26 Vgl. Magee, Judith. *The Art and Science of William Bartram*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 2007. S. 8.



Abbildung 17: William Bartram, *Arethusa divaricata*, 1796, braune Tinte über Bleistift auf Papier, 37,5 x 21,1 cm, American Philosophical Society, Philadelphia (PA).Quelle: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/graphics:743> [15.08.2022]

rams handelt (Abb. 17).²⁷ Bei der Besichtigung vor Ort im März 2022 konnte mit Hilfe von Kurator und Bartram-Spezialist Joel T. Fry sogar die vermutete Stelle ausfindig gemacht werden (Abb. 18).²⁸

Als Mischform taxonomischer Klassifikation und Landschaft komponierte Bartram die Darstellungen zweier nordamerikanischer Waldorchideen mit Blick auf das



Abbildung 18: Ausblick aus Bartram's Garden, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [23.03.2022].

frühe Philadelphia in einem großen Hochformat. Die titelgebende *Arethusa divaricata* reicht dabei so nah an den oberen Bildrand, dass sie monumentale Gestalt annimmt. Tatsächlich wird diese Spezies im Original zwischen 30 cm und 70 cm hoch,²⁹ was in Bartrams Zeichnung mit 37,5 cm Blatthöhe auch die tatsächliche Lebensgröße sein könnte. Die Blüte der kleineren Orchidee ist entgegengesetzt ausgerichtet und mit auffällig symmetrisch angelegten Blütenblättern ausgestattet. Beide Exemplare sind passgenau ins Blatt gesetzt, sodass sie sich nicht überschneiden. Vor einem überwiegend leeren Hintergrund mit tief liegendem Horizont werden die Orchideen in ihrer grazilen und gleichzeitig monumentalen Wirkung zusätzlich betont. Relevant ist hierbei, dass die linke Orchidee, heute unter dem Namen *Isotria verticillata* bekannt, tatsächlich nur eine Höhe von ca. 10 cm erreicht.³⁰ In Bartrams Darstellung ist sie demnach unnatürlich überdimensioniert.

Die obere Hälfte des Blatts erinnert dagegen an ein klassisch taxonomisches Pflanzenportrait: mit Nummerierungen unmittelbar neben den Blüten. Zu »Fig. 1« verweist Bartram auf die *Arethusa divaricata*, wie sie schon von Mark Catesby in seiner Pionierarbeit über amerikanische Flora und Fauna *The Natural History of Carolina, Florida and the Bahama Islands* (1731–43) beschrieben

27 Vgl. Cox, Robert S. »The Pious Pursuit of Agriculture. Nature, Culture, and Exchange in Quaker-Seneca Missions«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 311.

28 Ein Dank gilt Kurator Joel T. Fry, der mich an die Stelle führte.

29 Vgl. Anonym. »*Cleistes civaricata*«. In: URL: http://www.efloras.org/florataxon.aspx?flora_id=1&taxon_id=242101528 [01.05.2022].

30 Vgl. Anonym. »*Isotria verticillata*«. In: URL: <https://plants.ces.ncsu.edu/plants/isotria-verticillata/> [01.05.2022]. Mit einem herzlichen Dank an Joel T. Fry für diesen Hinweis.

wurde und fügte dieselbe lateinische Ausführung der Pflanzengestalt hinzu.³¹ Im Gegensatz zu seinen Vorgängern stellte Mark Catesby die Tiere mit dem entsprechenden Kontext dar, was Bartram wohl als Vorlage und Inspiration diente.³² Unter »2.« ließ Bartram neben der Bezeichnung *Arethusa* bewusst eine Leerstelle (Abb. 19), die anzeigt, dass diese Art noch nicht benannt wurde. Weiter notierte er, dass es sich wohl um eine neue Spezies der *Arethusa* handele, die in Pennsylvania und New Jersey beheimatet sei.

Wie Kurator Joel T. Fry anhand der Provenienz des Blattes vermutet, schenkte es William Bartram seinem Schützling und Kollegen, dem Botaniker und Mediziner Benjamin Smith Barton zur Benennung der neuen *Arethusa*-Spezies, wofür auch die Leerstelle spricht.³³ Dass die Zeichnung für Bartram wohl von besonderer Wichtigkeit war, mag weiter an der feinsäuberlichen Randverzierung und der ausgeprägten Sockelgestaltung festgemacht werden (Abb. 19). Mit Blick auf diese Details ist es erstaunlich, dass das Blatt zu Bartrams Lebzeiten nie veröffentlicht wurde. Noch heute sind die Forschung und die Quellenlage dazu rar, weshalb die Funktion der Zeichnung trotz der hier angeführten Vermutung nicht endgültig geklärt werden konnte. Erst bei Sichtung des Blattes vor Ort in der American Philosophical Society in Philadelphia fiel zudem ein riesiges Wasserzeichen im Zentrum der Zeichnung auf (Abb. 20), was ein weiteres Indiz dafür ist, dass Bartram dem Blatt einen großen Wert beimaß. Das Symbol mit Krone und Fleur de Lis wurde insbesondere auf hochwertigen französischen und niederländischen Papieren des 18. Jahrhunderts verwendet



Abbildung 19: William Bartram, *Arethusa divaricata* (Detail), 1796, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].

31 Vgl. Cox, S. 311. Catesby war tatsächlich einer der ersten Naturalisten, die ihre Zeichnungen mit einem botanischen Hintergrund versahen. Vgl. Magee, *The Art and Science of William Bartram*, S. 78.

32 Vgl. Judd, S. 29.

33 Bartram schenkte Barton 1793 einige Zeichnungen (Vgl. Meyers, S. 131), vermutlich später auch die vorliegende, da sie in der *Violetta W. Delafield Collection of the Papers of Smith Barton* (B/B284.d) gelistet ist.



Abbildung 20: William Bartram, *Arethusa divaricata* (Detail), 1796, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].

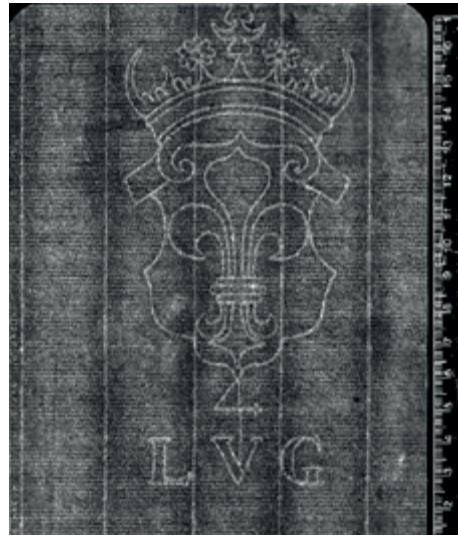


Abbildung 21: Ansicht des Wasserzeichens auf: Isaac de Moucheron, *View of Cromwijck, a Country House on the River Vecht, Province of Utrecht*, 1741, Braune Tinte, Bleistift und Aquarell auf Papier, 16,7 x 28 cm, The Morgan Library & Museum, New York (NY). Quelle: https://www.themorgan.org/sites/default/files/watermarks/128295wm_III237_Moucheron_WM_beta.jpg [14.05.2022].

(Abb. 21).³⁴ An dieser Stelle werden auch die engen wirtschaftlichen Vernetzungen der Bartrams nach Europa nochmals deutlich.

Die symmetrische Anordnung der Blütenblätter bei der linken Orchidee erinnert an bekannte Konventionen, wobei sich durch genaue Beobachtung ein weiteres Detail offenbart: Zarte Überreste einer Umrisslinie deuten darauf, dass das Blatt zunächst anders ausgerichtet war



Abbildung 22: William Bartram, *Arethusa divaricata* (Detail), 1796, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.

³⁴ Vgl. Anonym. »Watermarks: Bringing to Light Hidden Information«. In: URL: https://msa.maryland.gov/msa/stagser/s1259/103/spawn_collection_website/html/case_1/watermarks.html [02.05.2022].

(Abb. 22). Die Vorzeichnung zeigt das Blatt noch flach nach hinten gestreckt. In der finalen Version ist es seinem Nachbarblatt angepasst und parallel nach unten gebogen. Wie schon bei Bartrams *Franklinia* ist die Spitze des gegenüberliegenden Blattes dafür als punktsymmetrische Spiegelung leicht angehoben.

Nach einer klar und relativ nüchtern strukturierten oberen Hälfte ballt sich die vegetative Vielfalt drastisch Richtung Boden. Unter zwei vereinzelt stehenden Blütenexemplaren ist eine Pflanzenart fast unscheinbar ins Gras gesetzt: »die amerikanische Kuriosität«,³⁵ eine Venusfliegenfalle. Drei der markanten Fangblätter sind in unterschiedlichen Zuständen zu sehen; das eine auffällig zum Betrachter hin geöffnet, eines darüber beinahe komplett geschlossen und das dritte schließlich klein und dezent, aber fest zusammengepresst (Abb. 23). Wie in Bartrams *Franklinia* sind hier alle ‚Fangphasen‘ vertreten. Was genau die ‚er-



Abbildung 23: William Bartram, *Arethusa divaricata* (Detail), 1796, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].



Abbildung 24: John Ellis, *Dionae muscipula*, 1803, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].

35 Hallock, Thomas. »Vivification and the Early Art of Wiliam Bartram«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmischer. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 52.

folgreichen‘ Fallen in sich tragen, wird dem Betrachter vorenthalten, doch treten aus dem Schatten der halb geschlossenen Falle die typischen Randzähne dafür umso deutlicher hervor.

Welcher wundersame Ruf der Venusfliegenfalle grundsätzlich anhaftete, wird darin deutlich, dass Europäer sie noch in den 1760er Jahren für eine erfundene Pflanze gehalten hatten: Weder Flora noch Fauna zugeordnet, stand sie ‚zwischen‘ bekannten Kategorien von Wissen.³⁶ Die Venusfliegenfalle ist aber tatsächlich ein blühendes Gewächs, wie in John Ellis Illustration von 1803 (Abb. 24) deutlich wird. Der Blüte kommt hier die gleiche Gewichtung zu wie den charakteristischen Fangblättern an der Basis. Die Ausarbeitung der feinen weißen Blüten wurde scheinbar mit größter Sorgfalt vorgenommen. Im Vergleich zu den eher flächig wirkenden Fangblättern ist bei ihnen – ganz im Sinn von Linnaeus – jedes Staubblatt genau zu erkennen.

Mit Blick zurück auf die Illustration der *Arethusa divaricata* (Abb. 17) bestärkt sich eine Vermutung: Die zunächst separat betrachtete Blume unmittelbar oberhalb der Venusfliegenfalle weist Ähnlichkeit mit den weißen Blüten der Darstellung von Ellis auf. Durch das hohe, wild wachsende Gras ist zwar nicht genau zu erkennen, wo die Blüte ihren Ursprung hat, doch mag diese Verbindung nicht zufällig sein. Hinzu kommt, dass sich auch die Anzahl der Fangblätter und Blüten entspricht. Jeweils drei Exemplare in drei verschiedenen Zuständen ergänzen sich nahezu perfekt. Bartrams Darstellung einer blühenden Venusfliegenfalle könnte zum einen der taxonomischen Vollständigkeit geschuldet sein, zum anderen aber auch deren Kuriosität als ‚blühender Fleischfresser‘ nochmals subtil zur Schau stellen. Sein Vater John Bartram war der erste, dem es in den 1760ern gelang, die wundersame *Dionaea muscipula* in seinem Garten lebend zu kultivieren.³⁷

So widersprüchlich die Wahrnehmung der Venusfliegenfalle durch ihr Dasein als Mischwesen gewesen sein mag, so bemerkenswert ist ihre Anpassung an die Umwelt: Der ungewöhnlich lange Blütenstiel besitzt nämlich die alleinige Funktion, dass Insekten, die auf der Blüte zur Bestäubung landen, nicht aus Versehen zur nächsten Mahlzeit werden. Dasselbe Lebewesen kann die Fliegenfalle somit entweder nähren oder zur Vermehrung beitragen. Auf beides ist die Pflanze letztlich angewiesen. Selten wird an einem Organismus derart deutlich, wie vielschichtig natürliche Abhängigkeiten zusammenspielen

36 Vgl. Hallock, S. 12; 51.

37 Vgl. Magee, *Art of Nature*, S. 22.

können. Die Fliegenfalle verkörpert demnach ein Gegenargument zur ‚Great Chain of Being‘. Gleichzeitig ist an ihr die fortwährende Autorität spezifischer Weltbilder auf die Wissenschaften abzulesen, denn Linnaeus lehnte die Annahme einer Karnivore bspw. kategorisch ab: Eine fleischfressende Pflanze könnte nicht existieren, da dies gegen die »gottgewollte Ordnung der Natur« verstoße.³⁸ Das Prinzip von Nahrungsketten galt eben nur in eine bestimmte Richtung.³⁹

In einem Brief an seinen Schützling und Kollegen, den Botaniker und Mediziner Benjamin Smith Barton, drückt Bartram seine Haltung zum vorherrschenden Naturverständnis unmissverständlich aus: »Can any Man of sense & candour, who has the use of his Eyes & Rational faculty, doubt that Animals are rational creatures?«⁴⁰ Hiermit positioniert sich Bartram bewusst gegen die künstliche Trennung von Mensch und Tier, wie u. a. Carl Linnaeus sie proklamierte.⁴¹ Auch fleischfressende Pflanzen schienen eine Art Intelligenz zu besitzen,⁴² wodurch ihnen in Bartrams Zeichnung besondere Aufmerksamkeit zukam.

Am Fuß der beiden Orchideen sprießt noch ein weiteres Gewächs, das den Namen Sonnentau trägt (Abb. 25). Es ist von einer Vielzahl feiner Drüsen bedeckt, die eine tauartige Flüssigkeit produzieren. Mit diesen Klebedrüsen fängt der Sonnentau Insekten und ist somit ein ebenbürtiger, fleischfressender Nachbar der Venusfliegenfalle. Beide Waldorchideen und auch die Venusfliegenfalle sind zudem speziell in Nordamerika beheimatet. Im Gegensatz zur *Arethusa divaricata* wächst die Venusfliegenfalle in freier Wildbahn aber ausschließlich in den Mooren von North und South Carolina.⁴³ Das von Bartram zusammengestellte Pflanzenensemble würde natürlicherweise also nicht vorkommen; denn weiter rechts eröffnet sich ein Ausblick auf das frühe Philadelphia. Der Verweis

38 Meyers, S. 148. Der Botaniker John Ellis schickte Linnaeus 1768 ein Exemplar samt Beschreibung. Vgl. Anonym. »Venusfliegenfalle – *Dionae Muscipula*«. In: *Universität Potsdam*. <https://www.uni-potsdam.de/en/botanischer-garten/aktuelles/pflanze-des-monats/archiv/dionaea-muscipula.html> [04.05.2020].

39 Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 47.

40 William Bartram an Benjamin Smith Barton, 1792; zit. in Gaudio, Michael. »Swallowing the Evidence: William Bartram and the Limits of Enlightenment«. In: *Winterthur Portfolio*. Bd. 36, Nr. 1. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2001. S. 5.

41 Vgl. Messer, Peter C. »The Nature of William Bartram's Travels«. In: *Atlantic Environments and the American South*. Hg. Thomas Blake Earl, D. Andrew Johnson. Athens (GA): University of Georgia Press, 2020. S. 198.

42 Vgl. Magee, *The Art and Science of William Bartram*, S. 50.

43 Vgl. Hallock, S. 51.



Abbildung 25: William Bartram, *Arethusa divaricata* (Detail), 1796, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].

auf einen spezifischen Standort macht die Szene gleichermaßen widersprüchlich wie glaubhaft, worin sich letztlich Spannungen lokaler und kolonialer Naturansprüche zeigen könnten.

Wird Bartrams Ansicht mit einer typischen Hafendarstellung Philadelphias des 18. Jahrhunderts verglichen (Abb. 26, Abb. 27), ist insbesondere ein Aspekt nicht zu übersehen: Aus unzähligen Schiffen wurde bei Bartram ein ‚Indianer‘ im Paddelboot.⁴⁴ Dabei ist Carwithams Radierung nach einer Zeichnung von 1754 entstanden.⁴⁵ Bartrams Hafenszene kann jedoch keinen maßgeblich früheren Zeitpunkt zeigen, da die markante Independence Hall erst 1753 fertig-

44 Der von Christoph Kolumbus geprägte Ausdruck ‚Indianer‘ wird hier in halbe Anführungszeichen gesetzt oder durch das Synonym »Ureinwohner« ersetzt, da er einerseits eine irreführende geografische Zuordnung vollzieht und andererseits höchst unterschiedliche Ethnien oder Nationen unzulässig mit rassistischen Vorannahmen in einem Stereotyp zusammenfasst. Gleichzeitig ist darauf aufmerksam zu machen, dass selbst politisch korrekt gemeinte Bezeichnungen wie »Ureinwohner« prinzipiell umstritten sind. Zur Problematik und Diskussion dieser Bezeichnungen vgl. Dunbar-Ortiz, Roxanne. *An Indigenous Peoples' History of the United States*. Boston (MA): Beacon Press, 2014, xiii–xiv, vgl. Berkhofer, Jr., Robert F. *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*. New York (NY): Vintage Books, 1979. Zit. in Fischer, S. 14.

45 Vgl. Anonym. »An East Perspective View of the City of Philadelphia, in the Province of Pennsylvania, in North America; taken from the Jersey Shore.« In: *John Carter Brown Library*. In: URL: <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB~1~1~991~1090001:An-East-Perspective-View-of-the-Cit> [04.05.2020].



Abbildung 26: William Bartram, *Arethusa divaricata* (Detail), 1796, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].



Abbildung 27: John Carwitham, *An East Perspective View of the City of Philadelphia, in the Province of Pennsylvania, in North America, taken from the Jersey Shore*, 1778, kolorierte Radierung, 34 x 49 cm, National Humanities Center, Stanford (CA). Quelle: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-7ac4-a3d9-e040-e00a18064a99> [15.08.2022].

gestellt wurde.⁴⁶ Bartrams Verweis auf die spezifische Lokalität ist somit nicht als Repräsentation von Philadelphias Handelsmacht oder der damaligen Gegenwart gedacht. Vielmehr scheint er als Bindeglied von Vergangenheit und Gegenwart, Natur und Kultur(en) zu dienen.⁴⁷ Die Landschaft wird als Einheit von Mensch und Natur abgebildet, wobei der ‚Indianer‘ ebenso Teil amerikanischer Landschaft ist wie die städtische Bevölkerung – in Form von Philadelphias Stadtarchitektur. Gleichzeitig kennzeichnet gerade der ungewöhnliche Blick von Norden in Bartrams Bild die Szene als realen, scheinbar nicht idealisierten Standort. Die exotische Zusammenstellung der im Grunde wilden Pflanzen wäre also nicht nur komponiert, sondern tatsächlich kultiviert.

Mit Blick auf die spezifischen ökologischen Eigenschaften der gezeigten Orchideen und Karnivoren wird deutlich: Alle benötigen einen sauren Boden.⁴⁸ Die zunächst unnatürlich wirkende Konstellation ist biochemisch also denkbar. Dass William Bartram sie in ein gemeinsames Habitat setzte, lässt eine Kenntnis solcher Bodenbedingungen vermuten. Die Annahme wird weiter darin bestärkt, dass sich wohl auch Williams Vater John den zugrundeliegenden Verhältnissen seines Gartens bewusst war. So platzierte er bspw. die Feuchtgebietspflanzen gezielt auf dem für sie richtigen Terrain, wie Kurator und Archäologe Joel T. Fry vor Ort berichtete. Tatsächlich ist sogar anzunehmen, dass John Bartram schon den Standort des Gartens aufgrund der guten Bodeneigenschaften wählte. Denn das Gebiet ist von unterirdischen Wasserströmen durchzogen, die eine optimale Versorgung der zahlreichen Pflanzen boten:

»The garden site is seated in a shallow depression, facing to the southeast, with small sheltering hills north and south. That shape and the slight elevation, north, south, and west causes the drainage from rain and storms to flow down the site of the garden towards the river and to sea level. And groundwater, beneath the surface flows through the entire garden site from higher ground to the west. Historically there was probably some continuous flow of groundwater from west to east, again draining to the Schuylkill River.«⁴⁹

Johns Bewusstsein für ökologische Zusammenhänge führte aber noch weiter. Seinen Garten legte er zwar linear an (Abb. 28), doch innerhalb der Beete

46 Vgl. Anonym. »Independence Hall«. In: URL: <https://teachingamericanhistory.org/static/convention/map/independencehall.html> [04.05.2020].

47 Cox, S. 311.

48 Mündliche Auskunft von Joel T. Fry, Kurator in Bartram's Garden, vom 22.03.2022.

49 Auskunft via E-Mail von Joel T. Fry, Kurator in Bartram's Garden, vom 24.05.2022.

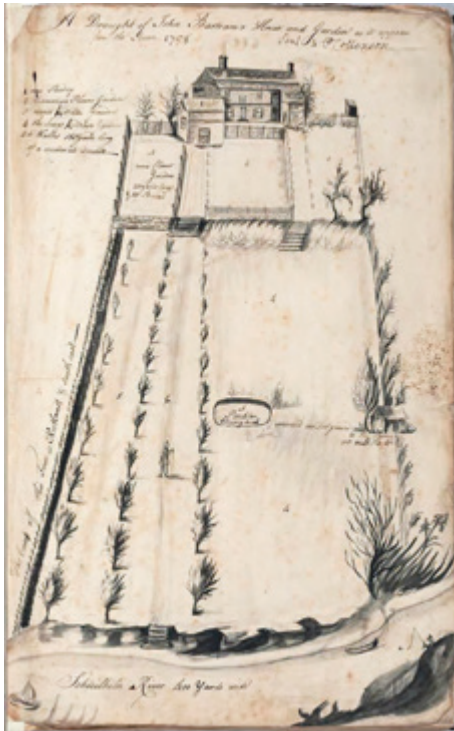


Abbildung 28: William Bartram, A Draught of John Bartram's House and Garden as it appears from the River, 1758, Tusche auf Papier, Knowsley Collinson Collection, Arader Galleries, New York (NY). Quelle: <https://www.bartramsgarden.org/enclosing-bartrams-garden/> [15.08.2022].

herrschte regelrechter Wildwuchs. Die Beschreibung eines Botanikers, der die Constitutional Convention 1787 besuchte, ist hierfür bezeichnend: »But every thing is badly arranged, for they are neither placed ornamentally nor botanically, but seem to be jumbled together in heaps.«⁵⁰ Für manchen Besucher abschreckend, kann die fehlende visuelle Ordnung gerade auf ein Gespür für natürlichen Pflanzenwuchs und funktionierende Ökosysteme zurückgeführt werden. Ein solches Anliegen scheint sich auch in Johns Verkauf von Samenboxen zu spiegeln, da diese nur als Komplettpaket mit 100 verschiedenen Sorten zu erwerben waren.⁵¹ Was wirtschaftlich fragwürdig erscheint, verweist allerdings darauf, dass hier womöglich schon der Gedanke natürlicher Diversitäten eine Rolle gespielt hat. John gab sein Interesse für den Garten und

sein Bewusstsein für ökologische Zusammenhänge auf jeden Fall an seinen Sohn William weiter. So konnte in der Forschung festgestellt werden, dass fast alle erhaltenen Aufzeichnungen über die Geschäfte des botanischen Gartens nach dem Tod von John Bartram Williams Handschrift tragen.⁵²

Als »Zentrum für Wissenschaftler, Künstler, Sammler und Naturhistoriker« wählte William Bartram mit dem botanischen Garten einen Ort interdisziplinä-

50 Manasseh Cutler, *Diary of 1787*, S. 272–273; zit. in Judd, S. 102.

51 Mündliche Auskunft von Joel T. Fry, Kurator in Bartram's Garden, vom 22.03.2022.

52 Vgl. Fry, Joel T. »An international catalogue of North American trees and shrubs, the Bartram boradside 1783«. In: *Journal of Garden History. An international Quarterly*. Bd. 16, Nr. 1. Oxfordshire: Taylor & Francis LTD. 1996. S. 9.

närer Zusammenkunft,⁵³ wie ihn letztlich auch seine dargestellten Pflanzen verkörpern. Sie alle wachsen auf den gleichen Grundlagen und haben doch unterschiedliche Ausprägungen – in diesem Sinn beinhaltet Bartrams Darstellung auch eine versteckte Allegorie auf die Disziplinen der Kunst und Wissenschaft.

Dass sich William Bartram für seine Landschaften schon früh auf den botanischen Garten seines Vaters bezog, zeigt auch die Darstellung des amerikanischen Lotus von 1767 (Abb. 29). Hier setzte er die Lotusblume in direkte Nachbarschaft zu einer Venusfliegenfalle (Abb. 30). Was zunächst wie eine imaginäre Verknüpfung aussehen mag, fand in Bartrams Garten aber tatsächlich statt. Noch heute wachsen die Karnivoren unweit der Stelle, an der sich bereits früher ein Teich befand, in dem der Lotus wuchs. In Williams Zeichnung von 1758 ist der Teich dokumentiert (Abb. 28), was durch zusätzliche Bodenproben bestätigt werden konnte.⁵⁴

Bartram präsentierte demnach die Realität des botanischen Gartens, wobei er – wie schon bei der *Arethusa divaricata* (Abb. 17) – Konventionen der Kunst und Wissenschaft kombinierte. Im Vergleich zum winzigen Kranich im linken Vordergrund (Abb. 30) sind die markanten Blätter und Blüten des Lotus wieder auffällig überdimensioniert, sodass sie einen monumentalen Effekt erzielen. Erneut integrierte Bartram außerdem alle Wachstumsphasen, wobei er unterschiedliche Perspektiven kombinierte. Ein Blatt zeigte er in totaler Aufsicht, womit der räumliche Eindruck bewusst gebrochen wird. Bartram verknüpfte demnach eine reale Situation mit einer unnatürlich anmutenden Wissenschaftsperspektive, die sogar Bezüge zu Thomas Eakins' Realismus impliziert. Gleichzeitig kann hierin eine ökologische Perspektive entdeckt werden, da der Betrachter durch die Aufsicht regelrecht in die Landschaft stürzt. Wie Greg M. Thomas schon für die Seerosen von Monet feststellte, wird der feste Standpunkt hier bewusst ausgelöscht, wodurch eine Inversion von Landschaft entsteht.⁵⁵ Inwiefern gerade durch die Wahl einer inhärent körperlichen Perspektive die Ordnung von Natur hinterfragt wird und darin ökologische Prinzipien vermittelt werden, wird im Folgenden auch im Zusammenhang mit Frederic Edwin Church, Fitz Henry Lane und John Henry Twachtman noch genauer ausgeführt und verglichen.

53 O'Malley, »Cultivated Lives, Cultivated Spaces. The Scientific Garden in Philadelphia, 1740–1840«, S. 44.

54 Auskunft via E-Mail von Joel T. Fry, Kurator in Bartram's Garden, vom 24.05.2022.

55 Vgl. Thomas, Greg M. »From Ecological Vision to Environmental Immersion. Théodore Rousseau to Claude Monet«. In: *From Corot to Monet. The Ecology of Impressionism*. Stephen F. Eisenmann (Hg.) Genf, Paris: Skira, 2011. S. 55.



Abbildung 29: William Bartram, Colocasia, or American Lotus, 1767, Tusche auf Papier. © Natural History Museum, London. Quelle: <https://www.bartramsgarden.org/wp-content/uploads/fcf542076779d9c0cc848191e39b60d4.jpg> [15.08.2022].



Abbildung 30: William Bartram, Colocasia, or American Lotus (Detail), 1767, Tusche auf Papier. © Natural History Museum, London. Quelle: <https://www.bartramsgarden.org/wp-content/uploads/fcf542076779d9c0cc848191e39b60d4.jpg> [15.08.2022].

Was in der konventionellen Naturkunde des 18. Jahrhunderts mithilfe vergleichender Taxonomie und Detailansichten häufig aufgespalten wurde, setzte Bartram bei der *Arethusa divaricata* sowie beim *American Lotus* zusammen auf ein Blatt – in einen spezifischen Lebensraum. Daraus wurde in der Forschung ein frühes Gespür für »ökologische Gemeinschaften« abgeleitet,⁵⁶ das sich insbesondere aus dem künstlerischen und wissenschaftlichen Spannungsfeld der Zeit zu nähren schien.

Wie zahlreiche andere Wissenschaftler war Bartram zwar mit Linnaeus' Klassifikationssystem vertraut, er baute aber primär auf seine Fähigkeiten als beobachtender Feldnaturalist.⁵⁷ Damit bewegte er sich vielmehr in der pragmatischen Ausrichtung der US-amerikanischen Aufklärungswissenschaft, was auch mit seinen botanischen Gartenlandschaften zusammenspielt. Bartrams vergleichender Ansatz verweist unterdessen auf eine Urform der Wissenserlangung, wie sie schon in den Kunst- und Wunderkammern praktiziert wurde. Die botanische Gartenszene verkörpert in ihrer Vielfalt folglich Makro- und Mikrokosmos. Letztlich idealisierte Bartram seine Darstellung in dreifacher Weise: Er wählte einen Ort künstlicher Fülle, arrangierte das bildliche Inventar und idealisierte die einzelnen Elemente. Dabei verknüpfte Bartram ökologische, wissenschaftliche und künstlerische Aspekte in einer Weise, die auf ein gesteigertes Umweltbewusstsein schließen lässt.

Das Tierreich der *Arethusa divaricata* verbindet Bartrams Landschaftsgefüge weiter räumlich (Abb. 17). Zwei vereinzelt fliegende Vögel sind in beinahe perfekt vertikaler Achse untereinander an den rechten Bildrand gesetzt. Das größere, kranichähnliche Exemplar umfasst mit seiner Flügelspannweite alle drei Türme von Philadelphias ‚Skyline‘. In Relation zum Vordergrund ist er allerdings nur in etwa so groß wie das Sonnentaugewächs (Abb. 25). Vor dem weitestgehend leeren Himmel werden diese extremen Größenverhältnisse umso deutlicher. Bartram verwendete keinerlei Übergänge und konstruierte Raum nur durch gestaffelte Entfernungsebenen. Das scheinbar unzusammenhängend platzierte Vogelpaar erfüllt hierbei eine wesentliche Aufgabe: die Vermittlung zwischen Vorder- und Hintergrund. In der vertikalen Ausrichtung wird auch der Höhenzug des Orchideenpaars erneut aufgenommen. Offenbar komponierte Bartram fast alle Bildelemente als individuelle Zweiergruppen, was seiner unkonventionellen Raumgestaltung dennoch eine Harmonie verleiht.

56 Sivils, S. 56.

57 Vgl. Magee, *The Art and Science of William Bartram*, S. 179.



Abbildung 31: Edward Hicks, *Peacable Kingdom*, 1834, Öl auf Leinwand, 74,5 x 90,1 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff, [29.03.2022].

Dieses »peacable botanical kingdom« gab in der Forschung schließlich Anlass zu einem Vergleich mit Edward Hicks *Peacable Kingdom* (Abb. 31):⁵⁸ Seine Darstellung von Löwe und Lamm entspreche somit der eigentümlichen Verbindung aus zarter Orchidee und bedrohlicher Karnivore. Durch die bewusste Verschränkung von Diversität und Harmonie im ‚paradiesischen Tierfrieden‘ mag dieser Ansatz zwar stimmig sein, doch hinkt der Vergleich insofern, als dass die Venusfliegenfalle und ebenso der Sonnentau für die Orchidee keine tatsächliche Bedrohung darstellen. Auch kompositorisch hält dieser Vergleich kaum; die monumentale Orchideengestalt steht dem Eindruck von Verletzlichkeit eher entgegen. Bartram drehte den Spieß also um. Mit der Orchidee als kraftvolle und sinnliche Pflanze sollte sich in den 1860er Jahren auch Martin Johnson Heade weiter beschäftigen. Seine Mikrokosmen tropischer Flora und Fauna nehmen dabei einen ähnlichen Standpunkt ein wie Bartrams botanische Gartenszene:

58 Gaudio, Michael. »Surface and Depth. The Art of Early American Natural History«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Hg. Sue Ann Prince. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 67.

Beide kehrten das Unterste nach oben und demonstrierten eine für den Menschen zumeist unsichtbare Welt voller ökologischer Wechselwirkungen.

3.2.2. VERWANDTSCHAFTEN ZUM ‚SOTTOBOSCO‘

In der Verbindung aus Stillleben, wissenschaftlicher Illustration und Landschaft mag an dieser Stelle ein Rückbezug zu niederländischen Vorbildern erkennbar sein. Um 1650 entwickelte sich in Italien und Holland das Genre des sogenannten ‚Sottobosco‘ – das Waldbodenstillleben.⁵⁹ Wie der Name bereits erahnen lässt, rückte das Unterste hier ins Bildzentrum: mit Anhäufungen primitiver Lebewesen auf engstem Raum in unmittelbarer Erdnähe. Der Betrachter findet sich also auf gleicher Ebene mit Tier und Pflanze wieder. Otto Marseus van Schrieck gilt als Pionier des Genres,⁶⁰ weshalb an seinen Arbeiten zentrale Anliegen des Sottobosco abgeleitet und vor allem verbindende Gedanken für Bartrams ‚Habitats‘ ausgemacht werden können. Als sonderbare Mischform von Landschaft und Stillleben reagierte das Genre auf naturhistorische Diskurse der Frühen Neuzeit und beteiligte sich aktiv an ihnen.⁶¹ Die Verbindung zur Naturwissenschaft ist an dieser Stelle besonders relevant, da erste Gemeinsamkeiten zum späten 18. Jahrhundert deutlich werden.

Van Schriecks *Sottobosco mit Pilzen, Kröte und Schlangen* von 1662 (Abb. 32) offeriert ein breites Spektrum an Tier- und Pflanzenwelt. Verschiedene Pilz-, Reptilien- und Blumenarten wurden terrarienartig zusammengepflegt. Auch ohne die genaue biologische Bestimmung der Lebewesen fällt auf, dass die gezeigte Vielfalt wohl jedes natürliche Maß übersteigt. Die wissenschaftlich akkurate Ausarbeitung der Tiere und Pflanzen lässt eine exakte Zuordnung jedoch ohne weiteres zu. Das Ergebnis belegt letztlich, dass eine gelb-grüne Zornnatter, eine Vierstreifennatter und eine giftige Viper in freier Wildbahn wohl kaum zusammentreffen würden. Zugleich sollte der biologisch versierte Betrachter beim Blick auf die Auswahl der gezeigten Pilze stutzig werden. Die drei Sorten in jeweils unterschiedlichen Wachstumsstadien, feinsäuberlich nach Größe sortiert, würde man ebenfalls nicht am selben Standort und zur selben Zeit auffinden.⁶² Van Schrieck bewegte sich also – wie auch Bartram – in der Konvention, ein-

59 Vgl. Leonhard, S. 12.

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. Leonhard, S. 32.

62 Vgl. Leonhard, S. 30.



Abbildung 32: Otto Marseus van Schrieck, Sottobosco mit Pilzen, Kröte und Schlangen, 1662, Öl auf Leinwand, 50,7 x 68,5 cm, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig. Quelle: Schneider, Norbert. *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln: Taschen Verlag, 2003. S. 197.

zelle natürliche Zustände innerhalb eines Bildes zu idealisieren. Nachahmung wurde dabei aber nicht nur als Spiegelung verstanden, sondern als Prozess des Bildwerdens, als Reproduktion.⁶³ Das Bild selbst erscheint folglich als ‚natura naturata‘, als geschaffene Natur. Grundsätzlich zielte die barocke Kunst- und Naturtheorie nicht darauf ab, lediglich »tote Kopien« zu entwerfen,⁶⁴ sondern es sollte durch das Mittel der Wiederholung am vitalen Prinzip der Natur teilgenommen werden.

Vernetzung spielte für beide Künstler eine elementare Rolle, denn erst mit der Hinzunahme von Standort, Zeit und Kontext werden Fragen zu Wechselwirkungen überhaupt relevant und ersichtlich. Van Schrieck unterstreicht sein ‚Bodenstillleben‘ kompositorisch damit, dass beinahe alles in der unteren Ebene des Vordergrundes stattfindet. Ballung und Leerraum enthalten so auch didaktische Eigenschaften. In Bartrams *Arethusa divaricata* (Abb. 17) scheint ein ähnliches Vorgehen erkennbar. Dort besteht die größte Vielfalt auch in unmittelbarer Bodennähe. Hier ist es aber nicht nur der Vordergrund: Bartram setzte den Phi-

63 Vgl. Leonhard, S. 3.

64 Leonhard, S. 167.

adelphia-Ausblick auf die etwa gleiche Höhe und verwischte beide Schauplätze in einer Horizontlinie. Deren leichte Krümmung mag ferner auf technische Entwicklungen der Zeit zurückzuführen sein, die ein neuartiges Verständnis für die Größe des Universums förderten.

Grundsätzlich gilt Bartrams experimenteller Umgang mit Perspektive in der Forschung auch als Antwort auf die Einflüsse von Teleskopen und Mikroskopen, mit denen die Weite der Landschaft und die Vielfalt der kleinsten Natur-elemente gleichermaßen in greifbare Nähe rückten.⁶⁵ Wie van Schrieck scheint auch Bartram »das Unterste nach oben zu kehren« – doch vor allem die Größenverhältnisse dabei umzukehren.⁶⁶ Dem Betrachter wird eine vermeintliche Makroperspektive vorgeführt, deren Elemente allerdings hauptsächlich aus dem Mikrokosmos stammen. Die monumentale Größe der Orchidee bei geradezu mikroskopischem Auftreten der Handelsmacht Philadelphia verleiht der Szene beinahe humorvolle Züge.

Bereits in den 1660er Jahren gehörten Mikroskope in den Niederlanden zum gängigen Arbeitsmaterial von Naturwissenschaftlern wie Künstlern und das Feld der Optik forcierte schon damals die Verhandlung von Spezifik und Generalität, von Makro- und Mikrokosmos.⁶⁷ Van Schriecks ‚Bildpersonal‘ ist dem Mikrokosmos aber noch auf einer weiteren Ebene verbunden, denn Pilze, Kröten und Schlangen zählten im 17. Jahrhundert allesamt zu den ‚spontan erzeugten‘ Lebewesen. In der sogenannten Urzeugungstheorie wurde die Ansicht vertreten, dass erdnahe Gestalten entsprechend aus »faulem Stoff« oder »erwärmtem Schlamm« entstehen würden.⁶⁸ Der Pilz nahm eine besondere Position ein, da er schon seit der Antike als Mischwesen zwischen Erde und lebendigem Organismus galt.⁶⁹

Im Zusammenhang mit der Sottobosco-Malerei ist die Vorliebe für das Exotische des barocken Sammlungswesens daher nicht wegzudenken.⁷⁰ Auch im ausgehenden 18. Jahrhundert ist bei Bartram ein bewährtes Interesse an Kuriositäten festzustellen. Das Thema der Karnivoren beschäftigte ihn in ver-

65 Vgl. Pritchard, Margaret. »A Protracted View. The Relationship between Mapmakers and Naturalists in Recording the Land«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 28.

66 Leonhard, S. 81.

67 Vgl. Leonhard, S. 77; 138.

68 Leonhard, S. 24.

69 Vgl. Leonhard, S. 47.

70 Vgl. Leonhard, S. 168.

schiedenen Darstellungen über einen großen Zeitraum. Schon 1767 illustrierte Bartram z. B. die *Sarasena*, eine nordamerikanische Gattung der Kannenpflanze (Abb. 33), die wohl ebenfalls im botanischen Garten der Bartrams gezüchtet wurde.⁷¹ Wieder unmittelbar auf Bodenhöhe eröffnet sich ein dramatisches Naturschauspiel, das van Schriecks Bildrhetorik noch näher kommt als bei der *Arethusa divaricata*. Ein erster Blick trifft auf den hochgereckten Schlangenhals einer roten Königsnatter, die dabei ist, einen Frosch zu verschlingen.⁷² Der neutrale Hintergrund betont die markanten Umriss der Froschbeine zusätzlich. Direkt unterhalb liegt fast über die gesamte Länge ausgebreitet ein Kelch der Kannenpflanze; in diesem ist aber kein Insekt zu finden, sondern eine Art Kletterpflanze. Insbesondere der Vergleich zu den beiden senkrecht stehenden Kannen lässt das liegende Exemplar abgestorben erscheinen und auch der fremde Bewuchs deutet auf eine schwindende Vitalität.



Abbildung 33: William Bartram, The *Sarasena* with a large Yellow Flower, call'd Trumpit Leaf in Carolina, ca. 1767, Tinte auf Papier, 23,8 x 29,2 cm, © National History Museum, London. Quelle: Sivils, S. 66, Abb. 1.

Auffällig ist nun die kompositorische Nähe von liegender Kanne und fresender Schlange. Bartram platziert sie in beinahe identischer Haltung, wobei die Spitze des Schlangenschwanzes noch hinter dem Endstück der Kanne hervorblitzt. Beide Organismen sind zwar Fleischfresser, doch kommen ihnen unterschiedliche Positionen im natürlichen Kreislauf zu. Die Schlange erfüllt ihre Raubtier-Rolle erwartungsgemäß und präsentiert sich als ‚eye-catcher‘, während die sterbende Kannenpflanze der Szene eine subtilere Bedeutungsebene verleiht. Der üblicherweise Insekten oder auch kleinere Nager verzehrende Schlund ist weit geöffnet, aber anstatt sich selbst zu nähren, nährt die Kannenpflanze einen weiterführenden Kreislauf.

Erneut ist die eher unbekanntere Blüte der Karnivore dargestellt. Eigentümlich hängen die Blütenblätter herab, sodass auf den ersten Blick gemeint werden könnte, sie reihe sich zu den sterbenden Geschöpfen ein. Tatsächlich sendet diese hängende Blüte aber einen üblen Geruch aus, der Insekten in die Kannen-

71 Mündliche Auskunft von Joel T. Fry, Kurator in Bartram's Garden, vom 22.03.2022.

72 Vgl. Sivils, S. 67.

hale locken soll.⁷³ Am Boden krabbeln besagte Insekten vor einer Echse davon, worin sich die nächst kleinere Stufe der dargestellten Nahrungskette andeutet. Dahinter ist darüber hinaus die Samenschale eines amerikanischen Lotus mit seinen markanten Porungen zu sehen. Alle identifizierbaren Pflanzen und Tiere sind somit in Nordamerika heimisch und könnten gemeinsam vorkommen – auch wenn die bildliche Zusammenstellung hochgradig inszeniert und geradezu pathetisch erscheint.

Auf engstem Raum werden vielschichtige Wechselwirkungen und Abhängigkeiten vermittelt, die zurück auf die Sottobosco-Malereien van Schriecks verweisen. Eine vergleichbare Didaktik von Nahrungsketten zeigt sich beispielhaft in seinem *Waldboden mit Ringelnatter und Eidechse* von 1669 (Abb. 34), wobei vor allem die ähnliche Platzierung der Echse in der linken Bildecke auffällig ist. Bei van Schrieck ist die Komposition gewissermaßen wörtlich zu nehmen: Er arrangierte seine Waldbodenbewohner tatsächlich in einer Art Kette. Während die Schlange ihr Maul bereits in Richtung Schmetterling öffnet, hat es die Eidechse wohl auf die vor ihr kriechende Schnecke abgesehen.

Ein Handlungsverlauf wird impliziert, der üblicherweise für die Darstellung höherer Bildgattungen – vornehmlich Historien – reserviert war. Dies ist auch im Beispiel von 1662 der Fall (Abb. 32), wo der Schlangenkampf ins Bildzentrum gesetzt ist. Mit diversen Dreieckskompositionen als Ausdruck hierarchischer Strukturen paraphrasiert van Schrieck die Bildkonvention der Historienmalerei,⁷⁴ womit er sie gleichzeitig ironisiert. Klassischerweise als bösartig und unrein konnotiert, nimmt die Schlange sogar den Platz des Helden oder Heiligen ein.

Das Bildzentrum in Bartrams *Sarasena* (Abb. 33) ist dagegen auffällig leer. Anstatt die üblichen hierarchischen Strukturen zu verwenden, formt er einen kompositorischen Kreislauf, der den Inhalt gewissermaßen spiegelt. Alle Organismen kreisen um das leere Zentrum. Selbst die beiden am Boden platzierten Schneckenhauser nehmen diese Spiralform wieder auf: Eine davon setzte Bartram demonstrativ ins Zentrum. Wie van Schrieck verwies Bartram letztlich auf den wissenschaftlichen Kontext seiner Zeit, indem er einen Gegenentwurf zur klassischen Trennung von Objekt und Umwelt bot.

Van Schrieck und Bartram vernetzten beide ihre Kompositionen mithilfe bewährter pathetischer Bildformeln. Beide Künstler nutzten Leiden(schaft) als

73 Vgl. Anonym. »Die Kannenpflanze«. In: *Technische Universität Dresden*. URL: <https://tu-dresden.de/bg/standorte/dresden/pflanze-der-woche/nepenthes> [04.06.2021].

74 Vgl. Leonhard, S. 81.



Abbildung 34: Otto Marseus van Schrieck, Waldboden mit Ringelnatter und Eidechse, 1669, Öl auf Leinwand, 68 x 53 cm, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin. Quelle: Staatliches Museum Schwerin SSGK, Foto: Elke Walford.

eine der kraftvollsten menschlichen Emotionen, um ihre Natur zu beleben. Dabei spielt vor allem Dynamik eine Rolle: In beiden Werken bestimmt Bewegung bzw. der spannungsvolle Moment davor die Bildrhetorik. Das Genre des Sottobosco als Modus zwischen Stilleben und Landschaftsmalerei markierte schließlich die Grenze zwischen Bewegung und Bewegungslosigkeit.⁷⁵ In gewisser Weise wird dies auch in Bartrams *Arethusa divaricata* (Abb. 17) aufgegriffen, da sich die zuschnappende Venusfliegenfalle explizit in einem solchen Spannungsfeld ‚bewegt‘.

Bartrams Bezug zu menschlichen Affekten in seinen Pflanzen- und Tiergestalten verband Michael Gaudio weiter mit Thomas Coles anthropomorphen

⁷⁵ Vgl. Leonhard, S. 117.

Baumgebilden, die im nächsten Kapitel genauer untersucht werden. Wie Gaudio ausführt, versuchte Cole zwar nicht, taxonomische Aspekte zu berücksichtigen, überführte Bartrams Ansatz aber letztlich in die amerikanische Landschaftsmalerei.⁷⁶ Bartram, Cole und van Schrieck verbindet somit eine vernetzte Sicht auf Natur, die sich über die Jahrhunderte erhalten und zunehmend durchsetzen konnte.

Grundsätzlich wandelte sich die Darstellung von Naturbildern innerhalb des 17. Jahrhunderts: weg von symbolisch additiven Kompositionen hin zu »intrinsisch vernetzten Naturtableaus.«⁷⁷ Ein dynamisches Verständnis von Natur setzte sich durch, auch wenn das spezifische Feld der Sottobosco-Malerei nicht überdauern sollte. Bezeichnend ist die anschließende Rückkehr zu einem Fokus auf Einzelteile im Zuge der Aufklärung und die daraus resultierende Gegenbewegung mit der Vernetzung von Lebewesen im 19. Jahrhundert. Dem spezifischen Standort wurde auch in der botanischen Illustration immer mehr Gewicht zugesprochen und Pflanzen wurden zur Identifikation zunehmend in ihrem natürlichen Habitat illustriert.⁷⁸ Humboldts *Geografie der Pflanzen* (1807) rückte z. B. als eines der ersten Werke die Beziehung zu Klima und Geografie in den Vordergrund.⁷⁹

Auch Bartrams Illustrationen betonten bei aller Idealisierung eine lokale Spezifik. Mit Herkunft als zentralem Thema deuten Bartrams Habitate auf eine Verbindung aus Kunst und Wissenschaft, die sich besonders im musealen Bereich des 19. Jahrhunderts etablierte. Das Diorama (gr.: dioráein; hindurchsehen) als ‚Fenster zur Natur‘ stand schließlich Pate für die steigende Akzeptanz von Wissenschaftlern, dass in der Natur nichts isoliert existiert.⁸⁰ Darüber hinaus bestärkten Dioramen eine Wahrnehmung wilder Natur, wie sie auch in die Malerei Einzug halten sollte. Tatsächlich entstanden die ersten großformatigen Dioramen in Museen der USA, wofür wiederum Charles Willson Peales Philadelphia Museum als Vorgänger fungierte.⁸¹

76 Vgl. Gaudio, Michael. »The Elements of Botanical Art. William Bartram, Benjamin Smith Barton, and the Scientific Imagination«. In: *William Bartram. The Search for Nature's Design*. Thomas Hallock, Nancy E. Hoffmann (Hg.). Athens (GA), London: The University of Georgia Press, 2010. S. 437.

77 Leonhard, S. 159.

78 Vgl. Saunders, S. 125.

79 Vgl. Lubrich, S. 22.

80 Vgl. Quinn, Stephen Christopher. *Windows on Nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*. New York (NY): Abrams, 2006. S. 15.

81 Vgl. DeLue, Rachel. »Art and Science in America«. In: *American Art*. Bd. 23, Nr.2. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2009. S. 2.

3.3. CHARLES WILLSON PEALES PHILADELPHIA MUSEUM: DIE ERSTE AMERIKANISCHE KUNSTKAMMER?

3.3.1. DAS WISSENSCHAFTLICHE UMFELD

Bartram und Peale teilten eine Leidenschaft für Naturkunde, die sie auf verschiedene Weisen miteinander in Berührung brachte. Das Jahr 1804 markierte hierbei einen besonderen Zeitpunkt. Zu Ehren Humboldts, der sich gerade auf der Durchreise nach Paris befand, wurde im Mai ein Dinner mit den führenden Wissenschaftlern der Stadt Philadelphia ausgerichtet – in Peales Philadelphia Museum. Diese Zusammenkunft sollte ein »Highlight des Jahres« werden,⁸² bei dem auch William Bartram anwesend war. Peale und Bartram hatten ähnliche Ansichten einer vernetzten Welt, die sie mit Humboldt teilten.⁸³ Nur wenig später, am 4. Juni 1804, veranstaltete auch Thomas Jefferson ein Dinner für



Abbildung 35: Charles Willson Peale, Portrait of Baron von Humboldt, 1804, Öl auf Leinwand, 53,4 x 43,1 cm, The College of Physicians, Philadelphia (PA). Quelle: <https://americanart.si.edu/exhibitions/humboldt/online/charles-willson-peale-baron-von-humboldt> [07.09.2022].

Humboldt und seine Reisegefährten im President's House in Washington D. C., wo einige von Humboldts neuen Bekanntschaften aus Philadelphia zugegen waren – darunter Charles Willson Peale. Kurz vor seiner Abreise fertigte dieser auch ein Portrait Humboldts an (Abb. 35).⁸⁴

Weitere personelle Querverbindungen sind außerdem mit einem der wohl bedeutendsten Ereignisse amerikanischer Geschichte verbunden: Napoleons Verkauf des Louisiana-Territoriums an die USA im Jahr 1803. Für umgerechnet nur 15 Millionen Dollar erweiterte Präsident Jefferson die Fläche der Vereinigten Staaten um ca. 2 Millionen Quadrat-

82 Magee, *Art of Nature*, S. 25.

83 Vgl. ebd.

84 Vgl. Casper, Gerhard. »A Man from «ultima Thule» visits Jefferson: Alexander von Humboldt in Philadelphia and Washington«. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Bd. 155, Nr. 3. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2011. S. 248.

kilometer.⁸⁵ Nicht zufällig schickte Jefferson zur gleichen Zeit seinen Sekretär Meriwether Lewis zusammen mit William Clark auf die erste Landüberquerung des amerikanischen Kontinents. Vor Expeditionsbeginn wurde Lewis wiederum nach Philadelphia beordert, um sich von den Mitgliedern der American Philosophical Society in den relevanten wissenschaftlichen Disziplinen instruieren zu lassen: Neben Charles Willson Peale war unter diesen Kontakten auch Benjamin Smith Barton, Bartrams Schützling.⁸⁶ Nur einige Monate später sollten dieselben Männer Humboldt dort kennenlernen. Dass Thomas Jefferson Alexander von Humboldt nach Washington einlud, ist allerdings nicht unabhängig von der erweiterten Flächensituation zu sehen. Der amerikanische Konsul auf Kuba hatte schon zuvor Nachricht aussenden lassen, dass Humboldt wohl wertvolle Informationen über Mexiko haben könnte – den neuen südlichen Nachbarn der USA.⁸⁷

Im Jahr 1808 fügte Peale dem Philadelphia Museum auch ein Portrait von Bartram hinzu (Abb. 36). Er stellte ihn zur Kategorie der besten Exemplare von »the Animal Man«, denn wie Peale verknüpfte Bartram naturwissenschaftliche Arbeit mit sozialen und moralischen Aspekten.⁸⁸ Ganz im Geiste der Aufklärung vertraten beide die Ansicht, dass dem Natürlichen und Sozialen dieselben Prinzipien zugrundeliegen, wobei die Struktur menschlicher Gemeinschaft aus einem geteilten Verstehenwollen der Natur entsteht.⁸⁹

Peales Museum verkörperte diesen Ansatz durch die gleichwertige Verbindung von Kunst und Wissenschaft in



Abbildung 36: Charles Willson Peale, William Bartram, 1808, Öl auf Papier auf Leinwand, 58,4 x 48,3 cm, National Portrait Gallery, Washington (DC). Quelle: https://heald.nga.gov/mediawiki/index.php/Charles_Willson_Peale [15.08.2022].

85 Vgl. Wulf, S. 132.

86 Vgl. Casper, S. 253–254.

87 Vgl. Wulf, S. 132.

88 Meyers, »From Nature and Memory«, S. 132.

89 Vgl. Gaudio, »Swallowing the Evidence: William Bartram and the Limits of Enlightenment«, S. 6.; vgl. Meyers, »From Nature and Memory«, S. 136.

seiner Entstehung und Einrichtung, was mit Peales besonderer Form der Habitate im Folgenden noch genauer ausgeführt wird.

Obwohl die Peales als erste ‚künstlerische‘ Familie Amerikas gelten,⁹⁰ sind selbst heute nur wenige Bilder des Vaters Charles Willson einer breiteren Öffentlichkeit bekannt – speziell in Europa. Seine Tätigkeit als Künstler war stets eng vernetzt mit zahlreichen anderen Berufsfeldern, wobei die vielfältige Karriere Peales zunächst als Handwerker beginnen sollte. Nach einer siebenjährigen Ausbildung zum Sattler in den 1750er Jahren erarbeitete er sich die Möbelpolstererei, fertigte Uhren an und baute sogar eine Kutsche. »Peale war bereit, alles zu unternehmen, was ihm Geld bringen würde, solange es etwas Neues für ihn war.«⁹¹ Geschäftssinn, Neugier und Geschick führten Peale so auch zur Malerei. Nach ersten eigenen Versuchen bekam er im Austausch gegen einen seiner feinsten Sättel von John Hesselius weitere Unterweisungen in der Portraitmalerei.⁹²

Wie der renommierte amerikanische Historienmaler Benjamin West vor ihm reiste auch Peale nach London – in der Hoffnung, seiner Provinz auf dem Gebiet der Kultur Ansehen zu bringen. Im Dezember 1766 segelte er nach Europa, um dort bei West zu studieren. Nach diesem zweijährigen Studienaufenthalt begann er als Portraitist zu arbeiten und stellte zunächst eigene Bilder in seinem Haus in Maryland aus. Im Juni des geschichtsträchtigen Jahres 1776 zog er dann in die Hauptstadt Philadelphia, wo er schon nach einigen Monaten als Soldat in eine Milizkompanie eintrat.⁹³ Zu Ehren von George Washingtons Sieg in Yorktown im Oktober 1781 stellte Peale seine Portraitmalereien erstmals als beleuchtete Transparente aus.⁹⁴

Neben den entsprechenden Kriegshelden waren unter ihnen auch Allegorien der Künste zu finden, wobei die Malerei eine Medaille mit der Inschrift »Nachahmung« trug.⁹⁵ Peales frühes Kunstverständnis reihte sich damit in die holländische Tradition der Mimesis ein, die dem klassischen Kanon der britischen Lehr-

90 Vgl. Novak, *Nature and Culture*, S. 121.

91 Flexner, James Thomas. *Die ersten Künstler der Neuen Welt. Vier frühe amerikanische Maler*. Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1947. S. 137.

92 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 137.

93 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 141.

94 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 160.

95 Cikovsky Jr., Nicolai. »Demokratischer Illusionismus«. In: *America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.]. Hg. Stephan Koja. München, London, New York (NY): Prestel, 1999. S. 37.

meinung gänzlich entgegenstand.⁹⁶ Gleichzeitig hatte nur einige Monate zuvor in London ein Miniaturtheater eröffnet, das ebenfalls auf nachahmende Licht- und Bewegungseffekt abzielte – Philip de Loucherbours *Eidophusikon*. Ob Peale sich von Berichten dieser Schausstellung inspirieren ließ, bleibt zwar unklar, doch entnahm er die Idee vier Jahre später für seine Ausstellung ‚bewegter Landschaften‘.⁹⁷

3.3.2. DYNAMISCHE LANDSCHAFTEN: EIDOPHUSIKON UND MOVING PICTURES

Zunächst installierte er allerdings die erste öffentliche Bildergalerie Amerikas, in der er seine Portraits von Männern der Revolution zeigte.⁹⁸ In diesen Bildern der Nachkriegsepoche richtete sich Peales Fokus vor allem auf die Gesichter der Portraitierten: Durch die Nachahmung gewöhnlicher Modelle und eine Konzentration auf die wesentlichen Züge der Charaktere folgte er dem Beispiel Rembrandts, der damals noch als »gemeiner, uninteressanter holländischer Kopist« galt.⁹⁹ Dass Peale einen seiner Söhne Rembrandt nannte, bezeugt seine Wertschätzung. Bemerkenswert ist nun der Fokus auf Authentizität und Beobachtung – zwei wissenschaftliche Anliegen, die auch in die Gattung der Landschaft zunehmend Einzug halten sollten. Mit folgender Ankündigung eröffnete Peale 1785 schließlich eine Langzeitausstellung, die Landschaftsbilder ins Zentrum rückte:

»Mr. Peale respectfully informs the public, that (...) he has prepared a number of *perspective views*, with *changeable* effects, imitating nature in various *movements*. (...) This manner of exhibiting pictures, in which *motion* and *change* is given, is entirely new, at least in this part of the world; and cannot be performed without much complicated and costly machinery. (...)«¹⁰⁰

96 Vgl. Cikovsky, S. 35.

97 Vgl. Baugh, Christopher. »Philippe de Loucherbourg: Technology-Driven Entertainment and Spectacle in the Late Eighteenth Century«. In: *Huntington Library Quarterly*. Bd. 70, Nr. 2. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. S. 259.

98 Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 50.

99 »Da ich jedoch ganz unterschiedliche Charaktere malen will, muss ich, wie Rembrandt es tat, diese zu meinen Altertümern machen [...]«, Charles Willson Peale an John Peale Bordley, November 1772. In: *The Selected Papers*. Hg. Lilian B. Miller. Bd. 1, S. 127; zit. in Cikovsky, S. 37.

100 Anonym. *Pennsylvania Packet*, 19. Mai 1785, Advertisement; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 133.

Insbesondere die kursiv gestellten Worte markieren bekannte Interessensfelder der Zeit: Natur in ihrer Bewegung und Veränderung. Die Beschreibung der Präsentation als »völlig neu, zumindest in diesem Teil der Welt« verweist unterdessen auf die Londoner Ausstellung de Loutherbourgs von 1781. Das *Eidophusikon* war ein Miniaturtheater mit einer speziell ausgestatteten Bühne zur Imitation verschiedener natürlicher Phänomene wie wechselnder Lichteffekte und atmosphärischer Zustände. So bewegten sich holzgeschnitzte Wellen mit mechanischen Apparaten, während aus kleinen Röhren Wasser spritzte; oder ein transparenter Hintergrund wurde durch Beleuchtungseffekte zum Himmel, über dem bemalte Leinwandstreifen Wolken imitierten.¹⁰¹ Die technische Nachahmung natürlicher Phänomene lässt an dieser Stelle zurück an ein mechanisches Naturverständnis denken, das die Natur von ihren Wundern zu lösen suchte.

Die einzig erhaltene Darstellung dieser neuartigen Präsentationsform zeigt ein herrschaftlich ausgestattetes Interieur mit Durchblick auf einen bühnenhaften Raum, der ein zentral platziertes Panorama preisgibt – den Palast des Pandämoniums aus Miltons *Paradise Lost* (Abb. 37).¹⁰² Den sich wandeln-



Abbildung 37: Edward Francis Burney, *The Eidophusikon showing Satan arraying his Troops on the Banks of a Fiery Lake with the Rising of the Palace of Pandemonium from Milton*, ca. 1782, Aquarell auf Papier, 19,7 x 27,3 cm. British Museum, London. © The Trustees of the British Museum. Quelle: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1963-0716-1 [07.09.2022].

101 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 163.

102 Vgl. Baugh, S. 260.

den Wetterverhältnissen und Lichtzuständen zuträglich, wählte de Louthembourg sechs gänzlich verschiedene Szenen für seine Aufführung. Neben der aufgehenden Sonne in einem italienischen Hafen und der japanischen Küste bei Mondschein zeigte er auch die Niagarafälle. Das schon im 18. Jahrhundert beliebte nordamerikanische Naturspektakel hatte er selbst jedoch nie gesehen.¹⁰³

Das Szenenprogramm von Peales *Moving Pictures* zeigt, dass er sich nicht nur technisch von de Louthembourg beeinflussen ließ: Peales Präsentation bestand aus fünf durchsichtigen Leinwänden, die von hinten mit Öllampen beleuchtet wurden, an denen sich wiederum fokussierende Linsen befanden. Die Szenen variierten von allgemeinen Naturansichten verschiedener Tageszeiten, über Miltons Pandemonium bis hin zu einer abschließenden heimischen Szene aus Philadelphia am Schuylkill River.¹⁰⁴ Dass Peale dieselbe Szene aus Miltons *Paradise Lost* verwendete, mag hier eine bewusst gewählte Hommage an de Louthourbourgs Original sein. Die Endszene mit einer Ansicht von Philadelphias wichtigstem Wasserweg verweist unterdessen auf einen speziellen Sinn für das Lokale.

Die Ansicht zeigte wohl eine Mühle nahe der Schuylkill-Wasserfälle, die den Blick auf einen »lebhaften und erfreulichen« Flusslauf bot.¹⁰⁵ Die beispielhafte Symbiose von Natur und Technik in spezifischer Verbindung mit der Stadt Philadelphia ist insofern auffällig, als dass sie zum Ende des 18. Jahrhunderts den Rang der größten und reichsten britischen Kolonie der transatlantischen Welt innehatte. Die besondere Aufnahmefähigkeit der neuen Wissenschaften brachte Philadelphia schließlich den Ruf als »Hotbed of the Sciences« ein.¹⁰⁶

Ein Blick in die frühe Umweltgeschichte offenbart allerdings einen entscheidenden Widerspruch, der bis zu Thomas Eakins' Zeit anhalten sollte: Trotz des guten Rufes war die dortige Wasserqualität lange Zeit bestenfalls verheerend. Bis Ende des 18. Jahrhunderts gab es weder eine kommunale Trinkwasserversorgung, noch ein funktionierendes Hygienesystem.¹⁰⁷ Erst 1801 stellte Benjamin Henry Latrobe das erste Wasserwerk Philadelphias fertig, von dem aus Wasser des um-

103 Vgl. ebd.

104 Vgl. Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 133–134.

105 Anonym. *Pennsylvania Packet*, 19. Mai 1785, Advertisement; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 134.

106 O'Malley, »Cultivated Lives, Cultivated Spaces«, S. 36.

107 Vgl. Howard, Hugh. *Dr. Kimball and Mr. Jefferson: Rediscovering the Founding Fathers of American Architecture*. New York (NY): Bloomsbury Publishing, 2011. S. 133.

liegenden Schuylkill River in die Stadt geleitet wurde – und nur drei Jahre später saß Latrobe Portrait in Peales Museum.¹⁰⁸ Inwiefern sich der Widerspruch aus Umwelt und Wissenschaft bildlich verfolgen lässt, wird anhand der Schuylkill River School im Folgenden noch genauer ausgeführt.

3.3.3. VOM EKLEKTIZISMUS ZU CARL LINNAEUS: PEALES HABITATE

Nach Eröffnung der *Moving Pictures* behielt Peale das Thema der Landschaft bei und gestaltete seine persönliche Gemäldegalerie 1786 um zu einem »Aufbewahrungsort natürlicher Kuriositäten.«¹⁰⁹ Begonnen hatte alles mit dem Fund gigantischer prähistorischer Knochen, die Peale probeweise in seiner Gemäldegalerie ausstellte. Das öffentliche Interesse für diese Kuriosität war schließlich so groß, dass er in Anlehnung an die europäische Tradition der Wunderkammer eine eklektische Zusammenstellung unterschiedlichster Themenfelder installierte: von patriotischen Objekten des Unabhängigkeitskriegs über Portraits von Wissenschaftlern hin zu mehr als 10.000 naturkundlichen Exemplaren aus Flora und Fauna.¹¹⁰

Für die Präsentation der naturkundlichen Objekte nutzte er seine vielfältigen Fähigkeiten zur Erstellung natürlicher Habitate – eine Darstellungsform, die z. B. erst zehn Jahre später in William Bullocks Londoner Naturkundemuseum auftauchte.¹¹¹ Bis heute sind diese als Dioramen in Museen überall auf der Welt vertreten. Das klassische Habitat bestand dabei aus drei künstlerischen Komponenten: der Präparation des Tieres, dem Vordergrund mit diversen Objekten – Blättern und Insekten, typisch für das jeweilige Umfeld – und dem gemalten, gekrümmten Hintergrund.¹¹² Gerade die Verbindung aller Kunstformen erzeugte die gewünschte Illusion.

Peale stopfte die Tiere aber nicht einfach aus, sondern modellierte die Körper individuell. Die Präparate konnten folglich so positioniert werden, als sei

108 Vgl. Howard, S. 139.

109 O'Malley, »Cultivated Lives, Cultivated Spaces«, S. 52.

110 Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 50.

111 Vgl. McCracken Peck, Robert. »Preserving Nature for Study and Display«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Hg. Sue Ann Prince. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 24.

112 Vgl. Richmond-Moll, Jeffrey. »A Knot of Species': Raphaelle Peale's *Still Life with Steak and Ecology of Food*«. In: *Natures Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock: New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 174.

der Betrachter Zeuge eines zufälligen Moments.¹¹³ Ein ähnliches Verfahren wurde bereits für die botanische Illustration ausgeführt, in der gepresste Pflanzen als Vorlage für möglichst lebendig wirkende Zeichnungen dienen mussten. Die landschaftlichen Hintergründe vollendeten wiederum den räumlichen Effekt, wobei das verbindende Element im gemeinsamen Fokus auf Unmittelbarkeit lag. Tatsächlich malte Peale solche Hintergründe für den Museumsbetrieb bis ins Jahr 1815,¹¹⁴ was ihnen einen großen Stellenwert einräumt. Dass Peale sich schon während der Arbeit in seinem Museum mit gemalten Landschaften befasste, ist zudem eine wichtige Erkenntnis für die anschließende Betrachtung seiner Belfield-Landschaften.

Zwar sind Peales Dioramen und die gemalten Hintergründe nicht erhalten,¹¹⁵ die Exemplare im New Yorker American Museum of Natural History von Carl Akeley bieten aber noch heute einen Eindruck der künstlerischen und räumlichen Wirkung. Animiert durch den schwindenden Lebensraum der afrikanischen Wildtiere kreierte der Naturforscher und Taxidermist Akeley 1889 sein erstes Habitat.¹¹⁶ Tatsächlich wurden Dioramen bei Wissenschaftlern und Kulturschaffenden erst populär, als die natürliche Vielfalt drastisch abnahm. Theodore Roosevelt verschaffte bspw. speziell den Tierarten besonderen Schutz, die in den Dioramen des American Museum of Natural History gezeigt wurden.¹¹⁷

Peale handelte über 100 Jahre zuvor zwar nicht aus einem ebenso klar definierten umweltbewussten Gedanken heraus, wie Akeley legte er aber großen Wert auf lebensechte Qualitäten. Akeley entwickelte sogar eine spezielle Technik, für die er Gipsabdrücke von Knochen anfertigte und daraus individuelle Tonskulpturen entstehen ließ, worauf die Tierhäute gespannt wurden.¹¹⁸ Vor Ort

113 Vgl. Brigham, David. »Ask the Beasts, and They Shall Teach Thee«: The Human Lessons of Charles Willson Peale's Natural History Displays«. In: *Huntington Library Quarterly*. Bd. 59, Nr. 2/3. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1996. S. 193.

114 Brigham, David. »Ask the Beasts, and They Shall Teach Thee«: The Human Lessons of Charles Willson Peale's Natural History Displays«. In: *Huntington Library Quarterly*. Bd. 59, Nr. 2/3. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1996. S. 197.

115 Vgl. ebd.

116 Anonym, »The Man Who Made Habitat Dioramas«. In: *American Museum of Natural History*. URL: <https://www.amnh.org/explore/news-blogs/news-posts/carl-akeley-dioramas> [29.04.2022].

117 Vgl. Marsh, Johanna. »Alexis Rockman: A Fable for Tomorrow«. In: *Alexis Rockman. A Fable for Tomorrow*. London: D Giles Limited, 2010. S. 24.

118 ebd.

hat sich in Kombination mit den gemalten Hintergründen zudem eine Beobachtung ergeben: Besonders die Vegetation im Vordergrund war häufig in auffällig pastosen Pinselstrichen ausgeführt, was optisch einen fast nahtlosen Übergang zu den Diorama-Objekten erzeugte (Abb. 38). Ein derart materieller Fokus erinnert wiederum an impressionistische



Abbildung 38: Environment of the Waterhole Group (Detail), American Museum of Natural History, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [18.03.2022].

Techniken, die gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts in den USA immer beliebter wurden und in folgenden Kapiteln noch Thema sein werden. Inwiefern der Impressionismus auch eine ökologische Lesart zulässt, wird anhand von Werken John Henry Twachtmans ebenfalls genauer ausgeführt.

Im Vergleich zu Akeley arrangierte Peale seine Dioramen in den frühen Jahren aber noch nicht besonders wissenschaftlich: Er mischte heimische und exotische Arten zur Demonstration natürlicher Vielfalt, die wohl eher an die Arche Noah erinnerten als an reale Orte.¹¹⁹ Somit nutzte er anfangs die bewährte Tradition der Wunderkammer, seine Besucher durch Fülle und Gleichzeitigkeit zu überwältigen. In den folgenden Jahren organisierte er die Sammlung jedoch schrittweise in zwei hierarchischen Schemata: 1799 bekundete er hierzu öffentlich, dass ihn »die Präzision des linnéschen Klassifikationsystems« bewog,¹²⁰ dieses auf die Einrichtung seines Museums zu übertragen. Schon Peales 1794 geborener Sohn trug den Namen Linnaeus.¹²¹ Zusätzlich ordnete er seinen Bestand nach Spezies, Gattungen und Klassen, was dem Konzept der ‚Great Chain of Being‘ entsprach. Das Reich der Tiere war bspw. völlig getrennt von dem der Gesteine und Mineralien,¹²² wie es noch heute in den meisten Naturkundemuseen gehandhabt wird. Peales explizite Verbindung zu den zeitgenössischen Wissenschaften unterstreicht ihre Wichtigkeit in der öffentlichen Wahrnehmung, vor allem da er seine Bestände komplett neu daran ausrichtete. Gleichzeitig kam

119 Vgl. ebd.

120 Peale, Charles Willson; zit. in Yochelson, Ellis L. »Mr. Peale and His Mammoth Museum«. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Bd. 136, Nr. 4. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 1992. S. 491.

121 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 166.

122 Vgl. Yochelson, S. 492.

sein Bezug zu Linnaeus aber verhältnismäßig spät. An Peales Museum ist somit ein historischer Prozess zu erkennen, der sich im Übergang zum 19. Jahrhundert wissenschaftlich als auch künstlerisch vollzog.

Während in der Naturwissenschaft zur Aufklärungszeit einerseits noch eine starke Auseinandersetzung mit der Etablierung künstlicher Klassifikationssysteme stattfand, ist andererseits ein grundsätzlicher Hang zum Erleben von zumindest vermeintlich lebendiger Umwelt spürbar, sei es in den Illustrationen Bartrams oder den *Moving Pictures* und Habitaten Peales. In Europa war es zu dieser Zeit genauso wenig üblich, Himmel und Landschaft an die Wände der naturkundlichen Behälter zu malen,¹²³ wie es für die klassische botanische Illustration gängig war, Hintergründe auszugestalten.

Bartram und Peale verkörpern hierin zwei frühe Beispiele künstlerischer Umsetzungen einer vernetzenden Denkweise. Beide Künstler interessierten sich nicht nur für Namen und Anatomie der Tiere, sondern auch für die Zusammenhänge der Arten untereinander, für deren Gewohnheiten und Lebensräume. Im Jahr 1797 ging Peale sogar dazu über, Habitats mit lebenden Tieren zu präsentieren: Es teilten sich bspw. Huhn und Adler gemeinsam ein Gehege zur Demonstration von Harmonie als »natürlichem Seinszustand.«¹²⁴ Während dies in heutiger Zeit ein gefundenes Fressen für engagierte Tierschützer wäre, verfolgte Peale hierbei ein moralisches Ziel: Kunst und Naturwissenschaft sollten zur Verbesserung der Gesellschaft Hand in Hand gehen.¹²⁵

Das vermeintlich harmonische System der Natur bot die didaktische Grundlage für eine soziale Struktur. Allerdings stellt sich die Frage, ob der Natur nicht vielmehr eine soziale Ordnung aufgedrängt wurde. Denn die bis dahin vorherrschende Meinung zur Organisation des Naturhaushalts war, dass im System der Lebewesen ein Gleichgewicht besteht.¹²⁶ Eine Art Doppelmoral zeigt sich an Peales ausgestopften Vogel-Exemplaren, da er zwar einen harmonischen Naturhaushalt propagierte, die meisten seiner ausgestellten Vögel jedoch selbst tötete.¹²⁷ Ihm standen aber wohl »Tränen [...] in den Augen, wenn er Vögel in einem

123 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 167.

124 Baluk, Ulana Lydia. *Proprietary Museums in Antebellum Cincinnati*. »Something to please you and something to learn« [Diss]. Toronto: University of Toronto, 2000. S. 44.

125 Vgl. McCracken Peck, S. 223.

126 Vgl. Morgenthaler, S. 97.

127 Vgl. Rigal, Laura. »Empire of Birds: Alexander Wilson's *American Ornithology*«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation*. Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino (CA): Huntington Library, 1998. S. 96.

Wald singen hörte«, da es ihn »über die Verwüstung« nachdenken ließ, die er »unter dem gefiederten Volk angerichtet hatte.«¹²⁸ Eine Form von Selbstkritik wird spürbar, da Peale sich seiner widersprüchlichen Handlung offenbar bewusst war und diese auch schriftlich dokumentierte.

Erst bei den romantischen Künstlern und Naturalisten erzeugte der Widerspruch des Tötens bei gleichzeitigem Präsentieren als lebendig vermehrt Unbehagen.¹²⁹ Indessen bleibt die Frage, ob die vermeintlich moralischeren Künstler eines unberührten Naturideals im Resultat nicht einen wesentlichen Teil zur steigenden Naturentfremdung und zu einer Verschleierung gegenüber Ursachen und Wirkungen beigetragen haben. Immerhin muss man einen Vogel nicht selbst getötet haben, um Teil eines größeren destruktiven Zusammenhangs zu sein – was im Besonderen für die heutige Zeit und ihre weitreichenden Wechselwirkungen gilt.

3.3.4. EFFIZIENZ UND NACHHALTIGKEIT IN PEALES HALTUNG ZUR NATUR

Die meisten Forscher waren zu Peales Zeit der festen Überzeugung, dass der »göttliche Naturhaushalt« reibungslos funktionieren musste, eine Bedrohung durch den Menschen somit als unmöglich galt.¹³⁰ Dabei war eine grundlegende Überzeugung im Hinblick auf Landschaft und ihre Darstellung, dass Bedeutung – also Verstand – in der Natur selbst existierte. Ob nun durch Gott oder eine andere treibende Kraft, die immense natürliche Vielfalt musste einer harmonischen Ordnung folgen. Diese Bedeutung visuell ausfindig zu machen und sie festzuhalten, wurden in der Kunst wie in der Naturwissenschaft schließlich gleichermaßen angestrebt.

Die Grundlage für ein ökologisches Verständnis in den USA boten allerdings gerade die ‚unharmonischen‘ Landschaften – wie Richard Judd beschrieb, also diejenigen Regionen mit zu heißem oder zu kaltem Klima, zu viel oder zu wenig Regen, zu hohen Bergen oder zu dichten Wäldern. Sie schürten Zweifel an der gedachten Harmonie bzw. Gottes Perfektion und führten zur Debatte, wie diese imperfekten Formen dennoch miteinander funktionieren könnten.¹³¹ Vor allem Berge waren als ungastliche Umwelten für Geologen

128 Charles Willson Peale; zit. in Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 171.

129 Vgl. Brigham, »Ask the Beast, and They Shall Teach Thee«, S. 17.

130 Morgenthaler, S. 97; 102.

131 Vgl. Judd, S. 158.

schwierig in ein harmonisches System zu integrieren, woraufhin intensiver nach ihrer Funktion gesucht wurde. Der amerikanische Geologe Benjamin Silliman sah in ihnen bspw. ein gutes Instrument, um Wasser aus Wolken zu bündeln und Flüsse entstehen zu lassen.¹³² Nach Judd kann die Suche ihrer Funktion also als frühes Interesse und erstes Verständnis für ökologische Zusammenhänge gesehen werden.¹³³ Allerdings sollte erst Charles Darwins Annahme einer nicht zielgerichteten Entwicklung in seinem *Origin of Species* von 1859 den Glauben an einen harmonischen Naturhaushalt nachhaltig erschüttern und auch die Wechselwirkungen lebensfeindlicher Ökosysteme stärker ins Zentrum rücken.¹³⁴

Peale bewegte sich allerdings noch im gängigen Kanon einer unveränderlichen und stabilen Ordnung, was die Worte über seinem Museumseingang bezeugen: »The Book of Nature open/...Explore the wondrous work/ ...an Institute/Of laws eternal, whose unaltered page/No time can change, no copier corrupt.«¹³⁵ Dieser Glaube platzierte Peale letztlich außerhalb eines modernen ökologischen Diskurses, wobei er dennoch auch nachhaltige Prinzipien verfolgte. Sein Anliegen war es: » [...] to form a school of useful knowledge, to diffuse its usefulness to every class in our country, to amuse and in the same moment to instruct the adult of each sex and age.«¹³⁶ Neben einem aufklärerisch-pragmatischen Ansatz ist hier vor allem die Mischung aus ‚belehren und gefallen‘ zu betonen, die an einen Rückbezug zur calvinistischen Tradition holländischer Malerei erinnert. Tatsächlich kann der Fokus auf den bildenden und moralischen Wert öffentlicher Unterhaltung auch mit Philadelphias vorherrschender Quäker-Philosophie in Verbindung gebracht werden.¹³⁷

Peales gesamtes Museum war folglich mit bildenden und erstaunlichen Inhalten gespickt, aufbereitet für ein breites Publikum. Aus der Tradition subversiver Bilddidaktik entfaltete Peale eine regelrechte Museumsdidaktik. Im Jahr 1799 bot er die ersten naturkundlichen Vorlesungen an, von denen manche Themen auch einen ökologischen Grundton hatten: So sollte »der Farmer [...] Vögel und Schlangen nicht töten, da sie Würmer und Mäuse fressen, die sonst

132 Vgl. Judd, S. 165.

133 Vgl. Judd, S. 179.

134 Vgl. Raab, S. 51.

135 Baluk, S. 35.

136 Baluk, S. 36.

137 Vgl. Baluk, S. 37.

die Felder zerstören.«¹³⁸ Obwohl das zentrale Anliegen eher auf Effizienz beruhte, förderte die pragmatische Auslegung der amerikanischen Naturwissenschaften doch schon früh Prinzipien der Nachhaltigkeit.

Drei Jahre zuvor gewannen Peale und seine Söhne einen Preis der American Philosophical Society für die Verbesserung von Kaminen. Das patentierte Gewinnermodell mit geringerem Holzverbrauch und weniger Rauchentwicklung installierte er sogar in seinem Philadelphia Museum.¹³⁹ An dieser Stelle mag eine grundsätzliche Korrelation von Sparsamkeit, Ökonomie, Wissenschaft und Nachhaltigkeit festgestellt werden. Denn nützlich Wissen, das auf eine pragmatische Umsetzung ausgelegt ist, fördert ein grundsätzliches Verständnis für Zusammenhänge – die Basis jeder umweltbewussten Überlegung. Bei Peale kommt allerdings auch ein sozialer Aspekt hinzu, da Effizienz und eine gute Haushälterschaft das Leben der einfachen Leute erleichterten, zu denen Peale letztlich zählte.

Dass Peale auch seine naturkundliche Sammlung auf ökonomische Aspekte ausrichtete zeigt unterdessen die Etikettierung der Mineralienbestände: An jedem Exemplar konnte abgelesen werden, wo es gesammelt wurde, die Schwierigkeiten oder Vorteile der Förderung sowie das Vorkommen in der Region.¹⁴⁰ Wichtig und aus heutiger Sicht geradezu bizarr ist wiederum, dass der Begriff Ökonomie eine Art Vorläufer der späteren Ökologie war – den Linnaeus mit seinem Konzept der *Oeconomia Naturae* (1735) und der Prämisse eines göttlichen Gleichgewichts im Naturhaushalt prägte.¹⁴¹

138 Peale, Charles Willson, »Introduction to a Course of Lectures on Natural History«; zit. in Brigham, David R. *Public Culture in the Early Republic. Peale's Museum and its Audience*. Washington (DC): Smithsonian Institution Press, 1995. S. 5.

139 Vgl. Anonym. »Model of Fireplace«. In: *American Philosophical Society*. URL: <https://www.amphilsoc.org/museum/exhibitions/franklins-footsteps-275-years-american-philosophical-society-online-exhibition-0> [05.06.2020]. Weiterführende Informationen zu Peales Kaminen s. Turner Igoe, Laura. »'Processes of Nature and Art': The Ecology of Charles Willson Peale's Smoke-Eaters and Stoves«. In: *A Greene Country Towne: Philadelphia's Ecology in the Cultural Imagination*. Hg. Alan C. Braddock, Laura Turner Igoe. University Park (PA): Penn State University Press, 2016. S. 34–49.

140 Vgl. Baluk, S. 46.

141 Vgl. Morgenthaler, S. 97; »By the Oeconomy of Nature, we understand the all-wise disposition of the Creator in relation to natural things, by which they are fitted to produce general ends [...].«, Linnaeus, Carolus. »The Oeconomy of Nature«. In: *Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. London: J. Dodsley, Leigh and Sotheby, and T. Payne, 1791. S. 39.

Peales Ökonomiegedanke hing aber vor allem mit dem Anspruch wirtschaftlicher Unabhängigkeit Amerikas zusammen.¹⁴² So herrschte damals die Meinung vor, dass eine Republik ihre politische Freiheit nur behalten könnte, wenn sie auf allen ökonomischen Ebenen unabhängig ist.¹⁴³ Zum Ende des 18. Jahrhunderts – nach dreizehn Jahren Unabhängigkeitskrieg und zehn Jahren Unruhen der Französischen Revolution – setzten sich daraufhin zwei wesentliche Gedanken in den USA durch: der Rückbezug zum Lokalen und ein sich wandelndes Verständnis für soziale Strukturen.¹⁴⁴ Beides war in Peales Museum verankert. Hierzu bekundete er bei einer Versammlung in Philadelphia öffentlich: »die einheimischen Erzeugnisse und Merkwürdigkeiten speziell dieser Landschaft« zu konservieren und »das wichtige Studium eines neuen und fruchtbaren Bodens« zu ermutigen.¹⁴⁵

Peales Anliegen einer verbesserten Gesellschaft scheint nun primär durch zwei Faktoren bestimmt gewesen zu sein: moralisches Miteinander und wirtschaftliche Unabhängigkeit. Inwiefern diese Unabhängigkeit aber auch an ein nachhaltiges Vorgehen geknüpft war, um dieselbe zu wahren, wird an Peales Tätigkeit als Betreiber des Hofes Belfield und seinen zugehörigen Landschaftsmalereien im Folgenden aufgeschlüsselt.

3.3.5. DIE AUSGRABUNG DES MASTODON: EINE CHRONOLOGISCHE KOMPRIMIERUNG

Wie Peale ein moralisches Miteinander im Dienst der Wissenschaft künstlerisch formulierte, zeigt sich an seinem wohl größten Abenteuer, das ihn 1801 auf eine Farm in Orange County verschlug. Ungewöhnlich große Knochen waren in einer Schlammgrube entdeckt worden, die Peale gemeinsam mit dem Recht erwarb dort weiterzugraben.¹⁴⁶ Nun musste ein spezielles Mühlrad zur Bergung der Knochen entwickelt werden, das er später in einem Gemälde von 1806–08 verewigte (Abb. 39).

Die aufwendig konstruierte Mühlrad-Apparatur nimmt den größten Teil des Bildes ein, während sich eine zeltartige Konstruktion aus Baumstämmen über

¹⁴² Vgl. Baluk, S. 46.

¹⁴³ Vgl. Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 5.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 169.

¹⁴⁶ Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 55.



Abbildung 39: Charles Willson Peale, *The Exhumation of the Mastodon*, 1806–08. Öl auf Leinwand, 127 x 158,7 cm, The Peale Museum, Baltimore (MD). Quelle: <https://americanart.si.edu/exhibitions/humboldt/online/charles-willson-peale-exhumation> [12.10.2022].

der Mergelgrube erhebt, die das Wasser mithilfe eines Flaschenzugsystems aus der Grube befördert. Zahlreiche Arbeiter mit Schaufeln und Eimern spiegeln die mechanischen Abläufe und bilden eine vergleichbare menschliche Maschinerie – als Einheit im Dienst der Wissenschaft.¹⁴⁷ Auch das große Mühlrad lief durch Muskelkraft (Abb. 40) und »die Zuschauer waren gewöhnlich begeistert dabei, das Tretrad zu bedienen.«¹⁴⁸

Insgesamt ist die Szene auffällig bevölkert und erscheint fast wie ein Wimmelbild. Peale selbst steht am rechten Grubenrand vor einem Großteil seiner Familie, mit der er gemeinsam die riesige Zeichnung eines Mastodon-Beinknochens präsentiert (Abb. 41). Obwohl es höchst unwahrscheinlich ist, dass Peale eine derart große Papierarbeit zur schlammigen Ausgrabungsstätte mitgebracht hätte, existierte eine solche tatsächlich. Das gesamte Museumsunterfangen gründete ja gerade auf einem Fund gigantischer prähistorischer Knochen, die Peale

147 Vgl. Brigham, »Ask the Beast, and They Shall Teach Thee«, S. 38.

148 Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 176.



Abbildung 40: Charles Willson Peale, *The Exhumation of the Mastodon*, Detail, 1806–08. Öl auf Leinwand, 127 x 158,7 cm, The Peale Museum, Baltimore (MD). Quelle: Julia Berghoff [27.06.2022].



Abbildung 41: Charles Willson Peale, *The Exhumation of the Mastodon* (Detail), 1806–08, Öl auf Leinwand, 127 x 158,7 cm, The Peale Museum, Baltimore (MD). Quelle: Julia Berghoff [27.06.2022].

zunächst zeichnete, bevor er sie ausstellte,¹⁴⁹ worin an dieser Stelle ein symbolischer Rückbezug zu den Museumsanfängen erkannt werden mag.

Dass die Szene als idealisierte Wissenschaftshistorie komponiert wurde, belegt das üppig erfundene Bildpersonal, unter dem auch Peales verstorbene Frau Elizabeth zu finden ist. In der Forschung steht das reichhaltige Personenaufgebot weiter dafür, dass Peale sein Museum als »kollektive Errungenschaft« demonstrierte.¹⁵⁰ Die *Ausgrabung des Mastodon* spiegelt als Komposit-Landschaft im Kleinen also, wie Peale sein Museum im Ganzen verstand. In der unrealistischen Gleichzeitigkeit ist sogar eine Verwandtschaft zu Methoden der wissenschaftlichen Illustration erkennbar, da auch Peale auf einen Blick alle charakteristischen ‚Merkmale‘ seines Unterfangens zeigte.

Dennoch präsentierte er sich als geistiger Urheber, in strahlend weißem Hemd und der Illustration als Symbol für die Sphäre der Kunst in den Händen. Ungeachtet seines demokratisch-pragmatischen Ansatzes und der Stellung als Mann der »vornehmen Armen« kam er in dieser Komposition nicht umhin,¹⁵¹

149 Vgl. Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 41.

150 Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 40–41. Nur Peales Sohn Rembrandt war tatsächlich vor Ort.

151 Yochelson, S. 503.

sich in die europäische Tradition einer geistigen Elite einzugliedern. Zudem dramatisierte Peale die Entdeckung der Knochen als moderne wissenschaftliche Aufgabe in stürmischer Landschaft.¹⁵² Inwieweit Bild und Geschehen jedoch tatsächlich auseinanderdriften, macht die genaue Kontextanalyse im Anschluss noch deutlich.

Eine Mischung aus Theatralik und Abgeklärtheit vermittelt Peale mithilfe eines am Horizont einschlagenden, rotglühenden Blitzes aus tiefschwarzen Wolken: Er selbst zeigt sich unbeeindruckt und kehrt dem Gewitter demonstrativ den Rücken zu (Abb. 41). Eine vergleichbare Bildsprache nutzte bereits Mason Chamberlin bei seinem Portrait von Benjamin Franklin. Auch hier ist der elegante Wissenschaftler ruhig und souverän in sein Vorhaben vertieft (Abb. 7). Mehrere Umstände sprechen nun dafür, dass Peale das Portrait Franklins gekannt haben könnte. Zum einen war Franklin damals der wohl angesehenste Wissenschaftler Amerikas und Gründer der American Philosophical Society, in der Peale ab 1786 Mitglied war und sein Museum ab 1794 unterbringen durfte.¹⁵³ Zum anderen wurden über 100 grafische Kopien des Gemäldes schon Mitte der 1760er nach Amerika geschickt, von denen die meisten tatsächlich in Philadelphia verkauft wurden.¹⁵⁴ Darüber hinaus hatte Peale persönlichen Kontakt zu Benjamin Franklin und fertigte 1785 selbst ein Portrait für seine Gemäldegalerie an (Abb. 42). Beide waren schließlich Erfinder und pragmatische Männer der amerikanischen Aufklärung. So gründete Franklin die American Philosophical Society im gleichen Jahr in dem er seinen Essay *Proposal für Promoting Useful Knowledge among the British Plantations in America* (1743) über die För-



Abbildung 42: Charles Willson Peale, Benjamin Franklin, 1785, Öl auf Leinwand, 58,7 x 48,4 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/benjamin-franklin-4> [07.09.2022].

152 Vgl. Braddock. »The Order of Things«, S. 55.

153 Vgl. Casper, S. 254; Vgl. Yochelson, S. 496.

154 Anonym. »Benjamin Franklin«. In: *National Portrait Gallery*. URL: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.70.66 [10.09.2021].

derung »nützlichen Wissens« veröffentlichte:¹⁵⁵ einen Ansatz, den Peale letztlich auf sein Museum übertrug.

In der Forschung wird Peale häufig für sein handwerkliches Naturell hervorgehoben, was die eigene Darstellung als anweisenden ‚Regisseur‘ der Ausgrabungsszene umso auffälliger erscheinen lässt. Tatsächlich beschrieb er die erste Ankunft an der Mergelgrube in seinem Tagebuch mit folgenden Worten. »Die Freude, die ich empfand, als ich den Ort sah, an dem, (...) mein großer Schatz lag, brachte mich beinahe in die Versuchung, mir meine Kleider auszuziehen und auf den Grund zu tauchen, um nach den Knochen zu tasten.«¹⁵⁶ Peales auffällig reinweißes Hemd steht diesem ersten Eindruck genauso entgegen wie die Tatsache, dass er den wichtigsten Knochen des Skeletts, den Unterkiefer, gemeinsam mit seinem Sohn Rembrandt bei einer schon resignierten Suche in knietiefem Schlamm entdeckte.¹⁵⁷

Das Gemälde umfasst aber noch eine weitere chronologische Komprimierung: Denn Peale grub tatsächlich an zwei unterschiedlichen Orten und entdeckte zwei unvollständige ‚Knochensets‘.¹⁵⁸ Bezeichnend ist zudem, dass der zentrale Kieferknochen gar nicht mit dem aufwändig konstruierten Mühlrad zu Tage gefördert wurde. Was das Gemälde nämlich nicht zeigt, ist, dass die Wände der Mergelgruben wiederholt einstürzten und die Maschine daher mehrfach stillgelegt werden musste.¹⁵⁹ Eine Ansicht der beiden schlammwatenden Peales hätte indessen wohl weniger heroisch ausgestaltet werden können. Darstellung und Kontext eines Gemäldes müssen also fortwährend kritisch geprüft werden, um derartige Widersprüche sichtbar zu machen. Dieses Vorgehen wird auch für die Landschaften Thomas Coles, Frederic Edwin Churchs und Thomas Eakins‘ noch relevant werden.

Durch Peales Knochenfunde war weltweit die erste Rekonstruktion eines Mastodon in Lebensgröße möglich und damit das zweite zusammengesetzte fossile Skelett überhaupt entstanden.¹⁶⁰ Das Ausgrabungs-Gemälde hing nach Fertigstellung neben dem Skelett,¹⁶¹ worin es als dramatisch aufgeladenes, ver-

155 Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 20.

156 Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 175.

157 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 176.

158 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 178.

159 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 176.

160 Zwölf Jahre zuvor wurden in Madrid die Knochen eines Riesenfaultieres gezeigt. Vgl. Yochelson, S. 497.

161 Vgl. Gaudio, »Surface and Depth. The Art of Early American Natural History«, S. 66.

meintlich historisches Zeugnis naturwissenschaftlicher Arbeit diene. Bis dato waren fossile Knochen maßgeblich als unzusammenhängende Einzelstücke präsentiert worden und darin überwiegend für kundige Wissenschaftler verständlich, wohingegen die Installation eines ganzen Skeletts plötzlich für jeden erfassbar wurde.¹⁶² Erneut ist der Hang zur Lebensechtheit spürbar, wie er schon bei den *Moving Pictures* und Habitaten aufgefallen war. Peale sowie alle anderen in Amerika arbeitenden Wissenschaftler waren auf die öffentliche Meinung und deren Finanzkraft angewiesen. Nach Wegfall der britischen Förderung für die Wissenschaften im Zuge des Unabhängigkeitskriegs fehlten letztlich auch die Aristokratie und ein finanziell gesicherter Staat zur Unterstützung wissenschaftlicher Unterfangen.¹⁶³ Hierin lässt sich der Fokus auf das ‚sensationelle‘ Erleben in den USA bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts eingliedern. Dabei kann von einer durch politische Unabhängigkeit verursachte finanzielle Abhängigkeit gesprochen werden, die eine notwendige Verknüpfung von Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft und Kommerz bedingte.

Peale stärkte mit seiner Präsentation früh Amerikas öffentliches Interesse an der Paläontologie und damit einer Wissenschaft, die erstmals keinem unmittelbar praktischen Zweck diente.¹⁶⁴ Vielmehr eröffnete sie unbekannte Vorstellungsräume und Zeiträume, was eine zentrale Debatte um das Aussterben von Arten befeuerte. Die in Europa und den christlich geprägten USA hartnäckig vertretene Annahme einer stabilen Naturordnung räumte der Möglichkeit des Aussterbens aber keinen prominenten Platz ein.¹⁶⁵ Für die Geschichte ökologischen Wissens ist die internationale Kontroverse allerdings von großer Bedeutung, da sie auf ein dynamisches und verwundbares Natursystem verweist, auf dem Charles Darwin ein halbes Jahrhundert später seine Evolutionstheorie gründete.¹⁶⁶ Das Verständnis von Naturentwicklung als historischer Prozess und die Gegenwart als sich in stetigem Fluss befindlicher Teil desselben führte die Idee einer statischen, aus der Natur abzuleitenden hierarchischen Gesellschaftsordnung letztlich ad absurdum.¹⁶⁷

162 Vgl. Yochelson, S. 497.

163 Vgl. Yochelson, S. 503.

164 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 178.

165 »Such is the oeconomy of nature, that no instance can be produced of her having permitted any one race of her animals to become extinct.«, Jefferson, Thomas. *Notes on the State of Virginia*. Philadelphia (PA): Prichard and Hall, 1785. S. 54.

166 Vgl. Braddock. »The Order of Things«, S. 56.

167 Vgl. Morgenthaler, S. 187.

Durch die heikle Evolutionsdebatte wurden aber nicht nur religiöse Ansichten in Frage gestellt, sondern es wurde auch der Stellenwert von Verantwortung thematisiert: Gäbe es keine stabil fortlaufende und sich erhaltende ‚Kette der Wesen‘, müsste der Mensch den Umgang mit seiner Umwelt selbst verantworten. Dabei war die Annahme, dass Tiere und Pflanzen aussterben könnten, keine neue Erkenntnis. Bereits Aristoteles erwog diese Möglichkeit.¹⁶⁸ Doch mussten noch Jahrtausende vergehen, bis sich das Aussterben als ernstzunehmende Realität etablierte. Erst der französische Wissenschaftler George Cuvier erbrachte im beginnenden 19. Jahrhundert schließlich den Beweis mithilfe anatomischer Vergleiche.¹⁶⁹

Wie eng und international die wissenschaftliche Gesellschaft bereits zu dieser Zeit verknüpft war, zeigt sich nun daran, dass Peale auch Kontakt zu Cuvier nach Europa unterhielt.¹⁷⁰ Cuvier war es ebenso, der Peales ‚Mammut‘ die korrektere Zuschreibung des ‚Mastodon‘ verlieh, was auf eine Publikation von Peales Sohn Rembrandt zurückgeführt werden kann. Im Jahr 1803 veröffentlichte er die Abhandlung *An Historical Disquisition on the Mammoth, or Great American Incognitum, an Extinct, Immense, Carnivorous Animal, Whose Fossil Remains Have Been Found in North America* auf die Cuvier in Europa aufmerksam wurde.¹⁷¹ Hervorzuheben ist hier, dass Rembrandt Peale die Eigenschaft ‚Extinct‘ schon früh in den Titel übernahm, noch bevor Cuvier seine anatomischen Vergleiche in *Untersuchungen an fossilen Knochen von Vierbeinern* (1812) veröffentlichte.

Solche wissenschaftlichen Erkenntnisse begünstigten, dass vorherrschende Ordnungssysteme nicht mehr als selbstverständlich erachtet und vermehrt öffentlich in Frage gestellt wurden. William Bartrams Schüler Benjamin Smith Barton erläuterte so schon 1807 unmissverständlich:

»No naturalist, no philosopher; no one tolerably acquainted with the history of nature's works and operations, will subscribe to the puerile opinion, that Nature does not permit any of her species of animals, or of vegetables, to perish. There is, without doubt, a harmony in the works of Nature: [...] BUT THERE IS NO SUCH THING AS A CHAIN OF NATURE.«¹⁷²

168 Vgl. Knoll, Manuel. *Antike griechische Philosophie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2017. S. 265.

169 Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 56.

170 Vgl. Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 57.

171 Vgl. Yochelson, S. 501.

172 Smith Barton, Benjamin. *A Discourse on Some of the Principal Desiderata in Natural History*. Philadelphia (PA): Denham & Town. 1807. S. 20; zit. in Braddock, »The Order of Things«, S. 56.

Auch Humboldts *Geografie der Pflanzen* wurde 1807 veröffentlicht, die als eine der ersten Schriften das Zusammenspiel von Klima und Geografie in den Vordergrund rückte. Sogar Peales üppige Insektensammlung war in »überlegener Weise« nach geografischer Aufteilung präsentiert,¹⁷³ wie eine schriftliche Quelle von 1835 bezeugt. Ob eine geografische Ordnung in Peales Museum bereits zum Ende des Jahrhunderts vorhanden war oder erst nach Humboldts Veröffentlichung integriert wurde, bleibt aufgrund fehlender Quellen aber ungeklärt. In beiden Fällen wird dennoch deutlich, dass sich die Denkweise über Naturgeschichte wandelte und mit ihr die räumliche und bildliche Präsentation.

Peales Mastodonskelett bewegte sich noch in einem weiteren naturhistorischen Themenfeld, das einen ökologischen Gedanken aufruft, der auch zu Frederic Edwin Churchs Wildnisdarstellungen vorausweist. Das große Interesse für ein Tier solch immenser Größe kann im 19. Jahrhundert nicht von der damals kursierenden ‚Degenerationstheorie‘ getrennt werden: Die amerikanische Umwelt sei demnach so »ungastlich«, dass sie physikalische, moralische und intellektuelle Degenerationen bei allen Lebewesen hervorrufe.¹⁷⁴ Ein Verfechter dieser These war der französische Naturalist Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, dessen *Histoire Naturelle* (1749) das meistgelesene Werk seiner Art im späten 18. Jahrhundert war. In diesem beschrieb er, dass in der Neuen Welt alle

Abbildung 43: Thomas Jefferson, Notes on the State of Virginia, Philadelphia: R.T. Rawle, 1801, S. 96. Quelle: https://ia802607.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/5/items/notesonstateofvirg00jeff/notesonstateofvirg00jeff_jp2.zip&file=notesonstateofvirg00jeff_jp2/notesonstateofvirg00jeff_0113.jp2&id=notesonstateofvirg00jeff&scale=4&rotate=0 [07.09.2022].

173 Carey, E. L.; Hart, A. *Picture of Philadelphia, Or, A Brief Account of the Various Institutions and Public Objects in this Metropolis*. Philadelphia (PA): Chestnut Street, 1938. S. 110. In: URL: https://books.google.de/books?id=hTUWAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [15.03.2020].

174 Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 55.

Pflanzen, Tiere und sogar Menschen »unter einem kärglichen Himmel und auf unfruchtbarem Land schrumpfen und verkümmern.«¹⁷⁵

In den USA konterte Thomas Jefferson diese Unterstellung 1785 damit, einen tabellarischen Größenvergleich von Flora und Fauna in Europa und Amerika aufzustellen, um seine These zu belegen, dass in Amerika alles größer ist als in Europa (Abb. 43).¹⁷⁶ Dieser primitive, geradezu infantile Schlagabtausch förderte demnach ein gesteigertes Interesse für die Präsentation von Peales riesigem Mastodon. Der europäische Vorwurf US-amerikanischer ‚Degeneration‘ mag folglich auch den künstlerischen Fokus für eine Demonstration von Fülle und Fruchtbarkeit – wie bei Churchs Wildnisdarstellungen – bedingt haben. Das Narrativ unerschöpflicher Vielfalt birgt allerdings Gefahren für ein ökologisches Bewusstsein, worauf in folgenden Kapiteln noch genauer eingegangen wird.

3.3.6. DIE ERSTE DARSTELLUNG DES MUSEUMS: THE LONG ROOM

Kurz nach Peales Ausgrabung des Mastodon konnte die wachsende Sammlung 1802 in den zweiten Stock des Pennsylvania State House, heute Independence Hall, umziehen. 200 ausgestopfte Vierbeiner, etwa 1.000 Vögel, 4.000 Insekten und eine Sammlung von Mineralien, Schlangen und Fischen fanden hier Platz.¹⁷⁷ Wie diese Präsentation wohl ausgesehen haben könnte, lässt ein Aquarell von Charles Willson und seinem Sohn Titian Ramsay Peale aus dem Jahr 1822 errahnen (Abb. 44). Bezeichnend ist dabei, dass Peale sein Museum erstmals bildlich darstellte, nachdem er bereits zwölf Jahre auf seinem Hof Belfield außerhalb Philadelphias lebte.

Das Aquarell zeigt die enorm akkurat sortierten Sammlungsbestände an ausgestopften Vögeln, Portraitalereien und -büsten, Mineralien und Landschaftsgemälden. Auf der linken Seite wurden, der klassischen Hierarchie entsprechend, die Portraits über den Tieren und diese mit den Raubvögeln an der Spitze dargestellt. Unmittelbar in der ersten Reihe scheint auch die himmelblaue Hintergrundbemalung der Habitate noch erkennbar. Aus leichter Untersicht mit einer stark fluchtenden Zentralperspektive entsteht der Eindruck von Größe und Weite. Dabei verdichten sich Mensch- und Tierdarstellungen beinahe zu einem strukturierenden Fries, der die weitere Fülle nur noch andeutet.

¹⁷⁵ Buffon, Georges-Louis Leclerc; zit. in Wulf, S. 206.

¹⁷⁶ Vgl. Wulf, S. 207.

¹⁷⁷ Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 178.



Abbildung 44: Charles Willson Peale, Titan Ramsay Peale, *The Long Room*, 1822, Aquarell und Bleistift auf Papier, 35,6 x 52,7 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: <https://dia.org/collection/long-room-interior-front-room-peales-museum-56651> [07.09.2022].

Auffällig ist, dass aufgrund der hohen Platzierung der Portraits die Erkennbarkeit der bedeutenden Persönlichkeiten wohl massiv eingeschränkt war. In dem zeitgleich entstandenen Gemälde *The Artist in His Museum* (Abb. 45), für das *The Long Room* offenbar als Vorlage diente, ist deutlich zu erkennen, in welchem Größenverhältnis die Betrachter zum Raum standen. Demnach lag die Augenhöhe eines Erwachsenen durchschnittlich zwischen der zweiten und dritten Tierreihe (Abb. 46). Die größte Aufmerksamkeit wurde somit eher Spezies der ‚unteren‘ Ränge zuteil. Bildlich dominieren in *The Long Room* allerdings nicht die ausgestellten Objekte, sondern vielmehr die strenge Tiefenflucht. Fast schon sogartig ziehen besonders die langen Bodendielen den Blick in den Hintergrund (Abb. 44).

Zur Konstruktion dieser Linien verwendete Peale eine »Maschine« – vermutlich einen Quadranten,¹⁷⁸ wie er ihn auch für seine Landschaften nutzte.

178 »I drew the lines with my Machine [...]«, Charles Willson Peale an Rubens Peale, 04.08.1822; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 148.; Vgl. Anonym. »Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania«. In: *Pennsylvania Academy of Fine Arts*. In: URL: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [23.06.2020].



Abbildung 45: Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum*, 1822, Öl auf Leinwand, 263,5 x 202,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/artist-his-museum> [07.09.2022].



Abbildung 46: Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum* (Detail), 1822, Öl auf Leinwand, 263,5 x 202,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [27.06.2022].

Damit knüpfte er an Renaissance-Techniken zur Raumkonstruktion an und betonte die wissenschaftliche Ordnung seiner Institution.¹⁷⁹ In einem Brief an Rubens Peale berichtete Charles Willson, dass ein Betrachter sogar von der Ansicht optisch getäuscht worden sei. Demnach habe dieser das Gefühl gehabt, wie durch ein Fernglas ins Museum zu blicken.¹⁸⁰

In diesem Zusammenhang sind zwei Dinge relevant. Zum einen genoss Peale kaum Unterstützung aus der wissenschaftlichen Gemeinschaft, was in der Forschung gerade auf die Beliebtheit seines Museums zurückgeführt wird.¹⁸¹ Peale behandelte Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft als Einheit, worin er sich gegen den allgemeinen Trend zur Spezialisierung positionierte. Zum anderen nutzte Peale abermals die Illusion als optischen Effekt, um den Betrachtern einen unmittelbaren Einstieg ins Thema zu bieten – auch oder insbesondere ohne Vorkenntnisse. Zeit lebens war Peales Beziehung zur Illusion beständig: Das wohl berühmteste Werk dieser Kategorie ist seine *Staircase Group* (1795) (Abb. 47), in der die beiden Söhne Raphaele und Titian eine scheinbar reale Treppe hinaufsteigen. Um den Effekt noch zu verstärken, fasste Peale die Leinwand in einen Türrahmen ein und platzierte eine echte Treppenstufe unter der Malerei.¹⁸² Zudem präparierte er nicht nur Tiere in lebensechter Manier, sondern setzte



Abbildung 47: Charles Willson Peale, *The Staircase Group*, 1795. Öl auf Leinwand, 227,3 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA). Quelle: <https://philamuseum.org/collection/object/102998> [07.09.2022].

179 Vgl. Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 45.

180 »Coleman seeing it yesterday, says that it deceived him, he thought he was viewing the Museum in the looking Glasses at the end of the Museum«, Charles Willson Peale an Rubens Peale, 04.08.1822; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 148.

181 Vgl. Baluk, S. 47.

182 Vgl. Cikovsky, S. 37.

auch sich selbst als Wachsfigur in den Museumsraum und beobachtete das Geschehen heimlich – die Überraschung der Besucher erfreute ihn wohl ständig aufs Neue.¹⁸³

Eine Verspieltheit wird dabei deutlich, die sich »der gewöhnlichen, unmittelbaren [und] allgemeinen Erfahrung« widmete.¹⁸⁴ Auch Peales Präsentationen bewegten sich in einem Spannungsfeld aus Authentizität und Kuriosität, Exotik und Heimat sowie Sensation und Beschreibung, wie es schon bei Bartram auffiel. Grundsätzlich machte sich um 1800 in Amerika und Europa eine künstlerische Neuordnung bemerkbar, innerhalb der Sujets wie Landschaft, Genre und Stillleben eine besondere Bedeutung zukam.¹⁸⁵ Gerade in den demokratisch geprägten USA sollte sich Landschaft zum zentralen Bildmedium entwickeln, was eine Ähnlichkeit zur holländischen Malerei im 17. Jahrhundert erkennen lässt. Mit Frederic Edwin Church erreichte aber auch das Feld der künstlerischen Illusion einen Höhepunkt zur Mitte des 19. Jahrhunderts, wofür Peales Museum eine Art Vorreiter darstellte.

3.4. PEALES BELFIELD: GARTEN UND LABOR

Neben der visuellen Ordnung von Natur sind in Peales *The Long Room* auch klassische Landschaftsmalereien zu entdecken. Golden gerahmt und in Viererblöcken gehängt, fallen sie am rechten Bildrand unmittelbar ins Auge (Abb. 48) und schmücken die Kopfseiten der Mineralienschränke als malerische Gegenstücke der Diorama-Boxen. Beide Präsentationsformen sind demnach Fenster zur Naturbeobachtung. In den unteren Exemplaren führen markante Gatterzäune den Blick in den Hintergrund, was ihnen eine ähnliche Tiefenflucht verleiht wie sie das Aquarell selbst bestimmt (Abb. 49). Vergleicht man diese Darstellungen mit den echten Landschaftsgemälden Peales, wird klar, dass es sich um Ansichten seines Hofes Belfield in Germantown handeln muss. Das Werk *Belfield Farm* (1816) (Abb. 50) ist bspw. durch denselben strukturierenden Gatterzaun gesäumt wie die aquarellierte Miniatur. Außerdem fertigte Peale im Jahr 1816 zwölf weitere Gemälde in gleicher Größe an, was der Präsentation im Aquarell entspricht. Wie aus Archivdokumenten des Philadelphia Museum of Art hervorging, sollte die große Bildmenge das Interesse und den Wert seines Museums

183 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 168.

184 Cikovsky, S. 38.

185 Vgl. ebd.



Abbildung 48: Charles Willson Peale, Titan Ramsay Peale, The Long Room (Detail), 1822, Aquarell und Bleistift auf Papier, 35,6 x 52,7 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: <https://dia.org/collection/long-room-interior-front-room-peales-museum-56651> [07.09.2022].



Abbildung 49: Charles Willson Peale, Titan Ramsay Peale, The Long Room (Detail), 1822, Aquarell und Bleistift auf Papier, 35,6 x 52,7 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: <https://dia.org/collection/long-room-interior-front-room-peales-museum-56651> [07.09.2022].



Abbildung 50: Charles Willson Peale, Belfield Farm, 1816, Öl auf Leinwand, 27,3 x 39,7 cm, Detroit Institute of Art, Detroit (MI). Quelle: <https://dia.org/collection/belfield-farm-56649> [07.09.2022].

steigern – woraufhin sie 1822 ins Inventar des Peale Museums aufgenommen wurden.¹⁸⁶

Obwohl Peale mit Landschaft bereits früh künstlerisch umging und noch bis 1815 die Dioramenhintergründe für sein Museum gestaltete, also fortwährend mit Gedanken über Natur beschäftigt war, begann er erst auf seiner Farm Belfield damit ‚pure‘ Landschaften darzustellen.¹⁸⁷ Wie sehr ihn die Umgebung bildlich und schriftlich einnahm, ist an einem Brief an seinen Sohn Rembrandt zu erkennen. Hier beschrieb er die Landschaft ausführlich und illustrierte sie zudem sorgfältig (Abb. 51). Auffällig an diesen vier Zeichnungen ist, dass sie alle eine Komposition aus Ordnung und Dynamik bestimmt: Ein geschwungener, umzäunter Feldweg schafft räumliche Tiefe und gibt die bildliche Leserichtung vor. Den Wegesrand säumen dazu verschiedene Baumgruppen, was den perspektivischen Eindruck gleichzeitig auflockert (Abb. 52–54). Die Ansicht der Farm selbst verbirgt Peale unmittelbar hinter einer Baumreihe, als ob er die Strenge der architektonischen Formen abmildern wollte (Abb. 55).

¹⁸⁶ Hinweis aus der Archivakte zu *Country Lane* (1816) des Philadelphia Museum of Art.

¹⁸⁷ Vgl. Marley, Ann O. »The Schuylkill River School. Landscape Representation in Philadelphia from the American Revolution to the Centennial Exhibition«. In: *From the Schuylkill to the Hudson. Landscape of the Early American Republic* [Ausst.-Kat.]. Philadelphia (PA): Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2019. S. 11.



Abbildung 51: Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, 1810, Tinte auf Papier, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].



Abbildung 52: Charles Willson Peale an Rembrandt Peale (Detail), 1810, Tinte auf Papier, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].



Abbildung 53: Charles Willson Peale an Rembrandt Peale (Detail), 1810, Tinte auf Papier, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].



Abbildung 54: Charles Willson Peale an Rembrandt Peale (Detail), 1810, Tinte auf Papier, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].



Abbildung 55: Charles Willson Peale an Rembrandt Peale (Detail), 1810, Tinte auf Papier, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [24.03.2022].

Neben dem hervorstechenden Fokus auf Perspektive zeigt sich ein spezielles Augenmerk für unterschiedliche Pflanzenformen. Noch deutlicher wird dies an Peales späteren Malereien der Umgebung. *Belfield Farm* hat abgesehen von seinem markanten Zaun bspw. allerlei Baumarten vorzuweisen (Abb. 50). Das herbstlich gefärbte Blattwerk zypressenartiger Alleebäume ist hierbei ein wiederkehrendes Motiv, das nicht nur eine ästhetische Funktion erfüllt, sondern auch didaktisch relevant wird: In verschiedenen Bildebenen gestaffelt führen sie den Blick systematisch durch die Landschaften (Abb. 56, Abb. 57). Sie strukturieren die Sicht des Betrachters, wie sie auch die Natur selbst ordnen. In Kombination mit der beinahe künstlich reichen Auswahl verschiedener Baumtypen scheint letztlich ein bekanntes Prinzip verwirklicht. Wie in seinem Museum präsentierte Peale auch hier (Bild-)Räume organisierter Vielfalt – und dies entlang einer ‚Kette‘ in Form eines Weges. In einem Brief an seinen Sohn Rembrandt von 1816 formuliert er das Interesse für die unterschiedlichen Baumarten explizit: »I have studied the difference between Cedars, Pines and Juniper Trees.«¹⁸⁸

Schon vier Jahre zuvor schrieb er den viel zitierten Satz »Your garden must be a museum to you.« an Thomas Jefferson,¹⁸⁹ nach dessen Vorbild Peale sich 1810 als Farmer aufs Land zurückgezogen hatte. Der kompositorische Aufbau seiner Belfield-Gemälde spiegelt somit das museale Konzept und die landschaftliche Umsetzung wider. Denn Peale behandelte sein Gelände als Zierfarm, eine Gartenanlage, die ebenso funktional wie ästhetisch angelegt sein sollte.¹⁹⁰ Das Gemälde *Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania* (1815–16) (Abb. 57) vereint die unterschiedlichen wissenschaftlichen, künstlerischen und landwirtschaftlichen Anliegen an dieser Stelle beispielhaft.

Peale präsentierte seinen »farming garden« von einer leichten Anhöhe,¹⁹¹ was üblicherweise den herrschaftlichen Blick über die weite Landschaft mar-

188 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale. 27.12.1816.; zit. in Sellers, Charles Coleman. *Mr. Peale's Museum: Charles Willson Peale and the First Popular Museum of Natural Science and Art*. Philadelphia (PA): Barra Foundation, 1980. S. 41.

189 Charles Willson Peale an Thomas Jefferson, 22.03.1812; zit. in O'Malley, Therese. »Your Garden must be a Museum to you: Early American Botanic Gardens«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation*. Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino (CA): Huntington Library, 1998. S. 36.

190 Vgl. O'Malley, Therese. »Belfield«. In: *History of Early American Landscape Design*. URL: <https://heald.nga.gov/mediawiki/index.php/Belfield> [15.07.2020].

191 »[...] which hill side, I intend to make into a farming Garden [...]«. In: Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, c. 1810. Aus der Peale-Sellers Collection, Bd. 18, Nr. 11. 7. Januar 1810 – 23. Januar 1811. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, S. 39.



Abbildung 56: Charles Willson Peale, Country Lane, Belfield from the Road to Germantown, 1816, Öl auf Leinwand, 27,9 x 40,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.philamuseum.org/collection/object/314765> [07.09.2022].



Abbildung 57: Charles Willson Peale, Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania, 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [07.09.2022].

kiert. Doch Peale rückte ein anderes Element in den Fokus – ein Kohlfeld. In ordentlich gesetzten Reihen dominiert es den gesamten Vordergrund. Ein rötlich belaubter Baum am rechten Bildrand rahmt die Szene und verdeckt den sowieso recht unauffälligen Ausblick in den Hintergrund fast gänzlich. Pealekehrte die Funktion des Repoussoirs also in gewisser Weise um. Dabei ist anzunehmen, dass Peale seine Landschaft bewusst komponierte, denn schon in den 1770er Jahren bezog er sich auf kunsthistorische Größen der Landschaftsmalerei wie Claude Lorrain und Salvator Rosa.¹⁹² Die beiden breiter angelegten Bäume umfassen das Kohlfeld demnach nicht zufällig, wie auch der Blick zum Horizont kaum versehentlich von einer dichten Waldfront geblockt wird. Peale selbst beschrieb den Eindruck im Brief an seinen Sohn Rembrandt mit folgenden Worten: »I am often pleased with the Solomon groves skirting my meadows in majestic silence and cool appearance.«¹⁹³

Erneut macht sich Peales Zusammenstellung verschiedener Pflanzenformen bemerkbar. Die gold-leuchtenden, spindelförmigen Baumreihen stehen in maximalem Kontrast zu den ausladenden Baumkronen, den runden Kohlköpfen und dem dunklen Waldstück. Gleichzeitig wiederholen sie die künstliche Ordnung des Kohlfeldes und der gesamten Komposition. Diesem Eindruck entspricht die Platzierung eines kleinen Tempietto auf der Blickachse Richtung Horizont. Wie die Säulen des Gartentempels reflektieren auch die vegetativen Strukturen eine Art architektonisches Bewusstsein. So scheint es ebenso kein Zufall zu sein, dass die letzten drei ‚Baumsäulen‘ ihren Platz unweit des Tempels gefunden haben (Abb. 58). Hierbei ist die auffällige Wuchsform des umgebenden Astwerks zu bemerken – wie ‚zurechtgebogen‘ schaffen die Zweige einen perfekten, komponiert-künstlichen Durchblick.



Abbildung 58: Charles Willson Peale, Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania (Detail), 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [25.03.2022].

192 »[...] if you find any inclination to paint them, some are worthy of being painted, would do a Claud Lorain [sic] or a Salvator Rosa credit.«, Charles Willson Peale an John Beale Bordley, November 1772; zit. in Marley, S. 10.

193 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, c. 1810. Aus der Peale-Sellers Collection, Bd. 18, Nr. 11. 7. Januar 1810 – 23. Januar 1811. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, S. 35.

Zwei wesentliche Eigenschaften können an diesem kleinen Detail abgelesen werden. Zunächst verweist es auf die wissenschaftliche Verhaftung Peales im Umgang mit Landschaft, da er einen Quadranten zur perspektivischen Platzierung von Elementen wie Bäumen – oder Tempeln – nutzte.¹⁹⁴ Darüber hinaus zeigt es auch den historischen Kontext, denn seiner Zeit entsprechend bewegte Peale sich in der Tradition Englischer Landschaftsgärten.¹⁹⁵ Das Ziel des Pittoresken war es demnach, einen landschaftlichen Komplex aus verschiedenen An-, Durch- und Übersichten zu schaffen, der sich so natürlich wie überraschend präsentierte: Das wichtigste Merkmal pittoresker Landschaft waren somit ihre Straßen und Wege.¹⁹⁶ Im Stil der Englischen Gärten waren an unterschiedlichen Orten zudem architektonische Überraschungen verteilt: Neben einer künstlichen Grotte mit Gewächshaus gab es einen Springbrunnen, einen Obelisken, ein chinesisches Sommerhaus und den Gartentempel nach griechischem Vorbild. Auffällig ist hier, dass Peale offenbar eine Büste George Washingtons an dessen Spitze setzte.¹⁹⁷ Belfield war demnach ein ‚Amerikanischer Garten‘ nach englischem Vorbild.

Wie eingangs schon in Peales Zeichnungen und Malereien von Belfield beschrieben wurde, kommt den geschwungenen Spazierwegen häufig große Aufmerksamkeit zu. Sie sind es, die eine ungehinderte Bewegung in und um die Landschaft erst möglich machen. Demnach suggerieren sie bildliche Bewegung, anstelle eines ruhenden Ausblicks. Gleichzeitig verorten sie den Betrachter aufgrund ihrer Tiefenflucht unmittelbar in der Szene. Peale wählte die Perspektive in *Belfield Farm* (Abb. 50) bspw. so, als betrachte man das optische Blickfeld eines Betrachters in der Landschaft selbst. Die abgedunkelten Ränder verstärken diesen Eindruck zusätzlich. Das Bedürfnis nach Illusion von unmittelbarer Beobachtung zieht sich durch alle Genres Peales hindurch, worin auch ein wissenschaftlicher Ansatz erkannt werden kann. An dieser Stelle ist eine entfernte Gemeinsamkeit mit dem später aufkommenden Impressionismus erkennbar, der die körperliche Perspektive optischer Wahrnehmungsprozesse erstmals zum zentralen Bildthema erhob.

Tatsächlich umgaben das Gelände Peales zahlreiche serpentinenförmige, von Sträuchern und Bäumen umsäumte Wege, die er zumeist selbst arrangier-

194 Vgl. Anonym. »Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania«.

195 Vgl. O'Malley, »Belfield«.

196 Vgl. Raab, S. 169.

197 Vgl. O'Malley, »Belfield«.

te: »Many things may be done on a Farm during the winter season, more especially that of transplantry of Trees – I have a great many Cedars in my woods which I mediate making a line of living fence round the lines of the place by planting them about 10 feet apart.«¹⁹⁸ Was Peale hier zudem äußert, ist, dass er die Bäume aus den umliegenden Wäldern umpflanzte, anstatt neue Setzlinge zu kaufen. Obwohl Peale dieses Vorgehen vermutlich aus Kostengründen wählte, sind im gezielten Komponieren seiner Anlage auch Verbindungen zu Frederic Edwin Churchs Olana erkennbar, die im Folgenden noch genauer ausgeführt werden.

Neben Zedern nannte Peale in seinem Brief allerdings auch die Sorte »Lombardy Poplar«,¹⁹⁹ eine europäische Pappelart, die durch ihre gelb-goldenen Blätter hervorsticht. Diese Sorte zeigte Peale in fast allen seiner Landschaftsgemälde, was ihnen einen besonderen Stellenwert verleiht. Nun wächst die Lombardei Pappel zwar sehr schnell, ist aber anfällig für diverse Krankheiten und entsprechend kurzlebig. Gerade in Philadelphia hatte sie zudem sicher keine guten Überlebenschancen, da sie eigentlich in mediterranen Gebieten Europas heimisch ist.²⁰⁰ Tatsächlich starben beliebte europäische Alleebäume in den USA im 19. Jahrhundert häufig, weil sie nicht für das Klima geeignet waren.²⁰¹ Dass Peale gerade die Lombardei Pappel in seinen Gemälden so prominent platzierte, mag demnach auf einen allgemeinen visuellen Trend der Landschaftsgestaltung hinweisen, der jedoch keine Rücksicht auf die ökologischen Bedürfnisse der Pflanzen nahm.

Gleichzeitig nutzte Peale sein Gelände als »Laboratorium für effizientere und produktivere Anbaumethoden.«²⁰² War das Land um Philadelphia bis in die 1810er Jahre weitgehend ausgelaugt, fokussierte sich die Philadelphia Society for Promoting Agriculture vermehrt auf die Wiederherstellung fruchtbarer Böden. Dabei wurden neue Methoden der Fruchtwechselwirtschaft eingeführt, die vor allem Gemüsesorten wie Karotten, rote Bete und Kohl favorisierten. Peale besaß sich mit den aktuellen landwirtschaftlichen Reformen, was nicht zuletzt

198 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, c. 1810. Aus der Peale-Sellers Collection, Bd. 18, Nr. 11. 7. Januar 1810 – 23. Januar 1811. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, S. 27.

199 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, c. 1810. Aus der Peale-Sellers Collection, Bd. 18, Nr. 11. 7. Januar 1810 – 23. Januar 1811. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, S. 38.

200 Vgl. Anonym. »Populus Nigra«. In: *The North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox*. URL: <https://plants.ces.ncsu.edu/plants/populus-nigra/> [02.05.2022].

201 Auskunft via E-Mail von Joel T. Fry, Kurator in Bartram's Garden, vom 24.05.2022.

202 Richmond-Moll, S. 172.

an der Wahl seiner Gemüesfelder sichtbar wird: Neben Kohl baute er bspw. auch wilde Karotten an – obwohl diese im 19. Jahrhundert als eine der unbeliebtesten Zutaten amerikanischer Küche galten.²⁰³

Allerdings waren sie elementar für die Viehzucht, worin Peale sich ebenfalls engagierte: Er hielt Schweine, Hühner und Kühe in Belfield.²⁰⁴ Ein erneuter Blick zu den auffälligen Gatterzäunen in Peales Zeichnungen und Malereien verweist nun auf eine Doppelfunktion des Bildmotivs. Sie halten das Auge des Betrachters gleichermaßen im Zaum, wie es auch ihre Funktion für die Tiere auf der Weide darstellt. Auffällig ist, dass Peale seine Tiere in den Belfield-Bildern aber nie explizit darstellte. Lediglich umweltbezogene Verweise – in Form eines Gemüseackers oder Weidezauns – lassen darauf schließen. Diese Verweise deuten auf eine Vielschichtigkeit, die über das Bild hinausgeht. Im visuellen Gewand des Pittoresken spricht Peale also subtil auch ökologische Kreisläufe an. Peales nachhaltige Anbaumethoden korrespondieren darüber hinaus mit dem Anspruch wirtschaftlicher Unabhängigkeit, was schon bei Peales Museumsinventar auffiel. Belfield war von Beginn an darauf ausgelegt, sich möglichst selbst zu versorgen. Im ‚Herrenhaus‘ installierte er sogar eine energieeffiziente Küche mit eigenen Erfindungen,²⁰⁵ wie er es bereits für das Philadelphia Museum tat. Ebenso spannte er die Insektenwelt in seinen Wirtschaftsbetrieb ein, wenn er das Dach seines Hauses folgendermaßen beschrieb: »[...] which has shelves for bee hives, conveniently situated to get their food from the flowers of the Garden.«²⁰⁶

Was Peale allerdings in keinem seiner Bilder darstellte, sind Figuren, obwohl er so viele Farmarbeiter beschäftigte, dass der Hof nicht profitabel sein konnte.²⁰⁷ In einem Brief an seinen Sohn Rembrandt schrieb er 1814 dazu: »My Garden is in good order, as indeed it ought to be, for the expense of keeping a Gardiner that does no other work. I have sometimes almost determined to let it go into ruin rather than to pay so dear for its support [...].«²⁰⁸ Nach dieser Aussage ist die

203 Vgl. ebd.

204 Vgl. ebd.

205 Vgl. Miller, Lillian B. (Hg.). *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family. The Belfield Farm Years, 1810–1820*. Bd. 3. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1991. S. xxvi.

206 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, c. 1810. Aus der Peale-Sellers Collection, Bd. 18, Nr. 11. 7. Januar 1810 – 23. Januar 1811. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, S. 38.

207 Vgl. Miller, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*, S. 96.

208 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, 31.07.1814; zit. in Miller, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*, S. 247.

akkurate Darstellung des Belfield-Gartens in *Cabbage Patch* oder auch *View of the Gardens at Belfield* von 1816 (Abb. 59) mit einer gewissen Wehmut zu betrachten. Seine Ordnung war es letztlich, die ihn seine Existenz kosten sollte. Ein Brief an Peales Schwester Angelica ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, da er dort beschreibt, dass die Szene *View of the Gardens at Belfield* eigentlich Figuren beinhalten sollte: There should be also figures in various parts of the Grounds to give animation to the scene (sic) [...].²⁰⁹ Ob Peale diese herausließ, weil die Arbeiter seine Farm nicht wirtschaftlich machten, bleibt an dieser Stelle im Bereich der Spekulation, drängt sich aber zumindest als Gedanke auf.



Abbildung 59: Charles Willson Peale, *View of the Gardens at Belfield*, 1816, Öl auf Leinwand, 29,9 x 40,6 cm, Privatsammlung, © Kennedy Galleries, New York (NY). Quelle: <https://heald.nga.gov/mediawiki/index.php/File:0044.jpg> [07.09.2022].

Eine Stelle aus Peales Brief an seinen Sohn Rembrandt verweist darauf, dass er den Garten insbesondere zum Wohlbefinden der Farmarbeiter konzipierte: »[...] to make round this House for a Garden to all such things help to give value to the place and comfort to those whom I employ to aid me in farming.«²¹⁰

209 Charles Willson Peale an Angelica Robinson, undatiert; zit. in Miller, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*, S. 371.

210 Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, c. 1810. Aus der Peale-Sellers Collection, Bd. 18, Nr. 11. 7. Januar 1810 – 23. Januar 1811. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, S. 38.

Umso bezeichnender ist die Tatsache, dass Peale Menschen dennoch derart konsequent herausließ. In Peales *Cabbage Patch* gibt es jedoch ein Detail, das menschliche Präsenz anzeigen könnte. Erst bei der Betrachtung vor Ort sind hier zwei unscheinbare grüne Formen vor dem Tempietto aufgefallen, die an zwei Gartenarbeiter erinnern (Abb. 60).



Abbildung 60: Charles Willson Peale, *Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania (Detail)*, 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [25.03.2022].

Das prominente Kohlfeld in Peales feinsäuberlich angelegtem Englischen Garten deutet wiederum auf eine andere soziale Komponente, die auch umweltgeschichtliche Relevanz mit sich bringt. Bis ins 18. Jahrhundert wurde Kohl maßgeblich als Nahrung für die ärmere Bevölkerung angesehen. Die lange Haltbarkeit und ein hoher Vitamin-C-Gehalt führten dazu, dass er sich zu einem wichtigen Lebensmittel auf Expeditionen hervortat.²¹¹ Trotz seines niederen Rufes erfreute sich der Kohlkopf großer Beliebtheit in amerikanischen Gärten – sogar George Washington pflanzte das Gemüse auf seinem Anwesen in Mount Vernon an.²¹² Die bewusste Kombination aus Kohlfeld und antikem Gartentempel mag bei Peale also auch didaktischen Charakter haben. Er kreuzte zwei Symbole, die unterschiedlicher nicht sein könnten: aristokratisches Lustwandeln und bäuerliche Feldarbeit. Dagegen positioniert sich die dunkle Waldfront als rahmendes Element, woraus eine Art Dreieck entsteht (Abb. 61). Peales Landschaft vereint demnach nützliche, komponierte und freie Natur.

Im doppelten Sinn erscheint Landschaft hier als Modell. Zunächst ist der Garten als solcher konstruierte Umwelt, was stets eine Haltung des Menschen und seiner Zeit zugrunde legt. Ob botanischer Garten, Englischer Garten oder Zierfarm, sie alle sind Modelle einer didaktischen Umgebung, in der Prinzipien von Botanik, Landschaftskunst oder Landwirtschaft gelehrt werden konnten.²¹³ Gärten dienen daher grundsätzlich als perfekte Orte, um kunst-, umwelt- und

211 Vgl. Lamb, Jonathan. »Captain Cook and the Scourge of Scurvy«. In: *BBC*. URL: https://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/captaincook_scurvy_01.shtml [18.09.2021].

212 Vgl. Anonym. »Cabbage«. In: URL: <https://www.mountvernon.org/the-estate-gardens/gardens-landscapes/plant-finder/item/cabbage/> [04.08.2020].

213 Vgl. O'Malley, »Cultivated Lives, Cultivated Spaces«. S. 41.

wissenschaftsgeschichtliche Ansichten zu reflektieren.²¹⁴ Die visuelle Repräsentation von Gärten gestaltet sich dann sogar zweifach konstruiert, da hier zahlreiche bildliche Konventionen hinzukommen. Das Pittoreske stellt zwar nur eines der ästhetischen Konzepte dar, zeigt aber beispielhaft, dass auch die Repräsentation von Landschaft nie unabhängig von der vorherrschenden Gesellschaftsordnung gesehen werden kann.²¹⁵ Wo Peale die Vorlage einer sozialen Struktur in seinem Museum präsentierte, visualisierte er auch in Belfield den zentralen Gedanken einer gleichzeitig hierarchisch und harmonisch funktionierenden Natur.

Die Ästhetik des Pittoresken stieß dabei gerade in den USA auf besonders fruchtbaren Boden, weil sie einen Mittelweg zwischen strikt topographischer Darstellung und den idealisierten Landschaftskonventionen des 18. Jahrhunderts anbot.²¹⁶ Sie gilt somit als »erste amerikanische Ästhetik«,²¹⁷ worin ver-



Abbildung 61: Charles Willson Peale, Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania, 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [07.09.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff

214 Vgl. Olwig, Kenneth R. »Reinventing Common Nature: Yosemite and Mount Rushmore – A Meandering Tale of a Double Nature«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 380.

215 Vgl. Morgenthaler, S. 284.

216 Vgl. Kusserow, »Ordering the Land«, S. 80.

217 Cronon, John. *American Picturesque*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 2000. S. xviii.

meintlich unkontrollierte Natur handhabbar gemacht wurde. Aus einem in England mittlerweile primär ästhetisch verstandenen Konzept entwickelte sich in den USA schließlich ein pragmatischer Ansatz, um mit der Umwelt zu ‚arbeiten‘.²¹⁸ Auch Peales Kohlfeld thematisiert diese Verbindung aus Ästhetik und Pragmatik, indem er neben malerisch angelegten Spazierwegen, Blumenbeeten und Alleen ein landwirtschaftliches Versuchsfeld betrieb.

Mit Belfield als »Ort der Didaktik, Wissenschaft und Ästhetik« verfolgte Peale demnach ein Naturverständnis,²¹⁹ das auf die empirischen Wissenschaften und ein Bewusstsein für den Einfluss von Umweltbedingungen antwortete.²²⁰ Mit dem Sammeln von Daten und Beobachtungen begann letztlich die moderne Wissenschaft – unter anderem in den botanischen Gärten.²²¹ Diese wurden zu Naturmodellen, die Natur wiederum sukzessive anglichen. So drängt sich die Frage auf: Was kam zuerst, Landschaft oder Garten? Bei Peale ist es ein und dasselbe. Sein Garten diente als Modell für Landschaftsmalereien, die ihrerseits auf europäischen Bildkonventionen der klassischen Landschaftsästhetik gründeten. Peale spricht demnach – bewusst oder unbewusst – auch den Widerspruch von Bild und Abbild an. Dabei ist ein Bezug zu William Bartrams *Arethusa divaricata* (Abb. 17) erkennbar: Beide nutzten die spezifischen Konventionen ihrer Genres, um eine bereits künstliche Umwelt weiter zu idealisieren.

Schaut man zurück auf die Präsentation der Malereien in *The Long Room* (Abb. 44), scheint die Hängung auf diese ‚Vielsichtigkeit‘ des Pittoresken anzuspielen. An jeder Kopfseite hängen jeweils vier Malereien bündig aneinander, sodass sie mehr als Einheit denn als separate Ansichten wahrgenommen werden. Dass sie an den Mineralien-schränken angebracht wurden, öffnet zudem ein weiteres Themenfeld, das in den wissenschaftlichen Kreisen der Zeit große Brisanz besaß.



Abbildung 44: Charles Willson Peale, Titan Ramsay Peale, *The Long Room*, 1822, Aquarell und Bleistift auf Papier, 35,6 x 52,7 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: <https://dia.org/collection/long-room-interior-front-room-peales-museum-56651> [07.09.2022].

218 Vgl. Kusserow, »Ordering the Land«, S. 82.

219 O'Malley, »Cultivated Lives, Cultivated Spaces«, S. 36.

220 Vgl. O'Malley, »Cultivated Lives, Cultivated Spaces«, S. 38.

221 Vgl. Prest, S. 6.

Zwei gegensätzliche Hypothesen standen sich hier gegenüber: Die sogenannte ‚Katastrophismus-Aktualismus-Debatte‘ bezog sich auf die potentiellen Möglichkeiten geologischer Veränderungen – entweder plötzlich und katastrophal oder langsam und über einen langen Zeitraum.²²² Schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts beschäftigten sich immer mehr Wissenschaftler mit der Geschichte und Komposition der Erde. Neue Theorien in der Bildung von Gestein führten zur steigenden Überzeugung, dass die Erde deutlich älter sein musste, als bis dato angenommen wurde – in den frühen 1820er Jahren herrschte vielerorts noch der Glaube, dass die Erde nur ca. 6.000 Jahre alt sei.²²³ Die Menschheitsgeschichte schrumpfte durch diese neue Erkenntnis auf geradezu »lachhafte Größe.«²²⁴

Alexander von Humboldt vertrat den aktualistischen Ansatz,²²⁵ in dem bereits eine wichtige Grundlage für ökologische Vorgänge enthalten ist – die Annahme einer fortwährenden und schon immer bestehenden Dynamik. In verschiedenen rivalisierenden Theorien wurde versucht, zu belegen, wie eine solche Dynamik überhaupt zustande kam. Unter dem Begriff »Basaltstreit« formierten sich im Wesentlichen zwei Lager,²²⁶ in denen zunächst die Herkunft des Sediments Basalt und daraus folgend die gesamte Erdgeschichte hitzig diskutiert wurden. Auf Seiten der sogenannten Neptunisten bestand das Argument eines Ur-Ozeans, in dem alle sichtbaren Bergformationen durch Ablagerungen entstanden und schließlich durch einen sinkenden Meeresspiegel zum Vorschein kamen. Diese Theorie stützte sich auf die biblische Idee einer großen Sintflut.²²⁷

Als Kontrahenten waren die Plutonisten (oder Vulkanisten) hingegen davon überzeugt, dass vulkanische Aktivitäten und Erdverschiebungen für die Gesteinsschichten der Erde verantwortlich waren. Diese Theorie brachte es jedoch erst zu allgemeiner Glaubwürdigkeit, als die vulkanische Herkunft von Basalt bewiesen werden konnte.²²⁸ Auf welcher Seite Charles Willson Peale sich bewegte, ist zwar nicht

222 Bedell, S. 162.

223 Vgl. Bedell, S. 52.

224 Voss, Julia. *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. S. 140.

225 Vgl. Morgenthaler, S. 187.

226 Hölder, Helmut. *Kurze Geschichte der Geologie und Paläontologie*. Berlin, Heidelberg, New York (NY): Springer, 1989. S. 62.

227 Vgl. Westheider, »Kunst und Wissenschaft«, S. 71.

228 Vgl. ebd. Der Beweis wurde 1805 von Leopold von Buch und A. Humboldt nach einem Vesuviusausbruch erbracht. Vgl. Martens, Helge. »Goethe und der Basaltstreit«. In: *Humboldtgesellschaft*. URL: <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=goethe#D> [18.08.2020].

dokumentiert, doch mag ihm die Auseinandersetzung wohl nicht fremd gewesen sein. Tatsächlich ist im Aquarell *The Long Room* ein großes Basaltgestein prominent auf einem Sockel zu erkennen (Abb. 62).²²⁹ Auch Alexander von Humboldt befasste sich mit Basalten und illustrierte diese in seinem *Pittoreske Ansichten der Cordilleren und Monumente amerikanischer Völker* (Abb. 63), worauf Peale über Thomas Jefferson möglicherweise Zugang gehabt haben könnte.²³⁰



Abbildung 62: Charles Willson Peale, Titan Ramsay Peale, *The Long Room (Detail)*, 1822, Aquarell und Bleistift auf Papier, 35,6 x 52,7 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: <https://dia.org/collection/long-room-interior-front-room-peales-museum-56651> [07.09.2022].



Abbildung 63: Alexander von Humboldt, *Rochers Basaltiques et Cascade de Regla, Vues des Cordillères*, 1810, 57,2 x 40 cm. Quelle: Magee, *Art of Nature. Three Centuries of Natural History Art from Around the World*, S. 63.

Mit dem gegenwärtigen Wissensstand ist der Basaltstreit natürlich längst überholt, doch zeigt er beispielhaft, welche Spannungen zur Grundlage eines evolutionären und darin ökologischen Ansatzes geführt haben. Erdgeschichtliche Fragestellungen förderten die Naturkunde, woraus ein Aufschwung der empirischen Wissenschaften entsprang, die sich ihrerseits mit Veränderungen durch Umwelteinflüsse befassten. Aus der Erkenntnis über die Ökonomie der Natur formte sich schließlich das Feld der Ökologie, das sich bis heute gegen

²²⁹ Vgl. Brigham, *Public Culture in the Early Republic*, S. 46.

²³⁰ Humboldt schickte Jefferson stets seine neuesten Veröffentlichungen. Vgl. Wulf, S. 179.

seinen ökonomischen Ursprung behaupten muss. Die zunehmend gewachsene Diskrepanz der Begriffe ‚Ökonomie‘ und ‚Ökologie‘ mag nun auch darauf verweisen, wie sich die Wahrnehmung von Landschaft und Wildnis entfremdete.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts festigte sich ein Naturbild, das zwischen wissenschaftlicher Anerkennung und moralischer Erhöhung changierte, wie es Peale schon in seinem Museum vermittelte. Er skizzierte dabei ein Bild amerikanischer Landschaft, ohne Landschaftsbilder je ins Zentrum gerückt zu haben. Dennoch legte das Philadelphia Museum als erste populäre Stätte der Naturwissenschaften in den USA den Grundstein einer frühen »Natur- und Wildnisverehrung«,²³¹ die sich mit dem Aufschwung der Hudson River School zum zentralen Merkmal amerikanischer Landschaft entwickeln sollte.

231 Quinn, *Windows on Nature*, S. 13.

4. LANDSCHAFTSMODELLE ZWISCHEN SICHT UND SICHTBARKEIT

4.1. DIE SCHUYLKILL RIVER SCHOOL: FRÜHE PERSPEKTIVEN AUF NATUR UND TECHNIK

4.1.1. THOMAS DOUGHTYS UND THOMAS COLES METAMORPHOSEN VON MENSCH UND NATUR

»Above all things however, *truth* in *colouring* as well as in *drawing* the scenes of our own country is essential [...].«¹ Mit diesem Satz aus einem Brief an Thomas Cole beschrieb dessen Förderer und Sammler Robert Gilmore Jr. eine grundlegende Debatte im damaligen Diskurs um das Wesen der Landschaftsmalerei. Wahr sollte sie sein – direkt von der Natur, nach »Originalen und nicht Idealen.«² Gleichzeitig bedeutete ‚wahr‘ aber nicht, einen einzelnen vorgefundenen Ausschnitt zu imitieren, sondern naturgetreue Einzelstücke in einen größeren, zumeist idealisierten Zusammenhang zu setzen. Was für die botanische Illustration bereits Jahrzehnte zuvor als wissenschaftliche Methode galt, setzte sich in der Landschaftsmalerei erst allmählich durch. Dennoch waren Künstler und Schriftsteller zunehmend darauf angewiesen, mit den wissenschaftlichen Methoden und Resultaten der Zeit in Einklang zu stehen.³

Der deutsche Arzt und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) sah die Aufgabe der Landschaftsmalerei z. B. in der Verbindung unmittelbarer Sicht und wissenschaftlicher Forschung. Das individuelle Phänomen sollte genau erfasst werden und dadurch als konkretes Beispiel für die allgemeinen Naturgesetze dienen.⁴ Die Schwierigkeit in der Vermittlung von Speziellem und Generellem war für Wissenschaftler und Maler daher gleichermaßen relevant. Dieser »alte Streit um das Verhältnis von Realismus und Symbolismus« führt abermals zurück zur barocken Naturtheorie und zeigt,⁵ dass sich künstlerische Gegenpole nicht gegenseitig auflösen, sondern fortwährend nähren.

1 Robert Gilmore Jr. an Thomas Cole, 13.12.1826; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 236.

2 ebd.

3 Vgl. Badt, Kurt. *John Constable's Clouds*. London: Routledge & Kegan Paul, 1950. S. 7.

4 Vgl. Badt, S. 25.

5 Leonhard, S. 210.

Ein Umfeld voller Widersprüche sah auch Thomas Cole in den frühen 1820er Jahren. Der gebürtige Engländer kam als Jugendlicher nach Philadelphia und erlebte den künstlerischen und auch ökonomischen Wandel dort von Grund auf mit.⁶ Aus seiner Heimatstadt Lancashire war ihm das volle Ausmaß der Industriellen Revolution bereits bekannt, woraus in der Forschung eine grundsätzliche Sensibilität gegenüber destruktiven Kräften der Wirtschaft abgeleitet wurde.⁷ Tatsächlich nahm Cole diese Problematik dann auch als einer der ersten Künstler in seine Landschaftsbilder auf.

Bevor New York nach 1825 schlagartig zum Zentrum der amerikanischen Landschaftstradition aufstieg, nahm Philadelphia hier eine zentrale Rolle ein. Im Jahr 1805 wurde dort auf Initiative von Charles Willson Peale die Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) gegründet – die erste Schule und das erste Museum der bildenden Künste.⁸ Unter den ersten Künstlern, die dort von Beginn an und dann regelmäßig ausstellten, waren Thomas Doughty und Thomas Birch.⁹ Beide nahmen sich den Schuylkill River als wiederkehrendes Bildmotiv und verbanden lokale Bezüge mit europäischen Konventionen. Besonders Doughty übernahm eine etablierte Ästhetik romantisch-idealisierte Naturszenen, die er sich durch das Kopieren europäischer Landschaften aneignete.¹⁰ In einer Stadt wie Philadelphia waren zu diesem Zeitpunkt zwar noch keine Originale vorhanden, aber zahlreiche Drucke erhältlich, um sich mit dem Stil europäischer Künstler vertraut zu machen.¹¹ Thomas Cole studierte ab 1823 die Landschaften Doughtys und Birchs in der PAFA, wodurch er die einflussreichen, künstlerischen Tendenzen schon früh kennenlernte.¹²

Coles Naturstudie *From Nature* (Abb. 64) entstand im selben Jahr und zeigt gleich mehrere markante Eigenschaften. Ein merkwürdig gedrungener Baum-

6 Vgl. Vittoria, Shannon. »Chronology«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. Hg. Tim Barringer, Elizabeth Mankin Kornhauser. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 246.

7 Vgl. Miller, Angela. »The Fate of Wilderness in American Landscape Art«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmischer. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 88.

8 Vgl. Goodrich, Lloyd. *Thomas Eakins*. Bd. 1. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982. S. 168.

9 Vgl. Marley, S. 12.

10 Vgl. Anonym. »Doughty, Thomas«. In: *National Gallery of Art, Biography*. URL: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1240.html> [06.10.2020].

11 Vgl. Born, S. 40.

12 Vgl. Vittoria, »Chronology«, S. 247.



Abbildung 64: Thomas Cole, *From Nature*, 1823, Tinte auf Papier, 24,4 x 18,4 cm, Albany Institute of History and Art, Albany (NY). Quelle: Barringer, »American Wilderness«, S. 133, Abb. 10.

stumpf sitzt mittig auf einem ansonsten leeren Blatt Papier. Kaum belaubt treten die verdorrten Äste besonders hervor und betonen das zugrunde liegende Baumgerüst. Eines wird sofort deutlich: Es ist kein ‚normaler‘ Baum, wie er von Lorrain oder Poussin bekannt sein mag. Die ungleichmäßig ausgebeulte Rinde und das zum Teil offenliegende Wurzelwerk erscheinen geradezu körperlich.¹³ Wie Beine aus einem Unterleib erstrecken sich Wurzelstränge und weiter oben fügen sich sogar Astlöcher zu einer individuellen Physiognomie. Gleichzeitig betitelt Cole sein amorphes Gebilde bewusst *From Nature*, wodurch eine vermeintlich objektive Ebene vorgegeben wird. Der fehlende Hintergrund unterstreicht diesen Modus zusätzlich. Cole wusste die Beobachtung als wissenschaftlichen Maßstab für sich

¹³ Vgl. Barringer, Tim (Hg.). »American Wilderness«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 133.



Abbildung 65: Thomas Doughty, *Landscape with Curving River*, 1823, Öl auf Leinwand, 46,1 x 69,8 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/landscape-curving-river> [07.09.2022].

zu nutzen, setzte ihn allerdings in einen offensichtlichen Widerspruch zum Inhalt. Dabei scheint es so, als spräche er einen grundlegenden Zwiespalt der Romantik an: die unumgängliche Subjektivität visueller Wahrnehmung.

Motivisch ergeben sich Verbindungen zu Thomas Doughtys frühen Landschaften. Der rahmende Baum am rechten Bildrand in *Landscape with Curving River* (1823) (Abb. 65) zeigt vergleichbar freiliegende Wurzelbeine. Eine junge Frau steht auf einer der Wurzeln, ihren Arm in die Höhe streckend, sodass er in seiner Bewegung den geschwungenen Ästen der Baumkrone gleicht. Auch ihr Körper wiederholt die organische Neigung des gesamten Baumstammes – Mensch und Natur werden formal direkt in Beziehung gesetzt. Diesen Eindruck unterstützte Doughty nochmals, indem er ihr Kleid so lasierend malte, dass die Wurzel dahinter hindurchscheint – als verschmelzten Mensch und Baum miteinander (Abb. 66). Hinzu kommt die visuelle Verbindung des geschwungenen Flusslaufs – und auch der Himmel gesellt sich zu diesem Formenspiel: Doughty legte großen Wert auf die detailreiche Struktur der Wolkenbänder, woraus sich beinahe der Eindruck eines ‚belaubten‘ Himmels ergibt. Alles steht miteinander in Verbindung, was dem nostalgischen Naturideal der europäischen Romantiker entsprach.

Auch Cole teilte das Interesse an der visuellen Verknüpfung von Mensch und Natur, was sich durch viele kommende Werke hindurchziehen sollte.



Abbildung 66: Thomas Doughty, *Landscape with Curving River* (Detail), 1823, Öl auf Leinwand, 46,1 x 69,8 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [25.03.2022].



Abbildung 5: Domenico Remps, *Kabinett der Kuriositäten* (Detail), ca. 1690, Öl auf Leinwand, 99 x 137 cm, Opificio delle Pietre Dure, Florenz, versteigert 2020. Quelle: Eco, Umberto. *Die unendliche Liste*. München: Carl Hanser Verlag, 2009, S. 208/209.

Gleichzeitig führt dies zurück zum Konzept der Wunderkammer. Die Metamorphose von Körper und Baum erinnert an die Kombination aus Schädel und Koralle in Domenico Remps *Kabinett der Kuriositäten* (Abb. 5). Beide Varianten zeugen von einer Sensibilität für organische Vernetzungen von Mensch und Natur, die auch didaktischen Charakter besitzt. Ebenso sind Parallelen zu William Bartrams botanischen Zeichnungen zu finden. Zwar verband dieser körperliche Formen nicht unmittelbar mit Tier oder Pflanze, doch nutzte er menschliche Affekte, um seine Landschaften zu beleben. Charles Willson Peale strebte sogar nach einer sozialen Struktur aus dem Vorbild der natürlichen Welt.

4.1.2. PHILADELPHIAS FAIRMOUNT WATERWORKS: WAHRZEICHEN UND WIDERSPRUCH

Neben einer Wildnisbewunderung, wie sie auch Peale in seinem Museum verankerte, waren zeitgleich vor allem industriell-topographisch geprägte Landschaften Teil des frühen Kunstschaffens.¹⁴ Speziell in Philadelphia wurde das 1815 erbaute Fairmount-Wasserwerk zu einer Bildikone. Zwei Jahre vor Doughtys Landschaft entstanden, zeigt Thomas Birchs Gemälde *Fairmount Water Works* (Abb. 67) eine völlig andere Perspektive auf Natur: Anstatt eines rahmenden Baumes führt ein Dampfschiff den Blick in die Landschaft. Die heraufsteigende Rauchwolke umspielt ein parallel fahrendes Ruderboot, was die Bedeutung

¹⁴ Vgl. Miller, »The Fate of Wilderness in American Landscape Art«. S. 89.



Abbildung 67: Thomas Birch, Fairmount Water Works, 1821, Öl auf Leinwand, 51,1 x 76,4 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/fairmount-water-works> [07.09.2022].

technischen Fortschritts betont. Das titelgebende Wasserwerk ist vergleichsweise unauffällig im rechten Mittelgrund zu erkennen.

Der Bau mit antiken Säulenportiken spiegelt die Vorliebe der Zeit für klassische Renaissance-Motive, die sich in der Villenarchitektur im Hintergrund mehrfach wiederholt. Auf dieser Achse liegt auch ein kleiner Tempel, der formal an das Exemplar in Peales *Cabbage Patch* (Abb. 57) erinnert. Beinahe perfekt im Goldenen Schnitt platziert steht er frei auf dem Endstück eines prägnanten Staudamms. Die ruhige Wasserfläche betont das Architekturmotiv und trägt zur allgemeinen Klarheit der horizontal angelegten Szene bei. Tatsächlich scheint Wasser hier das eigentliche Bildthema zu sein. Der geordneten unteren Bildhälfte steht wiederum ein dynamisch gestalteter Himmel entgegen und verleiht der ansonsten eher unspektakulären Szene Spannung.

Vergleicht man Birchs Original mit einer Reproduktionsgrafik von Robert Campbell (Abb. 68), sind einige Anpassungen bezeichnend. Die Wolkenfelder erhielten zwar eine ähnliche Prägnanz, die Himmelfläche wurde aber wesentlich schmaler – wie auch das gesamte Bildformat. Den horizontal aufsteigenden Rauch des Dampfschiffs intensivierte Campbell so deutlich, dass er beinahe die Form der Wolken darüber spiegelt. Ein Detail fehlt darüber hinaus gänzlich, denn Birchs Tempel wurde zu einer flachen Aussichtsplattform umgestaltet, von der aus einige Figuren mit Ferngläsern in die Landschaft blicken.



Abbildung 57: Charles Willson Peale, Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania, 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [07.09.2022].



Abbildung 68: Robert Campbell nach Thomas Birch, View of the Dam and Waterworks at Fairmount, Philadelphia, 1824, Radierung auf Papier, 17,1 x 37,2 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/view-dam-waterworks-fairmount-philadelphia> [07.09.2022].

Campbells Adaption des Fairmount-Wasserwerks ist nun Vorbild für einen künstlerischen Modus, der sich in den damaligen Trend zur wissenschaftlichen Dokumentation eingliedern lässt: das Panorama. Die Erfindung des Panoramas als Form der visuellen Unterhaltung geht auf den Iren Robert Barker zurück, der seine Idee einer »riesigen, perfekt kreisförmigen Leinwand, die in einer speziell gebauten Rotunde untergebracht und so beleuchtet ist, dass Beobachter sie von einer zentralen Plattform aus betrachten können [...]« bereits 1787 patentieren ließ.¹⁵ Tatsächlich wurde das Panorama als »Maschine« beschrieben – »in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird [...]«. ¹⁶ Alles scheint hier für jeden sichtbar. Das Panorama enthält demnach auch eine politische Ebene, in der Sicht als Medium von Macht genutzt wurde.¹⁷ Historisch gesehen lebte der Panoramagedanke wohl immer dann wieder auf, wenn es um die Ausweitung von Freiheit ging.¹⁸ Tatsächlich boten die Naturwissenschaften und ihre technischen Erzeugnisse in den USA eine neuartige Unabhängigkeit, die eng an ein Freiheitsgefühl gekoppelt war.

Der Modus des Pittoresken wurde in Bewegung gesetzt und von einer idealen Aussicht zu einer vielseitigen Umsicht erweitert, die nicht weniger ideale Züge trug. Das Sichtbare musste in Ausschnitten erfasst werden und konnte dennoch nie ein vollkommenes Bild ergeben. Dabei steht die vermeintliche Allsichtigkeit des Panoramas im Widerspruch mit sich selbst und den Fähigkeiten der menschlichen Optik. Spezifische Orte als Teil eines größeren Zusammenhangs wahrzunehmen, mag aber auch ein Verständnis für den Menschen als abhängigen Teil desselben befördert haben. Im Vergleich zu pittoresken Landschaftsgemälden war das Panorama ein kollektives Erleben, sozusagen »das erste optische Massenmedium.«¹⁹

Im Jahr 1795 debütierte ein solches Panorama in New York, worauf Städte wie Philadelphia und Boston folgten. Obwohl das Panorama als Unterhaltungsform in den USA nie den gleichen Stellenwert wie in Europa erreichte, hatte die

15 Swidzinski, Joshua. »Panoramic Sites and Civic Unrest in 1790s London«. In: *The Eighteenth Century*. Bd. 57, Nr. 3. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 2016. S. 283.

16 Oetterman, Stephan. *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1980. S. 9; zit. in Wallach, Alan. »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. Hg. Elizabeth Kornhauser. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 86.

17 Vgl. Wallach, »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. S. 86.

18 Vgl. Solar, S. 99.

19 Oetterman, S. 9; zit. in Wallach, »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. S. 86.

panoramische Sichtweise spürbare Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Wertschätzung von Landschaft.²⁰ Sie nährte letztlich zwei scheinbare Gegensätze: das Bestreben topographisch-wissenschaftlicher Dokumentation und eine Sehnsucht nach emotionaler Überwältigung.

Eine Vorform der panoramischen Allsicht kann in Ambrogio Lorenzettis Fresken des *Palazzo Pubblico* (Abb. 1, Abb. 2) erkannt werden.²¹ Stadt und Land sind in feinen realistischen Details ausgeführt, wobei die Gesamtkomposition vielmehr als Idealvorstellung konzipiert wurde. Hinzu kam ein belehrender Aspekt, der die topographische Erscheinung mit dem jeweiligen gesellschaftlichen Zustand verband. Dieser Gedanke wird im Folgenden für Thomas Coles fünfteiligen Zyklus *The Course of Empire* noch relevant sein.



Abbildung 1: Ambrogio Lorenzetti, Detail aus dem Fresko im Sala delle Pace, 1338/39, Palazzo Pubblico, Siena. Quelle: Frugoni, S. 67, Abb. 79.



Abbildung 2: Ambrogio Lorenzetti, Detail aus dem Fresko im Sala delle Pace, 1338/39, Palazzo Pubblico, Siena. Quelle: Frugoni, S. 67, Abb. 80.



Abbildung 68: Robert Campbell nach Thomas Birch, View of the Dam and Waterworks at Fairmount, Philadelphia, 1824, Radierung auf Papier, 17,1 x 37,2 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/view-dam-waterworks-fairmount-philadelphia> [07.09.2022].

Robert Campbells Komposition (Abb. 68) verbindet gleich mehrere Aspekte der panoramischen Sicht. Als Radierung war sie von Beginn an zur öffentlichen Verbreitung gedacht, woraus sich ein Anspruch kollektiver Wahrnehmung ergibt. Zudem nutzt sie den offenen, herrschenden Blick über die Landschaft und vermittelt in ihrer bildlichen Ordnung ein Gefühl nüchterner Präzision. Die horizontale

²⁰ Vgl. Wallach, »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. S. 87.

²¹ Vgl. Solar, S. 46.

Leserichtung verstärkt das Oberflächliche, womit die spiegelglatte Wasseroberfläche in den Fokus rückt. Sie füllt den Großteil der Landschaft und verleiht der gesamten Szene eine ruhige Strenge. Wasser kommt dabei wesentlich mehr Gewichtung zu als dem Wasserwerk selbst, was mit umweltgeschichtlichen Hintergründen verknüpft werden kann.

Wie im Kontext von Charles Willson Peale bereits anklang, eilte Philadelphias Umwelt schon zu Beginn des Jahrhunderts der Ruf schlechter Wasserqualität voraus. Noch zur Mitte des 18. Jahrhunderts floss der sogenannte Dock Creek mitten durch die Stadt und diente als natürliche Abwasserleitung. Jahrzehntlang mischten sich industrielle Abfälle von Schlachthäusern und Gerbereien mit Fäkalien, die schließlich in den Delaware River mündeten: Philadelphias Trinkwasserquelle.²²

Mit dem Ausbruch einer heftigen Gelbfieberepidemie 1793, die etwa 10 % der Bevölkerung das Leben kostete, rückte zunächst der verschmutzte Dock Creek in den Fokus. Zu dieser Zeit herrschte der Glaube, schlechte Luft sei verantwortlich für die Übertragung der grassierenden Krankheit. In der Hoffnung auf sinkende Infektionszahlen wurde der Fluss dann als »erster Akt für die öffentliche Gesundheit in Amerika« gänzlich abgedeckt.²³ Die neue Wasserquelle sollte der zweite Fluss um Philadelphia werden, der Schuylkill River.

Ingenieur Benjamin Henry Latrobe entwickelte daraufhin das erste Wasserwerk. Mit der Inbetriebnahme 1802 war es jedoch nicht getan, da dieses bereits zehn Jahre später völlig heruntergekommen war.²⁴ Die relativ junge Technik der Dampfkraft verursachte zudem zwei Kesselexplosionen, bei denen 1818 und 1821 mehrere Menschen starben.²⁵ Auch der Nachfolger in Fairmount wurde zunächst durch Dampfkraft betrieben, was an Birchs Gemälde sichtbar ist. Am rechten Bildrand, unauffällig neben dem Maschinenhaus, liegt ein geschichteter Stapel Holz, der die Dampfmaschine befeuerte (Abb. 69). Aus dem Schornstein steigt jedoch kein Rauch auf, was darauf hinweist, dass Birch hier einen Zeitpunkt abbildete, an dem die Dampfmaschine aus Sicherheitsgründen bereits abgestellt war.

22 Vgl. Berry Drago, Elizabeth et al. »How Philadelphia's Water Pollution Problems Shaped the City«. In: *Science History Institute*. URL: <https://www.sciencehistory.org/distillations/podcast/how-philadelphias-water-pollution-problems-shaped-the-city> [20.10.2020].

23 Berry Drago. Dass Moskitos die Krankheit übertrugen, konnte tatsächlich erst in den 1880er Jahren herausgefunden werden. Vgl. Berry Drago.

24 Vgl. Marley, S. 12.

25 Vgl. Berry Drago.



Abbildung 69: Thomas Birch, Fairmount Water Works (Detail), 1821, Öl auf Leinwand, 51,1 x 76,4 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA).
Quelle: Julia Berghoff [25.03.2022].



Abbildung 70: Infotafel an den Fairmount Waterworks, Philadelphia (PA). Quelle: Julia Berghoff [21.03.2022].

Tatsächlich wurde sie 1821 außer Betrieb genommen, im gleichen Jahr, in dem auch der Damm fertiggestellt wurde.²⁶ Dieser war der bis dato längste Staudamm in den USA (Abb. 70), was Birchs ungewöhnliche Perspektive erklären mag. Er wählte die Ansicht wohl gezielt, um den gesamten Staudamm abbilden zu können, womit

er beide technischen Errungenschaften in einem Bild vereinte – den Damm und das Wasserwerk selbst. Im Jahr 1822 wurden schließlich die ersten Was-

26 Vgl. Anonym. »Fairmount Water Work. 1815–1911. A National Historic Mechanical Engineering Landmark«. In: *The American Society of Mechanical Engineers*. Philadelphia (PA): Philadelphia Water Department, 1977. URL: <https://www.asme.org/wwwasmeorg/media/resourcefiles/aboutasme/who%20we%20are/engineering%20history/landmarks/21-fairmount-water-works.pdf> [20.06.2022].

serräder als Ersatz der Dampfmaschine in Betrieb genommen,²⁷ was Birchs Gemälde in die Phase der technischen Übergänge verortet. Auch Campbells Kopie betonte zwar die Weite des Staudamms mit seinem panoramischen Format, ließ aber das Detail des Holzstapels weg, womit er seine Variante der Zeit anpasste. Denn im Jahr 1826 war der Antrieb durch eine Dampfmaschine bereits Vergangenheit. Mit diesem Wissen ist es erstaunlich, dass Campbell die Rauchwolke des prominenten Boots im Vergleich zu Birch derart auffällig intensivierte. Als Zeichen des Fortschritts gelesen, wäre es sogar widersprüchlich, da sich die Dampfmaschine im Wasserwerk nebenan als Fehlkonstruktion herausgestellt hatte.

Die folglich durch Wasserkraft betriebene Anlage in Fairmount sollte dem schlechten Ruf der Wasserqualität zwar temporär Abhilfe leisten, doch den Spitznamen »Filthy Dirty« wurde Philadelphia im gesamten 19. Jahrhundert nicht mehr los.²⁸ Umso bezeichnender ist, dass genau jene Landschaftsansichten reproduziert wurden, in denen technischer Fortschritt und sauberes Wasser im Zentrum standen. Das Fairmount-Wasserwerk entwickelte sich zur beliebtesten Touristenattraktion in Philadelphia.²⁹ Die visuelle Konditionierung ging aber noch weiter. In den 1820er und 1830er Jahren war das Motiv des Wasserwerks besonders häufig auf Porzellangefäßen wie Krügen, Schüsseln, Vasen und Teetassen zu finden – als Zeichen für die Sauberkeit vom Philadelphias Wasser.³⁰ Mit Blick auf die folgenden Jahrzehnte hat diese Präsentation allerdings befremdliche Züge, da in den 1860er Jahren dort die Krankheit Typhus zu kursieren begann – ausgelöst durch verschmutztes Wasser und verunreinigte Lebensmittel.³¹ Noch in den 1880er Jahren sind Kommentare wie diese in medizinischen Fachzeitschriften zu finden: »[...]..a physician is said to have offered fifty dollars as a prize for any one who would have the temerity to drink a quart of [Schuylkill River water] for ten days in succession [...]..«³² Ein solches Spannungsfeld aus

27 Vgl. Wang, Michael. »Cool, Clear Water: The Fairmount Water Works«. In: URL: <https://pa-book.libraries.psu.edu/literary-cultural-heritage-map-pa/feature-articles/cool-clear-water-fairmount-water-works> [20.03.2022].

28 Braddock, Alan C. »Bodies of Water. Thomas Eakins, Racial Ecology, and the Limits of Civic Realism«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 133.

29 Vgl. Berry Drago.

30 Vgl. Marley, S. 14.

31 Vgl. Berry Drago.

32 Vgl. Anonym, *Boston Medical & Surgical Journal*, Bd. CVIII, Nr. 5, 1883.

künstlerischer Umsetzung und ökologischer Realität wird uns auch bei Thomas Coles Landschaftsdarstellungen erneut begegnen.

Ein weiteres Detail, das sich in Philadelphias Umweltgeschichte widerspiegelt, ist die auffällig dunkle Rauchwolke des Dampfschiffs. Im Vergleich zu Birchs Original ist die Größe des Schiffs fast halbiert, das Volumen der Rauchschwaden allerdings in etwa verdoppelt. Zum einen vermittelt das Symbol der Abgaswolke zwar technische Macht, andererseits steht das Wasserwerk als Symbol gesundheitlichen Fortschritts den dominanten Abgasen entgegen. Tatsächlich existierte in den USA im 19. Jahrhundert allerdings der Mythos, dass Rauch Keime abtöten könne.³³ Mit dem Wissen um Philadelphias Umweltgeschichte und der damals festen Annahme, dass sich Gelbfieber über die Luft verbreite, erhält das Detail also eine neue Deutungsebene – als bildliches Dokument eines historischen Umweltbewusstseins.

Darüber hinaus bezeugt Campbells Kopie einer lokalen Sehenswürdigkeit die Anfänge des US-amerikanischen Landschaftstourismus: Immer häufiger folgten Reisende einer festen Route, an der Orte vornehmlich in panoramischer Sicht erschlossen werden konnten.³⁴ Im Pilgern zu solchen Aussichten ist eine ähnliche Dynamik wie in der Panorama-Rotunde erkennbar. Die widersprüchliche Kombination aus einem Gefühl von Gemeinschaft bei gleichzeitigem Wunsch nach Abgeschiedenheit trifft dabei den Kern einer romantischen Naturvorstellung, die sich spürbar auf die Darstellung und Wahrnehmung von Landschaft auswirken sollte.

4.2. KONVENTION UND WISSENSCHAFT BEI THOMAS COLE – WILDNIS ALS MISSVERSTÄNDNIS

4.2.1. KOLLEKTIVE EINSAMKEIT IN COLES CATSKILL-GEMÄLDEN

Auch der junge Thomas Cole folgte der panoramischen Touristenroute und begab sich 1825 zum ersten Mal in die gefragte Waldregion der Catskills, ca. 200 km nördlich von New York.³⁵ Eines der dortigen Etappenziele war das Cats-

33 Vgl. Nye, *America as Second Creation*, S. 192.

34 Vgl. Wallach, »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. S. 88.

35 Vgl. Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »American Wilderness«. In: *Thomas Cole's Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 134.



Abbildung 71: Thomas Cole, View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson), 1827, Öl auf Leinwand, 47,3 x 64,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston (MA).
Quelle: <https://collections.mfa.org/objects/33072/view-of-the-roundtop-in-the-catskill-mountains?ctx=1f5aea6b-baab-4710-917d-76c4f6680b47&idx=8> [07.09.2022].



Abbildung 72: Thomas Cole, View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson) (Detail), 1827, Öl auf Leinwand, 47,3 x 64,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston (MA).
Quelle: Julia Berghoff [01.04.2022].



Abbildung 73: Thomas Cole, View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson) (Detail), 1827, Öl auf Leinwand, 47,3 x 64,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston (MA).
Quelle: Julia Berghoff [01.04.2022].

kill Mountain House, ein Hotel mit Blick über das Hudson River Valley.³⁶ Die Arbeit *View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson)* von 1827 (Abb. 71) präsentiert den dortigen Ausblick beispielhaft, lässt jedoch ein wesentliches Merkmal missen. Alle Formen touristischer Präsenz wurden eliminiert. Lediglich ein paar Schiffe sind auf dem Hudson River im Hintergrund auszumachen (Abb. 72). Anstelle neugieriger Betrachter setzte Cole zwei Bäume an das Kliff, die mit ihrer markanten Optik und dynamischen Bewegung sofort ins Auge fallen. Der abgestorbene, knochige Baum wirkt durch seine starke Neigung und die anmutig verdrehten Astformen noch belebter als die zarte, im Wind kämpfende Birke direkt dahinter. Beiden Gewächsen kam große Aufmerksamkeit zu, was sich besonders in den feinsäuberlich ausgearbeiteten Details zeigt: Das filigrane Blattwerk der Birke ist genauso kleinteilig und differenziert wie die schroffe Rinde des toten Baumes (Abb. 73).

Cole hätte sie kaum unterschiedlicher gestalten können, was den Bäumen allerdings Individualität verleiht. Bewusst setzte er sie vor eine dunkle Waldfront, wodurch die Umgebung einen bühnenhaften Charakter erhält. Die wilden Bewegungen der Äste und Blätter wirken geradezu inszeniert. Mit Blick zurück auf die Skizze *From Nature* (Abb. 64) wird auch Coles Affinität zu anthropomorphen Formen erneut sichtbar. Beide Arbeiten suggerieren in ihrer Darstellung und Titelbeschreibung, dass es sich um Ansichten direkt aus der Natur handelt. Coles ‚Menschenbaum‘ ist aber so wenig objektiv wie seine Aussicht über das Hudson River Valley. Durch den Vergleich mit einer ähnlichen Szene von 1826 (Abb. 74)



Abbildung 64: Thomas Cole, *From Nature*, 1823, Tinte auf Papier, 24,4 x 18,4 cm, Albany Institute of History and Art, Albany (NY). Quelle: Barringer, »American Wilderness«, S. 133, Abb. 10.

fanden Historiker heraus, dass es von diesem Standpunkt aus keinen Ausblick auf den Hudson geben dürfte.³⁷ Die natürlich anmutende Landschaft ist also auf mehreren Ebenen hochgradig idealisiert. Damit folgte Cole einer gängigen europäischen Praxis, die schon im 18. Jahrhundert durch Sir Joshua Reynolds

36 Vgl. Wallach, »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. S. 88.

37 Vgl. Mankin Kornhauser, »American Wilderness«, S. 134.



Abbildung 74: Thomas Cole, Sunrise in the Catskills, 1826, Öl auf Leinwand, 64,8 x 90,1 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71025.html> [07.09.2022].



Abbildung 75: Thomas Cole, A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning, 1844, Öl auf Leinwand, 91 x 136,9 cm, Brooklyn Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [16.03.2022].

Discourses on Art (1778) starke Verbreitung fand: ein intensives Studium der Natur bei gleichzeitiger Idealisierung derselben.³⁸

Dass Cole einen Ausblick auf den befahrenen Hudson hinzufügte und in den Titel übernahm, ist aus wirtschaftlicher Sicht nur folgerichtig, denn Wasserwege waren es, die der Landschaftsmalerei in den 1820er Jahren enormen Auftrieb verschafften. Die kommerzielle Dampfschiffahrt wurde auf dem Hudson zwar schon 1807 eingeführt, doch erst die Öffnung des Eriekanals 1825 war hierfür wirklich ausschlaggebend.³⁹ Der neue Kanal verband den Hudson River mit dem Lake Erie und schuf so eine Route von fast 600 km bis in den New Yorker Hafen, der daraufhin schlagartig zur zentralen Anlaufstelle wurde: Philadelphia verlor seine wirtschaftliche Macht an New York,⁴⁰ was sich ebenfalls auf die Kunst auswirken sollte. Die neue Flussroute eröffnete beeindruckende Ansichten der Catskill Mountains und lockte immer mehr Touristen als auch Künstler an. Zur Mitte der 1850er Jahre war die Catskill-Region wohl buchstäblich »von Malern befallen.«⁴¹ In den Bildern dieser später diffamierend bezeichneten ‚Hudson River School‘ kommt das paradoxe Gefühl kollektiver Einsamkeit erneut zum Tragen.

Coles menschenleerer Touristenmagnet *View of the Round-Top in the Catskill Mountains* ist für die beginnende Konvention ein frühes Beispiel. Erst kurz vor seinem Tod stellte Cole das Catskill Mountain House explizit dar (Abb. 75) und führte damit gerade jene »jüngeren architektonischen Strukturen der touristischen Erschließung vor Augen, die er und seine Kollegen oftmals ausblendeten [...], obwohl sie eigentlich eine Voraussetzung für die auch künstlerische Hinwendung zur US-amerikanischen Landschaft darstellten.«⁴²

38 Vgl. Foshay, Ella. »The Legacy of Elias Lyman Magoon: An Art for All Seasons«. In: *All Seasons and Every Light. Nineteenth Century American Landscapes from the Collection of Elias Lyman Magoon* [Ausst.-Kat.]. Poughkeepsie (NY): Vassar College Art Gallery, 1983. S. 13.

39 Vgl. Effmann, Elise. »Thomas Cole's View of Fort Putnam«. In: *The Magazine Antiques*. Hg. Greg Cerio. New York (NY), 2004. S. 157. Vgl. Nye, David. E. *Consuming Power. A Social History of American Energies*. Cambridge (MA), London: MIT Press, 1998. S. 43.

40 Vgl. Anonym. »Before the Hudson River School there was the Schuylkill«. In: *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. URL: <https://www.pafa.org/news/hudson-river-school-there-was-schuylkill> [05.10.2020].

41 Stradling, David. *Making Mountains: New York City and the Catskills*. Seattle (WA): University of Washington Press, 2007. S. 68.

42 Fischer, S. 174.

Bis in die 1850er Jahre beförderten Hudson-River-Dampfschiffe tatsächlich mehr Reisende als jedes andere Verkehrsmittel in den USA.⁴³ Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine der ersten Sammlungen zeitgenössischer amerikanischer Kunst auf einem Dampfschiff beheimatet war. Zwölf Gemälde von »sieben der besten Künstler in den Vereinigten Staaten« beauftragte die Unternehmerfamilie Stevens bereits 1826 für ihr neues Boot, die Albany.⁴⁴ Als Inhaber eines der größten Transportunternehmen des Landes waren die Stevens' darauf aus, sich von ihren Konkurrenten abzuheben. Also nutzten sie das visuelle Potential der neu entdeckten Landschaftsansichten auf raffinierte Weise: Die Gemälde hingen im Hauptraum des Bootes jeweils zwischen den Fenstern – durch die sich stetig wechselnde Perspektiven boten. Wie die Bilder waren auch die Fenster mit aufwendigen Rahmen versehen, sodass der Eindruck eines moving panorama entstand.⁴⁵ Die Faszination für bewegte Landschaft lässt hier an Charles Willson Peales Installation zurückdenken. Natur und Technik wurden schon damals als fruchtbare Einheit behandelt. Wo Peale jedoch die Imitation natürlicher Effekte anstrebte, wurde auf der Albany tatsächliche Natur als Bild inszeniert.

Mit den 1830er Jahren war der mechanische Fortschritt untrennbarer Teil von Natur,⁴⁶ wofür das Dampfschiff als herausragendes Beispiel dient. International erlangte es rasch Symbolstatus für die technologische Genialität Amerikas,⁴⁷ obwohl sich knapp 90 % aller frühen Explosionen auf Dampfschiffen ereigneten. Zwischen 1825 und 1848 wurden über 220 Unfälle verzeichnet,⁴⁸ was im Schnitt etwa einen pro Monat bedeutete. Wie aus der Korrespondenz von Cole mit seinem Sammler Daniel Wadsworth hervorgeht, waren auch versendete Malereien betroffen: [...] the Pictures arrived in safety & although they have been on the road ever since [...] they left the Shipwreck'd Steam Boat they

43 Vgl. Myers, Kenneth John. »Art and Commerce in Jacksonian America: The Steamboat Albany Collection«. In: *The Art Bulletin*. Bd. 82, Nr. 3. Los Angeles (CA): College Art Association, 2000. S. 503.

44 ebd.

45 Das *moving panorama* entstand als Erweiterung der statischen Panoramen, indem eine Leinwand durch entsprechende Rollen in Bewegung versetzt wurde. Vgl. Meyers, S. 519.

46 Vgl. Nye, *America as Second Creation*, S. 19.

47 Vgl. Myers, S. 519.

48 Vgl. Nye, *Consuming Power*, S. 84.

do not appear injured except in a very slight degree.«⁴⁹ Mit diesem Wissen wird die idyllische Vorstellung einer Fahrt über den Hudson River schnell in die Realität zurückgeholt und auch ihr ungetrübter Symbolcharakter in Frage gestellt.

Umso auffälliger ist die unmittelbare Verschränkung von Natur und Technik auf der Albany. Sieben der zwölf Gemälde waren tatsächlich Landschaften. Die kuratorische Entscheidung des Vergleichens von Fenstern als Bilder und Bildern als Fenster deutet verstärkt auf das Prinzip der Nachahmung und seine didaktische Funktion: Die Bilder erweckten den Anschein, als repräsentierten sie Realität.

Unter den sieben Künstlern befanden sich indes drei der damals wichtigsten Landschaftsmaler – Thomas Birch, Thomas Doughty und Thomas Cole.⁵⁰ Wie seine etablierten Kollegen war Cole mit zwei Gemälden vertreten. Eines griff den im gleichen Jahr veröffentlichten historischen Roman *The Last of the Mohicans* (Abb. 76) auf, das andere zeigte eine Ansicht der Kaaterskill Falls (Abb. 77). Dass der 1826 gerade einmal 25-jährige Cole mit Birch und Doughty gleichgestellt wurde, zeigt die frühe Bedeutung des aufstrebenden Künstlers.⁵¹ Die spezielle Wahl der Bildthemen in Kombination mit dem technisch fokussierten Ausstellungsort ist dabei so widersprüchlich wie aufschlussreich: In Fenimore Coopers Roman wurde schon früh das Verschwinden der amerikanischen Wildnis beklagt und *Landscape View near the Falls of the Kaaterskill* verkörperte ein zentrales Symbol wilder Natur – das sich nur unweit der Dampfschiffroute befand.

In Coles Darstellung der Kaaterskill Falls verschwindet dieses zentrale Touristenziel fast im Hintergrund. Auch der Standpunkt ist unkonventionell gewählt. Anstatt einen distanzierten Überblick der Landschaft zu bieten, wie es in *Last of the Mohicans* der Fall ist, stellte Cole den Betrachter mitten ins Dickicht des Waldes. Wir sehen eine behütete Waldszene mit einsamem Jäger (Abb. 78), in der die natürlichen Formen von Gestein und Vegetation die eigentliche Aufmerksamkeit erhielten. Eine leichte Untersicht verstärkt diesen Fokus zusätzlich. Wieder ist die Verbindung von Mensch und Baum besonders markant, da Cole sie direkt zueinander platzierte und formal aufeinander bezog. Die knochigen Äste des Baumes weisen dabei auffällig in die Laufrichtung

49 Daniel Wadsworth an Thomas Cole, 04.12.1827. In: *Manuscripts and Special Collections, Thomas Cole Papers, 1821–63*. New York State Library; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 238.

50 Vgl. Myers, S. 503.

51 Vgl. Myers, S. 510–511.



Abbildung 76: Thomas Cole, Last of the Mohicans, 1827, Öl auf Mahagoni, 66,4 x 109,4 cm, Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, Chicago (IL).
Quelle: <https://conversations.terraamericanart.org/artworks/landscape-with-figures-a-scene-from-the-last-of-the-mohicans/> [07.09.2022].



Abbildung 77: Thomas Cole, Landscape View near the Falls of the Kauterskill, in the Catskill Mountains, verm. 1826–27, Öl auf Mahagoni, Standort unbekannt. Quelle: Myers, S. 514, Abb. 15.

des Jägers. Bewusst gewählt scheint auch die vergleichbare Beinhaltung bzw. Wurzelgestaltung – im Gleichschritt Richtung Wasserfall. Das Thema der Jagd als »Sport der Geduld [und] genauen Beobachtung« ist ferner als Analogie zur Tätigkeit des Freilichtkünstlers lesbar und verstärkt das vorherrschende Gefühl von Ursprünglichkeit.⁵²

Cole andere Bäume haben aber nicht weniger individuelle Züge. Ein Exemplar umwurzelt ungestüm einen Fels, als verschlinge der Stein die Wurzel regelrecht (Abb. 79). Dieses Detail zieht den Blick immer wieder an, nicht zuletzt, weil es der hellste Bereich im Bild ist. Baum und Stein erhalten so gleichermaßen lebendige Qualitäten. Zehn Jahre später fasste Cole diesen Eindruck auch in Worte: In seinem *Essay on American Scenery* sprach er speziell Bäumen »große Originalität« darin zu, wie und wo sie wuchsen – wie sie miteinander kämpften oder sich »an einem bevorzugten Stein festhielten.«⁵³



Abbildung 78: Thomas Cole, Landscape View near the Falls of the Kauterskill, in the Catskill Mountains (Detail), verm. 1826–27, Öl auf Mahagoni, Standort unbekannt. Quelle: Myers, S. 514, Abb. 15.



Abbildung 79: Thomas Cole, Landscape View near the Falls of the Kauterskill, in the Catskill Mountains (Detail), verm. 1826–27, Öl auf Mahagoni, Standort unbekannt. Quelle: Myers, S. 514, Abb. 15.

Hierbei offenbart Cole eine besondere Sensibilität für außergewöhnliche und atypische Naturformen. Sein häufig verwendetes Motiv gewundener Baumstämme gleicht einer »Metapher für die zufälligen Komplexitäten, die der einfachen Eleganz von Natur zugrunde liegen.«⁵⁴ Ein ebensolches Gespür führ-

52 Perry, Claire. *The Great American Hall of Wonders. Art, Science, and Invention in the Nineteenth Century* [Ausst.-Kat.]. London: D Giles, 2011. S. 103.

53 Cole, Thomas. »Essay on American Scenery« [Originalausgabe 1836]. In: *The Collected Essays and Prose Sketches*. Hg. Marshall Tymn. St. Paul (MN): John Colet, 1980. S. 14.

54 Thomas, S. 14.

te Charles Darwin drei Jahre später zu den Grundgedanken seiner Evolutionstheorie.⁵⁵

Im direkten Vergleich zu Coles Pendant *Last of the Mohicans* fallen die völlig unterschiedlichen kompositorischen Entscheidungen auf. In *Landscape View near the Falls of the Kaaterskill* dominieren individuelle topographische und natürliche Details, während *Last of the Mohicans* eine konventionell pittoresk angelegte Szene ist. Dass Cole die klassisch idealisierte Variante für den historischen Roman verwendete, mag Aufschluss darüber geben, dass er mit den Konventionen der europäischen Landschaftsmalerei bestens vertraut war und zudem verstand, sie differenziert einzusetzen. Coles vermeintlich natürliche Darstellung der Landschaft um die Kaaterskill Falls muss jedoch hinterfragt werden. Die Wälder der Catskills, insbesondere die Region Kaaterskill, waren 1826 schon längst von der aufstrebenden Wirtschaft erfasst und entsprechend gezeichnet. Gleichzeitig wurde die ökonomische Expansion der 1820er Jahre zu einem der Hauptgründe für die wachsende Kunstproduktion in New York.⁵⁶ Eine gewisse Ironie wird spürbar, denn während die Landschaftsmalerei-Szene boomte, litt das Bildmotiv selbst unter seinem neu erlangten Ruhm.

4.2.2. DIE GERBERINDUSTRIE UND COLES ERFORSCHUNG DES URSPRÜNGLICHEN

So ausschlaggebend die Öffnung des Eriekanals für die künstlerische Wahrnehmung der Catskills war, so massive Folgen hatte sie für die Erhaltung der Natur. Die wassernahe Lage machte das Waldgebiet schon zu Beginn des Jahrhunderts wirtschaftlich besonders reizvoll, da Wasserwege noch immer als wichtigste Straßensysteme dienten.⁵⁷ Dieselbe Landschaft, die Cole nun als idyllische Wildnis präsentierte, beheimatete eine florierende Gerberindustrie.⁵⁸ Speziell zwei Faktoren waren hierfür ausschlaggebend. Zum einen konnten Tierhäute problemlos über den Seeweg angeliefert werden, zum anderen verfügte die Region über einen großen Bestand an Hemlocktannen – deren Rinde den pflanzlichen Gerbstoff Tannin enthält.⁵⁹ Besonders um das malerische Tal Kaaterskill Clove siedelten gleich mehrere Gerbereien, die sukzessiv alle erreichbaren Hemlocktannen

55 Vgl. Wulf, S. 295.

56 Vgl. Myers, S. 502.

57 Vgl. Nye, *Consuming Power*, S. 61.

58 Vgl. Miller, »The Fate of Wilderness in American Landscape Art«, S. 88.

59 Vgl. Stradling, S. 28.

fällten. Das gegerbte Leder wurde schließlich überwiegend für Schuhsohlen in den Städten gebraucht. Aufgrund ihrer ressourcenschädigenden Vorgehensweise konnten die Gerbereien im Durchschnitt jedoch nur etwa 30 Jahre am gleichen Ort betrieben werden.⁶⁰ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war das Waldgebiet von Kaaterskill Clove so abgeholzt und die Flüsse waren derart durch toxische Abwässer verschmutzt, dass viele Betriebe eingestellt wurden und die Gebäude letztlich zu Ruinen verfielen.⁶¹

Die Folgen der ‚Gerber-Ära‘ für die Natur-Wahrnehmung sind aber gleichsam befremdlich wie bemerkenswert: Die entwaldeten Lichtungen und pittoresken Industrie-Ruinen entwickelten sich rasch zu Touristenzielen, wobei die radikalen Rodungen in Vergessenheit gerieten. Das landschaftliche Resultat wurde stattdessen als natürliche Erscheinung wahrgenommen,⁶² ähnlich wie die ersten Siedler vor einer vermeintlichen Wildnis in der ‚Neuen Welt‘. An dieser Stelle ist ein grundsätzliches Missverständnis erkennbar, das bereits an der Bezeichnung ‚neu‘ abzulesen ist und sich in der nachfolgenden Landschaftsauffassung tief verwurzelte. Neu war diese Welt nämlich lediglich für die ‚neuen‘ Siedler.

Im 18. Jahrhundert mag ein solcher Eindruck zwar gerechtfertigt gewesen sein, doch nur aufgrund der Tatsache, dass Dreiviertel der indigenen Bevölkerung im 16. und 17. Jahrhundert starben. Nach der Ankunft von Columbus 1492 verbreiteten sich rasch eingeschleppte europäische Krankheiten, denen die bestehende Bevölkerung sukzessive erlag.⁶³ Viele der ersten Felder, die durch Engländer kultiviert wurden, hatten zuvor Ureinwohner gerodet.⁶⁴ Ein ähnliches Prinzip oberflächlicher Wahrnehmung ist auch in den Catskills zu sehen, woraus sich weitere Trugschlüsse ergaben: So etablierte sich z. B. der gängige Glaube, dass die Hemlocktanne lediglich an steilen Bergen oder Sümpfen wachsen könnte. Diese Annahme ist aber allein darauf zurückzuführen, dass diese Regionen für Baumarbeiter nicht oder nur schwer erreichbar waren.⁶⁵

Coles Gemälde *The Clove* von 1827 (Abb. 80) zeigt einen Blick ins Kaaterskill-Tal, wo sich unweit bereits zwei Gerbereien zu dieser Zeit befanden.⁶⁶

60 Alleine Pratt's Tannery verbrauchte 480.000 Tannen von 1825 bis 1845. Vgl. Stradling, S. 30.

61 Vgl. Kudish, Michael. *The Catskill Forest: A History*. Fleischmanns (NY): Purple Mountain Press, 2000. S. 58.

62 Vgl. Stradling, S. 36.

63 Vgl. Braddock, »The Order of Things«, S. 47.

64 Vgl. Nye, *Consuming Power*, S. 17.

65 Vgl. Kudish, S. 56.

66 Vgl. Stradling, S. 30.

Verglichen mit seinem Ausblick über das Hudson-River-Tal ist die Szene deutlich intimer gehalten. Eine dunkle Waldfront am aufsteigenden Berg zur Rechten bedeckt fast die Hälfte der Bildfläche und verwehrt damit die ungehinderte Sicht auf den Horizont. Umso mehr fallen einige prägnant herausragende Baumkronen auf. Die grünen Tannenzweige setzen sich kontrastreich ab, vor einem lichten Himmel und ihren herbstlich-bunt gefärbten Nachbarn, wobei die ansonsten dichte Wolkendecke speziell um die Tannenspitzen herum deutlich aufreißt. Ob die Eindrücke der Rodungen zu diesem Zeitpunkt schon auf Cole einwirkten, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, doch schrieb er Jahre später das Gedicht *The Lament of the Forest*,⁶⁷ in dem speziell die Entwaldung der



Abbildung 80: Thomas Cole, *The Clove, Catskills*, 1826, Öl auf Leinwand, 64,8 x 89,2 cm, New Britain Museum of American Art, New Britain (CT). Quelle: Julia Berghoff [02.04.2022].

Catskills zum Thema wurde. Daher ist anzunehmen, dass er eine ausgeprägte Sensibilität gegenüber den anfänglichen landschaftlichen Veränderungen besaß und die Tannen hier womöglich schon bewusst hervorhob.

Mittig im Vordergrund und trotzdem erst auf den zweiten Blick ersichtlich platzierte Cole eine kleine Figur. Ihr dunkel gekleideter Körper verschwindet fast gänzlich vor der schattigen Waldfront und sogar die hellen Schuhe passte Cole farblich an den Steinboden an (Abb. 81). Der rote Federkopfschmuck sowie

67 Cole schrieb es vermutlich 1838. Vgl. Barringer, »American Wilderness«, S. 134.

die Ausrüstung mit Pfeil und Bogen kennzeichnen die Person deutlich als ‚Indianer‘. Mit diesem Detail versetzte Cole die Szene in einen völlig anderen zeitlichen Kontext. Gleichzeitig hielt er sich ziemlich genau an die topographischen Gegebenheiten, was der Vergleich mit einem Foto des Standortes aus dem Jahr 2009 zeigt (Abb. 82).⁶⁸ Cole übernahm die von dichten Wäldern beengte Situation und inszenierte keinen künstlichen Ausblick.

Im Entfernen jeglicher Aktualität führte er seine Landschaft auf ein quasi naturkundliches Niveau zurück,⁶⁹ was einen wissenschaftlichen Gedanken anschließt: Die scheinbare Neutralisierung von Landschaft zur unberührten Wildnis erzeugt hier eine Objektivierung und Generalisierung von Natur. In der bewussten Trennung von Natur und Kultur wird eine Art Ordnungsprinzip verwirklicht, wie es sich auch in den Wissenschaften zunehmend etablierte. Wildnis vermochte es demnach, Natur in ihrer vermeintlichen Essenz zu präsentieren – was dem wissenschaftlichen Anliegen der Zeit nach Authentizität entsprach.⁷⁰ Gleichzeitig knüpfte er mit seinen Darstellungen des ‚Indianers‘ an populäre Erzählungen von James Fenimore Cooper an, was, wie R. M. Fischer beschreibt, auch auf Coles Sinn für die Vermarktbarkeit seiner Motive hindeutet.⁷¹

Überraschende Verbindungen ergeben sich unterdessen für die Entwicklung der Gerberindustrie. Wie Peter C. Welsh ausführte, war die Gerberei tatsächlich ein »Handwerk, das sich dem Wandel widersetzte.«⁷² Bis in die Mitte des



Abbildung 81: Thomas Cole, *The Clove, Catskills* (Detail), 1826, Öl auf Leinwand, 64,8 x 89,2 cm, New Britain Museum of American Art, New Britain (CT). Quelle: Julia Berghoff [02.04.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.

68 Vgl. Kusserow, »Ordering the Land«, S. 95.

69 Vgl. Stradling, S. 65.

70 Vgl. Daston, Lorraine. »Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität«. In: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Hg. Michael Hagner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 153.

71 Vgl. Fischer, S. 165–166.

72 Welsh, Peter. »A Craft that Resisted Change: American Tanning Practices to 1850«. In: *Technology and Culture*. Bd. 4, Nr. 3. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press and the Society for the History of Technology, 1963. S. 299–317.



Abbildung 82: Kaaterskill Clove von Haines Falls Bridge, 2009. Foto: Chris Safino.
Quelle: Kusserow, »Ordering the Land«, S. 95. Abb. 61.

19. Jahrhunderts blieb es eine Profession, die maßgeblich von Hand und nicht von Maschinen ausgeführt wurde.⁷³ So stand das Gerben als ursprünglich geliebene Technik in der Tradition des Authentischen. Das rohe Handwerk wie auch Coles Wildnis verbindet demnach ein verwandter Rückbezug, der gerade als Gegenpol zur begeisterten Mechanisierung lesbar ist.

In Coles Erforschung des Ursprünglichen ergeben sich darüber hinaus Parallelen zur Geologie und Naturgeschichte. Wie die Geologie eröffneten auch Coles Bilder historische Zeiträume und verbildlichten dabei eine scheinbare Naturgeschichte. Besonders Coles Arbeitsprozess gibt Aufschluss darüber, dass er diesen ‚Rückschritt‘ bewusst vollzog. Das Gemälde *Kaaterskill Falls* von 1826 (Abb. 83) entstand auf Grundlage mehrerer Skizzen, in denen Cole die Ansicht des Wasserfalls akribisch aufschlüsselte.⁷⁴ Zahlreiche Kommentare zur Farbpalette oder Geländebeschaffenheit füllen das erste locker ausgeführte Skizzenblatt, wodurch es geradewegs abstrakte Züge erhält (Abb. 84). Damit verfuhr Cole wie

73 Vgl. Welsh, S. 316.

74 Vgl. Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«. In: *Thomas Cole's Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 69.



Abbildung 83: Thomas Cole, Kaaterskill Falls, 1826. Öl auf Leinwand, 109,2 x 91,4 cm, Privatsammlung. Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 70, Abb. 46.

die topographischen Zeichner des 16. Jahrhunderts und verband wissenschaftliche Methoden mit künstlerischem Anspruch.⁷⁵

Bezeichnend ist weiter, dass die Skizze erst durch die architektonischen Elemente oberhalb des Horizonts deutlich als Landschaft erkennbar wird: Mittig setzte Cole eine Aussichtsplattform, rechts daneben ein Gebäude mit Geländer. Beide Elemente – die Plattform inklusive Getränkeverkauf – wurden tatsächlich erst im Jahr 1825, also kurz vor Coles Zeichnung, dort installiert. Mit Blick auf die Historie der Kaaterskill Falls ergibt sich an dieser Stelle ein Widerspruch, der bis in die Gegenwart reicht. Peter Schutt, ein erfolgreicher Wirtshausbesitzer, erwarb das Gelände in den frühen 1820er Jahren und ließ in den 1850ern dort ein

⁷⁵ Vgl. Solar, S. 104.



Abbildung 84: Thomas Cole, Kaaterskill Falls, 1825–26, Bleistift auf Papier, 35,4 x 27 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 69, Abb. 43.

Hotel errichten.⁷⁶ Mit dem nahegelegenen Catskill Mountain House, das 1824 fertiggestellt wurde, dienten die Kaaterskill Falls als immer beliebteres Touristenziel. Nicht verwunderlich ist die Tatsache, dass im Zuge der touristischen Maßnahmen auch in den Wasserfall selbst eingegriffen wurde: Für etwas Geld öffnete der Müller das Tor am Damm oberhalb des Lake Creek und ‚schaltete‘ die

⁷⁶ Vgl. Mallery, Timothy J. »Laurel House (1852-1967)«. In: URL: <http://catskillarchive.com/laurel/index.htm> [20.03.2022].

Wasserfälle gewissermaßen ein.⁷⁷ Bei meinem Besuch der Wasserfälle vor Ort im März 2022 fiel eine ungewöhnliche Vorrichtung am nahegelegenen South Lake auf, der die Kaaterskill Falls speist. Der Flusslauf wurde hier durch eine mechanische Drossel gesteuert (Abb. 85, Abb. 86).⁷⁸ Noch heute wird das Wahrzeichen für Naturkraft also durch den Menschen gelenkt, und das in doppelter Hinsicht – in seinen physikalischen Möglichkeiten als auch seiner Wahrnehmung.



Abbildung 85: Ansicht South Lake mit mechanischer Drossel. Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].



Abbildung 86: Ansicht South Lake Zulauf Kaaterskill Falls (Drossel gegenüber). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].

Coles Skizzen des Wasserfalls bieten direkte Einblicke in die Steuerung von Wahrnehmung: Verleihen insbesondere die Zeichen touristischer Präsenz der ersten Szene eine Perspektive, addierte Cole in der darauffolgenden Kohle-Skizze zwei winzige Figuren, um Monumentalität zu erzielen (Abb. 87, Abb. 88). In der finalen Ölstudie rückte an die Stelle der Aussichtsplattform schließlich eine einsame Holzhütte (Abb. 89, Abb. 90). Das Endergebnis entledigte Cole sämtlicher Hinweise auf touristische Erschließung und ersetzte sie durch eine dichte Waldkante (Abb. 91). Nur ein ‚Indianer‘ verblieb im Bild. Zentral vor einer dunklen Felspartie sticht er direkt ins Auge (Abb. 92). Seine Haltung erinnert dabei an die Wuchsform des spärlich rot-belaubten Baumes rechts daneben. Zusammen mit dem roten Gewand und dem roten Federkopfschmuck scheint Cole hier abermals einen subtilen Vergleich von Mensch und Baum anzustellen, was zurück an seine Zeichnung *From Nature* (Abb. 64) als auch das Albany-Gemälde *Landscape View near the Falls of the Kaaterskill* (Abb. 77) denken lässt.

77 Vgl. ebd.

78 Für diesen Hinweis vor Ort danke ich Stefan Geppert.



Abbildung 87: Thomas Cole, Double Waterfall-Kaaterskill Falls, 1826, Kohle, Kreide und Bleistift auf Papier, 41,9 x 37,2 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 69, Abb. 44.

In allen Varianten werden Mensch und Natur zu einer Einheit – jedenfalls formal. Auch bei *The Clove* (Abb. 80) gilt das, doch anstatt die Figur hervorzuheben, tarnte Cole sie im Dickicht. In allen Ausführungen nutzte er so gesehen eine Methode der Kunstkammer: Verschmelzung, Imitation und Gegenüberstellung. Damit suggeriert Cole subtil, dass Mensch und Natur dieselbe Materie teilen. Dies ist wiederum ein zutiefst ökologischer Gedanke, der sich in den 1840er Jahren durch Entwicklungen im Feld der Biochemie weiter festigen sollte.⁷⁹

Geradezu befremdlich ist die Tatsache, dass Coles Albany-Gemälde als Utopie landschaftlicher Unversehrtheit in etwa genauso lange auf einem Hudson-River-Dampfschiff verweilten und dabei Touristen anziehen sollten, wie die

⁷⁹ Vgl. Thomas, S. 5.



Abbildung 88: Thomas Cole, Double Waterfall-Kaaterskill Falls (Detail), 1826. Kohle, Kreide und Bleistift auf Papier, 41,9 x 37,2 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (MI). Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 69, Abb. 44.



Abbildung 89: Thomas Cole, Kaaterskill Falls, 1826. Öl auf Leinwand, 24,8 x 19,7 cm, Williford Foundation for American Art, Fairfield (TX). Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 69, Abb. 45.



Abbildung 90: Thomas Cole, Kaaterskill Falls (Detail), 1826. Öl auf Leinwand, 24,8 x 19,7 cm, Williford Foundation for American Art, Fairfield (TX).
Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 69, Abb. 45.



Abbildung 91: Thomas Cole, Kaaterskill Falls (Detail), 1826, Öl auf Leinwand, 109,2 x 91,4 cm, Privatsammlung. Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 70, Abb. 46.



Abbildung 92: Thomas Cole, Kaaterskill Falls (Detail), 1826, Öl auf Leinwand, 109,2 x 91,4 cm, Privatsammlung. Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 70, Abb. 46.



Abbildung 77: Thomas Cole, Landscape View near the Falls of the Kauterskill, in the Catskill Mountains, verm. 1826–27, Öl auf Mahagoni, Standort unbekannt. Quelle: Myers, S. 514, Abb. 15.



Abbildung 80: Thomas Cole, The Clove, Catskills, 1826, Öl auf Leinwand, 64,8 x 89,2 cm, New Britain Museum of American Art, New Britain (CT). Quelle: Julia Berghoff [02.04.2022].



Abbildung 64: Thomas Cole, From Nature, 1823, Tinte auf Papier, 24,4 x 18,4 cm, Albany Institute of History and Art, Albany (NY). Quelle: Barringer, »American Wilderness«, S. 133, Abb. 10.

Gerberindustrie dieselbe Waldregion zur Lederherstellung für Schuhsolen besagter Stadtbevölkerung bis auf die letzte Tanne ausmerzte.

Eine weitere widersprüchliche Wechselwirkung offenbart sich, betrachtet man die Malgründe der Albany-Sammlung: Alle zwölf Werke wurden auf Mahagoniholz gemalt.⁸⁰ Das exotische Material Mahagoni hatte im frühen 19. Jahrhundert bereits eine vielschichtige Vergangenheit, da es seit etwa 100 Jahren als Luxusgut nach Nordamerika importiert wurde.⁸¹ Schon zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren Mahagoni-Möbel ein kulturelles Symbol für die gehobene Klasse in Städten wie Philadelphia, Boston und New York. Für zahlreiche Portraitmalereien Charles Willson Peales diente das glänzende Holz zudem als wichtiges

⁸⁰ Vgl. Myers, S. 503.

⁸¹ Vgl. Anderson, Jennifer L. *Mahogany*. Cambridge (CT): Harvard University Press, 2012. S. 65.

Bildmotiv.⁸² Der wachsende Markt für Mahagoni hing jedoch nicht primär an der zeitgenössischen Faszination für glatte Oberflächen. Zucker spielte die ausschlaggebende Rolle, da Jamaikas wirtschaftliche Position innerhalb des British Empire letztlich dem Zuckerexport zuzuschreiben war.⁸³

Tatsächlich entstand der Markt für Mahagoni nur deshalb, weil das Land von Bäumen befreit werden musste, um Zuckerrohr anzubauen – hierbei setzten sich jamaikanische Farmer sogar dafür ein, den Mahagonihandel von der Steuer zu befreien.⁸⁴ Aufgrund des langsamen Wachstums der tropischen Mahagonibäume führte der neu entdeckte Markt aber schnell zu einer massiven Entwaldung der Tropen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war der Bestand auf Jamaika so erschöpft, dass Exemplare nur noch in weit abgelegenen Bergregionen und Gärten wohlhabender Privatpersonen zu finden waren.⁸⁵ Dies war ein Schicksal, das auch die Hemlocktanne wenige Jahrzehnte später in den USA ereilen sollte.

Heute ist die Rodung der Tropen wiederum hauptsächlich auf den Anbau von Soja zurückzuführen, das zum Großteil als Futter für die Rinderzucht gebraucht wird.⁸⁶ Menschliches Konsumverhalten bedingte also damals wie heute komplexe Wechselwirkungen auf die Umwelt, wobei sie auf den ersten Blick meist nicht durchschaut werden können. Dass Coles wildnisbetonte Landschaftsgemälde der Albany-Sammlung auf Mahagoniholz gefertigt wurden, verbindet zwei konträre umweltgeschichtliche Aspekte und zeigt, welche vielschichtigen und widersprüchlichen Vernetzungen Kunstwerke in sich tragen können.

Mit Blick zurück auf die vermeintlich naturgetreuen Kompositionen von *The Clove* (Abb. 80), *Landscape View near the Falls of the Kauterskill* (Abb. 77) und *Kaaterskill Falls* (Abb. 83) fällt auf, dass diese sich alle entgegen der klassischen Tradition des Pittoresken positionieren. Sie verwehren eine Tiefenflucht und betonen die natürlichen Strukturen in Vorder- und Mittelgrund. Im Kontrast zu den konventionell idealisierten Szenen entsteht so der Eindruck, als hätte Cole seine Beobachtungen direkt auf die Leinwand übertragen. Hierbei spielten

82 Vgl. Braddock, »Introduction«, S. 31.

83 Vgl. Turner Igoe, Laura. »Creative Matter: Tracing the Environmental Context of Materials in American Art«. In: *Natures Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock: New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 142.

84 Vgl. Turner Igoe, S. 142.

85 Vgl. ebd.

86 Vgl. Lima, Mendelson et al. »Deforestation and the Social Impacts of Soy for Biodiesel: Perspectives of Farmers in the South Brazilian Amazon«. In: *Ecology and Society*. Bd. 16, Nr. 4. Dedham (MA): Resilience Alliance Inc., 2011.

vor allem Freilichtskizzen (frz.: *plein-air*) eine zunehmend wichtige Rolle. Mit dem Vorgehen, vermehrt in der freien Natur zu malen und zu zeichnen, lag Cole am Puls der Zeit. Denn in den 1830er Jahren sollte die Freilichtmalerei, im Gegensatz zur Ateliermalerei, besonders in England und Frankreich schnell an Bedeutung gewinnen. Die sogenannte ‚Schule von Barbizon‘ wird in der Forschung sogar als »Overtüre« des späteren Impressionismus gesehen.⁸⁷

Bis ins 19. Jahrhundert hinein war es üblich, auch Landschaften im Atelier zu malen.⁸⁸ Unter den ersten Künstlern, die mit Staffelei und Leinwand in die Natur gingen, war der Engländer John Constable – zu dem Cole ab 1830 eine Freundschaft pflegte. In aktuellen Forschungsansätzen wird ferner davon ausgegangen, dass der Einfluss von Constables Ölskizzen-technik auf Cole bisher unterschätzt wurde.⁸⁹ Tatsächlich sollten die Hudson-River-School-Maler später vor allem für ihre gründlichen *Plein-Air*-Skizzen bekannt werden.⁹⁰ Dieser besonders detaillierte Realismus galt folglich als »distinctly American.«⁹¹

Dabei ist die Nähe zu wissenschaftlichen Methoden bemerkenswert: Im Dokumentieren von Beobachtungen als Skizzen zeigt sich eine ähnliche Vorgehensweise wie beim empirischen Sammeln von Daten und Objekten. In beiden Fällen werden Informationen aus dem Kontext gelöst und vermeintlich objektiviert. Die Auffassung von Naturalismus war schließlich noch immer von den positivistischen Wissenschaften geprägt – die auf Erfahrung als zentralem Anliegen basierten.⁹² Inwiefern Beobachtung und Detailfülle aber nicht zwangsläufig ein Garant für Naturtreue sein müssen, demonstrierte auch Coles einziger Schüler Frederic Edwin Church. An diesem wird im nächsten Kapitel beispielhaft gezeigt, welche geradezu abstrakten Ausmaße der Anspruch auf Realismus annehmen konnte.

Cole verband den »ausländischen Trend« des Naturalismus schließlich mit naturkundlichen Anliegen,⁹³ wobei die Komposition von *Kaaterskill Falls*

87 Wedewer, S. 123.

88 Vgl. Anonym. »Freilichtmalerei«. In: *Das große Lexikon der Malerei*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1982. S. 735.

89 Vgl. Barringer, Tim (Hg.). »Thomas Coles Atlantic Crossings«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 38.

90 Vgl. Stradling, S. 61.

91 Mills, Sally. »Catalogue«. In: *All Seasons and Every Light. Nineteenth Century American Landscapes from the Collection of Elias Lyman Magoon* [Ausst.-Kat.]. Poughkeepsie (NY): Vassar College Art Gallery, 1983. S. 36.

92 Vgl. Pyne, Kathleen. *Art and the Higher Life. Painting and Evolutionary Thought in Late Nineteenth-Century America*. Austin (TX): University of Texas Press, 1996. S. 87.

93 Kusserow, »Ordering the Land«, S. 91.

(Abb. 83) besonders ungewöhnlich ist. Das Hochformat füllte Cole großflächig mit einer Felswand, die in ihren linearen Strukturen fast wie ein geologischer Querschnitt anmutet. Die obere Waldkante unterstützt diesen Eindruck zusätzlich. Außerdem gibt es dort ein zunächst unscheinbares Detail zu entdecken: einen kleinen Fels. Dieser liegt auf einem größeren Steinbrocken, unweit rechts des ersten Wasserfalls (Abb. 93). Normalerweise würde dieser Gesteinskonstellation wohl keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt werden, doch Cole wiederholte sie mehrfach. In zahlreichen Kompositionen platzierte er auffällige Felsbrocken auf Hügeln und Bergkuppen, als wären sie dort ‚abgelegt‘ worden.



Abbildung 83: Thomas Cole, Kaaterskill Falls, 1826. Öl auf Leinwand, 109,2 x 91,4 cm, Privatsammlung. Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 70, Abb. 46.



Abbildung 93: Thomas Cole, Kaaterskill Falls (Detail), 1826, Öl auf Leinwand, 109,2 x 91,4 cm, Privatsammlung. Quelle: Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 70, Abb. 46.

4.2.3. DESOLATION ALS DYSTOPISCHE UTOPIE

Eine ungewöhnlich prominente Stellung erhalten Findlinge in Coles monumentalem Zyklus *The Course of Empire* von 1833–36 (Abb. 94–98). Auf allen fünf Gemälden liegt ein großer Steinbrocken an der Spitze eines malerisch in die Höhe ragenden Bergplateaus. In Etappen führte Cole hier sowohl das Erwachsen und Zerfallen einer menschlichen Zivilisation als auch deren Auswirkungen auf die Landschaft vor Augen. Nach der antiken Architektur und Bevölkerung zu urteilen,



Abbildung 94: Thomas Cole, *The Course of Empire: The Savage State*, 1834, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 206, Abb. 53.



Abbildung 95: Thomas Cole, *The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State*, 1834, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 208, Abb. 55.

bezog er sich dabei auf den Untergang des Römischen Reichs.⁹⁴ Die Natur verschwindet Schritt für Schritt, bis sie dem überbordenden Prunk einer Stadt gewichen ist (Abb. 96). Doch Cole ging noch einen Schritt weiter und zeigte den Menschen als selbstzerstörerische Spezies. Die blutigen Kämpfe (Abb. 97) über-

94 Vgl. Barringer, »Thomas Coles Atlantic Crossings«, S. 49.



Abbildung 96: Thomas Cole, *The Course of Empire: The Consummation of Empire*, 1835–1836, Öl auf Leinwand, 130,2 x 193 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 210, Abb. 57.



Abbildung 97: Thomas Cole, *The Course of Empire: Destruction*, 1836, Öl auf Leinwand, 84,5 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 213, Abb. 58.



Abbildung 98: Thomas Cole, *The Course of Empire: Desolation*, 1836, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 216, Abb. 59.

führte er dann abschließend in einen überraschend versöhnlichen Zustand der Einöde (Abb. 98). Der Mensch existiert hier nur noch als Erinnerung. Die übrig gebliebenen Ruinen verweisen derweil auf die Vergangenheit als auch die Zukunft, denn die Natur ist bereits im Begriff, sich ihren Lebensraum zurückzuholen.

Desolation ist demnach das eigentlich zentrale Werk der Serie, auch wenn es in Coles Planung von 1833 (Abb. 99) *The Consummation of Empire* flankieren sollte. Denn *Desolation* (Abb. 98) als Abschluss und Ausblick vereint zahlreiche Anliegen, die mit dem damaligen wissenschaftlichen als auch ökologischen Kontext in Zusammenhang stehen und heute noch aktuelle Fragestellungen behandeln. Mit unbeeindruckter Leichtigkeit hält Coles Steinbrocken seinen Platz am Kliff des steilen Berghangs und verkörpert somit die einzige Konstante der gesamten Landschaftsentwicklung. Auf gleicher Höhe sitzt ein voller Mond am Himmel, dessen Glanz die Szene in ein sanftes Licht hüllt. Auf der von Mondschein beleuchteten Wasseroberfläche schwimmen einige Enten und am

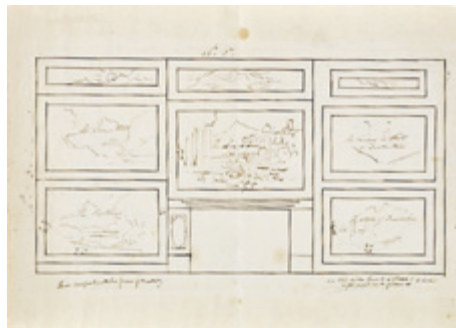


Abbildung 99: Thomas Cole, *Layout for the Course of Empire*, 1833, Bleistift und Tinte auf Papier, 25,1 x 33,4 cm, Detroit Institute of Fine Arts, Detroit (MI). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 204, Abb. 52.

Himmel sind entfernt verschiedene Vogelschwärme auszumachen. Seinen Humor beweist Cole schließlich oberhalb der antiken Säule im Vordergrund: Das ehemals prunkvoll gestaltete korinthische Kapitell dient nun als perfekter Nistplatz für ein Storchenpaar, womit er gleichzeitig ein Fruchtbarkeitssymbol integrierte.

Säule, Mond und Stein geben der panoramisch angelegten Komposition einen gewissen Höhenzug. Gleichzeitig strukturieren sie das Format in etwa vier gleich große Abschnitte. Trotz des ruinösen Zustands herrscht so eine spürbare Ordnung. In Coles Ölstudie (Abb. 100) wird diese Form der Bildanlage noch offensichtlicher, da Mond und Felsblock hier etwas größer dargestellt sind. Die drei Bildelemente stehen aber nicht nur in einem kompositorischen Zusammenhang, sondern repräsentieren offenbar drei Weltebenen – die menschliche, die kosmische und die natürliche. Coles von Schlingpflanzen bewachsene und dennoch hell angestrahlte Säule bietet dabei den Einstieg ins Bild. Schon in der Ölstudie zeigt sich, dass Cole dem Pflanzenbewuchs weitaus mehr Präsenz zusprach als den Trümmern am Boden: Das menschliche Artefakt ist nur Teil eines größeren Kreislaufs. Die zweithellste Stelle des Bildes nimmt der Vollmond ein. Mittig am Himmel gleicht er einem kosmischen Ruhepol und doch ist er der Inbegriff zyklischer Vergänglichkeit. Bei näherem Herantreten an das Bild erscheint Coles Humor ein zweites Mal, genauso wie sein Hang zu anthropomorphen Gestalten. Denn er gab dem Mond ein zwinkerndes Gesicht (Abb. 101), was auf Reproduktionen allerdings nur schemenhaft erkennbar wird. Der Ruhepol ist so auch



Abbildung 100: Thomas Cole, Study for Desolation, 1836, Öl auf Holz, 24,5 x 40,3 cm, Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 217, Abb. 60.



Abbildung 101: Thomas Cole, *The Course of Empire: Desolation* (Detail), 1836, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 216, Abb. 59.

ironischer Beobachter der Szene, was Coles eigenen Pessimismus zum Ausdruck bringen könnte.⁹⁵

Schon 1832 beschrieb er die Bildidee zu *The Course of Empire* mit einer ökokritischen Note: »A series of pictures [...] showing the *natural* changes of Landscape, and those effected by Man in his progress from Barbarism to Civilization – to the state of Luxury – to the vicious state or states of Destruction [...]«. ⁹⁶ Auffällig ist, dass sich die »natürlichen

Veränderungen« zumeist auf den Himmel beschränken, der mit seinen variablen Wolkenformationen die jeweilige Stimmung des Werks spiegelt. Nur in *Desolation* ist die Tier- und Pflanzenwelt als eigenständige, vitale Kraft gezeigt, die den Menschen überdauert.

Grundsätzlich lebte Cole in einer Zeit, der dystopische Zukunftsszenen nicht fremd waren. In der Forschung wird er daher gerne als Teilhaber eines »gängigen romantischen Pessimismus« gesehen.⁹⁷ Auf seiner ersten Reise nach Europa 1829 besuchte er bspw. Robert Burfords Londoner Panorama des Pandemonium aus Miltons *Paradise Lost*, das sich wiederum auf Bilder John Martins bezog.⁹⁸ Cole und seine europäischen Kollegen faszinierte die düstere Anziehung des Erhabenen, wozu historische Ereignisse wie die Amerikanische und Französische Revolution wesentlich beigetragen hatten.⁹⁹ Während rationalem Denken größere Gewichtung zukam, gewann auch die emotionale Auffassung der Welt an Bedeutung. Dass Miltons ‚Hauptstadt der Hölle‘ gerade im 18. und 19. Jahr-

95 Vgl. Barringer, Tim (Hg.). »American Citizenship and Consummation«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 217.

96 Thomas Cole an Robert Gilmore, 29.01.1832. In: *Thomas Cole Papers, Manuscripts and Special Collections*. New York State Library, S. 7; zit. in Barringer, »Thomas Coles Atlantic Crossings«, S. 50.

97 Barringer, »Thomas Coles Atlantic Crossings«, S. 50–51.

98 Vgl. Barringer, Tim (Hg.). »Sublime«. In: *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's Trans-Atlantic Inheritance*. Hg. Tim Barringer et al. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 128. Tatsächlich nutzte Cole Burfords Panorama später für seine Komposition von *Destruction*. Vgl. Born, S. 81.

99 Vgl. Barringer, »Thomas Coles Atlantic Crossings«, S. 51.

hundert vermehrt Aufmerksamkeit genoss, mag auf eine Spannung aus Macht und Ohnmacht hindeuten, wie sie schon bei De Loutherbourghs *Eidophusikon* und Peales *Moving Pictures* beschrieben wurde. Das Wechselspiel aus Technik und Mystik, Utopie und Dystopie nutzte Cole somit noch 50 Jahre später.

Ein zeitnahes Ereignis, das Coles Zyklus ebenfalls beeinflusst haben könnte oder zumindest im Bewusstsein der Öffentlichkeit präsent gewesen sein musste, ist der große Stadtbrand in New York von 1835.¹⁰⁰ In der Nacht vom 16. auf den 17. Dezember brach hier im Wallstreet-Viertel ein Feuer aus, das New Yorks finanzielles Zentrum in Schutt und Asche legte. Sogar das prunkvolle Exchange Merchants Building als Symbol für die wachsende wirtschaftliche Macht der Stadt stand in Flammen.¹⁰¹ Über den Sommer 1836 arbeitete Cole schließlich an den beiden Gemälden *Destruction* (Abb. 97) und *Desolation* (Abb. 98), die er im Oktober fertigstellte.¹⁰² Noch im gleichen Monat, vom 17. Oktober bis zum 15. Dezember, wurde der Zyklus in der National Academy of Design präsentiert.¹⁰³ Damit endete die Ausstellung genau einen Tag vor der Jähmung des großen Stadtbrands. Die zeitliche Nähe mag hier zufällig sein – da keinerlei Quellen ausfindig gemacht werden konnten, die auf eine direkte Verbindung hindeuten – allerdings ist anzunehmen, dass das Geschehen im öffentlichen Bewusstsein noch präsent war. Die Ansicht einer brennenden und verwüsteten Stadt in Coles *Destruction* musste Erinnerungen geweckt haben, zumal die Brandstelle nur etwa vier Kilometer Fußweg von der Ausstellung entfernt lag.

Ein Vergleich mit Nicolino Calyos Blick auf das brennende Exchange Merchants Building (Abb. 102) von Januar 1836 lässt Bezüge zu Coles *Destruction* erkennen: Beide Werke betonen die Tiefenflucht der in Flammen stehenden Stadt und verdunkeln den Himmel mit düsteren Rauchschwaden. Die antiken Säulenbauten bei Cole erinnern an die Renaissance-Architektur des herrschaftlichen Bankgebäudes bei Calyo, was Coles Stadt wohl eine für damalige Betrachter zeitgenössische Note verlieh. Dass gerade New Yorks wirtschaftliches Zentrum

100 Vgl. Manners, Dr. Jane; Schwartz Fellow, Bernard und Irene. »The Great New York Fire of 1835 and the Marketing of Disaster«. In: *New-York Historical Society*. URL: <https://www.nyhistory.org/blogs/the-great-new-york-fire-of-1835-and-the-marketing-of-disaster> [01.05.2022].

101 Vgl. Patterson, Margaret Sloane. »Nicolino Calyo and His Paintings of the Great Fire of New York, December 16th and 17th, 1835«. In: *The American Art Journal*. Bd. 14, Nr. 2. New York (NY): Kennedy Galleries Inc., 1982. S. 11.

102 Vgl. Vittoria, »Chronology«, S. 256.

103 Vgl. Faherty, Duncan. *Remodeling the Nation: The Architecture of American Identity, 1776-1858*. Hanover (NH), London: University Press of New England, 2007. S. 110.



Abbildung 102: Nicolino Calyo, *The Great Fire of New York as Seen from the Bank of America, New York City, December 16th & 17th, 1835*, Januar 1836, Gouache auf Papier, 41,3 x 60,3 cm, New-York Historical Society, New York (NY).
Quelle: <https://emuseum.nyhistory.org/objects/14810/the-great-fire-of-new-york-as-seen-from-the-bank-of-america?ctx=c4051dfc24d59156dd0f9407ff6c5ae96add087f&idx=17> [09.09.2022]

1835 brennen sollte, wusste Cole in den Anfängen von *The Course of Empire* 1833 zwar noch nicht, das Unglück passte zynischerweise allerdings perfekt in den mahnenden Unterton seiner Bilderserie. Tatsächlich entstand der Zyklus in einer Zeit massiver wirtschaftlicher Expansion, der »progress at all costs«-Politik Andrew Jacksons,¹⁰⁴ woraufhin er in der Forschung primär als Mahnmal gelesen wurde. Coles Schlussbild *Desolation* verkörpert wiederum Utopie und Dystopie gleichzeitig; der Mensch ist zwar vergangen, aber die Natur besteht und erblüht aufs Neue. Demnach kann der gesamte Zyklus auch als Kritik und Erlösung in einem gesehen werden.

Ein zentraler Widerspruch zeigt sich darüber hinaus in der Verbindung zu Coles Auftraggeber Luman Reed, da dieser als erfolgreicher Unternehmer gerade von Jacksons Politik profitierte.¹⁰⁵ Gleichzeitig war er zwischen 1832 und 1836 einer der wichtigsten Freunde und Förderer zahlreicher amerikanischer Künstler. Reeds Sammlung sollte schließlich die Grundlage für das erste öffentliche

104 Kusserow, Karl. »The Trouble with Empire«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 105.

105 Vgl. Braddock, »Introduction«, S. 8.

Kunstmuseum New Yorks bilden.¹⁰⁶ Infolgedessen wird deutlich, dass kultureller Aufschwung nicht ohne den technologischen und wirtschaftlichen Fortschritt existiert. Erst Freizeit gab auch die Freiheit zu denken und zu reflektieren.¹⁰⁷ Eben diese Errungenschaft führte dazu, dass ihre Mittel kritisch betrachtet werden konnten – ein Widerspruch, der bis heute anhält.

Coles ambivalente Auftragslage spiegelt auch das inhaltliche Spannungsfeld von *The Course of Empire* – zwischen Mahnung und Ergebung wider. Häufig gilt noch heute der Ausspruch »die Natur holt sich zurück, was ihr gehört« als Minderung der eigenen Verantwortung. Die implizierte Haltung, dass sich der Mensch als Gegenpol der Natur zu sehen hat, birgt jedoch Gefahren für eine sinnvolle Umweltdiskussion. Wie William Cronon aufschlüsselte, führe die Idealisierung einer fernen, unberührten Wildnis häufig gerade dazu, dass wir die Umwelt, in der wir tatsächlich leben, eben nicht idealisieren.¹⁰⁸ Wildnis erscheint als nostalgischer Ursprungsort, an dem der Mensch weder Schuld noch Platz hat.

In diesem Aspekt endet Coles Panorama, wobei deutlich wird, dass Balance keine realistische Option darstellt. Als Abschluss und Neubeginn verweist *Desolation* vielmehr auf den Menschen und sein Umfeld als »stabile Ungleichgewichte«,¹⁰⁹ was in gewisser Weise schon ein modernes ökologisches Prinzip vorausnimmt. In seinem Buch *Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft* von 2008 beschrieb Josef Reichholf, dass die Triebkräfte der Evolution nicht auf Balance, sondern auf natürlichen Schwankungen basieren. Die »populäre Vereinfachung« eines Gleichgewichts im Naturhaushalt sei demnach zu verwerfen,¹¹⁰ da dies Stillstand bedeuten würde. Cole führte einen solchen Gedanken zwar mit dem Untergang der Menschheit in ein Extrem, doch ist sein dynamischer Ansatz durchaus zukunftsweisend.

Der Widerspruch zwischen Naturbewahrung und Naturzerstörung, der im Verlauf dieser Forschungsarbeit immer wieder angesprochen wird, ist mit der Transformation des Begriffs ‚Wildnis‘ verknüpft, dessen Bedeutung sich in den

106 Vgl. Craven, Wayne. »Luman Reed, Patron: His Collection and Gallery«. In: *The American Art Journal*. Bd. 12, Nr. 2. New York (NY): Kennedy Galleries Inc., 1980. S. 40; 56.

107 Vgl. Marx, S. 192.

108 Vgl. Cronon, William (Hg.). »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 81.

109 Reichholf, Josef H. *Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

110 Reichholf, S. 132.

USA vom 18. zum 19. Jahrhundert völlig umgekehrt hat. Zunächst war Wildnis ein Ort von Kargheit und Einöde, etwas das es für den Menschen zu kultivieren galt.¹¹¹ In den USA wurde es daher als »gottgegebene« Mission angesehen, als »Manifest Destiny«, das Land zu besiedeln, womit die Westerschließung ihren Lauf nahm.¹¹² Das ‚leere‘ Land Amerika durch Technologie zu kultivieren wurde, wie David Nye eindringlich ausführte, zu einem nationalen Ursprungsmythos, dem Narrativ der »Second Creation«. Viele Amerikaner sahen Technologie folglich als Manifestation ‚göttlicher Maßnahmen‘ in der Landschaft.¹¹³ Gleichzeitig entstanden an der sogenannten Frontier entsprechende Mythen um ein freies und selbstbestimmtes Leben, weitab von industriellen Zwängen der Städte. Diese ‚Wildnis‘ als Gegensatz zur Stadt wurde zu einem idealisierten Zufluchtsort – speziell für wohlhabende Stadtbürger.¹¹⁴

Dieses Gefühl bediente auch das romantische Konzept der erhabenen Landschaft, das der ‚Wildnis‘ half, sich in ein heiliges, amerikanisches Nationalsymbol zu verwandeln. Wilde Landschaft wurde so nicht nur zu einem Ort religiöser Erlösung, sondern auch »nationaler Erneuerung«: Hier konnte erlebt werden, was es bedeutete, ein Amerikaner zu sein.¹¹⁵ Mit dem Mythos der verschwindenden Frontier zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde schließlich der Grund für den Schutz erhabener, wilder Landschaft gelegt, was an der Einrichtung der ersten Nationalparks wie Yosemite, Yellowstone oder den Rocky Mountains sichtbar wird. Erst sehr viel später wurde bspw. ein Sumpf zum Naturschutzgebiet ernannt.¹¹⁶ ‚Wildnis‘ als kulturelles Konstrukt, als Herauslösung von Landschaft aus ihrem Kontext wurde also einerseits ‚heilig‘ gesprochen und andererseits zur Besiedlung verdammt. Für dieses Spannungsfeld gibt es keine Lösung, solange der Begriff ‚Wildnis‘ den Menschen kategorisch ausschließt. Hier setzt auch Bruno Latour an, indem er zeigt, dass die beiden Welten *in* und *von* der wir leben wieder verknüpft werden müssen.¹¹⁷

Mit der Darstellung einer zunehmend größer werdenden Stadt schnitt Cole noch einen weiteren Themenkomplex an, der gerade heute im Hinblick

111 Vgl. Cronon, »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«, S. 70.

112 Vgl. Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 424.

113 Vgl. Nye, *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*, S. 288–289.

114 Vgl. Cronon, »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«, S. 76; S. 78.

115 Vgl. Cronon, »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«, S. 76.

116 Vgl. Cronon, »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«, S. 73.

117 Vgl. Latour, S. 15.

auf die nachhaltige Nutzung von Lebens- und Wohnraum besondere Relevanz besitzt. Albrecht Müller von der Universität Tübingen sprach in seinem Vortrag »Wachsende und schrumpfende Städte« vom 4. März 2022 vor allem über die Notwendigkeit eines Umdenkens in der Bebauung von Landschaft. Er benannte die alleinige Weiterverwendung bereits bestehender urbaner Flächen als einzige zukunftsorientierte Möglichkeit im Vergleich zur Neubebauung und damit stetigen Reduzierung landschaftlicher Gebiete. Coles apokalyptisches Szenario bietet zwar keinen solchen Lösungsansatz, verweist aber gleichfalls auf die Notwendigkeit eines Umdenkens im Hinblick auf urbane Expansion. Auch Charles Willson Peales Farm Belfield lässt hier Bezüge zu, denn Peale erwarb die bestehende Farm mit dem Anliegen, ein in sich funktionierendes Wirtschaftssystem zu erhalten, wodurch er Müllers Vorschlag im Grunde damals schon umsetzte.

Neben Symbolen der Vergänglichkeit ist der fortwährend an seinem Platz ruhende Felsblock in *Desolation* (Abb. 98) ein bewusster Gegenentwurf. In allen fünf Zeiträumen liegt er unberührt an derselben Stelle, was die Vermutung schürt, dass er wohl schon lange zuvor dort verweilte. Somit spannte Cole einen noch größeren Zeitrahmen auf: Sein natürliches Artefakt greift zurück bis in die Naturgeschichte. Tatsächlich verarbeitete Cole mit den ungewöhnlichen Steinbrocken ein damals aktuelles wissenschaftliches Rätsel. Denn um die Herkunft der sonderbaren Findlinge herrschten verschiedene rivalisierende Theorien. Erneut kommt das Konzept des Neptunismus zum Tragen. Die offenbar von ihrem ursprünglichen Ort weggetriebenen Steine wurden von den Neptunisten folglich häufig zur Beweisführung der Sintflut als historisches Ereignis herangezogen.¹¹⁸ Der amerikanische Geologe Benjamin Silliman erörterte diese These in seinen 1820 erschienenen *Geological Lectures*.¹¹⁹

Cole kannte Silliman durch seinen Förderer Daniel Wadsworth, dessen Schwager. Cole und Wadsworth lernten sich 1825 durch seinen Onkel, den Künstler John Trumbull, kennen woraus sich eine langjährige Verbindung ergab.¹²⁰ Coles Förderer und Auftraggeber von *The Course of Empire* Luman Reed besaß zudem etwa 40 Bände von Sillimans *American Journal of Science* sowie eine der größten privaten Mineraliensammlungen in den USA – bei Geologen

118 Vgl. Westheider, »Kunst und Wissenschaft«, S. 72.

119 Vgl. Bedell, S. 28.

120 Vgl. Mankin Kornhauser, Elizabeth et al. »Katalog der ausgestellten Werke«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 117.

wohl bekannt.¹²¹ Auch Silliman besaß ein Mineralienkabinett mit über 2.000 Proben, das er von dem amerikanischen Physiker Benjamin Perkins erwarb.¹²² Perkins Neffe war nun George Perkins Marsh, Autor von *Man and Nature* (1864), dessen Werk zur Grundlage der amerikanischen Umweltbewegung werden sollte.¹²³ Cole bewegte sich somit in einem engen Netzwerk der Kunst- und Wissenschaftsszene.

Mit Blick auf jenes Umfeld scheint naheliegend, dass Cole sich auf Seiten der Neptunisten ansiedelte, wofür auch sein Gemälde *The Subsiding of the Waters of the Deluge* von 1829 spricht (Abb. 103). Hier setzte er Findlinge in direkten Zusammenhang mit der biblischen Geschichte.¹²⁴ Im Jahr 1837 und damit etwa ein Jahr, nachdem Cole *The Course of Empire* fertig stellte, veröffentlichte der Schweizer Geologe Louis Agassiz seine »Eiszeit-Theorie«, die das dramatische Flut-Konzept durch langsame Gletscheraktivitäten ersetzte.¹²⁵ Zwar sprach Agassiz als Erster explizit von einer Eiszeit, doch schon 1825 machte ein Farmer aus Connecticut den wegweisenden Vorschlag zu dieser Theorie.¹²⁶ Peter Dobson adressierte einen Brief direkt an Silliman, in dem er von einem besonders glatt geschliffenen Felsbrocken berichtete, den er in der Bodenmoräne seines Grundstücks fand. Er führte aus: »I think that we cannot account for these appearances unless we call in the aid of ice along with water, and that they have been worn by being suspended and carried in ice over rocks and earth under water.«¹²⁷ Im Juli 1826 wurde der Brief sogar in Sillimans *American Journal of Science* abgedruckt. Bezeichnend ist hier, dass Silliman als Vertreter der Flut-Theorie gleichzeitig erste Hinweise auf ein neues Konzept publizierte, das in seinen Grundzügen noch bis heute währt.

121 Vgl. Bedell, S. 27.

122 Vgl. Delbourgo, S. 275.

123 Vgl. Lowenthal, David. *George Perkins Marsh. Prophet of Conservation*. Seattle (WA): University of Washington Press, 2009. S. 439. Vgl. Wulf, S. 28.

124 Vgl. Westheider, »Kunst und Wissenschaft«, S. 71.

125 Vgl. Lurie, Edward. *Louis Agassiz. A Life in Science*. Chicago (IL), London: University of Chicago Press, 1960. S. 98. Schon 1835 hatte auch Agassiz Kontakt zu Silliman aufgebaut, worauf er 1837 zu einem »corresponding member« der Academy of Natural Sciences of Philadelphia gewählt wurde. Vgl. Lurie, S. 115.

126 Vgl. Lurie, *Louis Agassiz. A Life in Science*, S. 102.

127 Peter Dobson an Benjamin Silliman, 21.11.1825; zit. in Bagnall, William R. *The Textile Industries of the United States: Including Sketches and Notices of Cotton, Woolen, Silk, and Linen Manufacturers in the Colonial Period*. Bd. 1. Riverside (CA): Riverside Press, 1893. S. 606.



Abbildung 103: Thomas Cole, *Subsiding the Waters of the Deluge*, 1829, Öl auf Leinwand, 91,4 x 121 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC). Quelle: <https://americanart.si.edu/artwork/subsiding-waters-deluge-5080> [09.09.2022].

Die ‚Findling-Debatte‘ weist unterdessen erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem ‚Basalt-Streit‘ auf, da es sich in beiden Fällen auch um religiöse Grundsätze handelte, die durch wissenschaftliche Mittel legitimiert werden sollten. Heute ist die Annahme einer Sintflut wissenschaftlich zwar längst überholt, doch müssen derlei Überlegungen stets aus dem damaligen Wissensstand heraus bewertet werden. Durch Coles Nähe zu Wissenschaftlern der Zeit mag ihm der Diskurs bekannt gewesen sein, was nicht zuletzt an der prominenten Platzierung der Findlinge in *The Course of Empire* abgelesen werden kann. Dass er das Thema noch 1836 so prägnant wie nie zuvor aufgriff und Agassiz nur kurze Zeit später die Eiszeit-These publik machte, zeigt, mit welcher Aktualität geologische Themen auf wissenschaftlicher wie künstlerischer Ebene verhandelt wurden.

The Course of Empire verkörpert allerdings vielmehr Agassiz‘ Theorie langsam wirkender Kräfte als die Überzeugung einer historischen Sintflut. Erst die Erkenntnis, dass der Mensch nur einen kleinen Teil fortlaufender Naturgeschichte einnimmt, förderte fatalistische Züge, wie sie in *Desolation* spürbar sind. Hierbei können Verbindungen zum schottischen Geologen Charles Lyell erkannt werden, der in seinem *Principles of Geology* bereits 1830 die Meinung vertrat, dass

»der Mensch wirklich unbedeutend [ist], wenn wir die Operationen der großen physischen Ursachen betrachten.«¹²⁸

The Course of Empire liefert demnach zwei gegensätzliche Lesarten. Einerseits schien Cole zur Genügsamkeit aufzurufen, indem er die Folgen von Reichtum und Prunk anprangerte. Andererseits – und hier kommt der Findling ins Spiel – wird der Mensch als Phase einer weitreichenden Umweltgeschichte präsentiert, die Zerstörung legitimiert oder zumindest relativiert. Dabei vermittelte Cole ein zentrales Spannungsfeld von Umweltbewusstsein, das noch heute besteht.

Tatsächlich wurde *The Course of Empire* Seite an Seite mit einem Mineralienkabinett ausgestellt,¹²⁹ was den naturkundlichen Charakter der Bilder nochmals betonte. Wissenschaft wurde in den Dienst der Kunst gestellt, um einen lehrenden Effekt zu erzielen. Diese spezielle Verbindung erinnert an Peales Museum und eine Didaktik aus »belehren und gefallen«, worin nicht zuletzt auch Coles calvinistisch geprägte Erziehung eingeflossen sein mag.¹³⁰ Neben Cole sollten sich Künstler immer häufiger wissenschaftliche Theorien aneignen, um ihre Kunst auf eine rationale Ebene zu erheben.¹³¹

Gleichzeitig wurden Stimmen laut, die Natur mit einem quasi wissenschaftlichen Anspruch in ihren subjektiven Qualitäten erfassen wollten. Im selben Jahr der Präsentation von *The Course of Empire* veröffentlichte bspw. der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson sein erstes Buch *Nature*, in dem er auf die Wahrnehmung des Menschen gegenüber seiner Umwelt einging. Entgegen der aktuellen wissenschaftlichen Herangehensweise versuchte er nicht, Außenwelt von Innenwelt und Gegenstand von Symbol zu trennen, sondern ihre Wechselwirkungen aufzuzeigen.¹³² Damit stand er in der romantischen Tradition, die als Gegenbewegung der wissenschaftlichen Aufklärung Materialität und Geist zu einen suchte. Hierbei betonte er die Wandelbarkeit von Sicht, wenn er ausführt: »every object rightly seen, unlocks a new faculty of the soul.«¹³³ Mit seinem An-

128 Lyell, Charles. *Principles of Geology*. Bd. 1. London: John Murray, 1830. S. 207; zit. in Morgenthaler, S. 198.

129 Vgl. Westheider, »Kunst und Wissenschaft«, S. 71.

130 Vgl. Barringer, »Thomas Coles Atlantic Crossings«, S. 50.

131 Vgl. Bedell, S. 14.

132 »Every word which is used to express a moral or intellectual fact, if traced to its root, is found to be borrowed from some material appearance.«, Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston (MA), Cambridge (MA): James Munroe & Company, 1836; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 288.

133 Emerson, *Nature*; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 290.

satz, die Natur ‚richtig zu sehen‘, also die eigene Wahrnehmung der Welt zu prüfen, offenbarte er frühe ökologische Grundgedanken. Denn im Vergleich zu anderen Wissenschaften, die sich primär aus Entdeckungen entwickelt haben, war die Ökologie vielmehr eine »neue Sichtweise« auf die Welt.¹³⁴

Emerson kritisierte die Tendenz, dem Wissen und den Traditionen der Vergangenheit beizupflichten, anstatt die Natur – und das Spirituelle darin – aus der Gegenwart heraus zu erkennen.¹³⁵ Damit reihte er sich in eine aufklärerische Haltung ein, die den Wissenschaften im 18. Jahrhundert letztlich Aufschwung verschafft hatte. Mit seiner Bekenntnis, dass der Mensch in einfacher Art und Weise im Einklang mit der Natur leben sollte, knüpfte er weiter an Thomas Coles ebenfalls 1836 veröffentlichten *Essay on American Scenery* an.

Ähnlich wie bei *The Course of Empire* rief Cole hier zur Genügsamkeit auf, wenn er die Wildnis zum zentralen Symbol amerikanischer Landschaft erhob: »[...] yet the most distinctive, and perhaps the most impressive, characteristic of American scenery is its wilderness.«¹³⁶ Tatsächlich scheinen Text und Zyklus zusammenzugehören. Hier äußerte Cole das, was er in seinen Bildern an offensichtlichen Bezügen einsparte: Sein Text bietet abschließend eine direkte Kritik an Amerikas Fortschrittsdenken: »[...] what is called improvement; which, as yet, generally destroys Nature's beauty without substituting that of Art.«¹³⁷

Wie Karl Kusserow betonte, war Cole dennoch kein »Umweltaktivist« im heutigen Sinn.¹³⁸ Seine gängige Praktik, die menschlichen Auswirkungen auf Landschaft mit Natur zu überdecken, mag auch als bewusstes »Übersehen« gedeutet werden.¹³⁹ Andererseits betonte eben das Vorgehen eine Wahrnehmung für den ästhetischen Wert von Natur an sich. Damit war Cole gewissermaßen Teil einer Romantik-Ideologie, die der modernen Umweltbewegung als wesentliche Grundlage diente.¹⁴⁰ Zwar kann zurecht behauptet werden, dass bloße Sehnsucht keine praktischen Lösungen herbeiführt, sie vermag es jedoch, ge-

134 Thomas, S. 9.

135 Vgl. Zapf, Hubert (Hg.). »Ralph Waldo Emerson: Literarischer Pragmatismus und amerikanische Religion«. In: *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1996. S. 103.

136 Cole, S. 8.

137 Cole, S. 17.

138 Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 117.

139 Stradling, S. 65.

140 Vgl. Cronon, »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«, S. 72.

dankliche Strukturen zu verändern. Denn jeder Handlung muss eine Überzeugung voranstellen; oder wie Louis Agassiz mit anderen Worten formulierte: »A physical fact is as sacred as a moral principle.«¹⁴¹

Mit der Ausstellung von *The Course of Empire* hatte Coles Karriere ihren Höhepunkt erreicht.¹⁴² In den gerade einmal achteinhalb Wochen Ausstellungszeit zahlten über 2.000 Besucher jeweils 50 Cent, um die fünf Werke zu sehen.¹⁴³ Demnach wurde sie zurecht als »erfolgreichste Ausstellung eines einzelnen amerikanischen Künstlers jemals in dieser Stadt [New York]« bezeichnet,¹⁴⁴ was nicht zuletzt auf Coles eindrückliche Verschränkung von Dramatik und Wissenschaft zurückgeführt werden kann. Eine Kritik im *New York Mirror* verdeutlicht, welchen Status Kunst und Wissenschaft damals grundsätzlich einnahmen: »When the lust to destroy shall cease, and the arts, the sciences, and the ambition to excel in all good shall characterize man [...] then will the empire of love be permanent.«¹⁴⁵ Kunst und Wissenschaft wurden mit ‚allem Guten‘ gleichgesetzt und ihre Verbindung wurde als zukunftsweisend angesehen.

Tatsächlich sollten sich die kommenden Jahrzehnte für beide Disziplinen als besonders fruchtbar erweisen. Wissenschaftliche Methoden hielten weiter Einzug in die Kunst und visuelle Maßstäbe prägten die Naturwissenschaften. Dabei war die Diskussion zur Modellbildung in der Wissenschaftsgeschichte wohl nie so intensiv wie zwischen 1835 und 1860.¹⁴⁶ Inwiefern Malerei folglich als Modell von Naturordnung dienen konnte, wird mit Frederic Edwin Church und Martin Johnson Heade in ihren vielleicht größten Kontrasten verdeutlicht.

141 Lurie, Edward. »Louis Agassiz and the Idea of Evolution«. In: *Victorian Studies*. Bd. 3, Nr. 1. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1959. S. 90.

142 Vgl. Barringer, Tim. »When Thomas Cole Caught «Panoramania«. In: *The Metropolitan Museum*. URL: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/thomas-cole-panorama> [08.11.2020].

143 Vgl. Faherty, S. 110.

144 Theodore Allen an Thomas Cole, 27.12.1836; zit. in Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 205.

145 Anonym. »The Fine Arts. Mr. Cole's Five Pictures«, In: *New York Mirror*, 22.10.1836; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 274.

146 Vgl. Bredekamp, *Darwins Korallen*, S. 29.

5. DER HANG ZU EXOTISCHEN ÖKOSYSTEMEN UND DIE REHABILITIERUNG VON HEIMAT

5.1. WISSENSCHAFT, KUNST UND GESELLSCHAFT: DIE 1840ER JAHRE

Nur zwei Jahre nach Coles großem Erfolg setzte die Wilkes Expedition 1838 ihre Segel Richtung Pazifik: Sechs Schiffe liefen für die bis dahin größte jemals organisierte Entdeckungsreise aus. Obwohl die Expedition primär auf wirtschaftliche Interessen ausgelegt war, trug sie wesentlich zur Entwicklung der amerikanischen Wissenschaften in den 1840er Jahren bei und schürte eine Faszination für Südamerika.¹ Der allgemeine Aufruf zur »intellektuellen Eigenständigkeit« machte das Land für eine gesteigerte Wertschätzung der Wissenschaften schließlich so empfänglich wie nie zuvor.²

Gleichzeitig ist eine entsprechende Tendenz in der Kunst zu beobachten. Im Januar 1843 schrieb Thomas Cole an seine Frau Maria: »I have found out that a subject from scripture particularly if a figure of christ is introduced or even supposed is disgusting to the popular taste.«³ Die Entwicklung, dass »mehr Glaube in Chemie, Dampfmaschinen und Turbinen« gelegt wurde als in »göttliche Ursachen«,⁴ ist nun als Zeichen der Zeit zu lesen. Parallel gewann Natur immer mehr Aufmerksamkeit in ihren kleinsten Details und Veränderungen, was die weitere Popularisierung der Naturkunde begünstigte.

In einem Artikel in der Zeitschrift *The Knickerbocker* wurde 1845 bezeichnend formuliert: »a true naturalist cannot be a bad man.«⁵ Naturwissenschaft erschien also verbunden mit Moral und Menschlichkeit, was zurück an Charles Willson Peale denken lässt. Erstaunlicherweise wurde im gleichen Jahr ein Groß-

1 Vgl. Egerton, S. 153. Unter den 83 Offizieren und der 342 Mann starken Besatzung waren gerade einmal sieben Wissenschaftler und zwei Künstler gelistet, darunter Charles Willson Peales Sohn Titian als Naturalist. Vgl. Bryan, G. S. »The Purpose, Equipment and Personnel of the Wilkes Expedition«. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Bd. 82, Nr. 5. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 1940. 556–557.

2 Lurie, *Louis Agassiz. A Life in Science*, S. 163; 133.

3 Thomas Cole an Maria Cole, 29.01.1843. In: *Thomas Cole Papers, 1821–63*. New York Library; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, 242.

4 Lurie, *Louis Agassiz. A Life in Science*, S. 134.

5 Anonym. »The Study of Natural History«, In: *The Knickerbocker*. Bd. 15, 1845. S. 292; zit. in Foshay, »The Legacy of Elias Lyman Magoon: An Art for All Seasons«, S. 15.

teil der naturkundlichen Sammlung des Philadelphia Museum aufgrund finanzieller Nöte an den Unternehmer P. T. Barnum versteigert, was zur fast vollständigen Auflösung der Bestände führte.⁶ Hierbei wird erneut klar, dass sich Wahrnehmung und Wirklichkeit oft widersprüchlich gegenüberstehen – insbesondere dann, wenn es um Geld geht. Ein Jahr darauf gründete der Kongress 1846 die Smithsonian Institution in Washington D. C. – zur »Steigerung und Verbreitung von Wissen.«⁷ Kurios ist folglich, dass Peales Museum über 60 Jahre kaum Unterstützung bekam, trotz großer Bemühungen nie zu einer nationalen Institution erhoben wurde und nur ein Jahr nach dessen Versteigerung eine entsprechende staatlich initiierte wissenschaftliche Einrichtung entstand.

Wie reizvoll Amerika auch für internationale Wissenschaftler war, zeigt sich wiederum daran, dass noch im gleichen Jahr Louis Agassiz und Charles Lyell die Staaten besuchten.⁸ Für Agassiz sollten sie zur neuen Heimat werden. Bereits ein Jahr später hielt der junge Schweizer eine Vorlesungsreihe in New York, von der täglich Ankündigungen und Auszüge in der *New York Tribune* veröffentlicht wurden.⁹ Wie schon Charles Willson Peale sah auch Agassiz die Wissenschaft als »communal effort«,¹⁰ was zu einer weiteren Stärkung der Beziehung zwischen Wissenschaft und Gesellschaft führte. Sein Botaniker-Kollege Asa Gray formulierte hierzu passend: »[Agassiz] charms all, both popular and scientific!«¹¹

Auch die Verbindung von Kunst und Gesellschaft erfreute sich in den 1840er Jahren immer größerer Aufmerksamkeit. So brachte der britische Kunstkritiker John Ruskin 1843 den ersten Band seiner *Modern Painters* heraus, der ab 1847 auch in Amerika erhältlich war.¹² Zahlreiche amerikanische Künstler der kommenden Generation lasen Ruskin, dessen Aufruf nach absoluter »Wahrheit zur

6 Vgl. Schofield, Robert E. »The Science Education of an Enlightened Entrepreneur: Charles Willson Peale and His Philadelphia Museum«. In: *American Studies*. Bd. 30, Nr. 2. 1989. S. 32. In: URL: <https://journals.ku.edu/amsj/article/view/2470> [12.05.2020]. Sogar Humboldt verfasste eine persönliche Bitte an Thomas Jefferson, die aber erfolglos blieb. Vgl. Magee, *The Art and Science of William Bartram*, S. 183.

7 Anonym. »Our Organization«. In: *Smithsonian Institution*. URL: <https://www.si.edu/about/administration> [18.11.2020].

8 Vgl. Nye, *America as Second Creation*, S. 157.

9 Vgl. Lurie, *Louis Agassiz. A Life in Science*, S. 131; 142.

10 Irmscher, S. 65.

11 Zit. in Lurie, *Louis Agassiz. A Life in Science*, S. 126.

12 Vgl. Mills, S. 52.

Natur« dort auf fruchtbaren Boden traf.¹³ Im Kontrast zu Joshua Reynolds positionierte er sich gegen eine Generalisierung von Natur und proklamierte das genaue Studium in ihren kleinsten Merkmalen. Beinahe ironisch führte Ruskin aus: »It is just [...] impossible to generalize granite and slate [...] a rock must be either one rock or another rock; it cannot be a general rock, or it is no rock.«¹⁴ Gleichzeitig sollten die prägnantesten Eigenschaften einer Spezies festgehalten werden – also »idealer Granit« und nicht »idealer Stein.«¹⁵ Das führt zurück zur Methodik der wissenschaftlichen Illustration, die ebenso das Generelle im Speziellen suchte. Letztlich ist hierbei eine Zusammenführung bestehender naturkundlicher Anliegen mit einer veränderten Rezeption von Landschaft auszumachen.

Um wissenschaftliche Kenntnis über die Natur zu erlangen, empfahl Ruskin den Künstlern explizit, sich mit Geologie, Botanik und Meteorologie vertraut zu machen.¹⁶ Kurze Zeit später formulierte diesen Ratschlag auch ein bedeutender Wissenschaftler: Band 2 von Humboldts *Kosmos* erschien 1848 in englischer Sprache und enthielt ein eigenes Kapitel über Landschaftsmalerei, das noch zwei Generationen US-amerikanischer Wissenschaftler, Maler und Schriftsteller prägen sollte.¹⁷ Die Aufgabe der Landschaftsmalerei sah Humboldt nun darin, den »Totaleindruck«, also den »lokalen Naturcharakter« einer Gegend aufzufassen,¹⁸ was auch an Peales Habitate zurückerinnert. Dass Humboldt Peales Habitate gekannt haben musste, ergibt sich aus dem bereits beschriebenen Treffen im Philadelphia Museum 1804. Demnach ist es möglich, dass sich Humboldt umgekehrt auch von einem amerikanischen Künstler und Wissenschaftler prägen ließ, was beispielhaft auf die komplexen Vernetzungen von Wissen verweist.

Ein gesteigerter Wunsch nach »ästhetischer Kultivierung« zeichnete sich ab,¹⁹ der wesentlich mit einem steigenden Maß an Wohlstand zusammenhing. Durch einen wirtschaftlichen Aufschwung in den 1840er Jahren begannen in den USA immer mehr Geschäftsleute damit, Kunst zu sammeln: zunächst euro-

13 Ruskin, John. *Modern Painters I*. New York (NY): Wiley and Son, 1848. S. 50. In: URL: https://books.google.de/books?id=pDsJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [23.01.2021].

14 Ruskin, S. 624; zit. in Bedell, S. 49.

15 Vgl. Bedell, S. 50.

16 »Every class of rock, earth, and cloud, must be known by the painter, with geologic and meteorologic accuracy.«, Ruskin, S. xxxiv.

17 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 119.

18 Humboldt, *Kosmos*, Bd. 2, S. 233.

19 Foshay, »The Legacy of Elias Lyman Magoon: An Art for All Seasons«, S. 13.

päische Meister, dann auch amerikanische Szenen.²⁰ Zeitgleich und darauf aufbauend ist die Entstehung der ersten amerikanischen Kunstvereine zu sehen. Die Mitgliederzahl der 1839 gegründeten American Art-Union stieg bspw. in nur zehn Jahren auf das 20-fache.²¹ Das rasant wachsende öffentliche Interesse für US-amerikanische Kunst zeigte sich deutlich an der dortigen Retrospektive Thomas Coles 1848: Etwa 500.000 Besucher wurden verzeichnet, was ungefähr der Hälfte der damaligen Einwohner ganz New Yorks entsprach.²²

So wichtig lokale Wissenschaftler für die Verbindung von Wissenschaft und Gesellschaft waren, so beförderten auch die lokalen Künstler eine gesellschaftliche Aufmerksamkeit für zeitgenössische Landschaftsmalerei. Die heute als ‚Hudson River School‘ bekannte lose Gruppe von Ostküstenmalern ist folglich ein perfektes Beispiel für die subtilen Mechanismen historischer Begrädigung, wie es zeitgleich auch für die Schule von Barbizon in Frankreich galt. Tatsächlich vermischten sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Stile und Herangehensweisen, die ein fortwährendes Ringen um die Repräsentation und Wahrnehmung von Landschaft bezeugen.

5.2. FREDERIC EDWIN CHURCHS IDEALE KOMPOSIT-LANDSCHAFTEN: NATUR ZWISCHEN UNMITTELBARKEIT UND MODELLCHARAKTER

5.2.1. KÖRPERLICHE PRÄSENZ IN ABOVE THE CLOUDS AT SUNRISE

Als Nachbarn von Thomas Coles Förderer Daniel Wadsworth teilte die Familie Church buchstäblich eine besondere Nähe zur Kunst. Vater Church sollte zu einem der ersten Sponsoren des Wadsworth Atheneum in Hartford werden.²³ Besser hätten die Umstände demnach nicht sein können, woraufhin der 18-jährige Frederic Edwin Church 1844 Thomas Coles einziger Schüler wurde. Für zwei Jahre studierte er Coles Methoden, skizzierte im Freien und entwickelte eine

20 Vgl. Stradling, S. 59.

21 Die Mitgliederzahl stieg von 800 auf 16.000 Mitglieder bis 1849. Vgl. Foshay, »The Legacy of Elias Lyman Magoon: An Art for All Seasons«, S. 8.

22 Vgl. Anonym. »The Voyage of Life: Childhood«. In: *National Gallery of Art Washington*. URL: <https://www.nga.gov/collection/highlights/cole-the-voyage-of-life-childhood.html> [18.11.2020].

23 Vgl. Mankin Kornhauser, »Katalog der ausgestellten Werke«, S. 148.

Hingabe für die Natur.²⁴ Mit seinem präzise-wissenschaftlichen Ansatz stand er im Zeichen der Zeit, was ihn später an die Spitze der modernen amerikanischen Künstler setzte.²⁵ Denn Church las Ruskins *Modern Painters* nicht nur, sondern brachte ihn gewissermaßen an seine Grenzen.

Above the Clouds at Sunrise von 1849 (Abb. 104) zeigt ein beliebtes Motiv seines Lehrers Cole, der ein Jahr zuvor unerwartet verstorben war. Auch Church platzierte den Ausblick unweit des Catskill Mountain House Hotels,²⁶ minimierte die Bildelemente aber nochmals drastisch. Über den Wolken stehend enthob Church das Touristenziel jeglicher Orientierung und ging dabei noch weiter als Cole bei seinem *View of the Round-Top in the Catskill Mountains* (Abb. 71). Der Hudson River wurde durch ein Meer aus Wolken ersetzt und das Pittoreske auf Repousoirmotiv und Himmel komprimiert. Diese Abwandlung des ‚Claude’schen Modells‘ gilt für Church als Wendepunkt, da er hier zwei unvereinbare Modi der Landschaftsbetrachtung vereinte: die räumliche Distanz des Pittores-



Abbildung 104: Frederic Edwin Church, *Above the Clouds at Sunrise*, 1849, Öl auf Leinwand, 69,2 x 102,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »Cole’s Legacy«. In: Thomas Coles Journey. *Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. 234, Abb. 69.

24 Vgl. Miller, »The Fate of Wilderness in American Landscape Art«, S. 101.

25 Vgl. Gardner, Albert Ten Eyck. »Scientific Sources of the Full-Length Landscape: 1850«. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Bd. 4, Nr. 2. New York (NY): The Metropolitan Museum of Art, 1945. S. 65.

26 Vgl. Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »Cole’s Legacy«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 234.

ken und das forschende Herantreten an die lokale Szene des Wissenschaftlichen.²⁷

In größter Akribie präsentierte Church jedes kleine Detail. Selbst die Wolken erscheinen hier ‚zu scharf‘. Mithilfe von Licht und Schatten arbeitete er die natürlichen Strukturen so filigran heraus, dass der visuelle Eindruck nur am Original wirklich fassbar wird. Eine skurrile Mischung aus Hyperrealismus und Abstraktion stellt sich ein; überwältigt von Struktur schwankt die Wahrnehmung permanent zwischen gemalter Oberfläche und illusionistischer Tiefenwirkung. Church erzeugte so ungewollt eine »disruptive Seherfahrung«,²⁸ die der malerischen Tradition in den USA letztlich entgegenstand. Schon Barbara Novak stellte den Vergleich zur impressionistischen Arbeitsweise an und sprach bei Churchs exzessiver Detailtechnik von einer Art »Proto-Impressionismus«.²⁹ Auffällig ist hier die Nähe von Naturalismus und Impressionismus in ihrer Verbindung zur Optik. Church bediente sich in *Above the Clouds at Sunrise* nämlich gleich mehrerer visueller Techniken.

Zum einen nutzte er »das Detail als Synonym für Wissenschaftlichkeit«,³⁰ um den Fokus im Vordergrund zu halten. Ein Gefühl von Unmittelbarkeit entsteht, während das Auge die Bildfläche erforscht. Vor lauter Struktur scheint sie ein wenig zu flimmern – als stünde man selbst an der Spitze des Berges. Diesen Effekt verstärkt auch die Farbpalette, da Church zwei Komplementärkontraste verwendete. Das markante Rosarot der Wolken steht dem hell angestrahlten grünen Blattwerk der Bäume gegenüber, so wie das zarte Blau des Himmels in ein gelbliches Orange der aufgehenden Sonne überführt wird. Ob sich Church dieser optischen Parameter bewusst war, bleibt nur zu vermuten,



Abbildung 71: Thomas Cole, View of the Round-Top in the Catskill Mountains (Sunny Morning on the Hudson), 1827, Öl auf Leinwand, 47,3 x 64,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston (MA). Quelle: <https://collections.mfa.org/objects/33072/view-of-the-roundtop-in-the-catskill-mountains?ctx=1f5aea6b-baab-4710-917d-76c4f6680b47&idx=8> [07.09.2022].

27 Vgl. Wilton, Andrew; Barringer, Tim. *American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820-1880* [Ausst.-Kat.]. London: Tate Publishing, 2002. S. 25. Vgl. Bedell, S. 99.

28 Raab, S. 5.

29 Novak, *Nature and Culture*, S. 107.

30 Vgl. Raab, S. 4.

doch erschienen bspw. 1839 Michel-Eugène Chevreuls *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs* und Goethes *Zur Farbenlehre* 1840 erstmals in englischer Übersetzung.³¹

Komplementärkontraste wurden von Künstlern zwar schon hunderte von Jahren verwendet, doch erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich beschrieben und erfasst. Das neuartige Bewusstsein über die wechselseitigen optischen Eigenschaften von Farbtönen äußerte sich zentral im später aufkommenden Impressionismus, der in folgenden Kapiteln noch behandelt wird. Darüber hinaus ist bekannt, dass Church Stiche nach J. M. W. Turner besaß, der Ideen aus Goethes *Farbenlehre* in seine Malereien übersetzte.³² Ruskin widmete dem britischen Künstler ein ganzes Kapitel in seinen *Modern Painters*, das Church ebenfalls besaß.³³

Neben Detail und Farbe nutzte er aber noch ein drittes Element, um den Betrachter in der Landschaft zu verorten. Eine elliptische Rahmung aus Wolken betont die Ränder des Bildes und grenzt das Blickfeld so ein, dass eine direkte Verbindung zu den eigenen optischen Sichtgrenzen entsteht. Die abgedunkelten Ecken verweisen quasi auf die nach außen hin abnehmende Klarheit des tatsächlichen Sichtfeldes. Greg Thomas benannte diesen Effekt »ellipsoide Perspektive« und erläuterte seine Relevanz bereits für die Landschaften des französischen Zeitgenossen Théodore Rousseau.³⁴

Ein aufschlussreicher Vergleich lässt sich indessen mit Rousseaus Werk *Sortie de forêt à Fontainebleau, soleil couchant* von ca. 1850 anstellen (Abb. 105). Das Blätterdach von Rousseaus dicht belaubtem Wald formt ein ähnliches Oval wie Churchs rosa Wolkendecke. Sogar Churchs Baum folgt der Wolkenrahmung und verstärkt den elliptischen Effekt zusätzlich. Zwar nutzte Rousseau dieses Motiv noch konsequenter, in beiden Umsetzungen ist das Sichtfeld aber bewusst konzentriert. Der Betrachter wird optisch und damit körperlich in der Landschaft verortet. Rousseau steigerte diesen Effekt dazu noch durch die Leinwandgröße. Mit monumentalen 142 x 198 cm nimmt seine Ansicht das gesamte

31 Vgl. Finley, Gerald. »The Deluge Pictures: Reflections on Goethe, J. M. W. Turner and Early Nineteenth-Century Science«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 60, Nr. 4. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH, 1997. S. 530.

32 Vgl. Huntington, David C. »Church and Luminism: Light for America's Elect«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 174. Vgl. Finley, S. 530.

33 Vgl. Novak, *Nature and Culture*, S. 79.

34 Thomas, S. 34.

Blickfeld ein. Die dunklen Ränder passen sich der tatsächlichen Sicht sozusagen mimetisch an. Die verdunkelten Rahmen schärfen zudem ein Bewusstsein für das private und individuelle Wesen der Szene.³⁵ In derart monumentale Größenverhältnisse sollte sich Church wiederum erst einige Jahre später begeben. In der zunächst paradoxen Verbindung aus Kolossalität und Intimität spricht Rousseau letztlich eine Spannung an, die als raffinierte Hommage an den Allsichtigkeits-Trend des Panoramas gelesen werden kann. An dieser Stelle ist auch eine Verbindung zum Gefühl der kollektiven Einsamkeit möglich, die bei Thomas Cole bereits anklang. Tatsächlich verfiel der Wald von Fontainebleau immer größeren Rodungen, was Rousseau dazu bewog, ihn als Aufruf an die französische Gesellschaft ins Bild zu holen.³⁶



Abbildung 105: Théodore Rousseau, *Sortie de forêt à Fontainebleau, soleil couchant*, ca. 1850, Öl auf Leinwand, 142 x 198 cm, Musée du Louvre, Paris. Quelle: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062562> [09.09.2022].

Wie die Maler im Umkreis der Schule von Barbizon teilte Church eine Vorliebe für das direkte Beobachten von Natur. An Coles Lehren anknüpfend wurde

35 Vgl. Thomas, S. 40.

36 Vgl. Eisenmann, Stephen F. »Mensch und Erde. Anfänge der Ökologie in der Zeit des Impressionismus«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 52.

er zu einem der produktivsten Plein-Air-Maler in den USA.³⁷ Bezeichnend ist wiederum, dass sich der allgemeine Fokus auf Naturalismus erst aus der romantischen Erhöhung des Subjekts ergeben konnte – indem das Individuum seine eigene Erfahrung von Realität beschrieb.³⁸ Die wissenschaftliche Berufung des Naturalismus auf Objektivität trägt somit immer die subjektive Sicht als zentralen Ursprung. Oder wie Klaus Herding in seinem *Realismus als Widerspruch* ausführte: »[...] die auf eigener Erfahrung beruhende, kritische Bestandsaufnahme der je gegenwärtigen Wirklichkeit.«³⁹

Wie Greg Thomas für Rousseau beschrieb, resultiere aus dieser fiktiven körperlichen Präsenz auch eine visuelle ökologische Haltung – gewissermaßen eine »ökologische Art zu sehen.«⁴⁰ Durch die ellipsoide Perspektive zeige sich der Betrachter abhängig von der Landschaftsordnung, anstatt sie zu erzeugen. Die sichtbare Ordnung entstehe also in der Natur selbst und projiziere sich dann zurück auf den Betrachter.⁴¹ Der Landschaft kommt hierin eine Eigenständigkeit zu, die als Grundlage jedes umweltbewussten Ansatzes gilt. Weder für Rousseaus noch für Churchs Bilder geht es jedoch um konkrete ökologische Ideen, sondern um eine visuelle Erfahrung, die das Wertschätzen von Landschaft erzeugen kann.⁴²

Betrachtet man die Beziehung von Betrachter und Bildraum bei Church und Rousseau, ergeben sich vielschichtige Widersprüche: Die Illusion einer Präsenz ‚im‘ Bild wird begleitet von einer bewussten Seherfahrung ‚vor‘ dem Bild.⁴³ Rousseaus pastoser Farbauftrag bewirkt einen vergleichbaren räumlichen Bruch wie Churchs exzessive Bildschärfe. Jennifer Raab zog darüber hinaus Verbindungen zu Churchs amerikanischem Zeitgenossen George Inness, der ähnlich wie Rousseau den Farbauftrag und darin die Bildfläche materiell betonte.⁴⁴ Auch Churchs Malerkollege Sanford Robinson Gifford bediente sich eines derart pastosen Farbauftrags, was auf französische Einflüsse zurückgeführt werden kann. Beide Künstler reisten in den 1850er Jahren nach Europa, wo sie besonders die

37 Vgl. Mankin Kornhauser, »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«, S. 91.

38 Vgl. Thomas, S. 78.

39 Herding, Klaus (Hg.). »Vorwort«. In: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 9.

40 Thomas, S. 34.

41 Vgl. Thomas, S. 46.

42 Vgl. Thomas, S. 16.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. Raab, S. 5.

Schule von Barbizon prägte.⁴⁵ Churchs haptischer Detail-Fokus entwickelte sich also schon bevor die umgebenen Künstlerkreise französische Strömungen importieren konnten – was Church andererseits wohl nicht beabsichtigte.

Wie Raab erläuterte, wurde Farbe damals noch im klassischen Sinne begriffen: als Mittel, die Welt zu repräsentieren, und nicht nur als optische Erfahrung.⁴⁶ Umso bezeichnender ist nun der Widerspruch aus Intention und Resultat. Wie Rousseau platzierte auch Church den Betrachter an der »Schwelle organischer Einheit«,⁴⁷ während uns im gleichen Moment der Eintritt verwehrt bleibt. Hieraus ergibt sich die Frage, ob es nicht das Schicksal eines jeden Betrachters sein muss, Einheit als Illusion zu entlarven. Diese zentrale Spannung ist wiederum grundlegend ökologisch, da jede Einheit schlussendlich aus Wechselwirkungen stabiler Ungleichgewichte besteht.

Unterdessen zeichnet sich ein weiterer Widerspruch ab, der im Kern einer anhaltenden Realismus-Debatte vorherrschte. Das angestrebte Gefühl von Authentizität wurde neben Genauigkeit auch durch ihr Gegenteil, die Flüchtigkeit, erreicht. Besonders die Romantiker waren folglich von »sich wandelnden, entfernten und unerreichbaren Dingen« angetan,⁴⁸ was dem parallelen Bedürfnis nach wissenschaftlicher Kontrolle entgegenstand. Churchs Wolken verkörpern diese Spannung beispielhaft. Sie sind zugleich streng definierte Materie und ephemere Masse. Einzelne Wolkenfetzen erinnern an die kleinteiligen Verästelungen der umgebenen Bäume, wogegen die dichte Wolkendecke im Vordergrund herausragende Baumwipfel regelrecht aufzulösen scheint. Ein dynamisches Kreisen entsteht, das den Betrachter in eine buchstäblich erhabene Momentaufnahme aus Licht und Farbe versetzt.

Above the Clouds at Sunrise war nun eines von acht Werken, die Church 1849 an die American Art-Union verkaufte.⁴⁹ Dass Church hier gefragt war, ist kaum verwunderlich, denn die Verantwortlichen des Vereins kauften vor allem Kunst, die modern und verständlich erschien.⁵⁰ Grundsätzlich richteten sich Churchs Bil-

45 Vgl. Mills, S. 58.

46 Vgl. Raab, S. 5.

47 Thomas, S. 47.

48 Badt, S. 4.

49 Vgl. Howat, John K. »Frederic Edwin Church«. In: *American Paradise. The World of the Hudson River School* [Ausst.-Kat.]. New York (NY): The Metropolitan Museum of Art, 1987. S. 239.

50 Vgl. Aldrich Dowling Adams, Jane. »A Study of Art Unions in the United States of America in the Nineteenth Century«. In: *Virginia Commonwealth University*. URL: <https://scholarscompass.vcu.edu/etd/828> [09.12.2020]. S. 10.

der zunehmend darauf aus, ein Vor-Ort-Gefühl zu erzeugen.⁵¹ Anders als Rousseau entthob er die Szenen aber zumeist jeglicher Alltäglichkeit, worin ein wesentlicher Unterschied zur Schule von Barbizon festzustellen ist. Greift man auf das Vokabular der Kunstkammer zurück, lassen Churchs ‚Exotica‘ die ‚normale‘ Natur gewissermaßen unspektakulär erscheinen. Dies mag für die Wertschätzung von Natur zweierlei bedeuten: Zum einen kann beeindruckende Wildnis tatsächlich dabei helfen, gewohnte Landschaft wieder zu respektieren – da »der Baum im Wald nicht anders ist, als der Baum im Garten.«⁵² Zum anderen bewirkt es womöglich das genaue Gegenteil, wenn der Bezug zur unmittelbaren Realität abhanden kommt – wie am Beispiel von Thomas Cole bereits zur Sprache kam.

Widersprüchlich mutet daher Churchs Fokus auf Unmittelbarkeit an: Wenn er speziell heimische Natur idealisierte und entfremdete, um sie gleichzeitig wieder körperlich erfahrbar zu machen, als sei ihm der Zwiespalt bewusst gewesen. Tatsächlich wurde gerade Landschaftsmalerei häufig als »visuelles Tonikum für die Spannungen des modernen Lebens« ausgelobt und damit als fiktiver Ausgleich der erlebten Realität betrachtet.⁵³ Noch heute bestimmen Ansichten entlegener oder idealisierter Landstriche die Bildschirmschoner vieler Computer, was die Frage aufkommen lässt: Ist das Bedürfnis kollektiver Einsamkeit heute stärker denn je?

In *Above the Clouds at Sunrise* (Abb. 104) demonstrierte Church zwei unterschiedliche Wahrnehmungen, zwischen denen die US-amerikanische Kunst noch immer fortwährend schwankte: Sensation und scheinbar nüchterne Beschreibung. Dabei spielte Idealisierung für die Landschaftsmalerei in den USA eine große Rolle, denn sie sollte die bloße Nachahmung von der vermeintlich ‚richtigen‘ Kunst abgrenzen. Die Kunstzeitschrift *The Crayon* formulierte das 1855 folgendermaßen: »A picture or any other work of Art, is worth nothing except in so far as it has emanated from mind and is addressed to mind. It should indeed be read like a book.«⁵⁴ Kunstwerke befanden sich demnach inmitten der widersprüchlichen Forderung nach Idealisierung und Naturtreue, was unterschiedliche Bildstrategien beförderte. Anhand von Künstlern wie Church, Heade und Lane soll daher eine künstlerische Bandbreite der Hudson River School gezeigt werden, die letztlich auf vergleichbaren Grundsätzen beruhte.

51 Vgl. Kelly, Franklin. *Frederic Edwin Church and the National Landscape*. Washington (DC), London: Smithsonian Institution Press, 1988. S. 17.

52 Vgl. Cronon, »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«, S. 81.

53 Raab, S. 73.

54 Anonym. »Correspondence«. In: *The Crayon*, 1855; zit. in Kelly, *Frederic Edwin Church and the National Landscape*, S. 22.

Im selben Jahr von Churchs *Above the Clouds at Sunrise* öffnete in New York auch die Dusseldorf Gallery. Mit 56 Gemälden der sogenannten ‚Düsseldorfer Schule‘ wurde eine »akribische Aufmerksamkeit zum Detail« demonstriert,⁵⁵ wofür gerade die deutschen Künstler besonders bekannt waren. Neben zahlreichen Genreszenen waren vor allem Landschaftsmotive mit 20 Gemälden dominant vertreten, was den unmittelbaren Vergleich mit amerikanischen Zeitgenossen nahelegte. Dass die Ausstellung in derselben Ausgabe des *Bulletin of the American Art-Union* besprochen wurde wie Churchs Gemälde,⁵⁶ zeigt auch die Aktualität der New Yorker Kunstszene. Trotz der vermeintlich geteilten Liebe zum Detail kritisierten Zeitgenossen jedoch den »harten deutschen Stil« der Bilder, »mit nichts zu empfehlen, außer ihrem Design.«⁵⁷ Geradezu widersprüchlich ist, dass sich zur gleichen Zeit ein Stil in den USA entwickeln sollte, der nicht minder auf Prinzipien von Design basierte.⁵⁸

Gewissermaßen als weiterer Gegenentwurf zum Pittoresken fokussierten sich einige Künstler zur Mitte des Jahrhunderts vermehrt auf intimere, ruhigere und darin scheinbar authentischere Landschaften, wie anhand von Fitz Henry Lane noch genauer ausgeführt wird. Barbara Novak nannte die konkurrierenden Repräsentationsmodi bereits treffend »Grand Opera« und »Still Small Voice«.⁵⁹ In Churchs Reduktion der pittoresken Bildelemente scheint eine ähnliche Tendenz erkennbar: Unmittelbarkeit suggeriert Unverfälschtheit, die schon bei Coles Wildnis eine zentrale Rolle spielte. Wo Cole wiederum Exotik in zeitlichen und naturkundlichen Rückbezügen erzielte, sollte Church Sensation im Reiz der Tropen finden. Dabei griff er nicht zuletzt aktuelle wissenschaftliche Bezüge auf. Nur ein Jahr vor *Above the Clouds at Sunrise* kam die erste englische Auflage von Humboldts Meilenstein *Kosmos* heraus, worauf alleine 1849 ganze 40.000 Exemplare in Europa verkauft wurden – und von den vielen Tausenden in die USA besaß Church natürlich ein Exemplar.⁶⁰

55 Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 413.

56 Vgl. Anonym. »Gallery of the Dusseldorf Artists«. In: *Bulletin of the American Art-Union*. Bd. 2, Nr. 3. New York (NY): American Art-Union, 1849. S. 8. Vgl. Anonym. »Above the Clouds at Sunrise«. In: *Bulletin of the American Art-Union*. Bd. 2, Nr. 3. New York (NY): American Art-Union, 1849. S. 28.

57 Whittredge, Worthington. *The Autobiography of Worthington Whittredge*. Hg. John I. H. Baur. New York (NY): Arno Press, 1969; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 414.

58 Fellows Andrus, S. 31.

59 Novak, *Nature and Culture*, S. 15.

60 Vgl. Wulf, S. 312. Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 119.

5.2.2. TROPISCHE NARRATIVE DES ÜBERFLUSSES: ÜBER SAMMELLUST, WISSENSCHAFTLICHKEIT UND GEWISSENSBERUHIGUNG

Humboldts begeisterte Beschreibungen über seine große Südamerikareise werden in der Forschung häufig als wesentliche Inspiration für Church genannt, sich 1853 selbst zum ersten Mal in die Tropen zu begeben.⁶¹ Initiiert, finanziert und geleitet wurde Churchs erste Unternehmung aber von seinem Freund Cyrus Field – einem erfolgreichen Papierhersteller aus Massachusetts, der vor allem die finanziellen Möglichkeiten des Landes ausloten wollte.⁶²

Das steigende Interesse an Südamerika ist nicht zuletzt mit dem kürzlich erfolgten Ende des zweijährigen Mexikanisch-Amerikanischen Krieges zu verknüpfen. Im Februar 1848 besiegelte der Vertrag von Guadalupe Hidalgo die territoriale Erweiterung der USA um die heutigen Bundesstaaten Kalifornien, Arizona, Nevada, New Mexico und Colorado. Die kontinentale Expansion war damit beendet, wodurch auch Südamerika näher rückte.⁶³ Im selben Jahr starteten auch schon die ersten beiden Dampfschiff-Linien von New York über Panama nach San Francisco.⁶⁴

Bemerkenswert an Church ist nun, dass er als junger Mann im Vergleich zu vielen seiner Malerkollegen nicht die sogenannte ‚Grand Tour‘ durch Europa absolvierte, sondern dem Weg von Wissenschaftlern wie Humboldt und Darwin folgte.⁶⁵ Gleichzeitig wendete Church als einer der ersten Künstler pittoreske und damit europäische Bildkonventionen auf die südamerikanischen Tropen an. Erste Umsetzungen tropischer Motivik wie *La Magdalena* von 1854 zeigen den klassischen Bildaufbau mit Repoussoir, Wasserfläche und entfernter Berglandschaft beispielhaft (Abb. 106). Sogar die Lichtstimmung flutet den Ausblick in quasi Lorrain'scher Manier.

Dabei ist Humboldts berühmte Aussage, dass »die Natur in jedem Winkel der Erde ein Abglanz des Ganzen« sei,⁶⁶ gleich mehrdeutig aufzufassen. Humboldt selbst meinte hiermit, dass sich natürliche Formen wiederholen und je nach klimatischen Bedingungen ähnliche Ausprägungen annehmen – ein Moos

61 Vgl. Kelly, *Frederic Edwin Church and the National Landscape*, S. 74.

62 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 120.

63 Vgl. Kelly, Patrick J. »The European Revolution of 1848 and the Transnational Turn in Civil War History«. In: *Journal of the Civil War Era*. Bd. 4, Nr. 3. Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press, 2014. S. 443.

64 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 45.

65 Vgl. Raab, S. 7.

66 Humboldt, *Kosmos*, Bd. 2, S. 232.



Abbildung 106: Frederic Edwin Church, La Magdalena, 1854, Öl auf Leinwand, 67,3 x 101,6 cm, National Academy of Design, New York (NY). Quelle: Kelly, Frederic Edwin Church and the National Landscape, S. 78, Abb. 52.



Abbildung 107: Frederic Edwin Church, La Magdalena (mit Maßen des Goldenen Schnitts), 1854, Öl auf Leinwand, 67,3 x 101,6 cm, National Academy of Design, New York (NY). Quelle: Kelly, Frederic Edwin Church and the National Landscape, S. 78, Abb. 52. Bearbeitet von Julia Berghoff.

der Anden bspw. an eines aus den norddeutschen Wäldern erinnert.⁶⁷ Church scheint diesen wissenschaftlichen Grundsatz in seinen Bildaufbau überführt zu haben. Die Formen des Pittoresken wiederholen sich bei ihm ebenfalls in ‚jedem Winkel‘ der Erde.

Gleichzeitig fügte er der Szene ein Detail hinzu, das die exotisch-wilde Note noch erhöhte. Ein stacheliger Reptilrücken hebt sich unmittelbar im Vordergrund kontrastreich von der strahlend gelben Wasseroberfläche ab. Geradezu perfekt im Verhältnis des Goldenen Schnitts platziert (Abb. 107) wird das Raubtier buchstäblich ins rechte Licht gerückt. Der Grundsatz »Das Ganze steht zum Größeren genau im selben Verhältnis wie das Größere zum Kleineren« passt sich weiter stimmig in Humboldts Ansicht von Weltordnung ein.⁶⁸ Church verknüpfte also ästhetische Entscheidungen mit naturwissenschaftlichen Prinzipien und schürte gleichzeitig eine Faszination für tropische Natur.

Tatsächlich wurde er rasch als Maler der Tropen bekannt, womit Church auch seine größten Erfolge feiern sollte.⁶⁹ Seine Darstellung tropischer Wildnis ist aber genauso kritisch aufzufassen wie die der amerikanischen Heimat. Ähnlich *Above the Clouds at Sunrise* oder Coles *Kaaterskill Falls* präsentierte er in *La Magdalena* einen Standort, der zur Mitte des 19. Jahrhunderts schon längst fester Bestandteil eines wirtschaftlichen Systems war. Als Hauptfluss Kolumbiens stellte der Magdalena einen zentralen Handelsweg dar, auf dem ab 1822 auch Dampfschiffe betrieben wurden.⁷⁰ Church selbst nutzte diesen Transportweg im Jahr 1853.⁷¹ Seine Darstellung zweier Ureinwohner in einem Ruderboot am rechten Bildrand verweist daher auf einen bewussten Rückbezug, wie schon Cole ihn gerne verwendete. Dennoch steht vielmehr die vegetative Vielfalt im Vordergrund, an der Church seine Liebe fürs Detail vollends auskosten konnte. Tatsächlich sind die tropischen Anden bis heute die artenreichste Region auf dem gesamten Globus (Abb. 108), was Church in seinen Bildern noch zu steigern wusste.

67 Vgl. Wulf, S. 121.

68 Hemenway, Priya. *Der geheime Code. Die rätselhafte Formel, die Kunst, Natur und Wissenschaft bestimmt*. Köln: Evergreen, 2008. S. 4–5.

69 Vgl. Kelly, *Frederic Edwin Church and the National Landscape*, S. 79.

70 Vgl. Gilmore, Robert Louis; Harrison, John Parker. »Juan Bernardo Elbers and the Introduction of Steam Navigation on the Magdalena River«. In: *The Hispanic American Historical Review*. Bd. 28, Nr. 3. Durham (NC): Duke University Press, 1948. S. 336.

71 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 182.

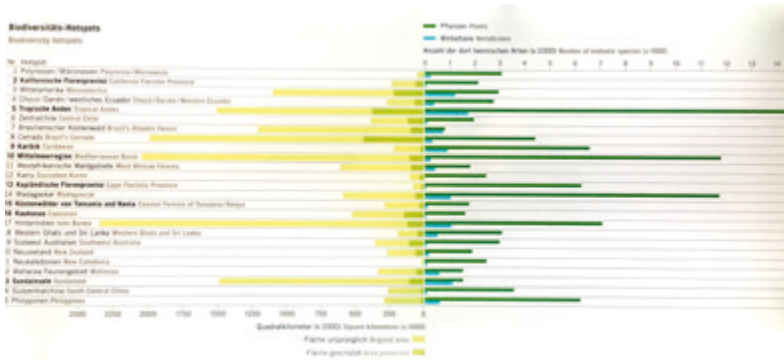


Abbildung 108: Ansicht aus dem Naturkundemuseum Berlin, Biodiversität Hotspots.
Quelle: Julia Berghoff [08.05.2019].

Wie schon bei vielen Landschaftsmalern zuvor entstanden seine Szenen als collageartige Idealgelände. Nur füllte Church das Pittoreske bis an die Obergrenze mit einer bunten Mischung naturgetreuer Details. In dieser Kombination schien er Glaubwürdigkeit auf zwei Ebenen schaffen zu wollen: durch das Pittoreske auf der kunsthistorischen und die Diversität der Tropen auf der wissenschaftlichen. Weil der US-amerikanischen Malerei die lange Tradition bedeutender Kunstschulen fehlte,⁷² war vor allem die Wissenschaft noch immer eine beliebte Methode, um bildliche Seriosität zu erlangen.

Churchs bewusste Entscheidung für Südamerika und damit Referenz zu Humboldt mag aber auch als Sicherheit gedient haben, das Interesse seiner Zeitgenossen einzufangen. Im Jahr 1856 war Humboldt in Amerika schließlich so berühmt, dass es bspw. »zum guten Ton« gehörte, ihn zu besuchen.⁷³ Obwohl auch Church Humboldt sein 1859 fertiggestelltes Urwaldpanorama *Heart of the Andes* präsentieren wollte, hatten die beiden keinen direkten Kontakt, wie Humboldt-Biografin Andrea Wulf und Church-Biografin Victoria Johnson mir jeweils bestätigen konnten.⁷⁴

72 Vgl. Sheldon, S. 108.

73 Wulf, S. 339.

74 Church war jedoch in Kontakt mit dem Autor Bayard Taylor, der Humboldt kannte und am 16. Mai einen Brief auf deutsch verfasste, in dem er Churchs Anliegen vorstellte. Dieser Brief sollte zusammen mit dem Gemälde nach Berlin geschickt werden, allerdings verstarb Humboldt am 6. Mai, weshalb sich der Brief bis heute im Archiv von Olana befindet. Ein großer Dank für diese Information und das Auffinden des originalen Briefs geht an William L. Coleman und Allegra Davis. Was mich zudem sehr freut ist, dass ich die Abbildungen des Briefs an die Kunsthistorikerin Victoria Johnson weiterleiten konnte, die im Moment eine Monographie über Frederic Edwin Church verfasst und nur die englische Transkription vorliegen hatte.

Anschließend daran muss ebenso hinterfragt werden, inwiefern die südamerikanische Landschaft für Church neben ihrer exotischen Anziehung einen Wert als Ökosystem innehielt. Humboldts »proto-ökologische« Erkenntnisse hatten ihre Wurzeln gerade in den frühen Südamerikareisen.⁷⁵ Dennoch wäre es zu viel gesagt, Humboldt als modernen Ökokritiker zu bezeichnen. Wie die Mehrheit an Wissenschaftlern seiner Zeit glaubte auch er an die Unerschöpflichkeit natürlicher Ressourcen.⁷⁶ Humboldts Ansicht, dass industrieller Wohlstand eine Errungenschaft der menschlichen Intelligenz über die Materie sei, platziert ihn vielmehr außerhalb moderner ökologischer Werte.⁷⁷ In aktuellen Forschungsansätzen wird *Kosmos* in seiner Verbindung zur Ökokritik daher als »zutiefst ambivalent« bewertet.⁷⁸ Humboldts Verehrung neuer wissenschaftlicher Technologien traf in den USA wiederum auf großen Zuspruch, denn sie galten als Wegbereiter hin zu einer freien, demokratischen Gesellschaft.⁷⁹ Hierbei folgte er einem gewissen Mainstream, der sich schon seit der Aufklärung aus »Narrativen des Überflusses« genährt hatte.⁸⁰

Daran knüpfte Church mit seinen südamerikanischen Landschaften sozusagen nahtlos an – in dreifacher Weise. *Cayambe* entstand 1858 (Abb. 109), nachdem Church Ecuador 1857 ein zweites Mal besucht hatte. Der titelgebende Vulkan erhebt sich eindrucksvoll über den Horizont, beinahe gänzlich in Schnee gehüllt. Seine glänzend weiße Spitze zieht den Blick so immer wieder auf sich. Auffällig ist, dass Church ein dichtes, tiefgraues Wolkenband mitten durch die massive Gesteinsformation legte, auf die der Ausblick eigentlich zielt. Als bewusster Störfaktor verwehrt die Wolkendecke eine ungehinderte Sicht, verweist gleichzeitig aber zurück auf den Vordergrund in seiner vegetativen Fülle. Um zwei Palmengruppen herum entfaltet sich ein üppiger botanischer Artenkatalog, an dem jedes Detail mit akribischer Sorgfalt ausgeführt wurde. Im linken Vor-

75 Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 119.

76 Vgl. Jenkins, Alice. »Alexander von Humboldt's »Kosmos« and the Beginning of Ecocriticism«. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. Bd. 14, Nr. 2. New York (NY): Oxford University Press, 2007. S. 96.

77 Vgl. Jenkins, S. 97.

78 Jenkins, S. 98.

79 Vgl. Kuritz, Hyman. »The Popularization of Science in Nineteenth-Century America«. In: *History of Education Quarterly*. Bd. 21, Nr. 3. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1981. S. 265.

80 Nye, *Consuming Power*, S. 11.

dergrund fügte er sogar eine Inka-Ruine hinzu,⁸¹ die dem Standort einen historischen Bezug verleiht. Dabei wird Churchs kompositorischer Ansatz deutlich, denn weder Palmengruppen noch Inka-Relikt ergeben hier geographisch Sinn.



Abbildung 109: Frederic Edwin Church, Cayambe, 1858, Öl auf Leinwand, 76,2 x 122,2 cm, The Robert L. Stuart Collection, New-York Historical Society, New York (NY).
Quelle: Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 122, Abb. 89.

Im direkten Vergleich mit einer Abbildung des Cayambe von Humboldt (Abb. 110) wird deutlich, dass die Region um den Vulkan eher karg ausfällt. In einem Brief von 1866 äußerte Church die Palmen-Problematik mit Bezug zum Vulkan Cotopaxi gegenüber einem Auftraggeber,⁸² was zumindest vermuten lässt, dass er sich dessen 1858 für Cayambe auch bewusst war. Hierfür spricht die Tatsache, dass Church Ecuador aufgrund seiner großen Dichte an Vulkanen ein zweites Mal besuchte.⁸³ Somit kann eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die landschaftlichen Verhältnisse unterstellt werden. Unter diesem Aspekt könnte das prominente Wolkenband auch den Versuch zeigen, Cayambe bildlich wie inhaltlich vom Vordergrund abzutrennen. Dass die nahezu mathematisch lineare Horizontale den Bildraum abermals im Verhältnis des Goldenen Schnitts teilt (Abb. 111), mag auf das gleichzeitige Bestreben einer harmonischen Einheit verweisen. Der Vergleich

81 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 123.

82 Vgl. Manthorne, Katherine. »The Quest for a Tropical Paradise: Palm Trees as Fact and Symbol in Latin American Landscape Imagery. 1850–1875«. In: *Art Journal*. Bd. 44, Nr. 4. New York (NY): College Art Association of America, 1984. S. 379.

83 Vgl. Gardner, S. 64.

mit Churchs Studie aus demselben Jahr verdeutlicht außerdem, dass er die Wolke für seine Endversion noch intensiviert und präziserte (Abb. 112).



Abbildung 110: Radierung von Louis Bouquet, nach einer Zeichnung von Alexander von Humboldt, *Vue du Cayambe*, 1810. In: *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, Bd. 2. Wellcome Library, London. Quelle: <https://wellcomecollection.org/works/kr9cmxwx/items> [09.09.2022].

Der bewusste Störfaktor erfüllt aber noch eine weitere Funktion, die gerade in der Studie besonders zur Geltung kommt. Erst die auffällig tiefliegende und dunkle Wolkenformation ermöglichte im Bild zwei Lichtstimmungen, wofür Churchs schneebedeckter Vulkan farblich eine perfekte Grundlage bot. Der Kontrast von Weiß zu Türkis springt sofort ins Auge – als wollte Church demonstrieren, dass er neben Botanik, Geologie und Meteorologie auch die Wahrnehmung für Licht und Schatten nicht vergessen habe. Diese kompositorische Entscheidung unterstreicht den allgemeinen Eindruck inszenierter Fülle somit aufs Neue. Church erweiterte das Bildinventar der finalen Version schließlich um das Ruinenstück und eine zweite, den Vulkan überragende Palmengruppe. Dass er womöglich schon bei der Studie mit dem Gedanken einer Erweiterung des Vordergrundes spielte, zeigt ein feines Detail, das erst bei der Vor-Ort-Betrachtung im Boston Museum of Fine Arts aufgefallen ist: Im rechten Teil des Himmels – an der exakten Stelle des späteren Palmenpaars – befindet sich ein ungleichmäßiger Fleck, der eine Übermalung andeuten könnte (Abb. 113). Er setzte die reiche Vegetation also gezielt in einen wissenschaftlich ‚falschen‘ Kontext.

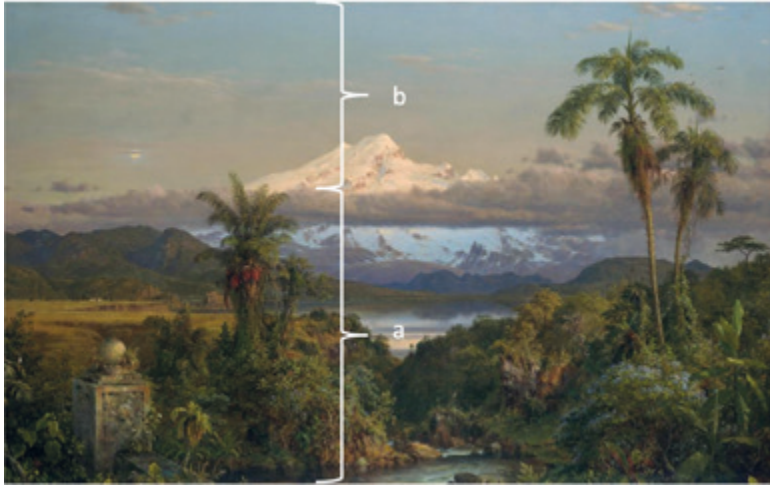


Abbildung 111: Frederic Edwin Church, Cayambe (mit Maßen des Goldenen Schnitts), 1858, Öl auf Leinwand, 76,2 x 122,2 cm, The Robert L. Stuart Collection, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 122, Abb. 89. Bearbeitet von Julia Berghoff.



Abbildung 112: Frederic Edwin Church, Cayambe, 1858, Öl auf Leinwand, 30,5 x 45,7 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: <https://collections.mfa.org/objects/33108> [09.09.2022].



Abbildung 113: Frederic Edwin Church, Cayambe (Detail), 1858, Öl auf Leinwand, 30,5 x 45,7 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: Julia Berghoff [01.04.2022]



Abbildung 17: William Bartram, *Arethusa divaricata*, 1796, braune Tinte über Bleistift auf Papier, 37,5 x 21,1 cm, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/graphics:743> [15.08.2022]

So zeigt sich ein geradezu mechanisches Naturverständnis, da Church Elemente ungeachtet ihrer geographischen Voraussetzungen addierte. Dies erinnert wiederum an ein Prinzip, das bereits für William Bartrams *Arethusa divaricata* (Abb. 17) beschrieben wurde – der Garten als Raum unnatürlicher Fülle bei gleichzeitiger lokaler Verankerung. Letztlich nutzte Church das Gartenmotiv auf einer kompositorischen Ebene und setzte es in die ‚freie Wildbahn‘. Damit verband er die Konzepte Garten und Wildnis gewissermaßen zu einem ‚wilden botanischen Garten‘, der auch biblische Konnotationen in sich trägt.

Die Palme als etabliertes Markenzeichen südamerikanischer Natur impliziert einen symbolischen Bezug zum Garten Eden. Mit seiner endlosen Fülle und einem ewig währenden Frühling war die metaphorische Verbindung zu Südamerika offen-



Abbildung 114: Thomas Cole, *Expulsion from the Garden of Eden*, 1828, Öl auf Leinwand, 100,9 x 138,4 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: <https://collections.mfa.org/objects/33060/expulsion-from-the-garden-of-eden?ctx=41b1a24d-0c46-410b-8af4-d2afda499bde&idx=1> [09.09.2022].



Abbildung 98: Thomas Cole, *The Course of Empire: Desolation*, 1836, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consumption«, S. 216, Abb. 59.



Abbildung 115: Frederic Edwin Church, *Cayambe* (Detail), 1858, Öl auf Leinwand, 76,2 x 122,2 cm, The Robert L. Stuart Collection, New-York Historical Society, New York (NY), Quelle: Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 122, Abb. 89. Bearbeitet von Julia Berghoff.

kundig.⁸⁴ Speziell Ecuador lieferte die klimatischen Grundlagen, da es dort aufgrund der äquatornahen Lage keine Jahreszeiten gibt.⁸⁵ Schon Thomas Cole verwendete die Palme als Symbol biblischer Natur 30 Jahre zuvor in *Expulsion from the Garden of Eden* (1828) (Abb. 114) und *Subsiding the Waters of the Deluge* (1829) (Abb. 103). Churchs mit Ranken und Gräsern bewachsene Inka-Ruine als Verweis auf das Überdauern der Natur erinnert zudem beinahe an Coles *Desolation* (Abb. 98). Dass Church einen kleinen Vogel neben dem einzigen menschlichen Zeugnis platzierte, betont die fortbestehende Sphäre der Natur zusätzlich (Abb. 115). Die Wahrnehmung endloser Fülle steigerte Church also auf drei Ebenen: Die exzessive Detailausarbeitung vermittelt rein technisch schon den Eindruck von Vielfalt, hinzu kommt das Arrangement als komprimierte Collage südamerikanischer Natursymbole und schlussendlich die übergeordnete Assoziation eines idealen Gartenmotivs.

Im erneuten Vergleich mit Humboldts Darstellung des *Cayambe* (Abb. 110) wirkt Churchs Szene überschwänglich belebt. Die Verbindung zur Funktion der Landschaftsmalerei als ‚visuelles Tonikum‘ ergibt einen weiterführenden ökokritischen Gedanken. Churchs tropische Vegetationsfülle mag nicht nur als visueller Eskapismus gedeutet werden, sondern auch als Gewissensberuhigung: Solange die entfernte Wildnis intakt anmutet, gibt es keinen Grund zur Sorge. Noch heute scheinen erst Nachrichten über die Zerstörung des Regenwaldes oder das Schmelzen der Polkappen eine allgemeine Aufmerksamkeit gegenüber Umwelthanliegen zu bewirken. Dass Church seine Idealisierungen gerade von der zunehmend touristisch bestimmten, heimischen Szenerie auf die südamerikanische Landschaft übertrug, unterstützt einen solchen Ansatz.

Mit Blick auf Churchs Auftraggeber eröffnet sich ein weiteres Spannungsfeld aus Widersprüchen. Robert L. Stuart war Inhaber einer New Yorker Zuckerraffinerie und Sammler mit einer beträchtlichen Anzahl von Kunstwerken.⁸⁶ Dennoch besaß er nur ein Werk von Church. Aus den insgesamt 242 Werken war *Cayambe* allerdings eines von nur 12 Auftragsbildern,⁸⁷ was einen besonde-

84 Vgl. Putz, Francis; Holbrook, N. Michele. »Tropical Rain-Forest Images«. In: *People of the Tropical Rainforest*. Hg. Julie Sloan Denslow, Christine Padoch. Berkeley (CA), Los Angeles (CA): University of California Press, 1988. S. 40.

85 Vgl. Manthorne, »The Quest for a Tropical Paradise«, S. 380.

86 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 122.

87 Vgl. Lenox Library. *Catalogue of the Paintings in the Robert L. Stuart Collection*. New York (NY): Order of the Trustees, 1893. In: URL: https://archive.org/details/catalogueofpaint-00leno_1 [03.02.2021].

ren Bezug zum Thema vermuten lässt. Das Arrangement von Stuarts Sammlung gibt weiter Aufschluss darüber, welchen Stellenwert die Verbindung von Kunst und Wissenschaft dort einnahm. Über zahlreichen gläsernen Naturkundekabinetten hingen die Gemälde eng beieinander, sodass sie eine räumliche Einheit mit den darunter präsentierten Mineralien bildeten (Abb. 116).



Abbildung 116: Robert L. Stuart Gallery (Detail), 1826–88, Fotografie, Rare Book Division, The New York Public Library, New York (NY). Quelle: Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 101, Abb. 49.



Abbildung 117: Robert L. Stuart Gallery, 1826–88, Fotografie, Rare Book Division, The New York Public Library, New York (NY). Quelle: Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 101, Abb. 49.

Das Sammeln von Kunst und Natur wurde optisch und didaktisch verschränkt, was sofort an Charles Willson Peales Museum erinnert. In Churchs *Cayambe*, das unmittelbar über einem der Kabinette hing (Abb. 117), ist die Ansammlung natürlicher Phänomene auf einer malerischen Ebene umgesetzt, worin es als Bindeglied beider Disziplinen fungiert. Bezeichnend ist darüber hinaus, dass Stuart das Buch Humboldts mit der Illustration von Cayambe besaß.⁸⁸ Somit scheint die ‚pflanzliche Aufbereitung‘ Churchs bewusst und gewollt gewesen zu sein.

Inwiefern diese Komposition als hochgradig widersprüchlich gelesen werden kann, zeigt der Zusammenhang mit Stuarts Zuckerraffinerie. Bereits in der Verbindung mit Thomas Cole klang an, dass der Zuckerhandel unmittelbar mit einer massiven Rodung der Tropen zusammenhing, da Waldfläche hier

88 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 123.

dem Anbau von Zuckerrohr weichen musste.⁸⁹ Auch Stuart hatte sein Vermögen mit Zucker erwirtschaftet, worin eine entsprechende Verknüpfung nach Südamerika vermutet werden kann. Tatsächlich war New York einst »Zuckerhauptstadt der Welt«,⁹⁰ in die Zuckerrohr aus tropischen Ländern der ganzen Welt verschifft wurde. Unter diesem Aspekt erscheint Stuarts Auftrag eines idealisierten Urwaldportraits geradezu grotesk und bestärkt auch den Gedanken einer aktiven Gewissensberuhigung.

Zuckerplantagen waren aber nicht nur Treiber für Umweltzerstörung, sondern schon seit dem 18. Jahrhundert primärer Standort für Sklavenarbeit. Der Verzehr von Zucker wurde dadurch wiederholt mit Gewalt und Ausbeutung in Verbindung gebracht. Benjamin Franklin kritisierte die »hohen Kosten des Zuckerhandels« in seinem *Franklin's Thoughts on Privateering and the Sugar Islands: Essay* (1782),⁹¹ was darauf schließen lässt, dass auch Stuart diese Verbindung gekannt haben mag. Darüber hinaus etablierte sich nach 1848 ein verstärkter Diskurs um die Sklaverei in den USA – als Ausläufer des revolutionären europäischen Geistes.⁹² Folglich scheint auch eine Sensibilität gegenüber Ausbeutung in Südamerika plausibel. Eine besondere Ambivalenz zeigt sich schließlich im Nachruf der *New York Times*, wo Stuart »als großzügiger Spender für wohltätige Zwecke« bezeichnet wird.⁹³ Tatsächlich spendeten die Stuarts an zahlreiche Krankenhäuser und theologische Institutionen, worin sich eine bezeichnende Doppelmoral zeigt.

Nur ein Jahr nach *Cayambe* (Abb. 109) entstand mit *Heart of the Andes* (Abb. 118) Churchs wohl berühmtestes Werk, in dem die südamerikanische Landschaft abermals zum Thema gemacht wurde. Das über drei Meter breite panoramisch angelegte Andengemälde hat in der Forschung aber bereits so viel Aufmerksamkeit erhalten, dass an dieser Stelle lediglich auf den Widerspruch von optischer Illusion und botanischer Illustration eingegangen wird – was einen Rückbezug zu William Bartram und Charles Willson Peale möglich macht

89 Vgl. Turner Igoe, S. 142.

90 O'Connell, Gregory. »The Story of Revere Sugar in Red Hook and the Rise and Fall of Big Sugar in Brooklyn«. In: URL: <https://redhookwaterfront.com/2018/12/the-story-of-revere-sugar-in-red-hook-and-the-rise-and-fall-of-big-sugar-in-brooklyn/> [03.02.2021].

91 Turner Igoe, S. 151.

92 Vgl. Fagan, Benjamin. »'The North Star' and the Atlantic 1848«. In: *African American Review*. Bd. 47, Nr. 1. St. Louis (MO): The Hopkins University Press, 2014. S. 52.

93 Anonym. »An Old Merchant Gone«. In: *New York Times*. URL: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1882/12/13/103429468.pdf> [04.02.2021].



Abbildung 118: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes*, 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481> [09.09.2022].



Abbildung 119: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes* (mit Maßen des Goldenen Schnitts), 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481> [09.09.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.

sowie eine Verbindung zu Martin Johnson Heades Kolibris und Orchideen aufspannt.

Im Vergleich zu *Cayambe* ist bei *Heart of the Andes* ein noch weiter gesteigerter Fokus auf den Vordergrund festzustellen. Verdeckte Church den zentralen Vulkan zuvor mit einer düsteren Wolke, setzte er nun eine dunkle Bergfront vor den Großteil des Hintergrunds. Zwar führte er den Blick zu einem schneebedeckten Gipfel dahinter, allerdings nimmt die verhältnismäßig amorphe Hangfläche fast den gesamten Hintergrund ein. Sie blockt den Blick und leitet ihn um in das belebte Treiben des Vordergrunds. Wie schon in *Cayambe* teilte er die dicht bewachsenen Gebiete rechts und links durch einen mittigen Flusslauf. In *Heart of the Andes* platzierte er hier zudem einen kleinen Wasserfall – und das wohl nicht zufällig erneut im Maß des Goldenen Schnitts (Abb. 119). Durch seine weiße Gischt reißt er den Blick förmlich an sich und steht im Wettstreit mit der umgebenden Vegetation.

Churchs detaillierte Bearbeitung überbordender Vielfalt förderte schon damals neben Begeisterung auch Kritik. Ein Journalist der Zeitung *Century* empfand: »[...] too many points have been brought into prominence [...]«. ⁹⁴ Dieser Eindruck galt für viele Betrachter, was durch die Präsentationsform noch gesteigert wurde. Das monumentale Gemälde mit illusionistischem ‚Fenster-Rahmen‘ hing als Einzelstück in Churchs abgedunkeltem Atelier, umgeben von tropischen Pflanzen. ⁹⁵ Darüber hinaus waren die Besucher aufgefordert, Operngläser in die Ausstellung mitzubringen. ⁹⁶ Dieser visuelle Modus förderte schließlich zweierlei: Zum einen bestärkte er das Gefühl, sich selbst im Herz der Anden zu befinden, zum anderen wurde das Bild weiter in konkurrierende Ausschnitte unterteilt.

Der Vorwurf fehlender Einheit erzeugte allerdings eine authentischere optische Erfahrung als der Anspruch harmonischer Ganzheit, da der komponierte Bildaufbau in den Hintergrund rückte. Die entstehende Gleichzeitigkeit unzähliger Elemente bedingt letztlich eine Art ökologische Sichtweise: Natur erscheint nicht für den Menschen aufbereitet und zusammengestellt, sondern nur durch die Maßgaben der Optik strukturiert. Der Betrachter wird mit seiner eigenen Fähigkeit zu sehen konfrontiert. Ein derart optisch betonter ‚Vor-Ort-Effekt‘ wurde schon für *Above the Clouds at Sunrise* (Abb. 104) auf einer kompositorischen Ebe-

94 Anonym. »The Heart of the Andes«. In: *Century*. 21.05.1859; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 465.

95 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 31.

96 Vgl. Lubin, David M. *Picturing a Nation. Art and Social Change in Nineteenth-Century America*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1994. S. 132.

ne festgestellt. Bei *Heart of the Andes* (Abb. 118) übersetzte Church diesen Ansatz weiter ins reale Sehen.

Im forschenden Betrachten verbinden sich zwei Eigenschaften, die einer bekannten Bildformel entsprechen: belehren und gefallen. Denn *Heart of the Andes* war letztlich darauf ausgelegt, zu unterweisen.⁹⁷ Es verkörperte eine Art »enzyklopädische Abhandlung« über Botanik, Geologie und Meteorologie,⁹⁸ die gleichzeitig als »Event« erfahrbar wurde.⁹⁹ Hierin drängt sich eine Verbindung

zu Charles Willson Peales Museum auf. Churchs detailverliebter Stil passte in den amerikanischen Fokus auf Pragmatik und popularisierte ein Feld, das eigentlich der wissenschaftlichen Illustration zugeschrieben wurde.¹⁰⁰ Church stellte eben nicht nur Pflanzen dar, sondern kombinierte bestimmte Spezies wie z. B. eine Anthurie mit einer Passionsblume im rechten Vordergrund (Abb. 120).¹⁰¹ Die Opernglas-Optik ließ folglich kleine botanische Habitate innerhalb eines größeren Zusammenhangs entstehen – wie ein gemaltes Naturkundemuseum.

Tatsächlich wurden Churchs Bilder von Zeitgenossen noch Jahrzehnte später als ideale Illustrationen für Naturkundebücher bezeichnet,¹⁰² was deren wissenschaftliche Verankerung erneut betont. Wie schon *Cayambe* präsentierte auch *Heart of the Andes* ein Modell südamerikanischer Landschaft, das an seiner »idealisierten Wahrheit« gemessen wurde.¹⁰³ Damit knüpfte Church an die Tradition wissenschaftlicher Illustration an, wie sie bei William Bartram schon



Abbildung 104: Frederic Edwin Church, *Above the Clouds at Sunrise*, 1849, Öl auf Leinwand, 69,2 x 102,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »Cole's Legacy«. In: Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. 234, Abb. 69.

97 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 134.

98 Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 463.

99 Kelly, *Frederic Edwin Church and the National Landscape*, S. 98.

100 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 57.

101 Vgl. Raab, S. 59.

102 Vgl. Sheldon, George William. *American Painters* [Originalausgabe 1881]. New York (NY): Benjamin Blom, 1972. S. 13.

103 »[...] the idealized truth of all the various features [...]«. Anonym. »Mr. Church's New Picture«. *New York Times*, 21.05.1859; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 464.



Abbildung 120: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes* (Detail), 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

zur Sprache kam. Auffällig ist zudem, dass Church auch natürliche Unregelmäßigkeiten einbaute, wie es im rechten Vordergrund an zwei großen Blättern zu sehen ist (Abb. 121). Zwei dunkle Partien fallen auf den ansonsten makellosen Pflanzenformen auf, was auf eine gewisse Intention schließen lässt. Wie schon Bartram bei seiner *Franklinia* (Abb. 13) versuchte Church hiermit wohl das Gefühl für Authentizität zu steigern. Neben Rückbezügen ins 18. Jahrhundert können aber auch Verbindungen zu modernsten technischen Entwicklungen erkannt werden: Denn *Heart of the Andes* verknüpfte die Präzision fotografischer Details mit dem Handwerk des gemalten Bildes.¹⁰⁴ Die immense Größe als auch die Darstellung in Farbe mag so als eine Art Paragone zugunsten der Malerei aufgefasst werden, in dem gerade die technischen Grenzen der Fotografie subtil verhandelt wurden.

Das überbordende Anhäufen von Details erinnert außerdem an die exzessive Sammellust der Aufklärung. Churchs bildlicher Versuch, größtmögliche Diversität als harmonische Ganzheit zu präsentieren, führte jedoch zu einem Widerspruch, der im gleichen Jahr durch Darwins *On the Origin of Species* veröffentlicht wurde. Zweifel an einer Unveränderlichkeit der Arten kamen bei Charles Darwin insbesondere mit Blick auf die zoologische Sammlung Londons in den 1830er

¹⁰⁴ Vgl. Gardner, S. 65.



Abbildung 121: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes* (Detail), 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].



Abbildung 13: William Bartram, *Franklinia alatamaha* (Detail), 1788, Bleistift, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 47,8 x 35,4 cm, © Natural History Museum, London. Quelle: Magee, *Art of Nature. Three Centuries of Natural History Art from Around the World*, S. 38.

Jahren auf – wo sich ‚Veränderlichkeit‘ im taxonomischen Tagesgeschäft zeigte. Die Wissens-, Sammel- und Ordnungslust der Aufklärung führte demnach zu ihrer eigenen Infragestellung. Unordnung wurde nicht mehr als Makel, sondern als Wesen von Natur wahrgenommen.¹⁰⁵ Die allgemeine Auffassung eines harmonischen Kosmos brach somit unwiederbringlich. Jennifer Raab argumentierte

¹⁰⁵ Vgl. Voss, *Darwins Bilder*, S. 125.

daher, dass *Heart of the Andes* weniger Humboldts Ansichten darlege als diejenigen Darwins: Der Kampf ums Überleben bei Darwin stehe dem Kampf um Aufmerksamkeit bei Church gegenüber.¹⁰⁶ Diese Beobachtung passt sich in den Ansatz einer ökologischen ‚Opernglas-Sichtweise‘ ein, da Darwins Evolutionstheorie das Verständnis für natürliche Wechselwirkungen förderte – speziell in ihren kleinsten Details.

5.3. SPANNUNGSVOLLE INTIMITÄT BEI MARTIN JOHNSON HEADE

5.3.1. VON KLEINSTEN KOLIBRIS UND GRÖSSTEN ORCHIDEEN: HEADES ‚URWALDBODENSTILLEBEN‘

Umso bezeichnender ist es, dass Martin Johnson Heade seine erste Südamerikareise 1863 aus dem Anliegen heraus unternahm, dezidiert Kolibris in ihrem natürlichen Lebensraum darzustellen – eine Faszination, die er seit Kindertagen besaß.¹⁰⁷ Gerade der Fokus auf individuelle Spezies wurde damals automatisch mit Darwins *Origin* verbunden, da dieser seine Erkenntnisse aus der Studie von Finken und Schildkröten erlangte.¹⁰⁸ Mit seinen Kolibris verwies Heade also bewusst oder unbewusst auf eine zentrale Debatte der Zeit und grenzte sich gleichzeitig von seinem Künstlerkollegen Church merklich ab.

Beide arbeiteten bereits seit 1858 im selben Gebäude, wodurch die Vermutung nahe liegt, dass die Tropenbegeisterung dort weiter auf Heade abfärbte.¹⁰⁹ Churchs Landschaften wurden Heades Kolibris häufig insofern gegenübergestellt, dass sie als visuelle Gegenpole erscheinen: Wo Natur einerseits ideale Ganzheit beschreiben sollte, verkörperte sie bei Heade den Fokus auf Einzelteile im Sinne linné’scher Taxonomie.¹¹⁰

Tatsächlich können an seinen Kolibris aber genauso Verwandtschaften abgelesen werden, die sich in Churchs und Bartrams Analysen wiederfinden. *Fork-tailed Woodnymph* (1863–64) (Abb. 122) entstand als eines von 45 Gemälden, das zur Vorlage für ein illustriertes Buch, die *Gems of Brazil*, dienen sollte. Das

106 Vgl. Raab, S. 54.

107 Vgl. Comey, Janet L. »The Gems of Brazil«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. Hg. Theodore E. Stebbins. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 71.

108 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 118.

109 Vgl. Comey, Janet L. »Tropical Landscapes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. Hg. Theodore E. Stebbins. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 49.

110 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 133.

Vorhaben wurde aufgrund fehlender Investoren zwar nie vollendet,¹¹¹ die Präsentation der kleinen Vögel zeigt aber, welche Schwerpunkte Heade setzen wollte. Das ausgewählte Beispiel ist eine der ‚gefüllteren‘ Kompositionen, sodass an ihr alle wesentlichen Zusammenhänge aufgezeigt werden können.



Abbildung 122: Martin Johnson Heade, Fork-tailed Woodnymph, 1863-64, Öl auf Leinwand, 31,1 x 25,4 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville (AR). Quelle: <https://collection.crystalbridges.org/objects/328/forktailed-woodnymph#> [10.06.2022].

In einem Netz aus Ranken und Blüten sitzen zwei Kolibris, Männchen und Weibchen, deutlich zu erkennen an ihrem unterschiedlichen Gefieder. Direkt unter ihnen zeigt Heade das Nest mit zwei Jungen, wobei ihre kleinen Köpfe neben den Blüten der rosa Trompetenblume noch winziger erscheinen. Die ausgewachsene weibliche Waldnympe ist ebenfalls zwei großen Blüten zur Sei-

111 Vgl. Stebbins Jr., Theodore E. (Hg.). »Introduction«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 7.

te gestellt, die in etwa ihre Körpergröße spiegeln. An dieser Stelle scheint ein bewusster Einsatz von Perspektive spürbar – auch auf didaktischer Ebene. Ein Kreislauf wird impliziert, der sich in zahlreichen Details noch verstärkt.

Heade studierte nicht nur die Tiere an sich, sondern auch das Brutverhalten, deren Nahrungsgewohnheiten und ihren Lebensraum.¹¹² Die rosa Trompetenblume dient neben ihrer Eigenschaft als optischer Blickfang z. B. auch als Nektarquelle. Gleichzeitig befruchtet der Kolibri die Pflanze, da er mit seinem dünnen Schnabel das Innere der Blüte erreicht.¹¹³ So verwoben das Netz aus Pflanzenranken ist, so abhängig zeigen sich auch die Lebewesen untereinander. Über den Köpfen der beiden Waldnymphen platzierte Heade einen Schmetterling, der seine schimmernd blauen Flügel dem lila schillernden Bauchbereich des Männchens zuwendet. Beide Vögel scheinen den Schmetterling zu beobachten, wobei Heade den männlichen Kolibri zusätzlich in einer Art Balzhaltung präsentierte. Die weit ausgestreckten Flügel betonen den bunten Bauch dabei umso mehr.

Dass Heade den Schmetterling als Blütenbestäuber zwischen die beiden Kolibris setzte, verweist erneut auf den didaktischen Bildaufbau. Tatsächlich sind Männchen und Weibchen nur während der Brutzeit gemeinsam zu sehen.¹¹⁴ Die Kombination aus Paarungstanz und Aufzucht lässt ein bewusstes Komprimieren verschiedener Zeiträume erahnen. Ein weiterer Hinweis, dass Heade vielmehr naturkundliche Modelle anstatt spontaner Momentaufnahmen anstrebte, ist die kontinuierliche Gegenüberstellung von Männchen und Weibchen in den frühen Kolibrigemälden der 1860er Jahre. Zudem ist in beinahe jedem Exemplar auch das Nest enthalten, was wie Heade selbst ausdrückte: »selten zu finden ist, sogar in Südamerika [...]«. ¹¹⁵

Die Ansammlung typischer Merkmale und Verhaltensweisen erinnert an Churchs Landschaftskompositionen, denn beide Künstler erstellten letztlich Naturmodelle. Zwar nutzte Heade einen völlig anderen Blickwinkel, er legte aber seinen Fokus ebenso auf die kleinsten Details – und das wortwörtlich. Die Kolibrifamilie kann wiederum als Ausschnitt aus Churchs *Heart of the Andes* empfunden werden,¹¹⁶ wofür die Betrachtung mit Operngläsern aufs Neue

112 Vgl. Comey, »The Gems of Brazil«, S. 71.

113 Vgl. Comey, »The Gems of Brazil«, S. 74.

114 Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 127.

115 Heade, Martin Johnson. »Taming Hummingbirds«. In: *Forest and Stream*, 14. April 1892. S. 348; zit. in Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 115.

116 Vgl. Cao, Maggie M. »Heade's Hummingbirds and the Underground of Landscape«. In: *American Art*. Bd. 25, Nr. 3. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2011. S. 59.

spricht. In *Cayambe* und auch *Heart of the Andes* sind nämlich tropische Vögel in den Vordergrund gesetzt (Abb. 115, Abb. 123), was die Monumentalität der Landschaft noch steigert. Heade nutzte die Größenverhältnisse jedoch umgekehrt und gewährte einen Blick in für den Menschen zumeist unsichtbare Lebensräume.



Abbildung 115: Frederic Edwin Church, *Cayambe* (Detail), 1858, Öl auf Leinwand, 76,2 x 122,2 cm, The Robert L. Stuart Collection, New-York Historical Society, New York (NY), Quelle: Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 122, Abb. 89. Bearbeitet von Julia Berghoff.



Abbildung 123: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes* (Detail), 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Kombiniert mit dem Anspruch eines vernetzten und ‚lebendigen‘ Habitats scheint auch die Haltung aus Bartrams Illustrationen und Peales Dioramen erkennbar. Wie in *Sarasena* (Abb. 33) sind alle Bildelemente Teil eines Kreislaufs, den auch Heade anhand von Bewegung nochmals dynamisierte und so vitalisierte. Wo Bartram aber das Leben durch den Tod und darin aktive Nahrungsketten definierte, betonte Heade das Leben durch Sexualität und Fortpflanzung. Mit dem besonderen Fokus auf die ‚nächste Generation‘ reihte sich Heade in eine Rhetorik der Fülle ein, die den kleinen Geschöpfen zur Mitte des 19. Jahrhunderts buchstäblich ans Gefieder ging.



Abbildung 33: William Bartram, *The Sarasena* with a large Yellow Flower, call'd Trumpit Leaf in Carolina, ca. 1767, Tinte auf Papier, 23,8 x 29,2 cm, © National History Museum, London. Quelle: Sivils, S. 66, Abb. 1.

Aufgrund ihrer schillernden Haut wurden sie millionenfach von Südamerika nach Nordamerika verschifft, um als Kopfschmuck für Damenhüte verwendet zu werden. Dabei galten sie aufgrund ihrer Menge als geradezu unerschöpfliche Ressource,¹¹⁷ was an Narrative des Überflusses beispielhaft anknüpft. Heade selbst erwarb Häute in Rio, nachdem er dort keine Möglichkeit für die Jagd bekam.¹¹⁸ Heades bildlicher Fokus auf ‚neues Leben‘ steht dem tatsächlichen Umgang mit den Tieren also vielmehr entgegen. Ebenso widersprüchlich ist, dass eine der ersten Institutionen zur Erhaltung von Vögeln 1895 Audubon Society genannt wurde,¹¹⁹ wobei John James Audubon nach heutiger Forschung als »methodical mass killer of birds« gilt.¹²⁰

Dass Heade besonders die Männchen und ihre Farbigkeit hervorhob, passt sich in die damalige ästhetische Faszination perfekt ein (Abb. 124, Abb. 125). Für die schillernden Hautpartien nutzte er sogar eine spezielle pastose Technik.¹²¹ Kritisch betrachtet unterstützte Heade also das morbiden Modephänomen, da Schönheit nicht als dynamischer Eigenwert, sondern als statisches Gut – als Ware – behandelt wurde. Im Vergleich zu Heades späteren Kolibrigemälden erscheinen die Versionen der 1860er Jahre tatsächlich eher statisch und modellhaft, was möglicherweise durch Nachwirkungen zu Darwins Evolutionstheorie beeinflusst wurde. Insbesondere die Darstellung einer generellen Spezies könnte als visuelles Gegenargument zur Wandelbarkeit der Arten gelesen werden. Gleichzeitig scheint Heades Fokus auf Fortpflanzung die evolutionäre Energie Darwins aber wieder aufzunehmen.

Dass Heade eine ambivalente Haltung besaß, scheint sich auch in der wissenschaftlichen Debatte der Kollegen Asa Gray und Louis Agassiz zu spiegeln. In den frühen 1860er Jahren erreichten deren »heftige Auseinandersetzungen« in den USA landesweites Aufsehen.¹²² Wo Gray Darwin unterstützte, wurde Agas-

117 Noch 1886 waren ca. Dreiviertel der Hüte in New York mit z. T. ganzen Vögeln bestückt. Vgl. Wade, Lisa. »The Bird Hat Craze that sparked a Preservation Movement«. In: *Pacific Standard*. URL: <https://psmag.com/social-justice/bird-hat-craze-sparked-preservation-movement-92745> [13.12.20].

118 Vgl. Benfey, Christopher. »The Audobon of Hummingbirds«. In: *Archives of American Art Journal*. Bd. 48, Nr. 3/4. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2009. S. 18.

119 Vgl. Wade.

120 Braddock, »Introduction«, S. 17.

121 Vgl. Comey, »The Gems of Brazil«, S. 74.

122 Kort, Pamela. »Zwei Maler in Südamerika: Frederic Edwin Church und Martin Johnson Heade«. In: *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* [Ausst.-Kat.]. Hg. Pamela Kort, Max Hollein. Köln: Wienand Verlag, 2009. S. 15.



Abbildung 124: Martin Johnson Heade, *Amethyst Woodstar*, 1863-64, Öl auf Leinwand, 31,1 x 25,4 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville (AR). Quelle: <https://collection.crystalbridges.org/objects/324/amethyst-woodstar?ctx=84f9a1fc52d9351e1178fce-7a66b96c0a37dc482&idx=0> [09.09.2022].

siz sein lebenslanger Gegner. Heade korrespondierte wiederum mit Agassiz, der nur ein Jahr nach ihm Brasilien bereiste, um Darwin zu widerlegen.¹²³ Heade musste sich der Problematik also bewusst gewesen sein, was auch seine Gemälde in ein entsprechendes Spannungsfeld setzt.

Nach seiner letzten Reise in die Tropen 1870 begann Heade mit komplexeren Kompositionen, die eine Mischung aus Landschaft, Stillleben und botanischer Illustration ergaben. Seine Kolibris wurden nicht mehr isoliert dargestellt, sondern als Teil eines größeren Natursystems.¹²⁴ *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds* (1871) (Abb. 126) zeigt beispielhaft, wie Heade den Lebensraum

¹²³ Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 115.

¹²⁴ Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 127.



Abbildung 125: Martin Johnson Heade, Hooded Visorbearer, 1863-64, Öl auf Leinwand, 31,1 x 25,4 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville (AR). Quelle: <https://collection.crystalbridges.org/objects/333/hooded-visorbearer?ctx=84f9a1f-c52d9351e1178fce7a66b96c0a37dc482&idx=14> [09.09.2022].

erweiterte und doch gleichzeitig bekannte Darstellungsmuster nebeneinander setzte. Drei Kolibris auf der rechten Seite stellte er einer im Verhältnis monumentalen Orchidee auf der linken Seite gegenüber. Zwei Amethystkolibris sitzen über ihrem mit Eiern gefüllten Nest und erinnern so an Heades klassische Koli- brigemälde der 1860er Jahre.¹²⁵ Tatsächlich erscheint die gesamte Komposition, als hätte Heade sie um sein bekanntes Schema herum addiert (Abb. 127).

Nur die Interaktion der drei Vögel tauschte Heade, da hier das Weibchen in Aktion ist. Mit drohender Gebärde und ausgebreiteten Flügeln fokussiert es den dritten, artfremden Kolibri gegenüber ihrem Nest. Die leuchtend weißen

¹²⁵ Vgl. Quinn, Karen E. »Orchids«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. Hg. Theodore E. Stebbins. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 110.



Abbildung 126: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds*, 1871, Öl auf Leinwand, 34,8 x 45,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61244.html> [09.09.2022].

Eier inmitten dieser Blickachse geben Grund zur Annahme, dass es sich um den mütterlichen Schutz der ungeschlüpften Jungen dreht. Die räumliche Verteilung des Dreiergespanns beschreibt indessen ungefähr die Größe der Orchidee, wodurch sie noch monumentaler erscheint. Die magentafarbene Blütenlippe im Zentrum der *Cattleya* liegt auf derselben Höhe wie der gleichfarbig schillernde Hals des männlichen Amethystkolibris. Heade versuchte damit wohl, die getrennten Bildfelder optisch wieder in Beziehung zu setzen. So betonte er aufs Neue die ungleichen Größenverhältnisse und versetzte den Betrachter in die Kolibri-Perspektive.¹²⁶ Wie der Amethystkolibri sind auch wir ‚auf Augenhöhe‘ mit der Orchidee. In diesem Zuge ist interessant, dass Heade – ob bewusst oder zufällig – den Kolibri perfekt ins Maß des Goldenen Schnitts setzte (Abb. 128).

Was Church gern für seine weiträumigen Landschaften nutzte, verwendete Heade in seinem tropischen Mikrokosmos auf Bodenniveau. Die monumentale Orchidee als Fokuspunkt erinnert folglich an Bartrams *Arethusa divaricata* (Abb. 17) sowie das feuchte Klima in van Schriecks *Sottobosco* (Abb. 34). Schon

¹²⁶ Vgl. Miller, Angela. »Nature's History. The Changing Cultural Image of Nature, from Romantic Nationalism to Land Art«, S. 8.



Abbildung 127: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds*, 1871, Öl auf Leinwand, 34,8 x 45,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC).
 Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61244.html> [09.09.2022].
 Bearbeitet von Julia Berghoff.



Abbildung 128: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds* (mit Maßen des Goldenen Schnitts), 1871, Öl auf Leinwand, 34,8 x 45,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61244.html> [09.09.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.

in *Fork-Tailed Woodnymph* (Abb. 122) verteilte Heade an einigen Stellen Moose und Flechten, die er nun auf die gesamte Bildfläche ausweitete. Von beiden Seiten ragen sie in das Bild hinein und rahmen es somit regelrecht. Dabei ist die *Cattleya*-Orchidee zwar im tropischen Klima Südamerikas heimisch, wurde aber bereits seit 1818 in England gezüchtet. Ihrem Namensgeber William Cattley gelang der Anbau von Orchideen erstmals im großen Stil, wodurch auch ihre Popularität im 19. Jahrhundert immer weiter stieg.¹²⁷ Dass Heade eine schon längst kultivierte Orchideengattung für sein tropisch-wildes Habitat wählte, ergibt einen bemerkenswerten Gegensatz zu Bartrams Darstellung einer wilden Orchidee im botanischen Garten.

Wie Bartram seine *Arethusa divaricata* (Abb. 17), stellte auch Heade die *Cattleya* ungefähr in Lebensgröße dar, wodurch die restlichen Elemente entsprechend winzig anmuten. Heade entschied sich für eine Orchidee, die vor allem wegen ihrer speziellen Blütengröße (bis zu 20 cm) so beliebt war und kombinierte diese mit der kleinstmöglichen Vogelart.¹²⁸ Tatsächlich ist der Amethystkolibri zudem eine der kleinsten Kolibriarten.¹²⁹ Es scheint demnach so, als hätte Heade seine Bildelemente bewusst nach gegensätzlichen Proportionen ausgesucht. Damit setzte er den Fokus noch stärker auf die einzelnen Organismen in ihrer natürlichen Erscheinung und erzeugte einen überraschenden Vergleichseffekt. Wo Church kleinste Details in riesigen Formaten präsentierte, drehte Heade das Vorgehen um und zeigte riesige Details in den kleinsten Formaten.

Betrachtet man Heades *Cattleya* genauer, fällt auf, dass ihre Blütenblätter nicht gleichmäßig gewachsen sind. Das rechte ist deutlich länger und reicht hinab bis auf die Höhe des Kolibris. Die Wahl einer frontalen Ansicht unterstreicht diese Anomalie ganz bewusst. Darüber hinaus verleiht die leichte Blütennei-



Abbildung 17: William Bartram, *Arethusa divaricata*, 1796, braune Tinte über Bleistift auf Papier, 37,5 x 21,1 cm, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/graphics:743> [15.08.2022].

¹²⁷ Vgl. Quinn, »Orchids«, S. 109.

¹²⁸ Vgl. Cao, S. 63.

¹²⁹ Moura, Nãrgila G. et al. »Two Hundred Years of Local Avian Extinctions in Eastern Amazonia«. In: *Conservation Biology*, Bd. 28, Nr. 5. Hoboken (NJ): Wiley for Society for Conservation Biology, 2014. S. 1275.



Abbildung 34: Otto Marseus van Schrieck, Waldboden mit Ringelnatter und Eidechse, 1669, Öl auf Leinwand, 68 x 53 cm, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin. Quelle: Staatliches Museum Schwerin SSGK, Foto: Elke Walford.



Abbildung 122: Martin Johnson Heade, Fork-tailed Woodnymph, 1863-64, Öl auf Leinwand, 31,1 x 25,4 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville (AR). Quelle: <https://collection.crystalbridges.org/objects/328/forktailed-woodnymph#> [10.06.2022].

gung der Pflanze einen individuellen, geradezu körperlichen Charakter – als besäße sie eine eigene Mimik. In gewisser Weise mag hierin eine Ähnlichkeit zu Thomas Coles anthropomorphen Bäumen gesehen werden. Heade verwendete mit der Orchidee aber noch eine spezifische Konnotation. In der Antike als Aphrodisiakum genutzt, galt sie als Symbol für Sexualität und Erotik.¹³⁰ Auf dieser Ebene offenbaren Orchidee und Kolibri-Eltern also ein verbindendes Element. In dreierlei Hinsicht könnte Heade nun Bezug auf Darwins neues Naturbild genommen haben: Zunächst wird das Brutverhalten der Kolibris betont, hinzu kommt der Hinweis auf den natürlichen Überlebenskampf und schließlich die auffällige Asymmetrie eines individuellen Organismus mit erotischer Symbolik.

Neben einer verruchten Anmutung begleitete die Orchidee aber auch ihr Vorkommen als Parasit, da sie lediglich Luftwurzeln ausbildet und sich in der freien Wildbahn meist auf anderen Pflanzen ansiedelt.¹³¹ Dass Heade eine Pflan-

¹³⁰ Vgl. Quinn, »Orchids«, S. 110.

¹³¹ Vgl. Cao, S. 69.

ze wählte, die in ihrer Existenz als minderwertig betrachtet wurde, erinnert ebenfalls zurück an van Schriecks Sottobosco-Malereien (Abb. 32, Abb. 34). Auch Heade verhandelt in seinem tropischen Waldbodenstillleben Debatten der damaligen Naturkunde, ohne eine klare Antwort zu geben. Vielmehr schuf er einen ökologischen ‚Schauraum‘, der Schönheit und Abstoßung auf subtile Weise verbindet.

Bei Heades *Cattleya* spiegelt sich das auch in der malerischen Ausführung wider: Insbesondere die Vor-Ort-Betrachtung im Depot der National Gallery of Art in Washington D. C. hat gezeigt, dass die Orchideenblätter eher matt und gräulich dargestellt wurden, anstatt verführerisch glänzend (Abb. 129). Hinzu kommen die grobe Bearbeitung der Moose und Flechten sowie die markanten braunen Flecken an den Wurzelfortsätzen der Orchidee selbst (Abb. 130). Das Urwaldthema setzte Heade also auch in der Textur um, was speziell im Vergleich zu anderen Blumenbildern deutlich wird. *Apple Blossom in a Vase* (1867) (Abb. 131) entstand bspw. nur vier Jahre früher und weist eine deutlich feinere und weniger malerische Struktur auf. Bemerkenswert ist allerdings schon hier, dass er ein ungleichmäßig geformtes Blatt direkt im Vordergrund platzierte (Abb. 132).



Abbildung 129: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds* (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 34,8 x 45,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [31.03.2022].



Abbildung 130: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds* (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 34,8 x 45,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [31.03.2022].

Ob tatsächlich Spuren der Darwin'schen Wende bei Heade erkannt werden können, war in der Forschung dennoch ein widersprüchliches Thema. Verschiedene Historiker argumentieren seit über 40 Jahren in beide Richtungen: Wo Barbara Novak in ihrem *Nature and Culture* von 1980 keinen Einfluss erkannte,



Abbildung 131: Martin Johnson Heade, Apple Blossom in a Vase, 1867, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [31.03.2022].



Abbildung 132: Martin Johnson Heade, Apple Blossom in a Vase (Detail), 1867, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [31.03.2022].



Abbildung 133: Martin Johnson Heade, *Sunrise on the Marshes*, 1863, Öl auf Leinwand, 66,7 x 128, cm, Flint Institute of Arts, Flint (MI). Quelle: Stebbins Jr., »Marshes«, S. 34, Abb. 12.



Abbildung 134: Martin Johnson Heade, *The Great Swamp*, 1868, Öl auf Leinwand, 37,8 x 76,5 cm, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco (CA). Quelle: Stebbins Jr., »Marshes«, S. 37, Abb. 15.



Abbildung 135: Martin Johnson Heade, *Summer Showers*, 1865–70, Öl auf Leinwand, 33,4 x 66,6 cm, Brooklyn Museum of Art, New York (NY). Quelle: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/946> [09.09.2022].

bestärkte Katherine Manthorne den Zusammenhang in *Tropical Renaissance* von 1898. Maggie Cao sprach sich in einem Artikel von 2011 wiederum entschieden dagegen aus, worauf die Publikation zur Ausstellung *Nature's Nation American Art and Environment* von 2018 die Verbindung zu Darwin erst jüngst erneut aufgriff.¹³² Auch diese Analyse hat gezeigt, dass Heades inhaltliche und kompositorische Entscheidungen auffällige Parallelen zum damaligen wissenschaftlichen Kontext aufweisen und gleichzeitig auf Darstellungsformen des 17. Jahrhunderts zurückführen.

Vor allem die Zeit nach dem Bürgerkrieg gilt als besonders disparat, was verschiedene parallel bestehende Stile und Themen begünstigte.¹³³ Mit Blick auf Heades weiteres Oeuvre zeigt sich eine derartige Vielfalt beispielhaft. Neben makroskopischen tropischen Szenen formulierte er vollkommen gegenteilige Räume: seine bekannteste und größte Motivgruppe, die nordamerikanischen Salzsümpfe (Abb. 133–135).¹³⁴ Auf Heades ‚Marshes‘ wird an dieser Stelle zwar inhaltlich nicht näher eingegangen, aber die Beschäftigung mit verschiedenen Wetterverhältnissen – vornehmlich Regen oder Dunst – bietet eine Brücke zu Heades tropischen Landschaften.

5.3.2. EXPERIMENTE MIT RAUM UND FLÄCHE IN HEADES TROPISCHEN LANDSCHAFTEN

In der parallelen Darstellung ‚feuchter‘ Atmosphären unterschiedlicher Kontinente wird ein besonderes Gespür für Umwelt und ihre Vegetation sichtbar. Dem Sumpf als »archetypischer ökologischer Topos« von Landschaftsmalerei steht somit der Regenwald als Ökosystem maximaler Diversität gegenüber.¹³⁵ Das minimalistische Design der Sümpfe beschreibt einen Kontrast zur detaillierten Verspieltheit der tropischen Szenen. Gleichzeitig verkörpern beide Kompositionsformen ein Experimentieren mit Größenverhältnissen in flachem Raum.

132 Vgl. Stebbins Jr., Theodore E. (Hg.). »Picturing Heade: The Painter and his Critics«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 157; vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 118; vgl. Cao, S. 63; vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 113.

133 Vgl. Stebbins Jr., Theodore E. »Luminism in Context: A New View«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 217.

134 Vgl. Stebbins Jr., Theodore E. (Hg.). »Marshes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 29.

135 Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 133.

Denn Heades Sümpfe wie auch seine Kolibris und Orchideen verwehren das Pittoreske. Was für botanische Szenen in diesem Fall nicht ungewöhnlich ist, trifft auf die parallel entstandenen tropischen Landschaften Heades aber gleichfalls zu. Ein kurzer Einblick in seine wenigen, doch bemerkenswert gegensätzlichen Kompositionen soll Heades Experimentierfreude in Bezug zum tropischen Umfeld zeigen und dabei schon Aspekte der räumlichen Auffassung bei Fitz Henry Lane vorauslegen.

Brazilian Forest (Abb. 136) und *Sunset: Harbor at Rio* (Abb. 137), beide aus dem Jahr 1864, zeigen in ihrer Gegensätzlichkeit, wie konsequent Heade den gängigen Kompositionsmustern widersprach. Wo *Sunset: Harbor at Rio* bezüglich Aufbau und Lichtstimmung eher an die Sümpfe erinnert, lassen sich bei *Brazilian Forest* Züge von Churchs Detailreichtum ausmachen. Beinahe jeder Baum wird umhüllt von Ranken und Flechten, die sich zu einer blickdichten Masse an Vegetation zusammenschließen. Dass Heade für seine Landschaft ein Hochformat wählte, betont das Gefühl einer gewissen Enge zusätzlich. Gleichzeitig betont der Höhenzug das zentrale Bildmotiv – einen feingliedrigen Baumfarn. Das palmenähnliche Gewächs sitzt mittig über einer dunklen Wasserfläche und blockiert den Blick ins Innere des Waldes. Grundsätzlich scheint sich alles in der vordersten Ebene abzuspielen, als hätte Heade nur den rechten Bildteil von *Heart of the Andes* als Vorlage für sein gesamtes Werk genommen (Abb. 138). Außerdem teilen die Bilder noch eine weitere Eigenschaft: Wie Churchs Komposition ist auch *Brazilian Forest* eine fiktive Zusammenstellung tropischer Natur und topographisch nicht korrekt.¹³⁶

Einen Gegensatz dazu bildet *Sunset: Harbor at Rio*, das den dortigen Hafen und sein Bergpanorama ziemlich akkurat abbildet.¹³⁷ In einem langen Querformat stellte Heade der ruhigen Wasserfläche eine markante Gebirgskontur entgegen, die sich vor dem wolkenlosen Abendhimmel kontrastreich abzeichnet. Anstatt sukzessive in die Ferne geleitet zu werden, wandert das Auge an der organisch geformten Linie entlang und verweilt dabei in der gleichen Bildebene. Lediglich eine auffällig platzierte Bananenpflanze im Vordergrund vermag es, den Blick immer wieder abzulenken. Mit ihren breiten, ausragenden Blättern spiegelt sie die dynamischen Wölbungen der Berggipfel im Kleinen. Eines der Blätter ist sogar mit der perfekten Neigung in Richtung Gipfel gestreckt, sodass es als optische Verlängerung des Bergrückens dient (Abb. 139). So prägnant die

¹³⁶ Vgl. Comey, »Tropical Landscapes«, S. 49.

¹³⁷ Vgl. ebd.



Abbildung 136: Martin Johnson Heade, Brazilian Forest, 1864, Öl auf Leinwand, 51 x 40,6 cm, RISD Museum, Providence (RI). Quelle: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/brazilian-forest-68052> [09.09.2022].



Abbildung 137: Martin Johnson Heade, Sunset: Harbor at Rio, 1864, Öl auf Leinwand, 51,1 x 88,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/sunset-harbor-rio> [09.09.2022].



Abbildung 138: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes* (Detail), 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481> [09.09.2022].



Abbildung 139: Martin Johnson Heade, *Sunset: Harbor at Rio* (mit Maßen des Goldenen Schnitts), 1864, Öl auf Leinwand, 51,1 x 88,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/sunset-harbor-rio> [09.09.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.



Abbildung 140: Martin Johnson Heade, *South American River*, 1868, Öl auf Leinwand, 66 x 57,5 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). URL: <https://collections.mfa.org/objects/33030/south-american-river;jsessionid=7527C5D8C33C9415AF5A65EC964E77C1> [09.09.2022].

Form der Pflanze ist, so auffällig sitzt sie an ihrem Platz. Heade passte sie perfekt in die Fläche des Hafenbeckens ein, als wollte er eine Überschneidung der Bildebenen unbedingt vermeiden. Zudem ist aufs Neue das Maß des Goldenen Schnitts zu erkennen (Abb. 139). Dass die Bananenpflanze so das eigentliche Zentrum bildet, mag an dieser Stelle auch für Heades subtilen Humor sprechen.

Beide Landschaften könnten nicht unterschiedlicher sein: in Format, Perspektive, Motivik oder Lichtstimmung – und doch teilen sie Heades unkonventionelle Herangehensweise. Ob Bananenpflanze oder Baumfarn, er benötigte offenbar zwei Elemente, die zum einen auf den ersten Blick tropisch wirken und zum anderen das gewohnte Blickfeld stören – was auch zurück zu seinen Heuhaufen führt. Das Experimentieren mit Raum und Fläche sowie mit Detail und Atmosphäre verweist auf einen nahezu wissenschaftlichen Vorgang. Obwohl



Abbildung 141: Martin Johnson Heade, *South American River*, 1868 (Detail), Öl auf Leinwand, 66 x 57,5 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: Julia Berghoff [01.04.2022].

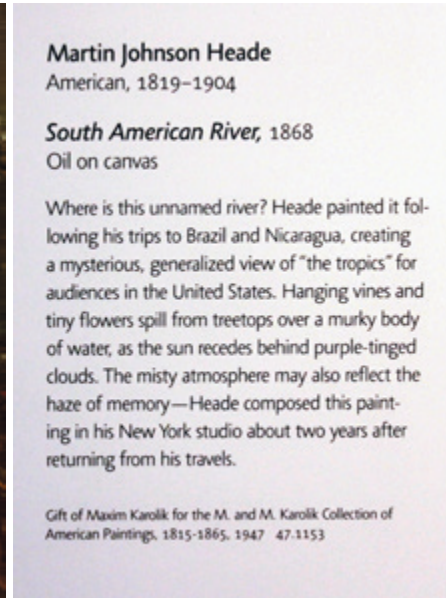


Abbildung 142: Museumstext zu Martin Johnson Heades *South American River*, 1868, Öl auf Leinwand, 66 x 57,5 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: Julia Berghoff [01.04.2022].

Heade selbst keinen wissenschaftlichen Anspruch hegte,¹³⁸ zeigt die kontinuierliche Wiederholung mancher Motive eine Form von Empirie. In der Gegenüberstellung konträrer Darstellungsmodi wie bei *Brazilian Forest* und *Sunset: Harbor at Rio* scheint zudem eine reflektierte Anwendung und Abwandlung paralleler künstlerischer Strömungen erkennbar. Beide Werke erwarb schließlich der gleiche Käufer.¹³⁹ Heades »inkonsistentes Oeuvre« verkörpert somit in sich schon eine dynamische Wahrnehmung von Natur mit ihren wechselnden Erscheinungen.¹⁴⁰

Heades *South American River* (1868) (Abb. 140) markiert einen Zwischenweg, denn hier übernahm er das Format aus *Brazilian Forest*, führte den Blick aber gleichzeitig über eine sanft angestrahlte Wasserfläche in den Hintergrund. Umhüllt von dichten tropischen Gewächsen wird eine ungewohnt mystische Stimmung erzeugt, die bei den späteren Orchideengemälden häufiger zur An-

¹³⁸ Vgl. Manthorne, *Tropical Renaissance*, S. 128.

¹³⁹ Vgl. Comey, »Tropical Landscapes«, S. 50.

¹⁴⁰ Born, S. 69.



Abbildung 143: Frederic Edwin Church, *Morning in the Tropics*, 1877, Öl auf Leinwand, 138,1 x 213,7 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50299.html> [09.09.2022].



Abbildung 118: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes*, 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 303 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481> [09.09.2022].

wendung kommen sollte. Trotz der allgemeinen Diesigkeit sticht ein Element unmittelbar ins Auge: das weiße Lilienpaar im rechten Vordergrund (Abb. 141). Die eigentümliche und gleichzeitig gut erkennbare Blütenform zeigt sofort, dass es sich hier um eine Calla-Lilie handeln muss, die vorwiegend in Sumpfbereichen wächst. Allerdings ist sie nicht in den Tropen, sondern in Südafrika heimisch.¹⁴¹ Dass Heade für seine mystische Urwaldszene gerade eine nichtheimische Pflanze als gezielten Blickfang wählte, scheint überraschend, erinnert aber auch zurück an die Komposition seiner *Cattleya*-Orchidee. Tatsächlich erstellte Heade *South American River* erst zwei Jahre nach der Brasilien- und Nicaraguareise in seinem New Yorker Studio (Abb. 142), was eine gewisse Freiheit in der vegetativen Zu-

¹⁴¹ Vgl. Anonym. »Zantedeschia«. In: *The North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox*. URL: <https://plants.ces.ncsu.edu/plants/zantedeschia/> [03.05.2022].

sammenstellung vermuten lässt. Ob bewusst oder unbewusst in ein ‚fremdes‘ Habitat gesetzt, konterkariert die Calla hier einen allgemeinen Trend tropischer Landschaft, der vor allem Freund und Kollege Frederic Edwin Church Ansehen brachte: das Ansammeln exotischer Pflanzen in einem modellhaft komprimierten Lebensraum.

An dieser Stelle ist ein Vergleich mit dem neun Jahre später entstandenen *Morning in the Tropics* (1877) (Abb. 143) zu ziehen. Im Kontrast zu älteren Szenen wie *The Heart of the Andes* (Abb. 118) minimierte er sein Bildinventar und wählte den Standort unmittelbar im Dickicht des Waldes.¹⁴² Ähnliches ist bei Heade zu sehen, der noch eine Pflanzenreihe vor die Füße des Betrachters setzte. Wo Heade abermals das Bildformat nutzte, um Intimität zu erreichen, beengte Church das Sichtfeld erneut mithilfe verdunkelter Randpartien.

Am Ufer des sich ausbreitendes Flusslaufs hält ein kleines palmenähnliches Gewächs die Position des Blickfangs inne. Die feingliedrigen Blätter schimmern dabei im Licht der aufgehenden Sonne, als würden sie von einem Bühnenlicht in Szenen gesetzt werden. Zwei winzige Kolibris sitzen unterdessen auf einem der vergleichsweise monumental ausragenden Pflanzenstiele und befördern eine



Abbildung 144: Frederic Edwin Church, *Morning in the Tropics* (Detail), 1877, Öl auf Leinwand, 138,1 x 213,7 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [29.03.2022].

142 Vgl. Kelly, Franklin et al. *American Paintings of the Nineteenth Century. Part I*. New York (NY): Oxford University Press, 1996. S. 64.

aufmerksame Detailsicht (Abb. 144). Bei Heade ist trotz der weißen Callas vielmehr eine umfassend diesige Atmosphäre auszumachen, dennoch vermitteln beide Landschaften Intimität. Ist der unmittelbare Vordergrund noch genau zu erfassen, schwindet die Sicht in Richtung Horizont. Es scheint fast so, als bezögen sich beide Künstler bewusst auf die Grenzen der menschlichen Optik.

Insbesondere Church nutzte zudem einen ungewöhnlich pastosen Farbauftrag, der manche Details wie auf der Leinwand liegende Objekte wirken lässt: Ein moosbewachsener Baumstamm wird so zur abstrakten Farbfläche mit impressionistischen Qualitäten (Abb. 145) und die Spiegelung der Sonne zum Störfaktor räumlicher Illusion (Abb. 146). Die Kombination mit einer gewissen Mystik wird in der Forschung häufig durch einen veränderten Zeitgeist erklärt. Die Aufgabe seines wissenschaftlich-didaktischen Stils zugunsten einer kontemplativen Haltung sei demnach Ausdruck einer neuartigen Ungewissheit gegenüber dem Erfassen von Natur.¹⁴³ Dass Heade diesen Ansatz schon ein Jahrzehnt zuvor verfolgte, zeigt wiederum, inwiefern sein ‚unwissenschaftlicher‘ Anspruch unmittelbar an den wissenschaftlichen Debatten der Zeit teilnahm – ob bewusst oder unbewusst.

Grundsätzlich mag der Fokus auf Sicht und deren Rahmenbedingungen einen künstlerischen Schwerpunkt beschreiben, der sich ab den 1850er Jahren parallel zum Reiz der Tropen entwickelte. Heades Art und Weise, Bildräume zu skalieren, bietet an dieser Stelle eine Grundlage für die spätere Betrachtung von Fitz Henry Lanes Seestücken – und die Verbindung zur Optik greift sogar zu Thomas Eakins voraus. Dass sich Frederic Edwin Church ab den 1870er Jahren hauptsächlich auf die Gestaltung seines Anwesens Olana konzentrierte, erlaubt zudem einen Rückbezug zu Charles Willson Peales Farm Belfield. Beide Künstler engagierten sich als Landschaftsarchitekten und setzten hierin ästhetische als auch ökologische Prinzipien um.

»I can make more and better landscapes in this way than by tampering with canvas and paint in the studio.«¹⁴⁴ schrieb Church über die Arbeit an seinem Grundstück, was eine spezifische Haltung zur Natur spiegelt und eine Verbindung zu seinen gemalten Landschaften zeigt. Denn er überführte den Anspruch einer Vielzahl von Ansichten weiter in die Realität. Das Gelände um Olana steht somit in direkter Beziehung zu Churchs künstlerischer Entwicklung. Wie schon bei *Heart of the Andes* treffen Humboldts ideale Komposit-Landschaft und Dar-

143 Vgl. Kelly, *American Paintings of the Nineteenth Century*, S. 66.

144 Frederic Edwin Church an Erastus Dow Palmer, 18.10.1884; zit. in Raab, S. 167.



Abbildung 145: Frederic Edwin Church, *Morning in the Tropics (Detail)*, 1877, Öl auf Leinwand, 138,1 x 213,7 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [29.03.2022].



Abbildung 146: Frederic Edwin Church, *Morning in the Tropics (Detail)*, 1877, Öl auf Leinwand, 138,1 x 213,7 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [29.03.2022].

wins chaotische Fülle unvorhergesehen aufeinander, wenn Church bspw. ausführte: »I have 9631201 problems in Architecture and construction given [to] me to solve daily.«¹⁴⁵

5.4. BILDER IN DER LANDSCHAFT, LANDSCHAFTEN IM BILD: OLANA UND BELFIELD

Nur ein Jahr nach seinem großen Erfolg von 1859 erwarb Church bereits erste Teile des Geländes um seinen künftigen Wohnsitz Olana. Was noch heute als reich bewaldetes Areal erscheint, war bei Churchs Übernahme hauptsächlich Wiese und Ackerfläche. So begann er unmittelbar damit, Bäume zu pflanzen, was er über einen Zeitraum von 40 Jahren bis zu seinem Tod fortführte.¹⁴⁶ Dieser Einstieg in die Landschaftsarchitektur begann für Church demnach kurz nach der Eröffnung des New Yorker Central Parks 1859 – als berühmteste pittoreske Landschaft der USA.¹⁴⁷ Vergleichbar mit der Umgestaltung des Central-Park-Geländes von einem »manmade wasteland« zu einer Fläche regionaler Landschaft,¹⁴⁸ konzipierte auch Church sein Land von Grund auf neu. Vormalig für den Ackerbau genutzt pflanzte er nicht nur tausende von Bäumen, sondern legte einen zehn Hektar großen See und fast neun Kilometer Wege an.¹⁴⁹ Dem Aufbau seiner Bildern ähnlich komponierte er verschiedene landschaftliche Zonen: den ‚Vordergrund‘ nahe des Hauses, den ‚Mittelgrund‘ an den Grenzen des Geländes und die Catskills als abschließender ‚Hintergrund‘.¹⁵⁰ Die Verknüpfung von Raum und Bild führt somit auch zurück zum Konzept des Englischen Gartens, wo sich Traditionen der Landschaftsmalerei mit künstlicher Wildnis kreuzten.

Church überführte dieses Prinzip weiter in seine Innenräume. Das eindrucksvolle Haupthaus im persischen Stil (Abb. 147), benannt nach einer anti-

145 Frederic Edwin Church an Martin Johnson Heade, 24.10.1870; zit. in Raab, S. 166.

146 Vgl. Raab, S. 177.

147 Vgl. Raab, S. 172.

148 Smithson, Robert. »Frederick Law Olmsted and the Dialectic Landscape«. In: *Artforum*. Bd. 11, Nr. 6. New York (NY): Artforum International Magazine, 1973. S. 117.

149 Vgl. Harvey, Rose; Sawyer, Sean E. »Foreword«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 20–44. Vgl. Raab, S. 169.

150 Vgl. Rosenbaum, Julia B. (Hg.). »A World in View«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 58.



Abbildung 147: Olana Haupthaus, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].



Abbildung 148: Spiegelung im Olana Haupthaus, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].

ken Festung,¹⁵¹ gestaltete er so, dass auf jeder Ebene zahlreiche Fensterausblicke entstanden, die ihrerseits wiederum an Gemälde erinnerten. Er selbst beschrieb diesen Eindruck in einem Brief von 1871 so: »the picture from each window will be really marvelous.«¹⁵² Beim Vor-Ort-Rundgang durch die Räume wurde dieser Ansatz neben den direkten Ausblicken vor allem in einer gezielten Verteilung von Spiegeln spürbar, die Ansichten der umliegenden Landschaft scheinbar in den Innenraum transportierten (Abb. 148). Diese ‚Fensterbilder‘ und im Raum schon befindliche Landschaftsmalereien korrespondierten dabei als spielerischer Vergleich von Kunst und Natur (Abb. 149). Zum Teil platzierte Church gemalte Olana-Aussichten direkt neben dem entsprechenden Fenster (Abb. 150, Abb. 151). Das Anliegen, die optischen Grenzen zwischen realen Ansichten und Kunstwerken bewusst auszuloten, erinnert ebenfalls zurück an die Sammlung des Dampfschiffs Albany. Beide Standorte erzeugten letztlich wiederkehrende und doch stetig wechselnde Landschaftsszenen, die den Betrachter auf Natur in ihrer Vielfalt verwiesen. Churchs Vorliebe für gezielt komponierte Zusammenhänge wird zudem in der Anlage des gigantischen Sees deutlich, da sich das Haupthaus im richtigen Winkel komplett darin spiegelt.¹⁵³ Der künstlerische ‚Vor-Ort-Fokus‘ bestätigt sich somit im Außen- als auch Innenraum und wird damit erstmals buchstäblich.¹⁵⁴

Der Blick in die Court Hall (Abb. 152) zeigt darüber hinaus, inwiefern Church seinem kleinteiligen und überladenen Stil jenseits der Leinwand treu blieb: Eine dichte Ansammlung individueller Objekte und Formen, verspielter Ornamente und Farben überfordert das Auge in vergleichbarer Manier wie seine tropischen Landschaften. Wenn *Heart of the Andes* als Komprimierung tropischer Natur gelten kann, so mag Olana als »Zusammenfassung« von Churchs Leben und Interessen gewertet werden,¹⁵⁵ wie Eleanor Jones Harvey feststellte. Auch in der Einrichtung spiegelt sich das Interesse für Kunst, Design und

151 Vgl. Zukowski, Karen. »A New Jerusalem«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 133.

152 Frederic Edwin Church an William Henry Osborn, 22.07.1871; zit. in Rosenbaum, S. 68.

153 Mündliche Auskunft auf der Art and Environment Tour von Jonathan Ment, Olana Tourist Guide, vom 19.03.2022.

154 Vgl. Rosenbaum, S. 51.

155 Harvey, Eleanor Jones. »Capturing the Cosmos«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 101.



Abbildung 149: Olana Haupthaus, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Zukowski, S. 176.



Abbildung 150: Olana House Tour, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].



Abbildung 151: Olana House Tour, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].



Abbildung 152: Olana House Tour, Blick in die Court Hall, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].



Abbildung 153: Olana House Tour, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].

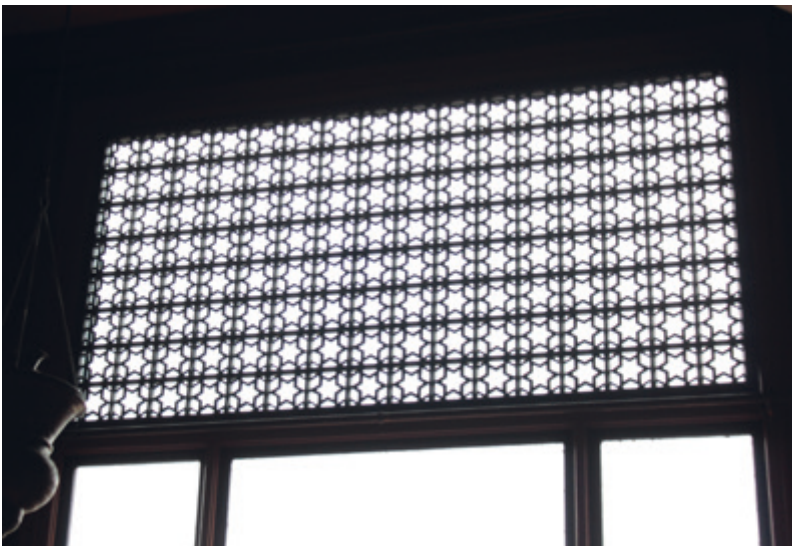


Abbildung 154: Olana House Tour, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].

Naturwissenschaft, was bspw. an der Platzierung zweier Seesterne gegenüber einer fein gearbeiteten Holzverkleidung mit Sternmuster erkannt werden kann (Abb. 153, Abb. 154).

Seine zahlreichen Reisen flossen aber nicht nur in den Hausstand ein, sondern äußersten sich in der Architektur des Hauses selbst. Church und seine Frau Isabel hatten sich dabei von einer Reise ans östliche Mittelmeer 1867 inspirieren lassen.¹⁵⁶ Dass die Churchs verschiedene Länder an einem Ort vereinten, legte in neuerer Forschung abermals den Bezug zu Humboldt nahe. Olana sei demnach eine ganz »persönliche Evokation von *Cosmos*.«¹⁵⁷ Die Verknüpfung verschiedener Religionen – assyrischer, frühchristlicher, römisch-katholischer, buddhistischer und muslimischer Bezüge¹⁵⁸ – verweist zudem auch auf die Ansicht einer vernetzten religiösen Welt, worin Church Humboldt letztlich weiterführte.

Parallel mag eine Verbindung zu Benjamin Wests Portrait von Joseph Banks (Abb. 10) gezogen werden. Denn Churchs Ansammlung ethnischer Gegenstände in einem selbsternannten »feudalen Schloss« trägt Züge einer tradierten westlichen Dekadenz,¹⁵⁹ die eher im Widerspruch mit Churchs puritanischem Glauben steht. In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, was Churchs Mutter bereits kurz nach Thomas Coles Tod 1848 in einem Brief an ihren Sohn schrieb:

»There are a thousand things worthy of our love and attention and which show the goodness and wisdom of our Heavenly Father. And when with the pencil you imitate the work of His hand let your heart praise the giver, but let not the pleasure of the world, the vanities, fill your mind [...].«¹⁶⁰

Mit Blick auf die Gestaltung von Olana könnte indessen die Vermutung angestellt werden, dass Church diese »weltlichen Freuden« abzugelten suchte, indem



Abbildung. 10: Benjamin West, Portrait of Joseph Banks, 1771/72, Öl auf Leinwand, 234 x 160 cm, © Usher Gallery, Lincoln (OR). Quelle: <http://web.prm.ox.ac.uk/cookvoyages/index.php/en/the-collectors.html> [15.08.2022].

156 Vgl. Zukowski, S. 137.

157 Harvey, »Capturing the Cosmos«, S. 101.

158 Vgl. Zukowski, S. 153; 175.

159 Frederic Edwin Church an John Ferguson Weir, 08.06.1871; zit. in Zukowski, S. 158.

160 Eliza Janes Church an Frederic Edwin Church, Februar 1848; zit. in Carr, Gerald L. *Frederic Edwin Church: catalogue raisonné of works of art at Olana State Historic Site*. Bd. 1. Cambridge (MA), New York (NY): Cambridge University Press, 1994. S. 117.

er das orientalische Schloss als Verweis auf »uralte Religionen« konzipierte.¹⁶¹ Als Puritaner, deren Glaube eigentlich durch eine Skepsis für jegliche Form von »Entertainment« und Materialismus geprägt war,¹⁶² zeichnet sich bei Church ein offensichtlicher Widerspruch ab. Zudem empfing Church zwar viele Freunde, das Haus selbst und das weitläufige Gelände um dieses herum waren aber hauptsächlich privat genutzt – und nicht für die »unverschämte« Öffentlichkeit zugänglich.¹⁶³ Gerade der Öffentlichkeit verdankte Church jedoch in erster Linie seinen Ruhm als Künstler und damit seinen Wohlstand. Bezeichnend ist hierbei, dass er den wissenschaftlichen und lehrenden Anspruch seiner Kunst bei Olana gänzlich ins Private kehrte. Als beratenden Architekten für die Planung des Hauses hatte Church sich allerdings Calvert Vaux geleistet, der zusammen mit Frederick Law Olmsted einen der weltweit berühmtesten öffentlichen Parks gestaltete – den Central Park.¹⁶⁴ Hieran mag eine Spannung zwischen Kunst und Gesellschaft erkannt werden, die Church womöglich erst in seinen späteren Jahren als einer der berühmtesten Künstler Amerikas entwickelte.

Die Bepflanzung der Parklandschaft orientierte Church an Olmsteds Konzept regionaler Landschaft und nutzte überwiegend heimische Pflanzen,¹⁶⁵ worin sich ein bewusster Gegenentwurf zum Stil Olanas zeigt. Dabei setzte er Exotik und Heimat nebeneinander wie schon bei seinen Gemälden. Die Auswahl und Verteilung bzw. Umpflanzung der Bäume wurden in der Forschung folglich primär durch einen visuellen Fokus begründet: Ulmen, Ahorne, Tannen, Zedern, Eichen, Pinien und Birken sollten vegetative und somit pittoreske Vielfalt präsentierten.¹⁶⁶ Ein vergleichbarer Ansatz wurde bereits bei Peales Belfield-Darstellungen angesprochen, wobei besonders *Cabbage Patch* (Abb. 57) ästhetische Traditionen mit einer frühen ökologischen Note verband. Dass Church gerade Hemlocktannen auf seinem Gelände anpflanzte,¹⁶⁷ mag zudem auf ein Bewusst-

161 Zukowski, S. 133.

162 Foshay, »The Legacy of Elias Lyman Magoon: An Art for All Seasons«, S. 15.

163 Raab, S. 174.

164 Vgl. Raab, S. 167.

165 Vgl. Raab, S. 171.

166 Vgl. Raab, S. 177.

167 »In addition to fruit trees, the new plantings included native deciduous trees, such as sugar maples and white birch, and native evergreens, pines, spruce, and especially hemlocks.«, Toole, Robert M. *Historic Landscape Report. Olana State Historic Site, Hudson, New York*. New York (NY): Office of Parks, Recreation, and Historic Preservation, 1996. S. 40. Einen herzlichen Dank an William L. Coleman für diesen Literaturhinweis.



Abbildung 57: Charles Willson Peale, Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania, 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [07.09.2022]

sein für die Zerstörung der Catskills durch die Gerberindustrie hinweisen, die vor allem sein Freund Thomas Cole schon Jahrzehnte zuvor kritisierte.

Auch Churchs Vielfalt stand in einem Kontext steigenden Umweltbewusstseins: Nur vier Jahre nach seinem Erwerb der ersten Flächen des Olana-Geländes kam George Perkins Marshs international gefeiertes Buch *Man and Nature* heraus, das den destruktiven Umgang des Menschen mit der Natur ins Zentrum stellte. Von den Ideen Humboldts inspiriert betonte Marsh

abermals, wie das Klima, Wälder und Flüsse, Tiere und Menschen als Teile eines globalen und abhängigen Systems funktionierten.¹⁶⁸ Inmitten des Bürgerkriegs 1864 veröffentlicht wurde Marshs Fokus auf natürliche Einheit, aber auch als Ruf nach gesellschaftlicher Einigkeit gelesen.¹⁶⁹ Tatsächlich unterzeichnete Abraham Lincoln noch im selben Jahr den Yosemite Grant Act, woraufhin Yosemite als erster »state park« unter Naturschutz gestellt wurde.¹⁷⁰ Erneut kommt Lorenzettis Fresko in den Sinn, das die Verbindung von Krieg und Umweltzerstörung schon mehr als 500 Jahre zuvor in Beziehung setzte.

Bei Churchs Herangehensweise mit Olana sieht Jennifer Raab nun philosophische und praktische Ansätze Marshs reflektiert, denn tatsächlich besaß Church ein Exemplar von *Man and Nature* (Abb. 155, Abb. 156). Was er in der möglichst vielfältigen Bewaldung seines Geländes umsetzte, beschrieb Marsh bspw. als unvergleichliche »Vielzahl von Arten« in der »amerikanischen Wald-

¹⁶⁸ Vgl. Wulf, S. 28.

¹⁶⁹ Vgl. Perry, S. 179. Allerdings hielt Marsh schon 1847 eine Rede vor der Rutland County Agricultural Society über die Zerstörung von Wäldern und ihre ökologischen Konsequenzen, also vierzehn Jahre vor der Veröffentlichung von *Man and Nature*. Der Gedanke, den Marsh 1864 veröffentlichte, war demnach zwar nicht neu, aber »so kraftvoll herausgebracht und durch solch enzyklopädisches Lernen illustriert, dass es die Kraft von Neuheit hatte.«, *Review von Man and Nature*; zit. in Judd, S. 276.

¹⁷⁰ Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 129. Anfangs waren Nationalparks allerdings primär zur Erholung gedacht. Zudem unterstützten Eisenbahngesellschaften die Anbindung an die Eisenbahn, um durch Tourismus von Nationalparks zu profitieren. Danke an Dr. Ralf Michael Fischer für diesen Hinweis.

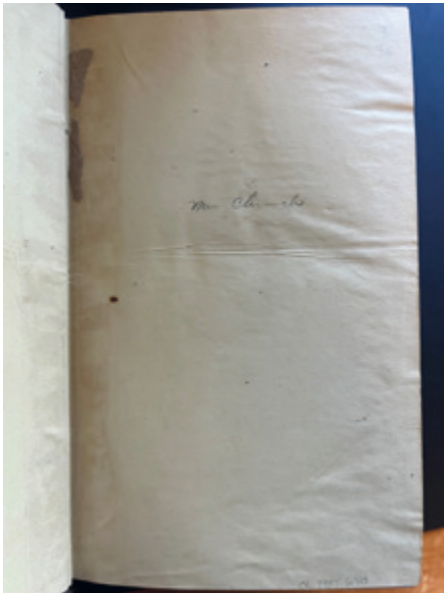


Abbildung 155: Frederic Edwin Churchs Exemplar von George Perkins Marshs *Man and Nature* (1864) aus dem Olana-Archiv. Quelle: Dr. William L. Coleman, Director of Collections & Exhibitions, The Olana Partnership [12.08.2022].

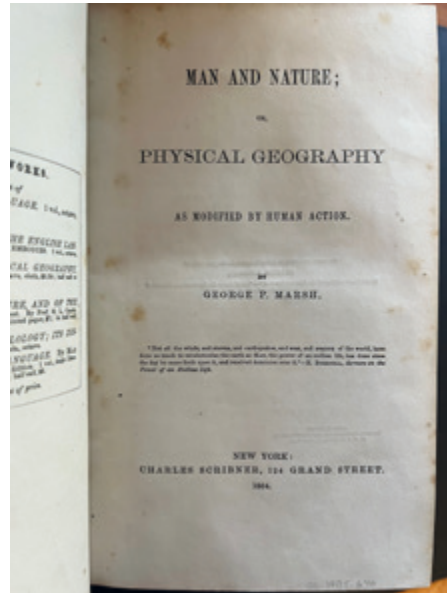


Abbildung 156: Frederic Edwin Churchs Exemplar von George Perkins Marshs *Man and Nature* (1864) aus dem Olana-Archiv. Quelle: Dr. William L. Coleman, Director of Collections & Exhibitions, The Olana Partnership [12.08.2022].

landschaft.«¹⁷¹ Dennoch ist davon auszugehen, dass Nachhaltigkeit für Church kein bewusstes Thema war, sondern sich diese vielmehr als Konsequenz aus seinen visuellen Maßstäben ergab – vergleichbar mit Peales Nachhaltigkeit bedingt durch Effizienz und Sparsamkeit.

Die einerseits als überschwänglich auslegbare Größe des Naturareals um Olana mag aus ökologischer Sicht sogar nachhaltig erscheinen, da Waldfläche hier generiert und erhalten wurde. Grundsätzlich fällt Churchs Umgang mit Landschaftsarchitektur in einen Zeitraum, der Naturschutz vermehrt thematisierte: sei es die Planung des Central Parks 1859, die Verabschiedung des Yosemite State Parks 1864 oder die Einrichtung des Yellowstone Nationalparks 1872.¹⁷² Churchs folgender Erwerb eines »wilderness camps« am Lake Millinocket nahe Katahdin 1876 unterstreicht diesen Landschaftsgedanken zusätz-

171 Marsh, George Perkins. *Man and Nature, or, Physical Geography as Modified by Human Action*. New York (NY): Charles Scribner, 1864; zit. in Raab, S. 177.

172 Vgl. Thomas, S. 10.

lich.¹⁷³ An solchen Ereignissen wird deutlich, dass der Umgang mit Natur noch immer zwei Lager formte – der Mensch als Teil von Umwelt oder seine bewusste Abschottung von dieser.

Churchs natürlich anmutende Bepflanzung des Olana-Geländes erlaubt an dieser Stelle einen Rückbezug zu den Catskills und ihrer Umweltgeschichte. Dort erzeugte der wirtschaftliche Raubbau an Tannenbeständen malerische Auen und Durchblicke, die wenig später schon als ‚ursprünglich‘ erachtet wurden. Churchs Vorgehen verlief gewissermaßen entgegengesetzt, indem er vormalige Nutzflächen durch Bäume renaturierte. Beide ‚Kompositionen‘ sind von Menschenhand gemacht und erscheinen dennoch natürlich, worin sich eine grundsätzliche Frage nach den Maßstäben von Ursprünglichkeit anschließen lässt. Umso stärker die Natur von Einwirkungen des Menschen geprägt wurde, desto mehr stand der Begriff Natur selbst in Frage. Als ‚Anthropozän‘ bezeichnen heutige Wissenschaftler daher ein »Zeitalter des Menschen«,¹⁷⁴ das sich mittlerweile nicht mehr nur lokal, sondern global durch menschliche Eingriffe in die Ökosysteme des Planeten definiert. Bezeichnend ist hierbei, dass auch Veränderungen zugunsten der Umwelt – wie bei Church – die Wahrnehmung für ‚natürliche Ursprünglichkeit‘ letztlich ad absurdum führten.

Den Kern dieser Problematik trifft das Konzept des Central Parks. Denn Olmsteds Anliegen bestand in der Imitation regionaler Landschaft, die im Vergleich zu den üblicherweise pastoralen Parkanlagen einen ‚wilden‘ Stil ausstrahlen sollte.¹⁷⁵ Das in der Malerei schon längst etablierte Modell unberührter Natur diente so zur Rekonstruktion einer Landschaft für den Menschen, die er aufgrund ihrer vermeintlichen Natürlichkeit nicht als Konstrukt wahrnahm. Ursprünglichkeit ist demnach doppelt widersprüchlich: Eine menschengemachte Unberührtheit entstand auf Grundlage eines Wildniskonzepts, das in sich seit jeher als künstlicher Gegensatz zur modernen Gesellschaft fungierte.

Auch Church und Peale gestalteten ihre Natur, was den Menschen von Beginn an zum inhärenten Bestandteil machte. Peales Garten als Museum kann somit Churchs Landschaft als Gemälde gegenübergestellt werden. Olana besaß zu-

173 Kelly, Franklin. »Lane and Church in Maine«. In: *Paintings by Fitz Huger Lane* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988. S. 153.

174 Weiss, Judith Elisabeth (Hg.). »Kunstnatur | Naturkunst. Natur in der Kunst nach dem Ende der Natur«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019. S. 42.

175 Vgl. Whiston Spirn, Anne. »Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 107.

dem ebenfalls museale Züge. Beide Konzepte basierten schließlich auf Bildung – im ästhetischen und pragmatischen Sinn. Wo Peale primär ein innovatives ökonomisches System aufbauen wollte und mit verschiedenen Handelszweigen experimentierte,¹⁷⁶ konzentrierte sich Church auf die Schulung von Beobachtung. Denn er platzierte seine natürlichen Elemente bewusst, um den Betrachter darauf zu stoßen, was er sonst übersehen würde.¹⁷⁷ Insbesondere den Weg um das Haupthaus komponierte Church bspw. mit spannungsvollen ‚Offenbarungen‘, sodass intime Waldpfade plötzlich einen beeindruckenden Ausblick eröffnen (Abb. 157, Abb. 158). Auch die Zufahrt zum Haupthaus legte er mithilfe bewusst gesetzter Büsche und Bäume so an, dass sich die komplette Ansicht des Gebäudes erst am Schluss preisgibt. In diesem Sinne änderte Church nicht seine Haltung zur Natur, sondern nur seine Materialien. Das Augenmerk für Details und ihre Wirkung blieb bestehen. Gleichzeitig befanden sich ein Bauernhof und ein Obstgarten auf dem Olana-Gelände, die neben der eigenen Versorgung auch Einnahmen generierten.¹⁷⁸ Wie Peale verfolgte Church ein System, das Ästhetik und Pragmatik zu einen suchte, lediglich die Schwerpunkte unterschieden sich.

Speziell in seinen Gemälden setzte Peale den Fokus auf Beobachtung, wobei er die Prinzipien des Pittoresken auslotete. Im Vergleich dazu malte Church zwar kaum Bilder von Olana, gestaltete es jedoch im pittoresken Stil als Komposition aus unzähligen Ansichten. Bemerkenswert ist weiter, dass Peale erst mit dem Erwerb von Belfield begann, reine Landschaftsmalereien anzufertigen, wobei Church die Malerei durch Olana zu großen Teilen aufgab. Es scheint beinahe so, als hätte Peale seine künstlerische Sicht auf Landschaft anhand von Belfield geformt und Church dagegen seinen malerischen Blick gerade in Olana realisiert. Beide Künstler übersetzten Natur schließlich ins jeweils andere Medium und nutzten ihren Sinn für komponierte Vielfalt.

Wie Jennifer Raab formulierte, mag das Pittoreske folglich als Ästhetik von »unlimitierter Komplexität« beschrieben werden,¹⁷⁹ wobei es gleichzeitig auf der

176 Peale hatte ein Gewächshaus, einen »farming-garden« für den Markt und einen Raum mit Käsepresse. Vgl. Charles Willson Peale an Angelica Peale Robinson, 11.03.1810; zit. in Miller, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*, S. 31. Vgl. Charles Willson Peale an Rembrandt Peale, 22.07.1810; zit. in Miller, *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family*, S. 59.

177 Vgl. Raab, S. 171.

178 Vgl. Raab, S. 169.

179 Raab, S. 172.



Abbildung 157: Olana Art & Environment Tour, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].



Abbildung 158: Olana Art & Environment Tour, Olana State Historic Site (NY). Quelle: Julia Berghoff [19.03.2022].

Anerkennung tradierter Bildschemata basierte. Ein Widerspruch macht sich bemerkbar, der zurück ins 18. Jahrhundert reicht. Das Anliegen, unzählige, vermeintlich spontane Naturansichten in ein wiederkehrendes Schema einzupassen, zeigt eine Verwandtschaft zu den damaligen Naturwissenschaften. Der parallele Wille nach Vollständigkeit von Wissen und dessen Ordnung offenbarte

schon hier seine Grenzen. Doch erst mit Darwins *Origin of Species* entstand hieraus eine fundamentale Wissenschaftsdebatte. Unter diesem Aspekt kann das Pittoreske in seiner räumlichen Ausprägung auch mit Darwins ‚unlimitierter Komplexität‘ der Evolution zusammengebracht werden, oder in Raabs Worten: »Olana steht für Churchs Wunsch, eine ästhetische Form aus einer natürlichen Welt, einer darwinistischen Welt, zu schaffen [...].«¹⁸⁰

Grundsätzlich mag Gärtnern und Landwirten eine besondere Aufmerksamkeit gegenüber landschaftlichen Veränderungen zugesprochen werden, da sie am Wachstumsgeschehen ihrer Pflanzen unmittelbar beteiligt sind. Die Abhängigkeit von natürlichen Zusammenhängen schärft ein Verständnis für ihre Bedingungen, worin auch die Wissenschaften ein stetiger Begleiter waren. Churchs lebenslanges Interesse äußerte sich noch 1883 in dem Satz: »I wish science would take a holiday for ten years so I could catch up.«¹⁸¹ Dass Churchs Weg ‚ins Freie‘ als logische Konsequenz aus seiner illusionistisch wissenschaftlichen Malerei gelesen wurde,¹⁸² mag nun auch Peales Entscheidung für ein reales ökonomisches und ökologisches System erklären – als finaler Schritt aus seinen pragmatisch wissenschaftlichen Grundsätzen heraus.

Die vielfältige Auslegung von Wissenschaftlichkeit bestärkte zur Mitte des 19. Jahrhunderts allerdings noch eine weitere, parallele Bildästhetik, die anhand von Hades ‚Raumexperimenten‘ kurz angerissen wurde. Der Marinemaler Fitz Henry Lane war einer der ersten US-amerikanischen Künstler, die Landschaft zunehmend in ihrer geometrischen Klarheit betonten. Dabei zeigt die spezifische Wahrnehmung von Raum durch Flächen auch Verbindungen zu wissenschaftlichen Entwicklungen der Zeit, die eine fortwährende Suche nach vermeintlich authentischer Natur beschreibt.

180 Raab, S. 16.

181 Frederic Edwin Church, 1883; zit. in Bedell, S. 69.

182 Vgl. Rosenbaum, S. 51.

6. DAS GENERELLE IM SPEZIELLEN ODER REALISMUS ALS SYSTEM

6.1. FITZ HENRY LANES KOORDINIERTE RAUMFLÄCHEN

6.1.1. DAS HABITAT HAFEN ALS MIKROKOSMOS: ÖKOLOGISCHE SYSTEME UND HANDELSWELTEN

Lane und die Bezeichnung ‚Luminismus‘ sind im Großteil der bisherigen Forschungsliteratur kaum separat anzutreffen. Mit Blick auf die Entstehung des Begriffs wird auch deutlich, weshalb dies der Fall ist: Denn Lanes Malerei wurde erst zur Mitte des 20. Jahrhunderts kunsthistorisch ‚entdeckt‘. Der Kurator des Brooklyn Museum John Baur münzte den Terminus in einem Artikel von 1954, um eine Ästhetik zu beschreiben, die in Opposition zu den großen Landschaftshistorien der Hudson River School gesehen wurde.¹ Licht, in seiner Qualität der amerikanischen Landschaft eine spezifische Klarheit zu verleihen, war hierbei das zentrale Merkmal. Die parallele Vorliebe für flache und weite Räume sowie die Vereinfachung von Formen setzte Lane schließlich an die Spitze einer luministischen Optik, die ebenso Künstlern wie Martin Johnson Heade, Frederick Kensett und Sanford Robinson Gifford zugeschrieben wurde.² Von Beginn an boten diese Zugehörigkeiten aber Diskussionspotential, da auch Werke der Hudson-River-School-Berühmtheit Church mitunter als luministisch bezeichnet wurden.³

Obwohl sich der Begriff bis heute gehalten hat, sind sich Kunsthistoriker doch ziemlich einig über dessen Unschärfe und Missverständlichkeit, was in zahlreichen Artikeln bereits zum Ausdruck gebracht wurde.⁴ Anstatt von einer ‚Bewegung‘ – was die Endung ‚-ismus‘ impliziert – mag vielmehr von einer Ästhetik gesprochen werden, die unterschiedliche Tendenzen des zeitgenössischen kulturellen Klimas mit europäischen Konventionen des 17. Jahrhunderts verband. In dieser Arbeit soll es daher nicht Anliegen sein, das wissenschaftliche Gerangel um den Begriff ‚Luminismus‘ wiederaufzunehmen, sondern an die

1 Vgl. Wallach, Alan. »Rethinking 'Luminism'«. In: *The Cultured Canvas. New Perspectives on American Landscape Painting*. Hg. Nancy Siegel. Durham (NC): University of Hampshire Press, 2011. S. 117–118.

2 Vgl. Sweeney, J. Gray. »Inventing Luminism: ‚Labels Are the Dickens‘«. In: *Oxford Art Journal*, Bd. 26, Nr. 2. New York (NY): Oxford University Press, 2003. S. 111.

3 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 130.

4 Vgl. Wallach, »Rethinking 'Luminism'«. Vgl. Sweeney, »Inventing Luminism«.

visuellen Besonderheiten von Lanes Werk anzuknüpfen und dessen vielschichtigen Kontext durch umweltgeschichtliche Aspekte zu erweitern.

Lanes Marinebilder wurden meist aufgrund ihrer klaren und nüchternen Strukturen hervorgehoben, die einen scheinbar authentischen Eindruck von Landschaft vermitteln. Tatsächlich begann der gelernte Lithograph seine Karriere in den 1840ern damit, individuelle ‚Bootsportraits‘ für Seemänner und Besitzer anzufertigen. Deren »perfekte Wahrheit« brachte ihm noch Jahre später entsprechenden Zuspruch in der lokalen Presse ein.⁵ Der Fokus auf echte und lokale Szenen positionierte Lane in einem künstlerischen Kanon, den sein Altersgenosse Thomas Cole schon in den 1820ern forciert hatte. Auch Lane wählte meist Orte mit historischer Relevanz, sein Ausgangspunkt war aber nicht die Landschaft um New York, sondern seine Heimatstadt Gloucester, nördlich von Boston. Wo Cole allerdings häufig die Ursprünglichkeit von Landschaft betonte, kam Lane zu einer Bildordnung, dessen markante Optik sogar abstrakte Züge entwickelte.

Im Vergleich zu Cole erlangte Lane in seiner eigenen Zeit wenig Bekanntheit. Dennoch genoss er einen »ausgezeichneten lokalen Ruf« in New England.⁶ Als Marinemaler lebte er in Gloucester und reiste nur gelegentlich nach Boston oder Maine.⁷ Auch am Geschehen der New Yorker Kunstszene nahm Lane zudem nur sehr sporadisch teil. In der American Art-Union war er 1849 zu sehen – wo auch Werke Churchs hingen – nach 1852 schickte Lane aber nur noch einmal Bilder nach New York. Das erklärt wiederum die sehr spärlich vorhandenen zeitgenössischen Kommentare zu seinen Werken.⁸ Lanes traditionelle Arbeitsweise erregte grundsätzlich wenig Aufsehen, dabei kombinierte er europäische Konventionen mit lokaler Landschaft, wie es schon die Maler der Hudson River School zu tun pflegten. Anstatt den pittoresken Bildaufbau Lorrains zu übernehmen, orientierte er sich vielmehr an holländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts.⁹ Das kunsthistorische Wechselspiel aus Tiefenraum und Fläche erhielt sich somit über 200 Jahre.

5 »His pictures early delighted sailors for their perfect truth.«, *The Independent*, 1854; zit. in Davis, Elliot Bostwick. »American Drawing Books and Their Impact on Fitz Hugh Lane«. In: *Proceedings of the American Antiquarian Society*. Bd. 105, Nr. 1. Worcester (MA): American Antiquarian Society, 1995. S. 83.

6 Novak, Barbara. *American Painting in the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*. New York (NY): Oxford University Press, 2007. S. 96.

7 Vgl. Sweeney, S. 110.

8 Vgl. Kelly, »Lane and Church in Maine«, S. 150.

9 Vgl. Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 307.



Abbildung 159: Fitz Henry Lane, Gloucester Harbor, 1847, Öl auf Leinwand, 71,8 x 104,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=23> [09.09.2022].



Abbildung 160: Fitz Henry Lane, Gloucester Harbor, 1847, Öl auf Leinwand, 71,8 x 104,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=23> [09.09.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.

An frühen Beispielen wird bereits deutlich, wie Lane Landschaft ordnete. Die Ansicht des *Gloucester Harbor* von 1847 (Abb. 159) erstaunt durch ihre Gleichmäßigkeit, da Lane es regelrecht vermied, Fokuspunkte zu setzen. Das Auge wird nicht gezielt durch die Landschaft geleitet, sondern springt zwischen regelmäßig angeordneten Bildelementen hin und her. Schiffe und Hafentarbeiter sind in

ihrer Verteilung sogar aneinander ausgerichtet: Zu je einem Schiff platzierte Lane einen Arbeiter auf derselben Blickachse im Vordergrund (Abb. 160). Der übliche Ausblick in die Ferne wird durch zwei kleine Inseln versperrt, was die Aufmerksamkeit in den vorderen Bildebenen hält. Lane betonte die Horizontale weiter darin, dass er die Uferfläche stark abdunkelte und so eine zusätzliche Parallele zum Horizont erhielt. Die drei Arbeiter bilden eine weitere, dritte Linie, an der sich das alltägliche Hafenleben in verschiedenen Etappen abzeichnet.

Im Kontrast zu den ruhig treibenden Booten sind alle drei Hauptfiguren unmittelbar in Bewegung dargestellt: Es wird Holz gehackt, ein Bootsrumpf bearbeitet und Baumstämme werden zusammengebunden. Was wie ein scheinbar »willkürlicher Schnappschuss« anmutet,¹⁰ zeigt allerdings wesentliche Wirtschaftszweige der neuenglischen Hafenstädte. Denn Maine wie auch die Regionen um Boston waren aufgrund ihrer Lage und Ressourcen vornehmlich von Holz und Wasser abhängig. Wie schon für den Hudson River ausgeführt wurde, lieferten gerade Wasserwege perfekte Bedingungen für die Holzindustrie, worin sich der Schiffsbau und die Schifffahrt als wichtigste ökonomische Faktoren der Hafenstädte etablierten. Schon im 18. Jahrhundert kamen die besonders hohen weißen Pinien der Region z. B. als Schiffsmasten zur Anwendung und somit in die Häfen der ganzen Welt.¹¹

Der auffällig dunkel gefärbte Strandbereich und die an den Steinen noch befindlichen Wasserspuren (Abb. 161) deuten außerdem darauf hin, dass sich die See erst kürzlich zur Ebbe zurückgezogen haben muss – was einen weiteren historischen Kontext verrät. Bis 1847 konnten Schiffe in Gloucester tatsächlich nur bei Ebbe repariert werden, da 1849 die erste sogenannte ‚marine railway‘ im Hafen installiert wurde.¹² Die alte Methode, Schiffe zur Reparatur auf Grund zu legen, funktionierte für die moderneren und größeren Angelschoner nicht mehr, womit Lanes Gemälde auch ein Dokument von Gloucesters Industrialisierung darstellt. Ein bemerkenswerter Vergleich zeigt sich mit Blick auf das für die Columbian Exposition angefertigte Gloucester Harbor Diorama von 1893 (Abb. 162). Bestehend aus über 1.200 Teilen präsentierte es vor allem die Produktivität und Wirtschaftlichkeit der Hafenstadt, inklusive der bis dahin be-

10 Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 131.

11 Vgl. Kelly, »Lane and Church in Maine«, S. 131.

12 Nichols, Ann; Webster, Harriet (Hg.). *Burnham Brothers Railway: Stories from the Neighborhood*. Gloucester (MA): Gloucester Maritime Heritage Center, 2003. S. 1. Mit Dank an Trenton Carls vom Cape Ann Museum für diesen Literaturhinweis.

stehenden drei ‚Schiffseisenbahnen‘.¹³ In seiner kleinteiligen Ausführung folgte das Diorama dem zentralen Anliegen der Weltausstellung, »American progress through time and space since 1492« zu vermitteln.¹⁴ Dass Lane sich in den kommenden Jahren zunehmend auf die Leere der Küste von Gloucester beziehen sollte, steht nun in einem bezeichnenden Kontrast zur Detailfülle des aufwen-



Abbildung 161: Fitz Henry Lane, Gloucester Harbor (Detail), 1847, Öl auf Leinwand, 71,8 x 104,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].



Abbildung 162: Gloucester Harbor Diorama, 1893, urspr. 1.200 Teile, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].

- 13 Vgl. Anonym. »Gloucester Harbor Diorama«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <https://www.cape-annmuseum.org/gloucester-harbor-diorama/> [04.05.2022].
- 14 Rydell, Robert W. *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876–1916*. Chicago (IL), London: University of Chicago Press, 1984. S. 46–47; zit. in Fischer, S. 369.

digen Hafenmodells. Inwiefern dieses Vorgehen auch mit den Wildnisdarstellungen von Frederic Edwin Church in Verbindung gebracht werden kann, wird anhand von Lanes Werken der 1860er Jahre im Folgenden genauer ausgeführt.

Mit dem prominenten Steinhafen am rechten Bildrand von *Gloucester Harbor* fügte Lane einen weiteren, zukunftsweisenden Handelszweig hinzu: Neben der Fischereiindustrie war vor allem der Granithandel zentral für Gloucesters wachsende Wirtschaft und Infrastruktur. Insbesondere das Jahr 1847 markierte hierfür einen wichtigen Zeitpunkt, da die Eisenbahn Gloucester erstmalig mit Boston verband – was Touristen und Lane natürlich Kunden brachte.¹⁵ Gerade Cape Anns Granitabbau hatte sich auf die Herstellung von Pflastersteinen spezialisiert, die im Straßenbau entlang der Atlantikküste zum Einsatz kamen. Jährlich wurden Millionen von Pflastersteinen aus der kleinen Hafenstadt in die großen Städte wie New York und Philadelphia verschifft,¹⁶ was für die Küstenlandschaft in und um Gloucester permanente und radikale Eingriffe bedeutet haben musste. Stereographien um 1880 zeigen derweil, wie geschäftig es an einem solchen Steinbruch zugeht (Abb. 163, Abb. 164). Mit Blick auf Lanes spätere Kompositionen wie *View of Coffins Beach* (1862) (Abb. 179) oder *The Western Shore with Norman's Woe* (1862) (Abb. 171) werden Erinnerungen an Thomas Coles Catskill-Szenen wach: Umgeben von Gerbereien stellte Cole die pure Wildnis dar, so wie Lane letztlich das Küstenbild von Gloucester ‚zwischen‘ den Steinbrüchen präsentierte.

Das Zusammenbinden der Holzstämme für den Wassertransport verweist indessen auf ein weiteres Wirtschaftsfeld, das bekannte ökologische Faktoren wachruft. Auch in Neuengland war der Zuckerhandel zur Mitte des Jahrhunderts ein zentrales Thema. Amerikanisches Holz wurde mit karibischem Zucker getauscht, wobei erhebliche Konsequenzen für zahlreiche Waldgebiete folgten. Schiffsbauer aus Maine kauften ganze Waldflächen in südlichen Staaten dazu, um ihren Vorrat auszubauen – was im Hinblick auf den kommenden Bürgerkrieg nicht zuletzt politische Spannungen schürte.¹⁷ Unmittelbar thematisierte Lane die Beziehung zur Karibik in seinem *St. John's, Porto Rico* (1850) (Abb. 165), wo

15 Vgl. Kennedy, Charles J. »The Eastern Rail-Road Company to 1855«. In: *The Business History Review*. Bd. 31, Nr. 1. Boston (MA): The President and Fellows of Harvard College, 1957. S. 116.

16 Oakes, Martha. »Granite Quarrying / Shipping«. In: *Cape Ann Museum*. URL: https://fitzhenrylaneonline.org/historical_material/?section=Granite+Quarrying+%2F+Shipping [05.05.2022].

17 Vgl. Slifkin, Robert. »Fitz Henry Lane and the Compromised Landscape, 1848–1865«. In: *The American Art Journal*. Bd. 27, Nr. 3. Chicago (IL): Smithsonian Institution, 2013. S. 72.



Abbildung 163: Eastern Point granite quarry, c. 1880, Stereograph, Cape Ann Museum Library & Archive, Gloucester (MA). Quelle: https://fitzhenrylaneonline.org/historical_material/?section=Granite+Quarrying+%2F+Shipping [09.09.2022].



Abbildung 164: Eastern Point granite quarry, c. 1880, Stereograph, Cape Ann Museum Library & Archive, Gloucester (MA). Quelle: https://fitzhenrylaneonline.org/historical_material/?section=Granite+Quarrying+%2F+Shipping [09.09.2022].



Abbildung 179: Fitz Henry Lane, *The Western Shore with Norman's Woe*, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].



Abbildung 171: Fitz Henry Lane, *View of Coffin's Beach*, 1862, Öl auf Leinwand, 50,8 x 84,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=41> [09.09.2022].

er das Zusammenbinden von Mahagonistämmen zum Hauptthema des ansonsten relativ leeren Bildes machte.¹⁸

Mit Blick zurück auf Lanes Bildaufbau von *Gloucester Harbor* (Abb. 159) ist zudem ein anderer ökologischer Bezug auszumachen, der rein visuelle Maßgaben besitzt. In Lanes entschiedener Abkehr vom Pittoresken sieht Karl Kusserow Themen wie Austausch und Abhängigkeit angesprochen,¹⁹ da alle Bildelemente hier in Verbindung stehen – formal und inhaltlich. Jedes Teil des vernetzten

¹⁸ Vgl. Slifkin, S. 70.

¹⁹ Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 132.



Abbildung 165: Fitz Henry Lane, St. Johns, Porto Rico, 1850, Öl auf Leinwand, 80,3 x 92,1 cm, The Mariners' Museum, Newport News (VA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=239>

Systems hat die gleichen ‚Rechte‘, was Rebecca Solnit als ökologische Ästhetik definiert.²⁰ Dabei entsteht ein Effekt, der mit Churchs überladenen Detailpräsentationen vergleichbar ist, weil das Auge keinen Fokus findet. Lane orientiert sich aber nicht primär an organischen Strukturen, sondern an räumlichen. Es scheint fast so, als versuchte er, ein natürliches, alltägliches Chaos in eine Art Ordnungsschema zu bringen.

Trotz bewegter Figuren bleibt eine gewisse Starrheit bestehen, und das nicht nur räumlich. Lanes Oberflächen wirken bei aller Feinheit dennoch schematisch, was auch mit seiner Ausbildung als Lithograf zusammenhängen mochte. Die große Präzision und Detailtreue bei gleichzeitiger Modellwirkung werden besonders an den hellen Granitblöcken im rechten Vordergrund deutlich. Wie hohle Requisiten liegen sie übereinander und vermitteln den Eindruck, als könnten sie jeden Moment mühelos von dieser Bühne fortgetragen werden (Abb. 166). Tatsächlich erinnert Lanes Bildaufbau häufig an eine Bühnenfläche, die er sukzessive mit Inhalt und Akteuren füllte. Für dieses kompositorische Vorgehen ist eine unvollendete Version des *Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester* (c. 1859) (Abb. 167) besonders aufschlussreich.

20 Solnit, Rebecca. »Every Corner Is Alive. Eliot Porter as an Environmentalist and Artist«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 225.



Abbildung 166: Fitz Henry Lane, Gloucester Harbor (Detail), 1847, Öl auf Leinwand, 71,8 x 104,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].



Abbildung 167: Fitz Henry Lane, The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester, c. 1859, Öl auf Karton, 31,1 x 52,7 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=28> [09.09.2022].

In diesem ersten Schritt setzte er topographische Details mit großer Aufmerksamkeit für Proportion und Skalierung, jedoch ohne Strukturen wie Schiffe, Menschen oder Wolken.²¹ Die markanten Steine im Vordergrund haben ebenfalls keine individuelle Haptik, dienen aber als Einstieg in den Bildraum. Vergleicht man diese Ansicht mit dem fertigen Werk (Abb. 168), verschiebt sich der Fokus plötzlich radikal. Lanes dominanter Vordergrund verschwindet fast gänzlich in einem dunklen Schattenband, wodurch die Schiffe dahinter ungeteilte Aufmerksamkeit erhalten. Verschiedene Größen und Arten bevölkern die Wasserfläche, überschneiden sich aber kein einziges Mal – als wollte Lane die Varianz der Schiffe in vollem Ausmaß präsentieren. Sie sind die Hauptdarsteller der Landschaft, betrachtet man die vergleichsweise oberflächlich anmutenden Bildelemente drum herum (Abb. 169).



Abbildung 168: Fitz Henry Lane, *The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester*, c. 1859, Öl auf Leinwand, 55,9 x 91,4 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=30> [09.09.2022]

Eine ähnliche Vorgehensweise gilt auch für *Gloucester Harbor* (Abb. 159). Dort ist der Vordergrund zwar belebt, die präzise Ausarbeitung der Schiffe steht aber in einem spürbaren Kontrast zum Rest der Landschaft. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass im selben Jahr *Modern Painters* in den USA herauskam, in dem sich John Ruskin entschieden gegen eine Generalisierung von Naturformen aussprach. Tatsächlich geht man davon aus, dass Lane *Modern Painters* gekannt

21 Vgl. Holdsworth, Sam. »The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester«. In. *Cape Ann Museum*. URL: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=28> [13.03.2021].



Abbildung 169: Fitz Henry Lane, *The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester (Detail)*, c. 1859, Öl auf Leinwand, 55,9 x 91,4 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=30> [09.09.2022]



Abbildung 159: Fitz Henry Lane, *Gloucester Harbor*, 1847, Öl auf Leinwand, 71,8 x 104,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=23> [09.09.2022].

haben musste,²² was in Zusammenhang mit seiner zunehmenden Unterdrückung von Details – speziell ab den 1860er Jahren – bemerkenswert ist. Inwiefern außerdem Lanes Optik und die Malerei der sogenannten Präraffaeliten in Verbindung stehen könnten, wird anschließend noch genauer betrachtet.

Durch Lanes topographischen Anspruch mag sich derweil Ruskins Aufruf nach genauer Beobachtung zu erkennen geben. Im Sammeln von Ansichten der Städte und Buchten um Cape Ann wurde Lane sozusagen zum »Taxonom« der Küste von Gloucester,²³ was ihm bis 1850 ein lokales Ansehen in seiner kartengeichen Präzision verschaffte. Hierbei ist auffällig, dass er die landschaftlichen Strukturen häufig vielmehr in ihrer Kontur als ihrer Beschaffenheit hervorhob, was erneut auf seine Tätigkeit als Lithograf deuten mag. Licht und seine Eigenschaft, Kontraste zu erzeugen, spielte schließlich eine zentrale Rolle. *Entrance of Somes Sound from Southwest Harbor* (1852) (Abb. 170) zeigt das beispielhaft, da mehr noch als Raum durch

²² Vgl. Slifkin, S. 80.

²³ Ellis, Elizabeth Garrity. »Cape Ann Views«. In: *Paintings by Fitz Huger Lane* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988. S. 19.

eine kristallklare Atmosphäre sichtbar zu machen, die Außenwelt parallel auf der ruhigen Wasseroberfläche gespiegelt wird. Lane wählte dabei einen Standpunkt, bei dem die Spiegelung exakt die Landfläche einnimmt. Diesen optischen Effekt sollte er vor allem in seinen späteren Küstenbildern ab 1862, wie *The Western Shore with Norman's Woe* (1862) (Abb. 171) weiter nutzen, die gleichzeitig zu Lanes abstraktesten Kompositionen zählen.



Abbildung 170: Fitz Henry Lane, *The Western Shore with Norman's Woe*, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].



Abbildung 171: Fitz Henry Lane, *The Western Shore with Norman's Woe*, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].

In der Forschungsliteratur wird Lanes Stil häufig anhand seiner letzten Lebensjahre definiert, wodurch der Eindruck von absoluter Klarheit, Ruhe und Minimalismus entsteht. Mit einem Blick in Lanes Oeuvre der 1850er Jahre wird aber deutlich, dass er zwar kontinuierlich bei seinen maritimen Themen blieb, jedoch verschiedene Kompositionsformen ausprobierte und verband. Neben imposanten Schiffsportraits sind gefüllte Häfen oder einsame Buchten bei Tagesanbruch oder Sonnenuntergang sowie Szenen bei stürmischer oder spiegelglatter See zu finden. Dass Lane nicht auf ein einziges Raumkonzept reduziert werden kann, zeigt sich aber schon in den 1840er Jahren. Arbeitete er in *Gloucester Harbor* (Abb. 159) bewusst entgegen pittoresker Bildkonventionen, wendete Lane diese in *Harbor of Boston, with the City in the Distance* (1846–47) (Abb. 172) geradezu beispielhaft auf die Gestaltung von Wasserflächen an.



Abbildung 172: Fitz Henry Lane, *Harbor of Boston, with the City in the Distance*, 1846–47, Öl auf Leinwand, 43,2 x 63,6 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland (OH) Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=88> [09.09.2022].

Zahlreiche Schiffe verschiedener Funktionen und Formen staffeln sich bis in den Hintergrund. Wo für Landschaftsansichten traditionellerweise ein rahmender Baum den Einstieg bot, ist es bei Lane ein ankerndes Handelsschiff, dessen in die Höhe ragende Masten passenderweise als ‚Repoussoir-Bäume‘ bezeichnet werden

können.²⁴ Der Blick auf den Bostoner Hafen wird nun dem Schiffskörper entlang in den Hintergrund geleitet. Lane verteilte seine Schiffe dabei so, dass die Silhouette der Stadt durch eine helle Schneise sichtbar blieb. Mitten auf diese Blickachse setzte er zudem ein schwimmendes Fass, als wollte er den visuellen Startpunkt hier nochmals fixieren. Wie bei *Gloucester Harbor* entstand ein Raumgefühl aus Vielseitigkeit und Ordnung, indem er neun verschiedene Schiffstypen in einem sorgfältig konstruierten Tiefenraum arrangierte.²⁵

Die demonstrative Varianz von ‚Schiffs-Spezies‘ erinnert folglich auch an Churchs spätere Präsentationen idealer Vielfalt. Lane zeigte das ‚Habitat Hafen‘ sozusagen als Mikrokosmos der Handelswelt und seine verschiedenen Elemente als vernetztes System. Die subtile Kombination aus Segelbooten und Dampfschiff (Abb. 173) lässt darüber hinaus ein Bewusstsein für die Konfrontation zwischen Vergangenheit und Zukunft erahnen. Wiederholt setzte Lane Dampfschiffe in seine Szenen, wenn auch zumeist unauffällig in den Hintergrund. Eines seiner berühmtesten Werke *Twilight on the Kennebec* (Abb. 174), das zusammen mit Werken Churchs in der American Art-Union hing,²⁶ zeigt diesen Widerspruch noch offensichtlicher.

6.1.2. DIALEKTISCHE DYNAMIKEN: LANE UND DER TRANSZENDENTALISMUS

Vor der Farbenpracht eines beeindruckenden Abendhimmels verteilte er drei Schiffe entlang einer Diagonalen und erzeugte so eine didaktische Blickachse: Am Ufer liegt ein Segelschiff, dahinter treibt ein Segelboot, worauf abschließend ein Dampfschiff im Hintergrund folgt. Die drei Fortbewegungsmittel bilden parallele Raumlinien, in Bewegung ist aber lediglich eines. Das Dampfschiff mutet einem Blick in die Zukunft an, was zum einen an seiner durchscheinenden Gestaltung liegt (Abb. 175), aber auch mit der bildlichen Leserichtung zusammenhängt. Der Blick wird von links nach rechts geleitet, wodurch das Dampfschiff den Weg aus dem Bildraum heraus betont. Eine gewisse Nostalgie scheint spürbar, die auch Lanes Wahrnehmung für Landschaft beeinflusst haben mag. Bewusst wählte er wohl primär Segelschiffe als Hauptmotiv, obwohl Dampfschiffe in den meisten Häfen schon zu finden waren. Somit kombinierte Lane

24 Die formale Verbindung von Mast und Baum zog Lane in seinem späteren *Twilight on the Kennebec* (1849) (Abb. 176) dann sogar explizit.

25 Vgl. Ronnberg, Erik. »Harbor of Boston, with the City in the Distance«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=88> [08.03.2021].

26 Vgl. Kelly, »Lane and Church in Maine«, S. 134.



Abbildung 173: Fitz Henry Lane, Harbor of Boston, with the City in the Distance (Detail), 1846–47, Öl auf Leinwand, 43,2 x 63,6 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland (OH).
Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=88> [09.09.2022].



Abbildung 174: Fitz Henry Lane, Twilight on the Kennebec, 1849, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,8 cm, Peabody Essex Museum, Salem (MA).
Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=258> [09.09.2022].

romantische Verklärung von Natur mit gleichzeitiger Anerkennung technischer Phänomene. Tatsächlich kann in dieser Form der ‚versöhnlichen Nostalgie‘ ein Bezug zu zeitgenössischen philosophischen Konzepten gezogen werden.



Abbildung 175: Fitz Henry Lane, *Twilight on the Kennebec (Details)*, 1849, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,8 cm, Peabody Essex Museum, Salem (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=258> [09.09.2022].



Abbildung 176: Fitz Henry Lane, *Twilight on the Kennebec (Details)*, 1849, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,8 cm, Peabody Essex Museum, Salem (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=258> [09.09.2022].

Ralph Waldo Emersons Transzendentalismus war gerade in den 1840er Jahren ein beliebtes Thema, das speziell in und um Boston seine Kreise zog.²⁷ An dieser Stelle sei aber vorausgeschickt, dass die verschiedenen Ausführungen und Vertreter des Transzendentalismus nicht im Detail erläutert werden. Dies würde zum einen den Rahmen dieser Arbeit überschreiten und zum anderen keine unmittelbaren Bezugspunkte zu Lanes Kunst mehr bieten. Die hier relevanten Forschungsfragen konzentrieren sich demnach auf den ökologischen Aspekt des Konzepts und dessen Verknüpfungen zur Kunst und Wissenschaft.

Den Transzendentalismus konkret fassbar zu machen, war bereits in den 1840er Jahren ein schwieriges Unterfangen. Nicht ohne Grund beschrieb Charles Dickens in seinen *American Notes* (1842): »I was given to understand that whatever was unintelligible would be certainly transcendental.«²⁸ Gerade in Emersons Schriften wird deutlich, dass diese ‚Unverständlichkeit‘ als ideelle Voraussetzung der Bewegung diene. Denn Emersons Texte folgen häufig gerade keiner argumentativen Abfolge, sondern kennzeichnen sich durch Sprünge und Brüche.²⁹ Neben Chaos wurde so auch eine gewisse Gleichzeitigkeit impliziert – wie bei Lanes *Twilight on the Kennebec*. Es zeigt sich ein grundsätzlicher Wider-

27 Vgl. Schulz, Dieter. *Amerikanischer Transzendentalismus. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margaret Fuller*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. S. 10.

28 Dickens, Charles. *American Notes* [Originalausgabe: 1842]. Hg. John Whitley, Arnold Goldmann. Harmondsworth: Penguin, 1972. S. 106; zit. in Schulz, 10.

29 Vgl. Schulz, S. 167.

spruch von Permanenz und Veränderung, der jede Form von Ausdruck zwangsläufig begleitet. Durch diesen dynamischen Ansatz versuchte Emerson, Geist und Materie in einer Zeit wachsender Industrialisierung wieder zu verknüpfen und ein Bewusstsein für deren gegenseitige Abhängigkeit zu schaffen.³⁰

Dabei lehnte er die technischen Errungenschaften Amerikas aber nicht ab (wie z. B. sein Freund und Kollege Henry David Thoreau), sondern setzte sie in Verbindung zur kulturellen Sphäre; oder wie Dieter Schulz formulierte: »Die Welt des Besitzes verlangt nach Kultur als ihrem Korrektiv.«³¹ Das Ich wird folglich aus seinem Egoismus zurück in einen größeren Zusammenhang gestellt, was die Kunst zu einem gleichberechtigten und notwendigen Bestandteil von Leben macht. Der Fokus auf solche natürlichen Dialektiken charakterisierte Emersons transzendente Denkweise, wobei das Augenmerk vor allem auf Prozessen lag, die sich jeder Messung entzogen. Bezeichnend ist weiter, dass Transzendentalisten wie Emerson naturwissenschaftliche Methoden grundlegend ablehnten, da ‚Wahrheit‘ nur im Erleben der Natur selbst gefunden werden könne und nicht in empirischer Forschung.³²

Gleichzeitig spielte für Emerson, wie auch für die Naturwissenschaftler, das Auge als Sinnesorgan eine zentrale Rolle. Es wurde über die anderen Sinne erhoben und stellte die Transzendentalisten in eine Tradition, die bis zurück in die Aufklärung reicht.³³ Emerson wählte aber einen anderen Blickwinkel. Nicht die sichtbaren Objekte waren von primärem Interesse, sondern die »Intervalle« dazwischen; denn das Auge schafft Räume, indem es überspringt, beiseite schiebt und »durch-schaut.«³⁴ Neben einem zunehmenden Fokus auf Kontemplation zeugen Lanes Bilder von dialektischen Kräften: Bewegung und Stillstand, Struktur und Schema, Materie und Atmosphäre, Raum und Fläche – worin eine Nähe zu Emersons philosophischen Ansätzen erkannt werden mag. Barbara Novak erklärte einst sogar: »Yet his [Lanes] art is perhaps the closest parallel to Emerson's Transcendentalism that America produced.«³⁵ Emersons Interesse für die Abhängigkeiten von Geist und Materie hat zudem ökologische Züge: Es verkörpert die Akzeptanz, dass tatsächlich alles mit allem in Wechselwirkung steht.

30 Vgl. Kusserow, »The Trouble with Empire«, S. 130.

31 Schulz, S. 61.

32 Vgl. Wulf, S. 322.

33 Vgl. Schulz, S. 7.

34 Schulz, S. 117.

35 Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, S. 89.

Die Verbindung von Sicht und ‚Durch-Sicht‘ wird an der Vorzeichnung zu *View of Coffin’s Beach* (1862) (Abb. 177, Abb. 178) besonders deutlich, da diese wohl durch eine sogenannte Camera lucida entstanden ist.³⁶ Hier wurde in ein spezielles Prisma geblickt, das die zu zeichnenden Konturen über Lichtbrechung auf das Papier spiegelte – vergleichbar mit der Camera obscura des 16. Jahrhunderts. Ebenfalls erscheint das Abbild verkehrt herum, was bei Lane an die ausgeprägten Spiegelungen seiner Wasseroberflächen denken lässt. Schon während des Zeichenvorgangs mag so der Eindruck einer gespiegelten Wirklichkeit entstanden sein, den er in manchen Werken schließlich beibehielt. Die besonders klare Atmosphäre von *Entrance of Somes Sound from Southwest Harbor* (Abb. 170) vermittelt bspw. eine geradezu surreale Wirkung, als verweilte dieser stille Augenblick in einer parallelen Realität. Raum und Fläche wurden hier zu austauschbaren Größen.



Abbildung 177: Fitz Henry Lane, *Coffin’s Beach from the Loaf*, 1862, Bleistift auf Papier, 18,4 x 43,8 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=153> [09.09.2022].

Die zehn Jahre später entstandene Ansicht *View of Coffin’s Beach* (Abb. 179) zeigt zwar keine Spiegelungen, aber ein vergleichbar strenges Raumkonzept. Hier minimierte er die Elemente nochmals auf fast ausschließlich topographische Details, wobei ein dominanter Steinblock das Bildzentrum einnimmt. Tatsächlich war die Gegend um Coffin’s Beach zu Lanes Zeiten weitestgehend unbesiedelt,³⁷ was einerseits in seine zunehmend reduzierte Raumgestaltung passte

36 Vgl. Quinn, Karen E. »View of Coffin’s Beach«. In: *Museum of Fine Arts Boston*. URL: <https://collections.mfa.org/objects/33497/view-of-coffin-beach?ctx=08180092-10cc-4928-993c-adf2ba60c184&idx=5> [10.03.2020].

37 Vgl. ebd.

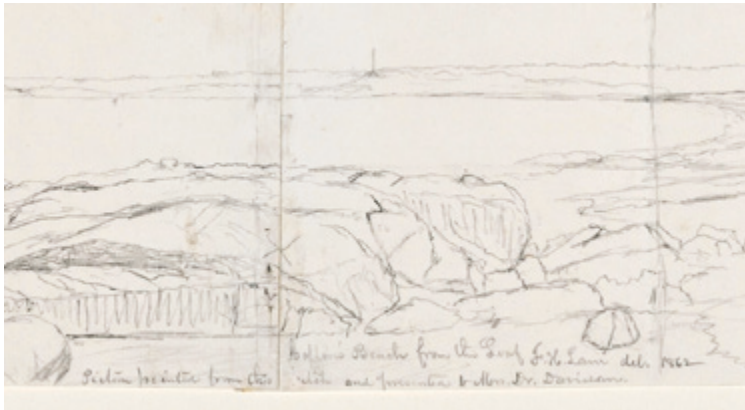


Abbildung 178: Fitz Henry Lane, Coffin's Beach from the Loaf (Detail), 1862, Bleistift auf Papier, 18,4 x 43,8 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=153> [09.09.2022].



Abbildung 170: Fitz Henry Lane, The Western Shore with Norman's Woe, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].

und andererseits Bezüge zur Fotografie zeigt. Denn hier zählte besonders die Wahl des Blickwinkels und nicht dessen Neuordnung.³⁸ Lane nutze gelegentlich sogar Fotografien zur Platzierung von Booten in seinen Bildern, die er zuvor mit einem entsprechenden Raster versah (Abb. 180).³⁹

³⁸ Vgl. Powell, S. 71.

³⁹ Vgl. Novak, *American Painting in the Nineteenth Century*, S. 97.



Abbildung 179: Fitz Henry Lane, View of Coffin's Beach, 1862, Öl auf Leinwand, 50,8 x 84,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=41> [09.09.2022].

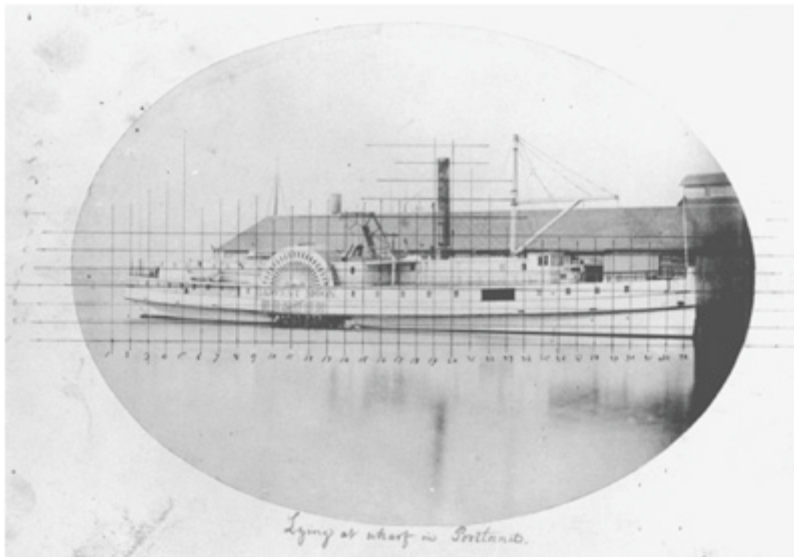


Abbildung 180: Fotografie der »Harvest Moon«, 1863, von Fitz Henry Lane gerastert Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Novak, American Painting in the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the America Experience. S. 97, Abb. 6.5.



Abbildung 181: Fresnel-Linse (First Order) des Thacher Island Leuchtturms, L. Sautter & Sons, Paris, c. 1860. Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].

Eine wachsende Faszination für das Feld der Optik spiegelt sich auch im historischen Kontext von Gloucester: Nur ein Jahr vor *View of Coffin's Beach* wurde der Leuchtturm von Thacher Island mit modernster französischer Linsentechnik ausgestattet, die das Licht durch ihren besonderen Schliff auf über 35 km sichtbar machte. Die sogenannte Fresnel-Linse bestand aus fast 300 Prismen und war noch bis 1980 in Betrieb, bevor sie in die Sammlung des Cape Ann Museums gelangte (Abb. 181). Lane stellte den Leuchtturm auch mindestens zweimal dar, in den 1850ern und im Jahr der Fresnel-Linsen-Inbetriebnahme, 1861.⁴⁰ Demnach kann mit großer Sicherheit gesagt werden, dass Lane an den wissenschaftlichen Entwicklungen seiner Heimatstadt unmittelbares Interesse zeigte.

Aufgrund von Lanes Bemühungen, eine möglichst große Nähe zur sichtbaren Außenwelt zu halten, wurden seine Werke in der Forschung häufig als »direkte Mimesis« aufgefasst – was schon im 19. Jahrhundert als besonders amerikanisch galt.⁴¹ Hierbei werden Erinnerungen an das 18. Jahrhundert wach. Schon damals versuchten sich die amerikanischen Wissenschaften durch einen Fokus auf Unmittelbarkeit von europäischen Konventionen frei zu machen. In den 1860er Jahren entstand schließlich eine Bewegung, die sich als Association for the Advancement of Truth in Art gegen hierarchische Konventionen der akademischen Landschaftsmalerei stellte. Sie folgten den Prinzipien der britischen Präraffaeliten, denen wiederum Ruskins Auffassung absoluter Naturtreue als Grundlage diente.⁴² In den USA waren die

40 Vgl. D'Entremont, Jeremy. »Flags, Lighthouses, & Navigation Aids: Rockport, Mass. – Thacher Island Twin Lighthouses«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <https://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=152> [05.05.2022].

41 Sweeney, S. 104.

42 Vgl. Glueck, Grace. »Art: The American Pre-Raphaelites«. In: *The New York Times*, 5. April, 1985. URL: <https://www.nytimes.com/1985/04/05/arts/art-the-american-pre-raphaelites.html> [22.05.2019]. Die Präraffaeliten strebten danach, die Reinheit der italienischen Malerei vor Raffael wiederzubeleben.

europäischen Eindrücke der Bewegung erstmals 1857 zu sehen, als eine Ausstellung mit Künstlern wie Ford Madox Brown und John Everett Millais von New York über Philadelphia nach Boston tourte.⁴³ Die Präferenz für präzise und vertraute Beschreibungen von Natur inspirierte daraufhin auch eine Gruppe amerikanischer Präraffaeliten um Thomas Charles Farrer. Das Ergebnis waren häufig minuziös ausgeführte botanische und geologische Formen in hochgradig detaillierten, hell kolorierten Landschaften (Abb. 182).⁴⁴



Abbildung 182: Thomas Charles Farrer, *A Buckwheat Field on Thomas Cole's Farm*, 1863, Öl auf Leinwand, 29,8 x 64,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: <https://collections.mfa.org/objects/33723/a-buckwheat-field-on-thomas-coles-farm;jsessionid=AB367E9B3A-6B2596A8895F7C00D87520?ctx=d25732b0-2aff-49a4-88b5-e04e474d231c&idx=7> [09.09.2022].

Der Bezug zu Lanes Werken der 1860er Jahre ist dahingehend erstaunlich, dass er in seinem Stil offenbar verschiedene optische Aspekte verband. *View of Coffin's Beach* (Abb. 179) kombiniert bspw. die Helligkeit und Klarheit der Präraffaeliten mit einer Reduktion an Bildelementen und Details, die letztlich gegen Ruskins Vorliebe für Struktur stand. Der fertige Bildaufbau ist hier vergleichbar streng wie bei der Studie zu *The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester* aus den 1850er Jahren (Abb. 167) – als räumte er seine Bühne zugunsten gesteigerter linearer Schärfe. Um den zentralen Steinblock bei *Coffin's Beach* sind die Flächen ebenso schematisch gehalten (Abb. 183), worin der farbliche Gesamteindruck zum Tragen kommt. Die untergehende Sonne hüllt den Himmel dabei

43 Vgl. Stebbins Jr., Theodore E. (Hg.). »Landscapes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 42.

44 Vgl. Vittoria, Shannon. »Cole's Legacy«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. Hg. Tim Barringer, Elizabeth Mankin Kornhauser. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 243.

in zarte Nuancen aus Gelb, Rosa und Blau. Zeit wird zwar impliziert, scheint an diesem Ort aber keine Rolle zu spielen. Sogar die leichten Wellen wirken wie pausiert und in diesem Moment konserviert (Abb. 184).



Abbildung 179: Fitz Henry Lane, View of Coffin's Beach, 1862, Öl auf Leinwand, 50,8 x 84,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=41> [09.09.2022].



Abbildung 167: Fitz Henry Lane, The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester, c. 1859, Öl auf Karton, 31,1 x 52,7 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=28> [09.09.2022].



Abbildung 183: Fitz Henry Lane, View of Coffin's Beach (Detail), 1862, Öl auf Leinwand, 50,8 x 84,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].



Abbildung 184: Fitz Henry Lane, View of Coffin's Beach (Detail), 1862, Öl auf Leinwand, 50,8 x 84,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].

Aufs Neue zeigt Lane einen Raum zwischen Bewegung und Stillstand, was zurück auf Emersons Ansätze verweist. Neben rein ästhetischen Bezügen gab es allerdings eine lokale Verbindung zwischen den beiden: Lane war Mitglied der Bostoner Organisation American Union of Associationists und als Vorstand im Gloucester Lyceum aktiv. Ersteres strebte an, den Transzendentalismus mit sozialen Reformen zu vereinen und im Lyceum hielt Emerson zwischen 1849 und 1863 mehr als zehn Vorlesungen.⁴⁵ Kern des ‚Lyceum Movements‘ war es dabei, ein ‚Erwachsenenbildungsprogramm‘ in den USA zu etablieren. Die erste

45 Vgl. Foley, Mary. »Fitz Hugh Lane, Ralph Waldo Emerson, and the Gloucester Lyceum«. In: *The American Art Journal*. Bd. 27, Nr. 1/2. New York (NY): Kennedy Galleries Inc., 1995/1996. S. 100.

Institution der Art eröffnete schon 1824 in London mit dem Anliegen: »to provide practical scientific instruction for workmen, and to have as a result a more intelligent worker as well as a better product.«⁴⁶ Mit einem solch pragmatischen Ansatz und den Vorlesungsreihen als wichtigen Programmpunkt ist auch eine Verbindung zu Peales Bildungsangeboten des Philadelphia Museums herstellbar.

Darüber hinaus kommt ein gemeinsames Interesse für lokale, alltägliche Natur hinzu: Peale wählte Ansichten von Belfield und Lane portraitierte vornehmlich die Küsten um Gloucester. Emerson beschrieb in einer seiner Vorlesungen von 1844 passend:

»A little grove, which any farmer can find, or cause to grow near his house, will, in a few years, make cataracts and chains of mountains quite unnecessary to his scenery; and he is so contented with his alleys, woodlands, orchards, and river, that Niagara, and the Notch of the White Hills, and Nantasket Beach, are superfluties.«⁴⁷

View of Coffin's Beach zelebriert die Einfachheit und Schönheit von Natur, worin auch Verbindungen zu Churchs Wildnisdarstellungen gezogen werden können. Lanes Hinwendung zur Leere ist folglich als Rückführung zur unberührten Natur, einer Art ‚Marinewildnis‘, lesbar – und das, ohne provinziell zu erscheinen. Denn in der Reduktion an Bildelementen und individuellen Strukturen enthob Lane die Szene ihrer Realität und damit ihrer Lokalität. Hierin mag ein vergleichbares Vorgehen wie bei Churchs *Above the Clouds at Sunrise* (Abb. 104) erkannt werden – nur mit den entgegengesetzten Mitteln.

Zwei widerstrebende Konzepte von Wahrheit bzw. Realismus standen sich nun gegenüber: Eines, das primär durch wissenschaftliche Details und Oberflächenstruktur definiert wurde sowie eines, das die Aufmerksamkeit auf den Bildraum und seine atmosphärischen ‚Intervalle‘ lenkte. Church und Lane verbanden beide Konzepte zwar in gewisser Weise, erzeugten jedoch eine Art surrealen Bildcharakter. Wo Church die Illusion durch Detailexzesse störte, nutzte Lane ein Übermaß an Klarheit. Bekannte Formen erscheinen in beiden Stilen verfremdet. Dieser Eindruck erreichte noch im gleichen Jahr eine weitere Steigerung durch *The Western Shore with Norman's Woe* (Abb. 171).

Die Konturen der Küstenlinie stehen in klarem Kontrast zur spiegelglatten Wasserfläche. Wie bereits angesprochen wurde, erzeugen die ebenmäßigen

46 Holbrook, Josiah. »Association of Adults for Mutual Education«. In: *American Journal of Education*. Bd. 1, 1826. S. 594–597; zit. in Foley, S. 99.

47 Emerson, Ralph Waldo. »The Young American«, 1844. In: URL: <https://emersoncentral.com/texts/nature-addresses-lectures/lectures/the-young-american/> [20.06.2020].



Abbildung. 171: Fitz Henry Lane, *The Western Shore with Norman's Woe*, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].

und präzisen Reflektionen beinahe das Gefühl einer zweiten Realität. Zudem wurde die Grenze zwischen Horizont und Himmel farblich so gewählt, dass ein reibungsloser Übergang entstand, der den Bildraum weiter abstrahierte. Im Gegensatz dazu betonte Lane die Steinbrocken am Ufer in maximalem Kontrast. Es ist kaum zwischen tatsächlichem Objekt und Spiegelung zu unterscheiden – als schwebten zahlreiche schwarze Farbkleckse auf der Leinwand (Abb. 185). Den markanten Konturen steht aufs Neue eine sparsame, unspezifische Struktur entgegen, was den Bildraum noch stärker in die Fläche holt. Lane richtete sich gewissermaßen gegen Ruskins Mantra von Spezifik und generalisierte gerade seine Steine. Denn wie in Kapitel 5.1. bereits angesprochen wurde, formulierte Ruskin in *Modern Painters* entschieden: »[...] a rock must be either one rock or another rock; it cannot be a general rock, or it is no rock.«⁴⁸

Inmitten der generalisierten Steine platzierte Lane allerdings einen spezifischen Block mit harten, glatten Kanten und einer klaren Form, der schon in der Vorzeichnung seine markante Optik besaß (Abb. 186). Lane gab dieser Form also besondere Aufmerksamkeit. Das ungewöhnliche Sechseck mag nun auf einen geologischen Erkaltungsprozess verweisen, der in Martin E. Ross' wissenschaftlicher Abhandlung *Cape Ann. Its Physical and Environmental Geology* beschrieben und modellhaft aufgezeichnet wurde (Abb. 187). Im Erdboden be-

48 Ruskin, John. *Modern Painters I*. New York (NY): Wiley and Son, 1848. In: URL: https://books.google.de/books?id=pDsJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [23.01.2021]. S. 624; zit. in Bedell, S. 49.



Abbildung 185: Fitz Henry Lane, *The Western Shore with Norman's Woe* (Detail), 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].

findliches flüssiges Gestein zieht sich demnach beim Erkalten zusammen – hier durch die Pfeile verbildlicht – woraufhin das eigentümliche Hexagon entsteht.⁴⁹ Dass Lane gerade solch eine geometrische Form in *The Western Shore with Norman's Woe* (Abb. 185) hervorhob, könnte auf sein Gespür für Klarheit und Ordnung zurückführen, das er bei seinen Naturdarstellungen zunehmend betonte. Eher unwahrscheinlich ist es, dass Lane sich des zugrundeliegenden geologischen Prozesses völlig bewusst war, da bisher keine Dokumente über ein derart tiefgreifendes wissenschaftliches Interesse – über seine Tätigkeit als Vorstand des Lyceums hinaus – bekannt sind. Umso bemerkenswerter ist es, dass Lane wohl zufällig auf einen beispielhaften Vorgang verweist, der natürliche mathematische Strukturen und massive geologische Kräfte offenlegt.

Wenige Jahre zuvor, 1857, hatte die American Exhibition of British Art ihre Tour über Boston erreicht, was vermuten lässt, dass Lane die Grundsätze der von Ruskin geprägten Präraffaeliten zumindest oberflächlich mitbekam. Dort gezeigte Werke wie John Bretts *Glacier of Rosenlauri* (1856) (Abb. 188) verweisen unmissverständlich auf einen strukturellen Anspruch von Gestein,⁵⁰

49 Vgl. Ross, Martin E. *Cape Ann. Its Physical and Environmental Geology*. Boston (MA): Northeastern University, 2015. S. 42.

50 Vgl. Dayer Gallati, Barbara. »Thought on Canvas: American Pre-Raphaelite Iconography«. In: *The American Pre-Raphaelites. Radical Realists* [Ausst.-Kat.]. Hg. Linda S. Ferber, Nancy K. Anderson. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2019. S. 71.



Abbildung 186: Fitz Henry Lane, Norman's Woe (Detail), 1861, Bleistift auf Papier, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].

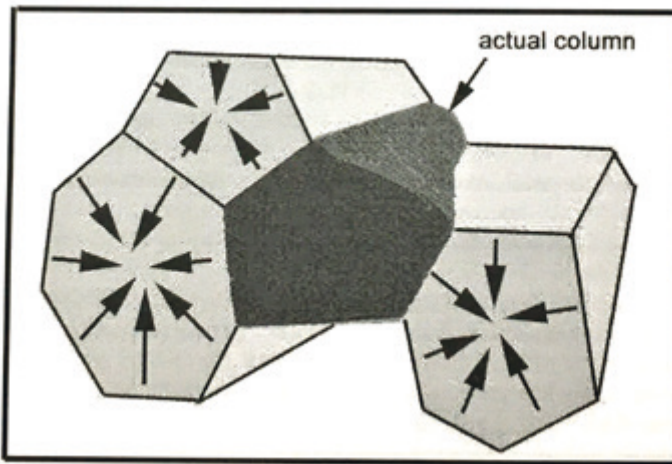


Abbildung 187: Modellansicht eines geologischen Erkaltungsprozesses. Quelle: Ross, S. 43, Abb. 4.6.

der im Kontrast zu Lanes Ausführungen steht. Dennoch gab er gerade Gesteinsformen einen großen Stellenwert in seinen Werken, wie an den unterschiedlichen Beispielen gezeigt werden konnte. So ist anzunehmen, dass ihn die Faszination um das Thema der Geologie selbst betraf, wenn auch nur unbewusst.



Abbildung 188: John Brett, Glacier of Rosenloui, 1856, Öl auf Leinwand, 44,5 x 41,9 cm, Tate, London. Quelle: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brett-glacier-of-rosenloui-n05643> [09.09.2022].

Auffällig ist weiter, dass Lane in *The Western Shore with Norman's Woe* eine farbliche und formale Klarheit nutzte, die parallel auch die Präraffaeliten für sich beanspruchten. Dabei scheint es fast so, als versuchte Lane Präzision von Spezifik in seinem Stil bewusst zu trennen, womit er die Wahrnehmung von Realismus optisch auf die Probe stellte. Aus einer Wissenschaft des Details wurde eine Wissenschaft der Optik und Kontemplation: Das Auge schwankt permanent zwischen Raum und Fläche, zwischen Illusion und Vision. Lane steigerte seine formale Klarheit also dahingehend, dass sie über das Objektive hinaus ging und sich wieder zu einem persönlichen Stil entwickelte. Ein ähnliches Vorgehen – allerdings entgegengesetzt – wurde bereits für Churchs Detailreichtum erkannt, was einen sich wandelnden Trend für die Maßgaben von Authentizität nahelegt.

An dieser Stelle ist der Vergleich mit einer von Lanes wenigen Wiesenlandschaften aufschlussreich. *Babson Meadows at Riverdale* von 1863 (Abb. 189) zeigt



Abbildung 189: Fitz Henry Lane, *The Babson Meadows at Riverdale*, 1863, Öl auf Leinwand, 55,9 x 90,8 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].

die formale Klarheit bei gleichzeitiger Abstraktion noch deutlicher als seine Küstensenen der Zeit. Auch hier nutzte er eine starke horizontale Ausrichtung und minimierte die bildlichen Elemente. Der Blick wird über die gleichmäßig angelegte Wiesenfläche direkt auf einen Heuwagen geleitet, dessen goldgelbe Fracht als Bildanker dient. Um den Wagen herum liegen vereinzelt Steinblöcke, die so schematisch ausgeführt sind, dass sie strukturell kaum vom zentralen Heuhaufen unterschieden werden können (Abb. 190). Dem eher flächigen, wenig detaillierten Vordergrund setzte Lane einen fein ausgearbeiteten Mittelgrund entgegen, bei dem er jeden einzelnen Mauerstein exakt abgrenzte (Abb. 191). Die kleinteilige Steinmauer und der auffällig helle Streifen Feldweg teilen die Bildfläche dabei so linear, dass die Ansicht dennoch enorm schematisch anmutet. Obwohl das Thema der Heuernte untrennbar mit den Jahreszeiten verbunden ist, scheint Zeit hier keinerlei Rolle zu spielen. Sogar der fahrende Heuwagen wirkt eher statisch. Somit kehrte Lane gleich mehrere Konventionen um – formal als auch inhaltlich, was dem allgemeinen Gefühl surrealer Räumlichkeit zuspielt.

Der Eindruck perfekter und anhaltender Ordnung steht einer Komposition vernetzter Elemente wie bei *Gloucester Harbor* (Abb. 159) nun deutlich entgegen. Letztlich eliminierte Lane seine Aspekte ökologischer Ästhetik zugunsten einer formalen und inhaltlichen Reduktion. An dieser Stelle ist die Verbindung zur Fotografie nochmals bezeichnend, da es als relativ neues Medium auch die Wahrnehmung von Malerei beeinflusste. Für die Öffentlichkeit waren Licht und atmosphärische Effekte tatsächlich unter den beliebtesten Bildthemen in beiden



Abbildung 190: Fitz Henry Lane, *The Babson Meadows at Riverdale* (Detail), 1863, Öl auf Leinwand, 55,9 x 90,8 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].



Abbildung 191: Fitz Henry Lane, *The Babson Meadows at Riverdale* (Detail), 1863, Öl auf Leinwand, 55,9 x 90,8 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: Julia Berghoff [06.04.2022].

Disziplinen.⁵¹ Erinnerungen an Peales *Moving Pictures* kommen auf und damit die noch immer anhaltende Begeisterung für Unmittelbarkeit. Licht verkörperte schließlich den essenziellen Bestandteil von Fotografie – wobei ein immaterielles Medium es vermochte, die materielle Außenwelt im Detail zu fixieren. Gerade Ruskin hatte wohl eine große Bewunderung für die Fotografie und ihre Fähigkeit, kleinste Strukturen festzuhalten.⁵² Im selben Zug scheint Emersons transzendentes Konzept angesprochen, da die Fotografie gerade aus dem Übergang zwischen Immaterialität und Materialität bestand.

Auch Lanes stilistische Entscheidungen verweisen in mancher Hinsicht auf die Gegebenheiten der damaligen Fotografie,⁵³ was seine Bildsprache wohl zusätzlich als modern und authentisch kennzeichnete. Insbesondere der wiederkehrende Eindruck einer gewissen Starrheit scheint z. B. der langen Belichtungszeit sowie der notwendigen Ruhe fotografischer Bildmotive zu entsprechen. Die Fotografie beförderte daher zwangsläufig ein Gefühl von Statik, was ihrem Ausdruck von Zeit entgegenstand.⁵⁴ So wie sich Lanes Bilder im Widerspruch aus Veränderung und Stillstand bewegten, galt dies schließlich auch für die Fotografie.

51 Vgl. Naef, Weston. »'New Eyes' – Luminism and Photography«. In: *American Light. The Luminist Movement 1850–1875* [Ausst.-Kat.]. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 282.

52 Vgl. Naef, S. 272.

53 Vgl. Powell, Earl A. »The Boston Harbor Pictures«. In: *Paintings by Fitz Huger Lane* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988. S. 78.

54 Vgl. Naef, S. 278.

Unter diesem Aspekt ist die Verbindung zum genau 40 Jahre jüngeren Thomas Eakins anzumerken, der noch heute als »America's greatest, most uncompromising realist« bezeichnet wird.⁵⁵ In seiner Handhabung schematischer Flächen bei gleichzeitigem Anspruch absoluter Naturtreue und der Referenz zur Fotografie scheint eine Nähe zu Lanes Ästhetik spürbar. Inwiefern sich Eakins Raumgestaltung an wissenschaftlichen bzw. optischen Maßstäben orientiert, wird anhand ausgewählter Beispiele im Folgenden genauer erläutert. Welchen Eindruck die fotografischen Möglichkeiten hierbei hatten und was das für die vorherrschenden Realismuskonzepte bedeutete, bietet ferner einen direkten Übergang zum amerikanischen Impressionismus – dessen Bezug zur Optik nochmals völlig andere formale Ausdrücke erhielt.

6.2. DER WIDERSPRUCH VON REALITÄT UND WAHRNEHMUNG BEI THOMAS EAKINS

6.2.1. ZU VIEL UND ZU WENIG: SELEKTIVER REALISMUS BEI MAX SCHMITT IN A SINGLE SCULL

Streng genommen fällt Thomas Eakins nicht in das Themenfeld der Landschaftsmalerei. Denn tatsächlich gibt es keinerlei reine Landschaften in seinem Oeuvre. Umso auffälliger ist gerade die Verknüpfung von Mensch und Natur in seinen ‚Outdoor-Szenen‘, denen er von 1871 bis 1885 große Aufmerksamkeit widmete.⁵⁶ Wie Charles Willson Peale begann auch Eakins zunächst mit Portraitmalerei. Vor allem die menschliche Figur beschäftigte ihn, im ästhetischen und wissenschaftlichen Sinn. So nahm er in den 1860er Jahren neben seinem Kunststudium an der Pennsylvania Academy of the Fine Art Kurse am Jefferson Medical College und zog es in Betracht, Chirurg zu werden.⁵⁷ Diese enge biographische Verschränkung von Kunst und Wissenschaft veranlasste schon Zeitgenossen dazu, Eakins Malerei primär durch die Maßgabe realistischer Wiedergabe zu bewerten. Erst im 21. Jahrhundert wurde diese Wahrnehmung von

55 Weinberg, H. Barbara. »Thomas Eakins (1844–1916): Painting«. In: *The Metropolitan Museum*. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/eapa/hd_eapa.htm [07.03.2021].

56 Von ca. 250 Gemälden aus 14 Jahren sind über 100 Outdoor-Motive. Vgl. Braddock, Alan C. *Thomas Eakins. Cultures of Modernity*. Berkeley (CA), Los Angeles (CA), London: University of California Press, 2009. S. 93.

57 Vgl. Kirkpatrick, Sidney D. *The Revenge of Thomas Eakins*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2006. S. 57.

Autoren wie Michael Leja, Alan C. Braddock und Christopher Irmscher kritisch hinterfragt.⁵⁸ Ihre Ausführungen zu Eakins speziellen Realitätseffekten und dem Umweltkontext Philadelphias dienten als Grundlage dafür, das Wissenschaftsverständnis von Eakins und seinem Umfeld hier in Bezug zu setzen.

Warum sich der Eindruck eines ‚kompromisslosen Realismus‘ bei Eakins so lange gehalten hat, ist im Wesentlichen wohl an zwei Eigenschaften festzumachen. Zum einen legte er gerade bei seinen Portraits großen Wert auf die ungeschönte Erscheinung der Dargestellten. Als Konsequenz wurden bei kaum einem anderen Portraitmaler offenbar so viele Gemälde zerstört oder verschwanden auf fragwürdige Weise.⁵⁹ Zum Teil zeigte er Personen sogar älter als sie waren und betonte jede unvorteilhafte Stelle, sodass in gewisser Weise von einem ‚destruktiven‘ Realismus gesprochen werden könnte. Was er in den Portraits bewusst sichtbar machte, verschleierte er jedoch in seinen Landschaftselementen – auf diesen Widerspruch wird daher noch intensiver eingegangen.

Neben einem ‚vorausiehenden‘ Realismus mag zum anderen besonders die Verwendung wissenschaftlicher Maßgaben das Gefühl einer authentischen Wiedergabe befördert und etabliert haben. Obwohl sich Eakins geradezu fanatisch mit Anatomie beschäftigte und jede Spiegelung mathematisch errechnete, erzeugten seine Kompositionen aber schon bei Zeitgenossen eine Art Dissonanz, wie Michael Leja aufschlüsselte.⁶⁰ Erinnerungen an Frederic Edwin Churchs Bildstrukturen und ihre ungewollte Verbindung zu Charles Darwin werden wach, da auch hier wissenschaftlicher Ehrgeiz zu einer unbeabsichtigt irritierenden Ästhetik beitrug. Anhand verschiedener Beispiele aus Eakins Oeuvre soll nun gezeigt werden, wie er seine Bildräume konzipierte und welche Dialektiken dabei noch immer aufeinandertrafen.

Was *Heart of the Andes* für die Church-Forschung darstellt, kann bei Eakins wohl von *Max Schmitt in a Single Scull* (1871) (Abb. 192) behauptet werden – zumindest für seine Motive im Freien. Tatsächlich vereint die Komposition verschiedene künstlerische, wissenschaftliche und umweltgeschichtliche Anliegen, wobei die geradezu pittoreske Ansicht des Schuylkill River auch auf die Anfänge der US-amerikanischen Landschaftsmalerei um Thomas Birch und Thomas

58 Vgl. Leja, Michael. *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*. Berkeley (CA), Los Angeles (CA): University of California Press, 2007. Vgl. Braddock, Alan C; Irmscher, Christopher. *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009.

59 Vgl. Kirkpatrick, S. 5.

60 Vgl. Leja, *Looking Askance*, S. 66.



Abbildung 192: Thomas Eakins, *Max Schmitt in a Single Scull*, 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10819> [09.09.2022].

Cole zurückweist. Bezeichnend ist dabei, dass Eakins ebenfalls so manches Detail einfach wegließ.

Dem Titel entsprechend ist Max Schmitt – professioneller Ruderer und Freund von Eakins – als Hauptperson perfekt im Zentrum platziert.⁶¹ Dazu bilden die Spiegelung seines Körpers und das schmale Ruderboot eine Art kreuzförmige Achse, die den Bildraum weiter ordnet. Im Hintergrund wird die Horizontale durch eine prägnante Eisenbahnbrücke, die Pennsylvania Railroad Connecting Bridge,⁶² nochmals betont. Deren auffällige Rundbögen heben sich kontrastreich ab und geben Ortskundigen den Standpunkt unmittelbar preis. Das Vor-Ort-Gefühl betonte Eakins darüber hinaus mit Schmitt selbst, der sich just in diesem Moment uns Betrachtern zuzuwenden scheint. Das Rudern hat er wohl gerade erst beendet, was die dunklen ‚Einstichspuren‘ im Wasser am rechten Bildrand zeigen (Abb. 193). Auffällig ist, dass Schmitt dennoch absolut mittig im Bild sitzt und somit eher statisch wirkt. In

61 Vgl. Braddock, *Thomas Eakins*, S. 94.

62 Vgl. Johns, Elizabeth. *Thomas Eakins. The Heroism of Modern Life*. New York (NY), London: Princeton University Press, 1983. S. 20.

dieser geometrisch klaren Bildposition und ihrer parallel implizierten Spontanität entsteht folglich ein visueller Widerspruch. Der zweite Ruderer, Thomas Eakins selbst, ist dagegen in voller Bewegung dargestellt, wodurch Stillstand und Dynamik unmittelbar aufeinanderfolgen.



Abbildung 193: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Schmitt ist dennoch fester Ankerpunkt der Komposition, zu dem das Auge immer wieder ins Zentrum wandert – auf seinen fein modellierten Oberarm und den haptischen Faltenwurf des weißen Oberteils. Vor der gleichmäßigen blauen Wasserfläche wirkt die Figur fast schon zu plastisch. Wird genau hingeschaut, ist um Schmitts Kopf- und Nackenpartie eine Art Umrandung zu erkennen, als hätte Eakins das Wasser um seinen Körper herum geführt (Abb. 194). Schmitts Kontur wird so zusätzlich betont und vom Malgrund enthoben. Durch diesen strukturellen Kontrast entsteht ein nahezu fotorealistischer Effekt, der den Bildraum gleichzeitig in Frage stellt. Eine ähnliche Technik verwendete Eakins auch noch bei seinem ca. 1883 entstandenen Werk *Arcadia* (Abb. 195), was eine bewusste Entscheidung für diese Ästhetik vermuten lässt.

Mit Blick auf Eakins Maltechnik ist festzustellen, dass er verschiedene Ästhetiken bediente – mal präzise, mal schematisch oder auch malerisch. Während er die Baumgruppe am linken Bildrand mit feinsten Details ausstattete, sind die hellen Gräser daneben eher als impressionistische Farbflecken gestaltet (Abb. 196). Die Brücke dahinter wirkt in ihrer glatten Struktur dagegen fast wie ein Element aus dem Modellbau. Dieses additive kombinieren unterschiedlicher



Abbildung 194: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

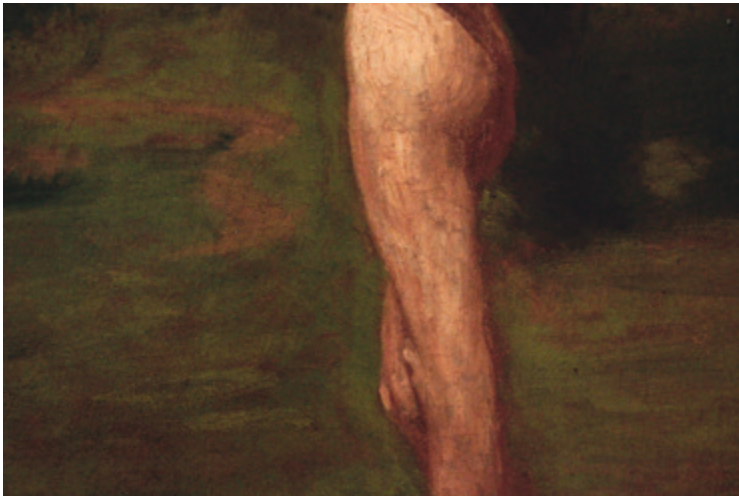


Abbildung 195: Thomas Eakins, Arcadia (Detail), 1883, Öl auf Leinwand, 98,1 x 114,3 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Malstile verweist auf Eakins grundsätzliches Kompositionsvorgehen. Schritt für Schritt erarbeitete er die einzelnen Elemente in zahlreichen Skizzen: So stellte er zunächst das Boot in Perspektive dar, dann die Figur Schmitts, danach Schmitt im Boot und zuletzt Schmitt im Boot auf dem Wasser.⁶³ Diese meist perspektivisch errechneten Skizzen projizierte er wiederum auf die Leinwand, was in der neueren Forschung anhand von Einstichen und Kratzern in der Untermalung nachgewiesen werden konnte.⁶⁴



Abbildung 196: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Eakins mathematisch korrekte Optik täuscht jedoch in mancherlei Hinsicht: Tatsächlich unterschlug er einige Details, räumlich als auch historisch. Obwohl die spiegelnde Wasserfläche den größten Platz einnimmt, stellte er sie nicht mit allen relevanten Reflektionen dar: Die prägnante Wolkenformation und die feine Gitterstruktur der Brücke fehlen gänzlich, was besonders im Vergleich mit der sorgfältig ausgeführten Spiegelung der Baumgruppe auffällt. Wie Michael Leja vermutete, wollte Eakins damit wohl nicht von seinen Ruderern ablenken.⁶⁵ Gleichzeitig sind es aber genau diese opaken blauen Flächen, an denen sich das räumliche Empfinden latent stört. Weder auf der Wasserfläche

63 Vgl. Kirkpatrick, S. 145.

64 Vgl. Kirkpatrick, S. 146.

65 Vgl. Leja, S. 64.

noch im restlichen Bildraum sind atmosphärische Effekte zu spüren. Eakins behandelte die Konturen im Hintergrund mit der gleichen Schärfe wie Schmitts Boot,⁶⁶ wodurch der statisch-flächige Eindruck noch verstärkt wird. Es scheint fast, als betonte er absichtlich nicht die Wahrnehmung des Auges, sondern die Anatomie der Objekte. Hierin stellte er sich letztlich bewusst oder unbewusst gegen frühe impressionistische Ansätze, denen er während seiner drei Jahre Studium in Paris wohl zumindest latent ausgesetzt war.⁶⁷ Eakins übergang also die optischen Fähigkeiten des Auges, wodurch eine Art surrealer Effekt entstand. Dieser Eindruck erinnert an Fitz Henry Lanes Seestücke, die ebenfalls zwischen Raum und Fläche changierten.

Ein weiteres Detail trägt hierzu bei: Die Paddelspuren des zweiten Ruderers Eakins sind als schwarze Striche auf der Wasseroberfläche dargestellt. Die perfekte Form weist zwar einerseits auf Eakins professionelle Rudertechnik hin, andererseits wirken die Wassereinstiche dadurch umso statischer.⁶⁸ Wie starre Objekte liegen sie auf der Bildfläche (Abb. 193), wobei bemerkenswert ist, dass Eakins durch eines der wandelbarsten und dynamischsten Elemente Statik erzeugte. Verbindungen zu Lanes Bildsprache kommen erneut auf, da auch diese sich zwischen Schema und Bewegung, Zeitlosigkeit und Unmittelbarkeit positionierte. Leja beschrieb den Effekt passend mit folgenden Worten: »Eakins Wasser hat okkulte Kräfte: kann Zeit ändern und Reflektionen schlucken.«⁶⁹ Die wissenschaftliche Konstruktion der Wasseroberfläche vermittelt demnach Informationen, die für eine optische Illusion nicht notwendig wären und sie sogar stören.⁷⁰ Mit dieser Tendenz, einen bildlichen Realismus ‚zu übertreiben‘, reihte sich Eakins in die forcierten Realitätseffekte von Church und Lane ein, wenn auch in einer nochmals völlig anderen Ausprägung. Wo er an manchen Bildkomponenten zu viele Informationen verarbeitete, zeigte er an anderen bewusst zu wenig.

Lediglich die halbe Wahrheit offenbart uns der rechte Hintergrund. An dieser Stelle entstand zur Zeit als Eakins das Bild malte nämlich bereits ein Teil des neuen Fairmount Parks – auf dessen Gelände 1876 das Centennial zum 100. Jubiläum der Unabhängigkeitserklärung und zugleich die erste Weltausstellung in den USA mit der Beteiligung von 36 Ländern und einem Komplex aus Hallen

66 Vgl. Kirkpatrick, S. 147.

67 Vgl. Lucie-Smith, Edward. *Amerikanischer Realismus*. Leipzig: E. A. Seemann, 1994. S. 32.

68 Vgl. Leja, S. 64.

69 ebd.

70 Vgl. ebd.

und Gebäuden von rund 600.000 m² stattfinden sollte.⁷¹ Was Eakins aber präsentierte ist eine undefinierte grau-braune Masse und die einzige Stelle im Bild, die er durchscheinend, geradezu unfertig gestaltete (Abb. 197). Dabei entsteht der Eindruck, als wäre dieser Bereich des Bildes noch in Arbeit, was der Historie des Parks entspricht. Eakins Stil reflektiert so gesehen den tatsächlichen Zustand der Fläche im Jahr 1871, auch wenn er die Baustelle unterschlug. Erst die lokale Verortung macht das Fehlen der Baustelle allerdings überhaupt deutlich.



Abbildung 197: Thomas Eakins, *Max Schmitt in a Single Scull (Detail)*, 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Der Betrachter wird hier zurückgeworfen auf Schmitt und seinen gelben Einer. Auch die Baustelle hätte wohl zu sehr vom Bildzentrum abgelenkt. Auffällig ist zudem, dass Boot und Wasser einen starken Komplementärkontrast bilden, was die visuelle Aufmerksamkeit nochmals steigerte. In ihrer bewussten Selektion scheint die Szene daher ein erweitertes Portrait von Max Schmitt zu sein: Eakins wählte gerade den Ort, an dem Schmitt tatsächlich im Oktober 1870 ein Rennen gewonnen hatte.⁷² Dadurch verstärkte er den historisch-authentischen Bezug, wandelte die Fakten aber auf verschiedenen Ebenen zugunsten eines ‚ästhetischen Realismus‘ ab.⁷³

71 Vgl. Kirkpatrick, S. 183.

72 Vgl. Braddock, *Thomas Eakins*, S. 94.

73 Alan C. Braddock nennt diesen Vorgang »ästhetische Filtration«. Vgl. Braddock, »Ecocritical Art History«, S. 26.

Anstatt Schmitt in den Wettbewerbskontext und damit in ein theatralisches Historien Gemälde zu versetzen, zeigte Eakins eine Art Trainingseinheit. Dass er sich dabei als Selbstportrait in die Szene aufnahm, diente ebenfalls der Authentizität: Denn Eakins war ein bekanntermaßen leidenschaftlicher Ruderer.⁷⁴ Wie Sidney Kirkpatrick feststellte, ist die Tageszeit hingegen weniger authentisch, da für Ruderer das übliche Training am frühen Morgen bei Sonnenaufgang stattfindet, Eakins allerdings keinerlei Lichteffekte verwendete. Hieraus schloss Kirkpatrick, dass Eakins wohl nach ästhetischen Gesichtspunkten entschied und einen dramatischen Sonnenaufgang vermeiden wollte.⁷⁵ Obwohl Eakins als ‚skrupelloser Realist‘ gilt, passt die Tageszeit nicht zum Bildinhalt, einige Reflektionen nicht zur Perspektive und manche Details nicht zum historischen Kontext. Mit dem Wissen um Philadelphias langjährige Wasserproblematik eröffnet sich an dieser Stelle noch ein weiterer fehlender Bildinhalt.

Zu genau der Zeit, als Eakins seine Wassersportler malte, war der Schuylkill River durch industrielle Abfälle und Fäkalien dermaßen verschmutzt, dass er einem »natürlichen Abwasserkanal« gleich kam.⁷⁶ Wie im Zusammenhang mit Charles Willson Peale und dem Fairmount-Wasserwerk bereits zur Sprache kam, hatte Philadelphia trotz seines guten wissenschaftlichen Rufs seit dem 18. Jahrhundert große Probleme mit Wasserverschmutzung und grassierenden Krankheiten.

Bei *Max Schmitt in a Single Scull* verzichtete Eakins dennoch auf jegliche Hinweise bezüglich Umweltanliegen: Wie die Baustelle des Fairmount Park hätten auch erkennbare Verschmutzungen wohl zu sehr vom Hauptgeschehen abgelenkt und die Linearität des Bildes gestört. Bezeichnend ist darüber hinaus, dass er nicht nur keinerlei Abfall zeigte, sondern eine Entenfamilie zentral am Ufer platzierte. Die Umwelt scheint also in Ordnung zu sein. Wie bei Thomas Birchs *Fairmount Waterworks* von 1821 (Abb. 67) nimmt die spiegelnde



Abbildung. 67: Thomas Birch, *Fairmount Water Works*, 1821, Öl auf Leinwand, 51,1 × 76, 4 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/fairmount-water-works> [07.09.2022].

74 Vgl. Kirkpatrick, S. 141; 181.

75 Vgl. Kirkpatrick, S. 143.

76 Braddock, *Thomas Eakins*, S. 114.



Abbildung 198: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Wasserfläche auch hier den größten Teil des Bildes ein und vermittelt somit automatisch eine gewisse Reinheit. Direkt hinter der Entenformation sind weitere Ruderer in voller Fahrt zu sehen sowie abschließend ein Dampfschiff, dessen gleißend weißer Rauch als Ankerpunkt am Horizont aufsteigt (Abb. 198). Natur, Mensch und Technik existieren hier nebeneinander – oder besser gesagt hintereinander; erzeugen inhaltlich aber eine Dissonanz. Wie R. M. Fischer beschrieb, »arrangiert Eakins die verschiedenen Vehikel zu einer kalkulierten Zufallskonstellation«,⁷⁷ worin eine ambivalente Haltung zum Thema Fortschritt spürbar wird.

Zunächst ist das Motiv des Ruderns selbst bereits mehrdeutig zu lesen. Während es einerseits Symbol für Technologie, Effizienz und Disziplin war, verkörperte es andererseits als ausgleichende Outdoor-Aktivität ein Zeichen steigender Freizeit der Stadtbewohner.⁷⁸ Wie schon im Zusammenhang mit Thomas Cole angesprochen wurde, war Freizeit aber erst durch einen ökonomischen Aufschwung in diesem Maße möglich. Die Tätigkeit des Ruderns verkörpert damit einen Zwiespalt, der ebenso für die Entwicklung des Geländes des Fairmount Parks galt. Ursprünglich sollte es als Landfläche um das Fairmount-Wasserwerk dazu dienen, die Sauberkeit des Schuylkill zu erhalten

⁷⁷ Fischer, S. 335.

⁷⁸ Vgl. Johns, S. 24; 26.

– indem es den Stadtbewohnern hiermit erschwert wurde, ihre Abfälle entlang des Flusses zu entsorgen.⁷⁹ Dass eben diese Fläche in den 1870er Jahren zu einer freizeithausartigen Stadt mit Polizeistation und Krankenhaus, einem riesigen Aquarium und anderen Attraktionen umgestaltet wurde,⁸⁰ ist ein bezeichnender Widerspruch.

Die Baustelle als Vorbote der aufwendigen Jubiläumsfeierlichkeiten hätte demnach als Zeichen ökonomischen Fortschritts gelesen werden können, doch Eakins unterschlug sie gänzlich. Dafür betonte er die markante Eisenbahnbrücke, die in Form und Farbe einen bewussten Kontrast zur umgebenden Landschaft bildet. Am Übergang vom Park zum rechten Brückenpfeiler steigt zwischen den Baumwipfeln die Rauchsäule einer Lokomotive empor und verbindet beide Bildelemente so miteinander (Abb. 199). Die feinteilige Struktur der Brücke hat nun erstaunliche Ähnlichkeit mit den sorgsam ausgearbeiteten Verzweigungen der angrenzenden Baumgruppe. Einer der Äste führt geradezu unnatürlich Richtung Brücke, als wollte Eakins den formalen Bezug hier noch deutlicher machen (Abb. 200). Die großflächige Spiegelung der Bäume verleiht ihnen gleichzeitig etwas monumentales, säulenartiges (Abb. 201), was den Eindruck bestärkt, dass Eakins die Bildflächen formal und inhaltlich bewusst aufeinander bezog. Das schmale Wolkenband verbindet zum Abschluss noch Himmel und Wasserfläche, indem es die Form von Schmitts Einer spiegelt.

Natur und Technik wurden folglich auf verschiedenen Ebenen miteinander verknüpft. Die formalen Gegenüberstellungen von Baum und Brücke oder Boot und Wolke erinnern entfernt an Coles anthropomorphe Baumgebilde. Wie Cole in den Catskills selektierte auch Eakins, welche Zeichen menschlicher Zivilisation er zeigte oder auch überging. Er konstruierte letztlich ein lokales und gleichzeitig modellhaftes Habitat für die Tätigkeit des Ruderers – einem Diorama vergleichbar. Technische Verweise tauchen nur insofern auf, wie sie einen Bezugspunkt zum Ruderboot als Fortbewegungsmittel haben. Dampfschiff und Eisenbahn stehen somit in einer didaktischen Funktion als Symbole für Fortschritt sowie moderner und schneller Bewegung: Die modernen Ruderboote der Zeit, wie Schmitt und Eakins sie nutzten, waren tatsächlich die schnellsten Vehikel vor dem Kettenfahrrad, was auch eine Gegenüberstellung von Mensch und Maschine impliziert.⁸¹ Mithilfe dieser subtil platzierten Symbolelemente

79 Vgl. Berry Drago.

80 Vgl. Kirkpatrick, S. 194.

81 Vgl. Kirkpatrick, S. 142.



Abbildung 199: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].



Abbildung 200: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].



Abbildung 201: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10819> [09.09.2022].

wird Schmitts Identität als Ruderer in einen größeren, allgemeingültigeren Kontext versetzt: das Modell der Spezies ‚Ruderer‘. Eakins komponierte die Umwelt dabei als ausgeglichenes Terrain aus Stadt und Natur, wie es das Rudern selbst verkörperte.

Im Vergleich zu seinem Vorgehen bei früheren Portraits wird bei diesem Bild ein Unterschied offensichtlich: Wo er vormals gerade die unschönen Stellen betonte, sparte er sie hier konsequent aus. Dabei ist zu vermuten, dass sein Ruf eines skrupellosen Realisten im Anfertigen von Portraits womöglich auch auf die Darstellungen seiner Landschaftsszenen Auswirkungen hatte. Somit könnten die Betrachter davon ausgegangen sein, dass Eakins bei seinen Outdoor-Szenen eine ebenso ungeschönte und authentische Darstellung vornahm wie bei seinen Portraits.

6.2.2. VON DER ADDITION ZUR FIKTION: FOTOGRAFISCHE EFFEKTE IN SHAD FISHING

Die Mischung aus Baukastenprinzip und tatsächlich Gesehenem führte Eakins in seinen Outdoor-Szenen weiter fort – mit technischen Hilfsmitteln. Für die Arbeit *Shad Fishing* von 1881 (Abb. 202), wie auch zahlreiche andere Landschaften dieser Zeit, wurden nämlich exakte fotografische Vorlagen entdeckt (Abb. 203, Abb. 204).⁸² Zwei separate Fotos ergeben hier eine völlig neue Szene, die das Medium Fotografie als ausschließlich wissenschaftliches Dokumentationsmittel letztlich in Frage stellt. Wie zuvor mit seinen Skizzen projizierte er die fotografischen Ansichten auf Leinwand und markierte wichtige Bildobjekte und Linien durch Kratzspuren, um seinen Pinsel zu führen.⁸³ So sparte er sich zum einen die aufwendigen perspektivischen Zeichnungen und nutzte zum anderen das ‚Auge‘ der Kamera. Aus einer vermeintlich objektiven Darstellung von Wirklichkeit konstruierte er aber dennoch Fiktion, indem er verschiedene Wahrheiten übereinanderlegte und den Kontext dabei manipulierte.

Als Grundlage der Komposition diente die Aufnahme einer Gruppe Fischer während der Platzierung eines Fangnetzes (Abb. 203). Vergleicht man das Foto mit dem fertigen Gemälde, fällt bereits auf, dass Eakins ein wesentliches Detail veränderte: Die arbeitenden Männer am Strand ersetzte er durch drei fein gekleidete Damen in Begleitung eines Herren mit Hund. Diesen Bildteil überführte er fast identisch aus einer zweiten Fotografie nahe des Delaware River (Abb. 204). Die originale Komposition blieb somit erhalten, nur das Bildpersonal änderte sich. Hierin erschuf Eakins eine skurrile Situation, die sogar humorige Züge trägt. Alle Augen, selbst die des Hundes, sind auf die Tätigkeit der Fischer gerichtet, als gäbe es ein Schauspiel oder eine Sehenswürdigkeit zu betrachten. Aber keiner der Fischer scheint ihren ‚Zuschauern‘ Aufmerksamkeit zu schenken. Zwei Fotos und zwei Welten prallen buchstäblich aufeinander, deren Distanz trotz einer künstlich erzeugten räumlichen Nähe spürbar bleibt.

Diese inszenierte »Gegenüberstellung unterschiedlicher sozialer Gruppierungen« birgt nun einerseits gesellschaftliche Spannungen und verweist andererseits auf zwei wirtschaftliche Existenzen.⁸⁴ Die manuelle Arbeit der Fischer steht der Stadtbevölkerung und ihrer Freizeit entgegen – die erst aufgrund ökonomischer und technischer Entwicklungen überhaupt möglich wurde.

82 Vgl. Leja, S. 61; Braddock, *Thomas Eakins*, S. 138.

83 Vgl. Kirkpatrick, S. 13.

84 Braddock, *Thomas Eakins*, S. 140.



Abbildung 202: Thomas Eakins, Shad Fishing at Gloucester on the Delaware River, 1881, Öl auf Leinwand, 30,8 x 46 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA). Quelle: <https://philamuseum.org/collection/object/42514> [09.09.2022].



Abbildung 203: Thomas Eakins, Shad Fishing: Setting the Net, 1881, Fotografie, 10,2 x 12,7 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/shad-fishing-setting-net-0> [09.09.2022].



Abbildung 204: Thomas Eakins, *Three Women, Man, and Dog near the Delaware River*, 1881–82, Fotografie, 10,2 x 12,7 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/three-women-man-dog-near-delaware-river> [09.09.2022].

Bezeichnend ist weiter, dass Eakins anderweitige industrielle Ikonographie komplett herausließ.⁸⁵ Die Gruppierungen verkörpern sozusagen Symbole von Stadt und Land, die sich üblicherweise nicht begegnen – aber nebeneinander existieren. Beide Fotos wurden tatsächlich in derselben Region in Gloucester aufgenommen.

Das additive Zusammenführen realer Elemente in einen größeren, unrealistischen Kontext erinnert an Frederic Edwin Churchs Landschaftskompositionen. Auch hier wurden direkte Beobachtungen zu einer vermeintlichen Einheit komprimiert, der es dennoch an Einheit fehlte. Nichtsdestotrotz galt Church durch seine präzisen Naturdarstellungen in besonderem Maße als wissenschaftlicher Maler. Das Anliegen, die korrekte Anatomie der Dinge auf Kosten der bildlichen Wahrnehmung darzustellen, eint beide Künstler auf unterschiedliche Weise. War bei Church vor allem die unmittelbare Vor-Ort-Erfahrung ein Argument für wissenschaftliche Objektivität, ist es bei Eakins die Fotografie. Sie galt im späten 19. Jahrhundert als primäre Metapher für »objektive Wahrheit«,⁸⁶ wodurch sich die Wissenschaft noch immer vermeintlich auszeichnete. Umso bemerkenswerter ist die Zusammenführung zweier Fotos in einem derart künstlichen Szenario.

⁸⁵ Vgl. Braddock, *Thomas Eakins*, S. 141.

⁸⁶ Bedell, S. 150.

Wie schon bei *Max Schmitt in a Single Scull* (Abb. 192) konstruierte Eakins ein falsches Vor-Ort-Gefühl, indem er verschiedene Bildelemente zusammenfügte, die eine visuelle und inhaltliche Dissonanz hervorriefen. Die ursprünglich verschiedenen Standorte der Personengruppen bei *Shad Fishing* verraten sich aber nicht nur durch ihre skurrile Zusammenstellung, sondern auch durch ihre Schattenwürfe. Betrachtet man den Winkel der Sonneneinstrahlung in der linken Hälfte, kommt sie deutlich vom Bildrand her, was die Ausrichtung des neckischen Sonnenschirmchens bestätigt. Der Schatten des Fischerboots impliziert wiederum, dass sich die Sonne hier um 90° gedreht haben müsste. Mit Blick auf die beiden Fotovorlagen wird klar, wie dieser logische Fehler zu Stande kam: Eakins übernahm nicht nur die Personengruppen, sondern auch ihre räumliche Verankerung – ihre Schatten.

Ob Eakins diesen ‚Fehler‘ bewusst setzte, ist allerdings nicht belegt. Die Verwendung fotografischer Vorlagen mag aber Konsequenzen für das Komponieren im Allgemeinen bedeutet haben. Die intensive Beobachtung des Motivs beim Anfertigen einer Skizze wurde durch die aufwendige Bedienung der fotografischen Apparatur ersetzt. Ein ‚manuelles‘ Gefühl für Raum und Perspektive war daher nicht mehr unabdingbar. Dass Eakins Licht und Schatten so übernahm, wie es auf den Abbildungen zu sehen war, zeigt auch die Autorität der Fotografie. Gleichzeitig galt in der Malerei eine allgemeine Verschwiegenheit über fotografische Hilfsmittel – aus Angst vor geminderter Wertschätzung. Eakins Frau sprach bspw. noch Jahre nach seinem Tod davon, dass er Fotos nur im Notfall verwendete.⁸⁷ Jedoch sind hunderte Fotos bekannt, was die zwiespältige Beziehung zu diesem Medium bezeichnend zum Ausdruck bringt. Tatsächlich steht der Fototransfer entgegen Eakins häufig verbalisierter Überzeugung, ein Künstler müsse über die menschliche Anatomie alles wissen, um sie darstellen zu können: »To draw the human figure it is necessary to know as much as possible about it, about its structure and its movements [...].«⁸⁸

Das Handwerk der realistischen Malerei wurde durch die Fotografie vereinfacht und dabei demokratisiert. Bezeichnend ist folglich, dass die wissenschaftliche Wertschätzung des Mediums der pragmatischen Wertschätzung des Handwerks entgegenstand. Die Realität nach Fotovorlage abzubilden erscheint ja bis

87 Vgl. Kirkpatrick, S. 167.

88 Brownell, W. C. »The Art Schools of Philadelphia«, In: *Scribner's Monthly*, Nr. 18. 1879; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 711.

heute als eine Art künstlerischer Betrug, wobei es dem Zweck eines realistischen Bildgefühls zumeist dienlich ist. Gleichzeitig lieferte aber auch die Kamera kein zuverlässiges Abbild der sichtbaren Realität, da sie monokular angelegt ist und somit anders als das menschliche Auge funktioniert.⁸⁹ Realismus als »Welt wie ein jeder sie sehen würde« zu verstehen,⁹⁰ ist in dieser vermeintlich objektivsten Form der Fotografie daher ein faszinierender Trugschluss.

Zeitgleich gewann der Impressionismus in den USA an Bedeutung und nährte sich ebenso aus optischen Ansätzen. Für die Malerei bedeutete die Fotografie wiederum eine Konfrontation mit deren Exaktheit, was einen erweiterten Fokus auf materielle Eigenschaften wie Farbe oder Gestik beförderte.⁹¹ Obwohl Eakins nicht als Impressionist bezeichnet werden kann, ist in seinen letzten Outdoor-Malereien ein formaler Bruch spürbar, der fotografische Präzision mit einem auffällig lockeren Farbauftrag kombiniert.

6.2.3. COWBOYS IN THE BADLANDS ALS KUNSTHISTORISCH-WISSENSCHAFTLICH-ÖKOLOGISCHE COLLAGE

Cowboys in the Badlands entstand 1888 (Abb. 205) nachdem Eakins im Sommer 1887 für mehrere Monate Richtung North Dakota reiste, um das dortige Landleben zu erfahren. Der von seinem Freund Dr. Horatio C. Wood ärztlich verordnete Rückzug in die Natur war wohl vor allem psychisch bedingt, da Eakins die Philadelphia Academy of Fine Arts 1886 aufgrund von Zerwürfnissen verließ und eine Art Depression entwickelte.⁹² In dieser Hinwendung zum Landleben ist ein vertrautes Naturverständnis zu spüren, das einerseits bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht und sich andererseits explizit von bestehenden Konzepten ‚therapeutischer Landschaft‘ abgrenzte. Eakins folgte eben nicht dem pittoresken Ansatz der 1840er Jahre, wie er bspw. in Verkaufskatalogen der American Art-Union zu lesen war: »[...] a painted landscape is almost essential to preserve a healthy tone to the spirits [...]. Those who cannot afford a seat in the country to refresh their wearied spirits, may at least have a country seat in their par-

89 Vgl. Lucie-Smith, S. 13.

90 Lucie-Smith, S. 14.

91 Vgl. Waggoner, Diane. »'The Perfect Observance of Truth': Photography and American Pre-Raphaelitism«. In: *The American Pre-Raphaelites. Radical Realists* [Ausst.-Kat.]. Hg. Linda S. Ferber, Nancy K. Anderson. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2019. S. 110.

92 Vgl. Braddock, *Thomas Eakins*, S. 150.



Abbildung 205: Thomas Eakins, *Cowboys in the Badlands*, 1888, Öl auf Leinwand, 81,9 x 114,3 cm, Privatsammlung. Quelle: Braddock, *Thomas Eakins. Cultures of Modernity*, S. 142, Abb. 52.

lors [...].⁹³ Anstatt auf Erholung durch Bequemlichkeit, setzte die sogenannte »Camp Cure« oder »West Cure« auf die heilende Rückführung zu einem primitiven – darin auch exklusiv maskulinen – Lebensstil.⁹⁴

Der Stadtmensch Eakins arbeitete also über zwei Monate mit den Cowboys im Gelände und beteiligte sich an den täglichen Routinen. Er fotografierte und skizzierte die Cowboys wie die Landschaft, woraus er zurück in Philadelphia *Cowboys in the Badlands* zusammenstellte.⁹⁵ Für diese Szene rückte er die Landschaft zum ersten Mal so weit in den Vordergrund, bis sie die gesamte Bildfläche umspannte. Gerade die Trennung von Stadt und Land, wie sie eingangs für die Zeit von Dürer beschrieben wurde, machte ein gesteigertes Bewusstsein für die Umwelt auch hier erst möglich. Dabei nutzte Eakins bekannte Darstellungskonventionen und betonte die Monumentalität der westlichen Landschaft. Dazu verstärkten die beiden Cowboys das Narrativ von Ursprünglichkeit und bedienten eine gängige, »naturverbundene Utopie.«⁹⁶ Gleichzeitig steht *Cowboys in the*

93 Burns, Sarah. *Pastoral Inventions. Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture*. Philadelphia (PA): Temple University Press, 1989. S. 77–78.; zit. in Fischer, S. 195.

94 Fischer, S. 336.

95 Vgl. ebd.

96 Braddock, *Thomas Eakins*, S. 152.



Abbildung 206: Thomas Eakins, *Cowboys in the Badlands* (Detail), 1888, Öl auf Leinwand, 81,9 x 114,3 cm, Privatsammlung. Braddock, Thomas Eakins. *Cultures of Modernity*, S. 142, Abb. 52.



Abbildung 194: Thomas Eakins, *Max Schmitt in a Single Scull* (Detail), 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [12.03.2022].

Badlands der klassischen und pathetischen Cowboy-Inszenierung eines Thomas Moran oder Albert Bierstadt klar entgegen und wirkt darin eher rätselhaft, wie bereits R. M. Fischer feststellte.⁹⁷ Dennoch – oder gerade deshalb – haben sich nur wenige Autoren mit dem Bild intensiver befasst, was hier den Anlass zu einer ausführlicheren Betrachtung gab.

Eakins kombinierte mit *Cowboys in the Badlands* schließlich inhaltliche Standards US-amerikanischer Landschaft und kreuzte zwei aktuelle wissenschaftliche Darstellungsmodi miteinander: fotografische Präzision und optische Impression. Ein ähnlicher Effekt wie schon bei *Single Scull* (Abb. 194) zeigt sich in der peniblen Ausarbeitung der Cowboys und Pferde. Ihre Konturen sind so scharf abgegrenzt, dass die Körper beinahe aus der Bildfläche heraustreten (Abb. 206). Im Vergleich zu *Single Scull* wird dieser Eindruck an ein Maximum getrieben, da der Umraum in ausschließlich weich fließenden Formen gehalten ist. Selbst der unmittelbare Vordergrund scheint latent unscharf. Eakins setzte hier grobe Farbfelder aneinander, die ihre Räumlichkeit erst im Verhältnis zu den Cowboys entwickeln. Aber nicht nur die gestochene Schärfe, sondern vor allem auch das Spiel mit Unschärfe verweist auf die optischen Möglichkeiten der Fotografie.

Wurde das Medium zur Mitte des Jahrhunderts vor allem noch primär seiner Fähigkeit zur detailgenauen Wiedergabe wegen geschätzt, etablierte sich sukzessive auch eine Mode zur Unschärfe: Die Fotografie war somit »Experimen-

97 Vgl. Fischer, S. 340.

tierfeld für Wissenschaftler und Künstler zugleich«,⁹⁸ da sie sich in den frühen Jahren selbst noch zu definieren suchte. Der englische Fotograf Peter Henry Emerson nutzte Unschärfe bspw., um die Wahrnehmungsfähigkeit des Auges zu unterstreichen. In seiner Fotografie *Setting the Bow Net* von 1886 (Abb. 207) wird sichtbar, wie er den Fokus mithilfe unscharfer Bildpartien bewusst lenkt. Von einem zentralen, scharfen Bereich ausgehend erscheint das Bild im Vorder- und Hintergrund verunklärt. Wie Mirjam Brusius feststellte, reflektierte Emersons Fotografie über visuelle Wahrnehmung, indem sie sich den Möglichkeiten des menschlichen Auges anpasst.⁹⁹



Abbildung 207: Peter Henry Emerson, *Setting the Bow Net*, 1886, Platindruck, 16,4 x 28,9 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art-collection/search/286469> [09.09.2022].

Der Vergleich zu *Cowboys in the Badlands* ist insofern spannend, als dass auch Eakins nur einen zentralen Fokusbereich setzt, dem sich der restliche Bildraum in Unschärfe unterordnet. Dieser bewusste Gegensatz betont die inhärente Selektion von Sicht und macht dabei etwas Unmögliches möglich: Unschärfe zu fokussieren. Es schließt sich ein Gefühl der Entfremdung an, da der externe Betrachter dem Fokus eines im Bild implizierten Individuums folgen muss. Die eigene Sicht wird letztlich übergangen. Gleichzeitig bestärkt das fiktive Blickfeld aber auch den Eindruck von Unmittelbarkeit. Ein solcher Effekt zeigte sich zuvor bei Frederic Edwin Churchs *Above the Clouds at Sunrise* (Abb. 104), wenn

98 Brusius, Mirjam. »Unschärfe als frühe Fotokritik: Julia Margaret Camerons Frage nach dem Maß der Fotografie im 19. Jahrhundert«. In: *Maßlose Bilder: visuelle Ästhetik der Transgression*. Hg. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S. 343.

99 Vgl. Brusius, S. 356.

auch durch andere optische Mittel erzeugt. Beide Male dienten die Gegebenheiten des menschlichen Sichtfelds als Bildeinstieg.

Dass Eakins den fotografischen Schärfe-Unschärfe-Effekt malerisch derart dominant umsetzte, verweist auf sein zeitbezogenes Interesse für die verschiedenen Auslegungen wissenschaftlich dargestellter Wirklichkeit. Denn Eakins und auch Emerson befassten sich mit den wissenschaftlichen Parametern der Optik. Emerson kannte z. B. die Schriften

des deutschen Physikers Hermann von Helmholtz, der speziell über das Auge und dessen Wahrnehmung forschte.¹⁰⁰ Eakins wiederum sollte 1897 den Physiker Henry A. Rowland portraituren (Abb. 208), der 1875 bei Helmholtz in Berlin studierte und daraufhin an der Johns Hopkins University in Baltimore lehrte.¹⁰¹

Mit *Cowboys in the Badlands* legte Eakins die Grenzen von Sicht offen, indem er zwei Extreme gegeneinanderstellte. Das entstehende Wechselspiel von Tiefenraum und Fläche erinnert in gewisser Weise auch an Fitz Henry Lanes Seestücke, da dieser ebenfalls optische Hilfsmittel wie die Camera lucida nutzte. So gesehen förderte die Fotografie in beiden Fällen nicht die illusionistische Darstellung von Räumlichkeit, sondern stellte sie vielmehr in Frage. Tatsächlich kam Eakins mit *Cowboys in the Badlands* stilistisch nie näher an den Impressionismus heran,¹⁰² was im Folgenden eine Brücke zu den US-amerikanischen Vertretern schlägt. Die Ölskizzen aus Dakota waren Eakins letzte Malereien im Freien und zeigen somit eine Art Abschluss des Themenkreises Landschaft.¹⁰³ Umso bezeichnender ist es, dass er mit dem Cowboy ein Motiv wählte, das selbst zunehmender Vergänglichkeit unterworfen war. Denn schon 1869 wurde die



Abbildung 104: Frederic Edwin Church, *Above the Clouds at Sunrise*, 1849, Öl auf Leinwand, 69,2 x 102,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »Cole's Legacy«. In: Thomas Coles Journey. *Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. 234, Abb. 69.

¹⁰⁰ Vgl. Brusius, S. 356.

¹⁰¹ Vgl. Gamwell, Lynn. *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*. New York (NY), London: Princeton University Press, 2020. S. 227.

¹⁰² Vgl. Kirkpatrick, S. 342.

¹⁰³ Vgl. Kirkpatrick, S. 345.



Abbildung 208: Thomas Eakins, Professor Henry A. Rowland, 1897, Öl auf Leinwand, 203,8 x 137,1 cm, Addison Gallery of American Art, Andover (MA). Quelle: <http://accessaddison.andover.edu/objects-1/zoomobject5/1516> [09.09.2022].

erste transkontinentale Eisenbahnstrecke fertiggestellt und der mittlere Westen für Reisende vernetzt.¹⁰⁴

Eakins' Rückzug in die Natur, inmitten des sogenannten »Gilded Age«,¹⁰⁵ trägt demnach im doppelten Sinn etwas Rückgewandtes. Erstaunlich ist zudem, dass Genesung in Verbindung mit Landschaft noch heute scheinbar nur als Rückschritt funktioniert. Die für den Menschen ‚gesunde‘ Natur schließt diesen selbst zu großen Teilen aus, wobei eine zentrale Sehnsucht entsteht, die

¹⁰⁴ Vgl. Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 630.

¹⁰⁵ Der Begriff wurde von Mark Twains Buch *The Gilded Age: A Tale of To-Day* (1873) geprägt, in dem er die Zeit des ökonomischen Aufschwungs nach dem Bürgerkrieg und die damit einhergehende politische Korruption kritisiert. Vgl. Orser Jr., Charles E. »Why the Gilded Age... and Why Now?« In: *International Journal of Historical Archaeology*. Bd. 4, Nr. 16. New York (NY): Springer, 2012. S. 625.

das Landschaftsverständnis seit jeher prägt. Eine gewisse Ironie stellt sich ein, da Eakins die Cowboy-Figuren nach Studenten der Akademie modellierte und die beiden Pferde sogar aus Dakota mit nach Philadelphia brachte.¹⁰⁶ So gesehen ist *Cowboys in the Badlands* im wahrsten Sinne des Wortes eine vielschichtige Collage aus Stadt und Land.

Eakins Exkurs in ein Leben auf und mit dem Land bietet an dieser Stelle eine Verbindung zu Charles Willson Peales Rückzug nach Belfield. Eakins beschäftigte sich zwar nicht mit Gärtnerei, in beiden Fällen spielten der Einfluss ästhetischer Qualitäten von Landschaft und die körperliche Auseinandersetzung mit Umwelt auf das leibliche Befinden aber eine zentrale Rolle. Gerade Peale interessierte sich für Gesundheit und Ernährung, woraufhin er 1803 die Schrift *An Epistle to a Friend on the Means of Preserving Health, Promoting Happiness; and Prolonging the Life of Man to its Natural Period* verfasste.¹⁰⁷ Dass Veränderungen der Umwelt auch für den Menschen zu körperlichen Veränderungen führen, ist zwar eine banale Erkenntnis, bildet aber den Kern einer ökologischen Naturästhetik. Den Begriff prägte vor allem Gernot Böhme Ende des 20. Jahrhunderts und stellte der klassischen Naturästhetik, also der Trennung von Stadt und Land, einen verbindenden Ansatz entgegen.

Der Mensch ist hierbei vernetzter Teil von Natur, da er ihre Veränderungen als Naturwesen »am eigenen Leib« zu spüren bekommt.¹⁰⁸ Die ökologische Naturästhetik gründet demnach auf Rückwirkungen des menschlichen Handelns, auf destruktiven Eingriffen in ökologische Gefüge und ihre Konsequenzen. Den Menschen als gleichermaßen veränderbaren Bestandteil seiner Umwelt anzuerkennen, eröffnet so neue Perspektiven auf deren Gestaltung. Ökologisches Handeln wird notwendig zur Erhaltung einer »humanen Umwelt«,¹⁰⁹ was die Ökologie in unmittelbare Beziehung zum menschlichen Befinden setzt. Die ökologische Naturästhetik bildet demnach ein Bindeglied zwischen der Natur als Grundlage wissenschaftlicher oder wirtschaftlicher Erforschung und ihrer reinen ästhetischen Wertschätzung. Wo die Ökokritik mit Widersprüchen in der Wahrnehmung und Vermittlung von Natur arbeitet, interessiert sich die ökologische Naturästhetik für den Menschen und seine körperlichen Wechselwirkungen.

106 Vgl. Kirkpatrick, S. 360.

107 Vgl. Flexner, *Die ersten Künstler der Neuen Welt*, S. 172.

108 Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 9.

109 Böhme, S. 12.

Eakins ‚Naturkur‘ zeigt eine solche Wechselwirkung und doch ist es bemerkenswert, dass er die weite Landschaft bei *Cowboys in the Badlands* mithilfe unscharfer Farbfelder präsentierte – als existiere sie lediglich in vager Erinnerung. Dennoch stellte Eakins die Vergänglichkeit von Erscheinungen und Zeit nie über einen akademischen Illusionismus, wovon ausgehend Michael Leja argumentierte, dass Eakins eben keine impressionistische Phase durchlebte.¹¹⁰ Dem ist klar zuzustimmen, jedoch knüpfte er Vergänglichkeit vielmehr an eine inhaltliche Ebene. *Cowboys in the Badlands* stellt folglich eine Collage aus kunsthistorischen, wissenschaftlichen und ökologischen Versatzstücken dar.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, dass nur zwei Jahre zuvor eine große Ausstellung in New York Citys American Art Association mit 300 Werken impressionistischer Maler wie Monet und Renoir gezeigt wurde.¹¹¹ Ob Eakins diese Ausstellung sah, ist zwar nicht belegt, er pflegte aber eine Verbindung nach New York durch seine Lehrtätigkeit an der Art Students‘ League von 1885–1889 (Abb. 209),¹¹² wodurch eine Kenntnis zumindest vermutet werden kann. Darüber hinaus wanderte die Ausstellung weiter in die National Academy of Design, wo Eakins ab 1888 regelmäßige Vorlesungsreihen über Anatomie gab.¹¹³ Auch im dortigen Union League Club wurden schon ab 1886 impressionistische Arbeiten gezeigt, was der noch immer kontrovers besprochenen künstlerischen Bewegung zunehmende Seriosität verschaffte.¹¹⁴ In Philadelphia hatte der republikanisch geprägte Verein wiederum 1871 die erste Ausstellung von Thomas Eakins organisiert, in der z. B. *Max Schmitt in a Single Scull* zu sehen war.¹¹⁵ Eakins und die Impressionisten profitierten demnach von der bewussten Förderung moderner Kunstströmungen in der Zeit nach dem Bürgerkrieg. Tatsächlich wurden die europäischen Einflüsse gerade in folgenden Jahren wieder größer und die

110 Vgl. Leja, Michael. »Eakins and Icons«. In: *The Art Bulletin*. Bd. 83, Nr. 3. New York (NY): CAA, 2001. S. 492.

111 Vgl. Leja, *Looking Askance*, S. 93.

112 Vgl. Dearing, David B. »Thomas Eakins«. In: *National Academician Database*. URL: <https://www.nadatabase.org/2018/07/20/thomas-eakins/> [26.06.2021].

113 Vgl. Hendren, Claire. »French Impressionism in the United States‘ Greater Midwest: The 1907–8 Traveling Exhibition.« In: *Nineteenth-Century Art Worldwide*. URL: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.1.3>. [26.06.2021]. S. 80. Dearing, »Thomas Eakins«.

114 Hendren, Claire. »Impressionist Art in Private Clubs: The Case Study of the Union League Club (1886-1902)«. In: *Transatlantica*. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/10610> [26.06.2021]. S. 4.

115 Vgl. Braddock, *Thomas Eakins*, S. 116.

amerikanische Kunst weniger nationalistisch. Im Vergleich wirkten die bis dahin dominierenden Gemälde der Hudson River School »zu detailliert und altmodisch«,¹¹⁶ was einen radikalen Wandel in der Wahrnehmung und Darstellung von Landschaft beförderte.

In den USA wurde schließlich die impressionistische Malweise beliebt – aber erst, als die Strömung in Europa schon wieder ihr Ende fand. Während in New York 1886 die erste Ausstellung französischer Impressionisten zu sehen war, fand in Paris im selben Jahr deren letzte Gruppenausstellung statt.¹¹⁷ Obwohl Eakins stilistisch keine großen Gemeinsamkeiten mit den Impressionisten aufweist, teilten sie doch den Anspruch von Wahrheit in ihrer Wahrnehmung

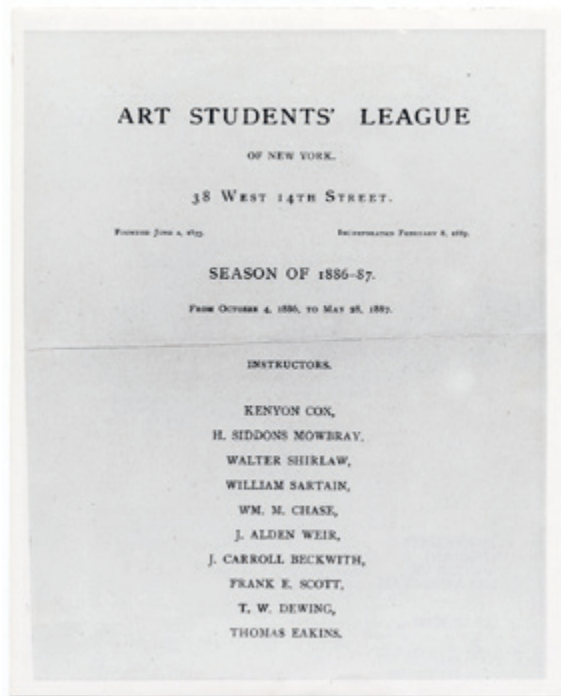


Abbildung 209: Augustus Saint-Gauden's Class at Art Students League 1892 or 1893. Art Students League records, 1875–1955, S. 13. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington (DC). Quelle: <https://www.aaa.si.edu/collections/art-students-league-records-9545> [09.09.2022].

¹¹⁶ Stradling, S. 73.

¹¹⁷ Vgl. Hendren, »Impressionist Art in Private Clubs: The Case Study of the Union League Club (1886-1902)«, S. 4.

der Umwelt.¹¹⁸ Inwiefern sich das jeweilige Bildergebnis aber völlig gegensätzlich entwickelte, offenbaren die zahlreichen Auslegungen von Realismus und Wissenschaftlichkeit in den USA der 1880er und 1890er Jahre. Welche Auswirkungen ein solcher Perspektivwechsel auf das Verständnis für die Ästhetik von Natur hatte und in welchem Maß ökologische Grundsätze hier eine Rolle spielten, soll im letzten Kapitel genauer betrachtet und mit den bisherigen Erkenntnissen verknüpft werden.

6.3. ÜBERHOLTE AUSLEGUNGEN VON REALISMUS IM AMERIKANISCHEN IMPRESSIONISMUS

6.3.1. EINE SYMBIOSE VON SUBJEKTIVITÄT UND WISSENSCHAFT

Heute als einer der wichtigsten US-amerikanischen Künstler gefeiert, hatte Eakins während seiner 40-jährigen Karriere nur eine Einzelausstellung.¹¹⁹ Bezeichnend ist hierbei, dass sein wissenschaftlicher Ansatz zum Ende des Jahrhunderts eben nicht mehr mit Modernität gleichgesetzt wurde. Ähnliches mag auch für Frederic Edwin Churchs Vorgehen festgestellt werden, das später lediglich als »populär« galt.¹²⁰ Die »Wissenschaft der Geographie« bekam die »Wissenschaft der Farbe« entgegengesetzt,¹²¹ woraus sich ein erweitertes Verständnis für Bildwahrheit etablierte. Allerdings gründeten die zahlreichen neuartigen, auf Optik und Beobachtung basierenden Stile genauso in den positivistischen Wissenschaften des frühen 19. Jahrhunderts,¹²² die schon einem Church als Grundlage dienten. Die vermeintlich konträren Auslegungen von Wissenschaft standen sich demnach als Widerspruch und logische Konsequenz gegenüber.

Landschaft wurde zwar noch immer beobachtet, aber nicht mehr primär als zu definierender Raum, sondern als Bühne wechselnder Lichtreflexe.¹²³ Die flüchtige ‚Impression‘ einer Szene wurde schließlich zum vollständigen Bildinhalt. Claude Monets *Impression, Soleil Levant* von 1872 (Abb. 210) sorgte früh für entsprechendes Aufsehen, da Kritiker es als ‚unfertig‘ empfan-

118 Vgl. Leja, *Looking Askance*, S. 113.

119 Vgl. Kirkpatrick, S. 3.

120 Raab, S. 8.

121 Gardner, S. 65.

122 Vgl. Gamwell, S. 31.

123 Vgl. Wedewer, S. 124.



Abbildung 210: Claude Monet, Impression, Soleil levant, 1872, Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris. Quelle: <https://www.marmottan.fr/notice/4014/> [09.09.2022].



Abbildung 211: Frederic Edwin Church, Winter Twilight from Olana, 1871, Öl auf Papier, 25,6 x 33 cm, Olana State Historic Site (NY). Quelle: <https://museumpublicity.com/2013/02/06/national-gallery-in-london-presents-through-american-eyes-frederic-church-and-the-landscape-oil-sketch/> [09.09.2022].

den.¹²⁴ Tatsächlich erinnert die grobe Behandlung der gesamten Bildfläche an die gängige Ästhetik vorbereitender Ölskizzen, wie z. B. in Churchs *Winter Twilight from Olana* (1871) (Abb. 211). Diese im Freien angefertigten Maleien sollten den Künstlern später im Atelier eine Hilfestellung zur Farbstimmung bieten. So gesehen griff der Impressionismus ein Darstellungsprinzip auf, das der Landschaftsmalerei seit jeher zugrunde lag – nur der Stellenwert wandelte sich.

Anstatt fein ausgearbeiteter Details rückte die Flüchtigkeit visueller Wahrnehmung in den Vordergrund. Das Unmittel- und Wandelbare wurde künstlerisch fixiert. Dabei kreuzten sich zwei Themenfelder, die gemeinhin als Gegenteile angesehen wurden: Subjektivität und Wissenschaft. Denn gerade die Disziplin der Optik lieferte Erkenntnisse über die menschliche Wahrnehmung und ihre Trugschlüsse, von denen auch der malerische Blick beeinflusst wurde. In Hermann von Helmholtz' *Handbuch der physiologischen Optik* (1867) wird bspw. die Farbsicht als bloßes Ergebnis daraus erläutert, dass Licht auf die Retina fällt. Jegliche Farbenpracht existiere also nicht in der Natur selbst, sondern nur in der Wahrnehmung.¹²⁵ Der Impressionismus gab hierauf eine künstlerische Antwort, indem Licht genutzt wurde, um Form in Farbe aufzulösen.¹²⁶

Ein Vergleich ist an dieser Stelle mit dem Konzept der Erhabenheit zu ziehen. Auch hier vollzog sich ein Verständniswandel, als Immanuel Kant 1790 den Ursprung des erhabenen Empfindens im Bewusstsein des Betrachters verortete, anstatt wie noch Edmund Burke zuvor in den Naturgewalten selbst: »[...] denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft.«¹²⁷ Die sinnliche Form meinte dabei die Abgrenzung des Erhabenen zum Schönen. »Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstände zu finden, sofern *Unbegrenztheit*

124 Der Begriff ‚Impressionist‘ entstand zunächst als abwertende Beschreibung, was zurück an die Betitelung ‚Hudson River School‘ denken lässt. Vgl. Westheider, Ortrud. »Impressionismus. Die Kunst der Landschaft«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 11.

125 Vgl. Gamwell, S. 57.

126 Gerds, William H. *American Impressionism*. New York (NY), London, Paris: Abbeville Press Publishers, 1984. S. 12.

127 Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* [Originalausgabe 1790]. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 166.

an ihm [...].«¹²⁸ Die Wichtigkeit des Objekts im Konzept des Erhabenen wurde somit transformiert, wodurch sich auch das Erleben des Gefühls wandelte. Die Bedeutsamkeit von Kants Theorie für die formale Entwicklung der Malerei lag folglich darin, dass die schwindende Wichtigkeit des Objekts zugleich die Funktion des Künstlers als Urheber und Vermittler eines ästhetischen Erlebnisses zur »höchste[n] Priorität in der Entwicklung eines Werkes« machte.¹²⁹ Durch Kants Interpretation des Erhabenen kam es zu einer Art Revolution für die Wahrnehmung von Landschaft, innerhalb welcher Natur zunehmend dafür genutzt wurde, einen subjektiven Geisteszustand zu personifizieren.¹³⁰

Nun gestaltete es sich ganz ähnlich mit dem impressionistischen Ansatz knapp 100 Jahre später. Denn die Funktion des Künstlers als Urheber wurde ebenso zur höchsten und einzigen Priorität bei der Entstehung eines Werkes erhoben. Im Vergleich zur Romantik wandelte sich aber auch die Auffassung von Subjektivität. Die menschlichen Sinne als Vermittler zwischen Natur und Erkenntnis spielten eine immer aktivere Rolle in der Bewertung von Wissen, was mit dem Impressionismus einen Höhepunkt erreichte. Die Bildfläche wurde gewissermaßen zur »Retina«, auf der die »subjektive Antwort«¹³¹ des Lichteinfalls dokumentiert erschien. So gesehen beinhaltet die impressionistische Malweise eine inhärent körperliche Perspektive, die sogar ökologische Strukturen impliziert.

Wie schon bei Théodore Rousseau und Frederic Edwin Church festgestellt wurde, bedingte die Konstruktion eines optischen Sichtfelds den Verweis auf die Unterordnung des Menschen vor der Natur und ihren Gesetzmäßigkeiten. Mit einem Sichtfeld, das den Prozess von Wahrnehmung selbst verkörpert, rückt der Mensch schließlich in die vollständige Abhängigkeit seiner eigenen körperlichen Beschränkungen. Landschaft gestaltete sich hier nicht mehr nach Bildern der Natur, sondern nach Wechselwirkungen physiologischer Gegebenheiten. Das »romantische Prinzip der Welthaltigkeit« und seine vermittelnde Funktion wurden somit aufgegeben.¹³² Was vermittelt wurde war reine Wahrnehmung. Wie Lynn Gamwell ausführte, entwickelte sich folglich auch eine gewandelte »Grammatik der visuellen Sprache«,¹³³ die nicht mehr primär auf botanischen oder

128 Kant, S. 166.

129 Powell, »Luminism and the American Sublime«, S. 71.

130 Vgl. ebd.

131 Gamwell, S. 73.

132 Westheider, »Impressionismus. Die Kunst der Landschaft«, S. 13.

133 Gamwell, S. 71.

geologischen Maßgaben, sondern auf Farbtheorien und Erkenntnissen über die Farbwahrnehmung gründete.

Diese neuartige Darstellung von Wahrnehmung als individueller und zugleich allgemeingültiger Vorgang verbindet menschliche und natürliche Systeme miteinander, was auch der Ökologie zugrunde liegt. Stephen Eisenmann verband den Impressionismus und die Ökologie weiter durch ihren geteilten Holismus, den vorherige Entwicklungen vermissen ließen.¹³⁴ Vor allem in den USA entstand folglich eine Vielzahl verschiedener Stile und Schwerpunkte, wobei der Begriff ‚Impressionismus‘ primär mit zwei Eigenschaften verbunden wurde: einer Abkehr von akademischen Detailkonventionen sowie einer hochgradig subjektiven Interpretation von Natur.¹³⁵ Tatsächlich übernahmen die US-amerikanischen Impressionisten die neue Einstellung zur Landschaft in Form einer direkten, unkonventionellen Wiedergabe.¹³⁶ Der Kritiker Clarence Cook beschrieb den neuen künstlerischen Ansatz 1886 treffsicher mit folgenden Worten:

»Do not expect to find [...] pictures in the sense generally understood; [...] These are [...] rapid sketches, bits of life, bits of nature; [...] In the work of the true Impressionist, not only must the thing be painted from the life, [...] but it must be painted at once, and finished, then and there. We cannot accept as an Impressionist picture, one that has been worked over, or warmed over!«¹³⁷

Was Cook hier deutlich heraushebt, ist der Faktor ‚Zeit‘ – und das im Materiellen wie Inhaltlichen. Die Schnelligkeit der Malweise reflektierte die Flüchtigkeit des Erfassten. Die bewusste Auflösung des Bildgegenstands bei gleichzeitiger Stärkung der materiellen Ästhetik durch einen pastosen Farbauftrag bildet derweil einen klaren Gegensatz. Das Gegenständliche wanderte sozusagen in eine andere Bildebene. Zu Beginn wurde der Impressionismus in den USA als »krude und materialistisch« kritisiert,¹³⁸ da er allen gängigen Konventionen konsequent widersprach. Weder akkurate Details noch sorgsam konstruierte Räumlichkeit oder imposant inszenierte Naturszenen gab es zu bewundern. Schnelligkeit stand handwerklicher Präzision entgegen und auch die Farbpalette verwehrte sich dem Bewährten: Sie ging nicht mehr von Schwarz aus, sondern von Weiß, wodurch

134 Vgl. Eisenmann, *From Corot to Monet. The Ecology of Impressionism*, S. 21; 23.

135 Vgl. Hiesinger, S. 10; 12.

136 Vgl. Lucie-Smith, S. 51.

137 Cook, Clarence. »The Impressionist Pictures«. In: *Studio*. Nr. 1. 1886; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 974.

138 Gerds, S. 11.

folglich auch farbige Schatten entstanden – für manche Zeitgenossen regelrechte »Flaggen der Anarchie.«¹³⁹ Den klassischen Hell-Dunkel-Kontrast erhabener Landschaft ergänzte der reine Farbkontrast. Diese durchgängige Verneinung bekannter Bildschemata vermittelte schließlich einen radikal modernen Charakter, der gerade in frühen Jahren noch stark polarisierte.

Nachdem der amerikanische Künstler J. Alden Weir die dritte Gruppenausstellung der Impressionisten in Paris besuchte, schrieb er seinen Eltern 1877: »It was worse than the Chamber of Horrors.«¹⁴⁰ Weir sollte später allerdings als einer der führenden Künstler des amerikanischen Impressionismus gehandelt werden.¹⁴¹ Weirs Aussage ist bezeichnend dafür, dass die neue Bildästhetik auch Gefühle des Unbehagens auslöste. Es könnte sogar von einer Art Erhabenheit gesprochen werden. Denn die Zerstörung klarer Sicht und Form in der Reduktion von Landschaft auf flächige Farbgewebe hinterlässt den Betrachter seiner Wahrnehmung hilflos ausgeliefert. So gesehen hat die impressionistische Malweise etwas Destruktives, das wiederum nicht frei von den gesellschaftlichen Umständen des späten 19. Jahrhunderts betrachtet werden kann.

Etwa zur gleichen Zeit, als die große Ausstellung europäischer Impressionisten in New York 1886 wieder schloss, kulminierte der Unmut städtischer Fabrikarbeiter, was neben den Ausstellungsberichten zahlreiche Meldungen über Streiks, Demonstrationen und Gewalt auf den Straßen in die Tageszeitungen brachte.¹⁴² Die Ausstellung selbst bestand nun fast zur Hälfte aus Landschaftsgemälden,¹⁴³ was einen bezeichnenden Schwerpunkt offenbart. Diese optisch ‚zerstörten‘ Landschaften des Alltags präsentieren sich also parallel zu den alltäglichen Unruhen und reflektierten einander in ihrer wechselseitigen Imperfektion.

Gleichzeitig waren aber nicht einmal die Hälfte der Werke von den eigentlichen französischen Impressionisten, was der zeitgenössischen Kritikerin Mariana Van Rensselaer sofort auffiel: »just why [Durand-Ruel] added the pictures

139 Hamlin Garland, »Impressionism«. In: *Crumbling Idols: Twelve Essays on Art Dealing Chiefly with Literature, Painting and Drama*. Chicago (IL): Stone and Kimball, 1894; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 982. Vgl. Knöschke, Julia. »Leichtigkeit und Melancholie. Der Süden«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 225.

140 Weinberg, H. Barbara. »American Impressionism«. In: *The Metropolitan Museum*. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/aimp/hd_aimp.htm [27.06.2021].

141 Vgl. Hiesinger, S. 101.

142 Vgl. Leja, *Looking Askance*, S. 114.

143 Vgl. Hendren, »French Impressionism in the United States' Greater Midwest: The 1907–8 Traveling Exhibition«, S. 87.

[...] I cannot positively say; perhaps because he thought something good and attractive, and not unfamiliar, would predispose our minds to seeing excellence in the unfamiliarity which lies around them.«¹⁴⁴ Dass Durand-Ruel das Gewöhnliche hier mit dem Ungewöhnlichen kombinierte, verweist auf ein Vorgehen, das vor allem die US-amerikanischen Künstler später prägen sollte: die Verbindung impressionistischer Werte mit traditionellen Gemäldestandards.¹⁴⁵ Dabei ist die Verschmelzung von Tradition und Innovation ein Merkmal, das die amerikanische Kunst schon seit der Hudson River School begleitete. Die Entscheidung für einen Schwerpunkt auf Landschaft am Standort New York mag so aus der unmittelbaren Kunstgeschichte Amerikas hervorgegangen sein. Eine Akzeptanz der impressionistischen Ästhetik in den USA zu erlangen, konnte strategisch schlicht am besten über das Thema Landschaft geschehen – und es funktionierte.¹⁴⁶

Nur etwa vier Jahre nach Durand-Ruels Ausstellung zog eine Gruppe amerikanischer Maler nach Giverny, wo Claude Monet sich bereits 1883 niedergelassen hatte. Unter ihnen war Theodore Robinson, den schon bald eine enge Freundschaft mit Monet verband.¹⁴⁷ Auch John Henry Twachtman wandte sich nach 1886 völlig dem Impressionismus zu, wofür Durand-Ruels Ausstellung als potentieller Einfluss gilt.¹⁴⁸ Twachtman wurde einer von Robinsons engsten Freunden während der Zeit in Giverny, worauf sich die beiden ab 1892 regelmäßig auf Twachtmans Farm in Connecticut trafen: ein zentraler Ort für Twachtmans spätere Landschaften.¹⁴⁹ Der Garten war eines der wichtigsten Motive impressionistischer Malerei, da alltägliche Natur hier in ihrem stetigen Wandel beobachtet werden konnte.¹⁵⁰ So verbindet Twachtmans Arbeit *Cabbage Patch* (1897–1898) (Abb. 212) zahlreiche impressionistische Werte, die sogar Bezüge zu Charles Willson Peales Belfied-Bildern zulassen.

144 Schuyler Van Rensselaer, Marina. »Fine Arts, The French Impressionists«. In: *The Independent*, 22.04.1886, S. 7–8; zit. in Hendren, »French Impressionism in the United States' Greater Midwest: The 1907–8 Traveling Exhibition«, S. 87.

145 Vgl. Hiesinger, S. 11–12.

146 Vgl. Hendren, »Impressionist Art in Private Clubs: The Case Study of the Union League Club (1886-1902)«, S. 7.

147 Vgl. Gerdtts, S. 32.

148 Vgl. Hiesinger, S. 246.

149 Vgl. Hiesinger, S. 98.

150 Vgl. Knöschke, Julia. »Inszenierung der Farbe. Gartenbilder«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 172.



Abbildung 212: John Henry Twachtman, Cabbage Patch, 1897–98, Öl auf Leinwand, 63,5 x 63,5 cm. Privatsammlung. Quelle: Gerdts, S. 84.

6.3.2. FORMALE FREIHEIT IN KÜNSTLICHER NATUR: JOHN HENRY TWACHTMANS KOHLFELD

In einem perfekt quadratischen Format zeigt Twachtman den Blick auf einen Gartenabschnitt mit Kohlbeet. Im Vergleich zu Peales feinsäuberlich ausgeführten Kohlköpfen (Abb. 57) ist die botanische Zuordnung bei Twachtman aber primär anhand des Titels festzumachen. Grobe Pinselstriche lassen nur erahnen, welche Gewächse hier gemeint sind. Farbige Flecken fügen sich zu einem flirrenden Gewebe ohne erkennbaren Fokuspunkt. Im gleichen Vorgehen ist auch der Rest des Beetes gestaltet, was die Szenen eher flächig erscheinen lässt. Dennoch schafft eine Diagonale hier Räumlichkeit; als schemenhafter Gartenzaun begrenzt sie die Beete und leitet das Auge in den Hintergrund. Einige Gebäude ragen aus dem Grün der umliegenden Baumwipfel hervor und betonen nochmals das Gartenmotiv. Mit Blick auf die Flächenkomposition wird zudem deutlich, dass Twachtman den Punkt, an dem sich beide Zaunelemente treffen, ins Maß des Goldenen Schnitts setzte (Abb. 213).



Abbildung 213: John Henry Twachtman, *Cabbage Patch*, 1897–98, Öl auf Leinwand, 63,5 x 63,5 cm. Privatsammlung. Quelle: Gerdt, S. 84. Bearbeitet von Julia Berghoff.

Er verband die völlig freie Pinselgestik so mit traditionellen kompositorischen Elementen. Trotz der angedeuteten Tiefenflucht verwehrt Twachtman dem Betrachter aber ein tatsächliches Raumgefühl, da alle Bildteile mit der gleichen groben Struktur versehen sind. Zu dieser gängigen impressionistischen Ästhetik äußerte sich ein Kritiker 1892 bereits hämisch mit den Worten: »They try to represent each subject and everything in it by the same impossible and painty texture of an old piece of tapestry.«¹⁵¹ Hier spricht der Kritiker eine Eigenschaft impressionistischer Malweise an, die zurück zur wissenschaftlichen Debatte um das Generelle und Spezielle führt. Denn die Darstellung verschiedenster unmittelbarer Ansichten »durch die gleiche unmögliche und malerische Textur eines alten Wandteppichs« impliziert einen generellen optischen Mechanismus, der die menschliche Sicht formt und dabei auch vereinheitlicht. So gesehen bezieht

151 Howe Downes, William. »Impressionism in Painting«. In: *New England Magazine*. Nr. 6. 1892; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 976.

sich der Impressionismus in raffinierter Weise auf ein zentrales Anliegen wissenschaftlicher Wahrheit.

Darüber hinaus ist der Vergleich zur Tapiserie bezeichnend, wobei er zum einen die Haptik des Textilen anspricht und zum anderen eine Absage an die Gattung der Landschaft vollzieht. Tatsächlich war Twachtman unter den ersten Künstlern, deren Werke versehentlich falsch herum aufgehängt wurden,¹⁵² was nicht unwesentlich auf seine Formensprache zurückgeführt werden kann: Sie verhält sich wie ein ungleichmäßiges Gewebe, das die Aufmerksamkeit stärker auf die Oberfläche als den Bildinhalt lenkt. Erstaunlicherweise ist das besonders in der unteren, titelgebenden Bildhälfte der Fall. Der üblicherweise mit botanischen Details gefüllte Vordergrund präsentiert hier eine Vielzahl malerische Details, die alle gleichermaßen um Aufmerksamkeit kämpfen. Der Fokus wurde also nicht gebündelt, sondern ist in stetiger Bewegung – wie die Farben selbst. Den Eindruck unterstützt auch das Bildformat, da Twachtman das einzige mit vier gleichen Seiten wählte, ein Quadrat.

Dabei entschied er sich bewusst gegen die klassische Landschaftspräsentation, was umso deutlicher zeigt, dass es sich lediglich um einen Naturausschnitt anstatt um eine ideale Übersicht handelt. Twachtman malte viele andere Werke im Quadratformat, zumeist Nahaufnahmen ohne spürbare Horizonte, die er »bits« nannte.¹⁵³ Wie Monet befasste er sich mit dem Wechsel der Jahreszeiten und deren Einfluss auf seine Motive, die er daher mehrfach wiederholte. Der neuartige Fokus des Impressionismus auf Serien nahm die Wichtigkeit vom Einzelwerk, womit alle Werke einer Serie die gleiche Bedeutung erhielten.¹⁵⁴ Nicht ein Bild sollte mehr Natur als Ganzheit präsentieren, sondern die Verknüpfungen der zahlreichen Impressionen galt es zu erkennen. Demnach waren die ‚Stücke‘ auch voneinander abhängig und beeinflussten sich gegenseitig. In der Aufhebung solcher Hierarchien ist nun ein ökologisches Grundprinzip zu spüren, das schon bei Lanes frühen Hafensichten oder Churchs Detailexzessen zur Sprache kam.

Die Spezialisierung auf Serien etablierte sich zügig im Kunstmarkt. So wurden Monets Heuschaber- und Pappelserien ab den 1890er Jahren ganz gezielt als geschlossene Einzelpäsentationen bei Durand-Ruel gezeigt.¹⁵⁵ Ökonomie und

152 Vgl. Ballew Neff, Emily. *The Modern West. American Landscapes 1890–1950* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2006. S. 70.

153 Anonym. »John Henry Twachtman«. In: *Smithsonian American Art Museum*. URL: <https://americanart.si.edu/artist/john-henry-twachtman-4901> [16.08.2021].

154 Vgl. Heinrich, S. 76.

155 Vgl. ebd.

Wissenschaftlichkeit trafen perfekt aufeinander – denn es wurde reizvoll, ganze Serien zu erwerben. Außerdem schürte die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit ein Interesse für empirische Beobachtung.

Im direkten Vergleich von Twachtmans *Cabbage Patch* (Abb. 212) mit Peales Version 80 Jahre zuvor (Abb. 57) werden zwei völlig unterschiedliche Ordnungssysteme spürbar, die einen Verständniswandel in der Darstellungshistorie von Landschaft offenbaren. Beide Male diene das Kohlbeet zwar als zentrales Bildmotiv, doch in entgegengesetzter Funktion. Peale demonstrierte damit Effizienz und Struktur, eingebettet in pittoreske Konventionen; Twachtman betonte vor allem die formale Freiheit innerhalb eines künstlich angelegten Naturstücks. Der üblicherweise in Reih und Glied angelegte Kohl wird gewissermaßen zum Symbol künstlerischer Freiheit. Dass er sein Werk *Cabbage Patch* nannte, obwohl die Kohlköpfe kaum zu identifizieren sind, verweist umso mehr auf das Gewächs als Bedeutungsträger. Wie zuvor bei Peale angesprochen wurde, galt Kohl als Speise für die einfache, ländliche Bevölkerung und entsprach so dem impressionistischen Fokus auf alltägliche, unspektakuläre Naturszenen.

Gleichzeitig beschwor die impressionistisch-kontrastreiche Malweise eine Tendenz zu »noisy effects«¹⁵⁶ anstatt einheitlicher Tonalität – und damit speziell in den USA auch ein Gefühl des Darwin'schen Kampfes.¹⁵⁷ Die natürliche Unordnung im heimischen Garten anzuerkennen und formal zu zelebrieren, mag an dieser Stelle ein gesteigertes Umweltbewusstsein Twachtmans andeuten. Tatsächlich experimentierte er mit direkten Umwelteinflüssen auf seine Bilder, indem er sie zum Teil in die Sonne legte oder dem Regen aussetzte.¹⁵⁸ Zeit und Veränderung wurden Bestandteil des Materials selbst, was ein dynamisches Naturverständnis weiter bestärkt. Die Impressionisten nahmen der scheinbar geordneten Welt ihre klare Struktur und stellten demnach auch das Wissen über optische Erscheinungen in Frage, was der Bewegung einen Hang zur Revolte und das Gefühl moderner Unabhängigkeit bescherte. Wenig überraschend ist, dass beides gerade in den USA sehr gut ankam.¹⁵⁹

Im selben Zeitraum der Entstehung von Twachtmans *Cabbage Patch* formte sich in New York eine Gruppe impressionistischer Maler aus Protest gegen die

156 Howe Downes, William. »Impressionism in Painting«. In: *New England Magazine*. Nr. 6. 1892; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 977.

157 Vgl. Pyne, S. 234.

158 Vgl. Hiesinger, S. 99.

159 Vgl. Hendren, »French Impressionism in the United States' Greater Midwest: The 1907–8 Traveling Exhibition«, S. 90.



Abbildung 212: John Henry Twachtman, Cabbage Patch, 1897–98, Öl auf Leinwand, 63,5 x 63,5 cm. Privatsammlung. Quelle: Gerdts, S. 84.



Abbildung 57: Charles Willson Peale, Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania, 1815–16, Öl auf Leinwand, 28,3 x 41 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [07.09.2022].

Society of American Artists, schlicht und beschreibend ‚The Ten‘ genannt; u. a. mit John Henry Twachtman und J. Alden Weir.¹⁶⁰ Die Society of American Artists entstand schließlich dort, wo auch Thomas Eakins schon ausstellte,

¹⁶⁰ Hiesinger, S. 15.



Abbildung 208: Thomas Eakins, Professor Henry A. Rowland, 1897, Öl auf Leinwand, 203,8 x 137,1 cm, Addison Gallery of American Art, Andover (MA). Quelle: <http://accessaddison.andover.edu/objects-1/zoomobject5/1516> [09.09.2022].

als Revolte gegen die National Academy of Design, der »Bastion der Hudson River School«. ¹⁶¹ Ebenfalls 1897 stellte Eakins sein Portrait des Professors Henry A. Rowland fertig (Abb. 208), auf dem die Forschung der Lichtbrechung und Farbspektroskopie zum zentralen Thema wurde. Eakins befasste sich hier mit für das Auge unsichtbaren Phänomenen, die nur mithilfe neuer Technologien erfahrbar gemacht werden konnten. Rowlands Erfindung des Beugungsgitters – das er demonstrativ in den Händen hält – war eine davon, denn dieses Gerät nutzte verschiedene Wellenlängen von Licht zur Bestimmung chemischer Atmosphären, wie z. B. der Sonne. ¹⁶²

Auf den Impressionismus übertragen kann an dieser Stelle eine Verbindung zu Helmholtz' optischen Grundlagen gezogen werden. Durch die malerische Technik des unmittelbaren Kontrasts wurde auch hier ein wissenschaftlicher Prozess von Wahrnehmung bildlich fassbar gemacht. Nach den Erkenntnissen von Helmholtz verfügt das Auge über verschiedene Rezeptoren, die aber jeweils nur ein bestimmtes Lichtspektrum, also bestimmte Wellenlängen aufnehmen können. ¹⁶³ Einige europäische Impressionisten führten diesen wissenschaftlichen Gedanken zum Ende des Jahrhunderts weiter und entwickelten eine Technik, in der reine Farbkontraste als Punkte direkt nebeneinander gesetzt und nicht mehr gemischt wurden – den Pointilismus. ¹⁶⁴ Das impressionistische Farbenspiel reflektierte also die Struktur unterschiedlicher Rezeptoren im menschlichen Auge. Die Farbwahrnehmung

¹⁶¹ ebd.

¹⁶² Vgl. Kirkpatrick, S. 430.

¹⁶³ Vgl. Gamwell, S. 57.

¹⁶⁴ Vgl. Krüger, Matthias. »Impressionismus«. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2. Aufl. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 207.

beruht demnach auf voneinander abhängigen Wechselwirkungen, was den Wahrnehmungsprozess an sich zu einer dynamischen Interaktion fester Parameter, zu einem stabilen Ungleichgewicht macht.

Insbesondere das Bewusstsein über solche Wechselwirkungen mag ein Verständnis für dynamische Prozesse gefördert haben, auch wenn wohl nicht alle impressionistischen Künstler diese wissenschaftlichen Grundlagen vor Augen hatten; selbst wenn sie die entsprechende Ästhetik nutzten. Dies führt wiederum zu einer Fragestellung, die schon bei Thomas Eakins' Herangehensweise aufkam: Wie viel Wissen ist überhaupt notwendig, um einen wissenschaftlichen Effekt zu erzielen? Speziell die Fotografie stellte ursprüngliche Maßstäbe hier vor einen Konflikt.

Wie in der Fotografie wurde auch im Impressionismus Unschärfe zunächst als Makel angesehen.¹⁶⁵ Der direkte Vergleich von Peales und Twachtmans *Cabbage Patch* macht auch deutlich, weshalb dies der Fall ist. Denn Twachtman wehrt jedes Bedürfnis gewohnter Klarheit bei gleichzeitiger Andeutung räumlicher Tiefe, was den Betrachter in einen Zwiespalt versetzt: Sein Blick wird zwar geführt, die Erwartungen werden aber nicht erfüllt. Es ist also kein Wunder, dass mancher Zeitgenosse diese Malweise als »manipulativen Trick« empfand: »We admire the tricks of Mr. Reid or Mr. Weir, or Mr. Twachtman, just as we do the dexterous manipulation of cards or eggs, or rabbits [...].«¹⁶⁶ Den Impressionismus mit optischen Illusionen von Zaubertricks zu vergleichen, zeugt schließlich von einem Bewusstsein für die gewandelte Wahrnehmung von Realität – wenn auch in hämischer Weise.

Twachtmans Unschärfe reizt das Bewusstsein und fordert es heraus, sein Wissen zu hinterfragen. In diesem Zusammenhang steht auch die Feststellung Ortrud Westheiders, dass der pastose und ‚körnige‘ Farbauftrag als Reaktion auf die glatten Oberflächen der damaligen fotografischen Techniken verstanden werden kann.¹⁶⁷ Aufs Neue zeigt sich: Jede Bewegung erzeugt ihre entsprechende Gegenbewegung. Die gefeierte Detailtreue der Fotografie galt für manche Im-

165 »Degas' numerous ballet and chorus girls are all dancing in shrouded gloom [...].« Anonym. »The Impressionist Exhibition at the American Art Galleries«. In: *Art Interchange*. Nr. 16. 1886; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 972.

166 Anonym, »The Observer«. In: *Art Interchange* 34. Nr. 5, Mai 1895. S. 140; zit. in Hiesinger, S. 116.

167 Vgl. Westheider, Ortrud. »Wechselspiel mit der Natur. Seerosen«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 189–190.

pressionisten im Malerischen tatsächlich als »unrealistisch«,¹⁶⁸ da solche feinsten Elemente im bloßen Anblick einer Szene niemals greifbar wären. Impressionistische Wahrheit lag somit auch darin, die Flüchtigkeit eines Augenblicks in seiner Präsentation anzuerkennen. Die Starrheit fotografischer Präzision fand in der Bewegung impressionistischer Pinselführung also ihre dialektische Antwort. Die ‚hyperrealistische‘ Präzision und Detailfülle der Fotografie führt an dieser Stelle sogar zu Frederic Edwin Churchs, Fitz Henry Lanes und Thomas Eakins‘ Umgang mit Naturalismus zurück, der ebenfalls über die sichtbare Realität hinausging.

6.3.3. DIALEKTISCHE PERSPEKTIVEN UND ÖKOLOGISCHE STRUKTUREN DER IMPRESSIONISTISCHEN MALWEISE

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Lichtspiegelungen auf Wasser bereits ein beliebtes Motiv der Fotografie waren, als sich auch die Impressionisten damit befassten.¹⁶⁹ Twachtmans Arbeit *Reflections* (1883–1884) (Abb. 214) zeigt diesen Fokus beispielhaft und verbindet ihn mit einem Augenmerk für perspektivisch konstruierte Räumlichkeit. Die Uferszene setzte Twachtman erneut ins quadratische Format, was dem dynamisch und asymmetrisch arrangierten Steg kompositorisch bewusst entgegensteht. Dabei scheint es so, als versuchte er, die überzeichneten Diagonalen von Pier und Küste mithilfe des Formats in Schach zu halten. Auf die geballten geometrischen Raumlinien im rechten Bildteil folgt eine organisch spiegelnde Wasserfläche im Vordergrund. Die grobe Struktur der Farbakzente erinnert schon an die Ausführung seiner späteren *Cabbages*. Auch hier verband er Räumlichkeit mit Flächigkeit, was nicht zuletzt auf seine damalige Begeisterung für japanische Kunst zurückgeführt werden mag – ein Interesse, das er mit Monet und seinem Malerfreund Theodore Robinson teilte.¹⁷⁰

Aufs Neue orientierte Twachtman seine Komposition am Maß des Goldenen Schnitts, wobei der markante Stegpfosten den exakten Schnittpunkt beider Bildflächen markiert (Abb. 215). Diesem tradierten Bildaufbau stellte er eine typisch impressionistische Farbpalette entgegen. Weiche Pastelltöne in grün, gelb und violett wechseln sich dynamisch ab, wobei erst die Vor-Ort-Betrachtung im Brooklyn Museum eindeutig zeigte, dass Twachtman tatsächlich keinerlei

¹⁶⁸ Childe Hassam; zit. in Hiesinger, S. 102.

¹⁶⁹ Vgl. Westheider, »Wechselspiel mit der Natur. Seerosen«, S. 189–190.

¹⁷⁰ Vgl. Gerdts, S. 120.



Abbildung 214: John Henry Twachtman, *Reflections*, 1893–94, Öl auf Leinwand, 75,7 x 76,1 cm. Brooklyn Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/748> [10.09.2022].

Schwarz verwendete. Für alle dunkleren Stellen nutzte er Abstufungen von Lila, was als Bekenntnis zum Impressionismus gelesen werden kann. Denn »[...] the cornerstone of impressionism is the use of purple tints.«¹⁷¹ (*New England Magazine*, 1892).

Mit dem generell pastosen und rauen Farbauftrag, sodass der Pinselstrich überall sichtbar wird (Abb. 216), ergibt sich an dieser Stelle ein Widerspruch. Wie Relief-Objekte liegen die Farben auf der Oberfläche und sind zugleich räumlich und flächig. So gesehen spiegeln sie Twachtmans Ringen um bildlichen Raum schon in ihrer eigenen Materialität. Wie im späteren *Cabbage Patch* versuchte er, landschaftliche Konventionen mit impressionistischer Pinselschrift zu kombinieren, wobei eine Art Hybrid entstand. Natur ist kompositorisch und in

171 Howe Downes, William. »Impressionism in Painting«. In: *New England Magazine*. Nr. 6. 1892; zit. in Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, 976.



Abbildung 215: John Henry Twachtman, *Reflections*, 1893–94, Öl auf Leinwand, 75,7 x 76,1 cm. Brooklyn Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/748> [10.09.2022]. Bearbeitet von Julia Berghoff.

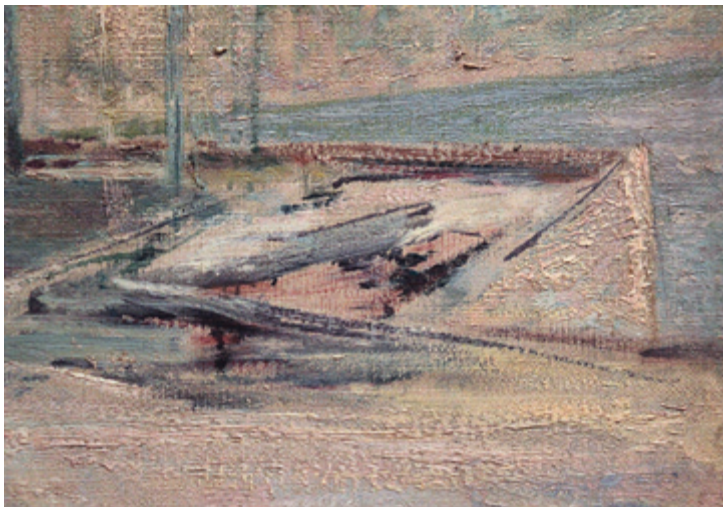


Abbildung 216: John Henry Twachtman, *Reflections (Detail)*, 1893–94, Öl auf Leinwand, 75,7 x 76,1 cm. Brooklyn Museum, New York (NY). Quelle: Julia Berghoff [16.03.2022].



Abbildung 217: Theodore Robinson, Port Ben, Delaware and Hudson Canal, 1893, Öl auf Leinwand, 71,8 x 81,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA).
Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/port-ben-delaware-hudson-canal> [10.09.2022].



Abbildung 218: Theodore Robinson, Port Ben, Delaware and Hudson Canal (Detail), 1893, Öl auf Leinwand, 71,8 x 81,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA).
Quelle: Julia Berghoff [25.03.2022].

der Wahl des Motivs durch den Menschen geformt und geordnet, im selben Zug aber durch die impressionistische Perspektive von statischen Maßgaben befreit.

Eine »dialektische Perspektive« stellt sich ein,¹⁷² die erneut ökologische Strukturen aufweist. Der Mensch ist hier als gestaltende Ordnung präsent und doch gleichzeitig von seiner Umwelt fortwährend beeinflusst. Wie Stephen Eisenmann feststellte, waren die Impressionisten tatsächlich unter den Ersten, die sich auch kritisch mit dem ökologischen Wandel auseinandersetzten.¹⁷³ Ein banaler Grund hierfür mag die obligatorische Plein-Air-Malerei gewesen sein, was einen ausdauernden und bewussten Aufenthalt in der Natur voraussetzte. Besonders in den USA verbreitete sich der Impressionismus ab den 1890er Jahren durch Outdoor-Sommer-Kunst-Kurse, die auch Twachtman und Robinson in Rhode Island und Upstate New York anboten.¹⁷⁴ Bereits nach Ende des Bürgerkriegs hatten sich zudem Künstlerkolonien in pittoresken alten Städten wie Old Lyme, Connecticut oder Gloucester, Massachusetts gebildet,¹⁷⁵ was zurück an Fritz Henry Lanes lokale Marineszenen denken lässt. Lane und die Impressionisten teilten ein Faible für alltägliche Ansichten bei gleichzeitiger Verfremdung des Gewohnten. In gewisser Weise fanden beide Seiten eine neuartige, technische Exotik in der heimatlichen Szenerie.

Das Spiel von Raum und Fläche nahm auch Theodore Robinson auf, der Fotografien als Hilfestellung beim Malen und Komponieren nutzte.¹⁷⁶ Die Verknüpfung aus unmittelbarer und konservierter Impression verkörpert nun einen Widerspruch, der die Vielseitigkeit des US-amerikanischen Impressionismus bemerkenswert aufzeigt. Robinsons Ansicht des *Delaware and Hudson Canal* (1893) (Abb. 217) aus dem gleichen Jahr wie Twachtmans *Reflections* präsentiert aufs Neue ein Stück ‚geordnete‘ Natur. Der begradigte Flusslauf führt den Blick stark fluchtend in den Hintergrund und eröffnet an dessen Ende einen weiten Horizont. Den darüber liegenden Himmel füllte Robinson mit flirrenden Wolkenfeldern, die den größten Teil des Bildes einnehmen. Die pastos ausgeführten horizontalen Wolkenbahnen stehen der starken Tiefenwirkung deutlich entgegen und halten den Fokus auf der Oberfläche (Abb. 218). Ähnlich wie bei Twachtmans *Reflections* sind die Raumlinien in einer Bildhälfte geballt und er-

172 Eisenmann, S. 52.

173 Vgl. ebd.

174 Vgl. Gerdtts, S. 32.

175 Vgl. Burns, *American Art to 1900. A Documentary History*, S. 998.

176 Vgl. Hiesinger, S. 166.



Abbildung 219: Theodore Robinson, The Valley of the Seine, from the Hills of Giverny, 1892, Öl auf Leinwand, 65,9 x 81,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.166468.html> [10.09.2022].



Abbildung 220: Theodore Robinson, The Valley of the Seine, from the Hills of Giverny, 1892, Öl auf Leinwand, 65,9 x 81,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: Julia Berghoff [29.03.2022].

zeugen so eine Art Bruch. Denn das Auge schwankt permanent zwischen Räumlichkeit und Fläche, was den Bildraum letztlich abstrahiert. Ein ähnlicher Effekt ist beim ein Jahr früher entstandenen *The Valley of the Seine* (1892) (Abb. 219) zu erkennen. Hier behandelte Robinson den Vorder- und Hintergrund mit dem gleichen Duktus (Abb. 220) und wählte dennoch eine klassische, fluchtende Perspektive über die Landschaft. Stil und Perspektive stehen so in einem fortwährenden Widerspruch, der das Auge schlussendlich auf die Illusion pittoresker Landschaft hinweist.

Es ist somit kaum verwunderlich, dass der nächste Schritt zur vollständigen Abstraktion nicht lange auf sich warten ließ. Der Impressionismus rückte in den 1910er Jahren immer weiter in den Hintergrund, während die abstrakte Malerei und der amerikanische Realismus einen neuen Gegenpol erzeugten.¹⁷⁷ Anhand der besprochenen Werke von Twachtman und Robinson konnte nun gezeigt werden, inwiefern sich die Landschaftspräsentation zum Ende des Jahrhunderts wandelte und welche zusätzlichen Perspektiven die optischen Wissenschaften hierfür boten. Dazu machte der Vergleich von Twachtmans *Cabbage Patch* und Eakins' *Portrait of Professor Rowland* beispielhaft deutlich, dass verschiedene Stile zu jeder Zeit parallel bestanden.

Auch das 20. Jahrhundert definierte sich weiter durch zahlreiche dialektische Strömungen, die den Rahmen dieser Arbeit jedoch überschreiten würden. Als Wegbereiter der Abstraktion, genährt von den optischen Wissenschaften, bietet der Impressionismus an dieser Stelle einen idealen Schlusspunkt, um den Perspektivwechsel auf wissenschaftliche und künstlerische Wahrheit in den USA seit der Aufklärung mit dem folgenden Ausblick ins späte 20. und 21. Jahrhundert zusammenzuführen.

177 Vgl. Hiesinger, S. 197.

7. ÖKOLOGIE UND LANDSCHAFT IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT

7.1. ÄSTHETISCHE UND INHALTLICHE BEZÜGE ZUM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

Der große zeitliche Sprung soll allerdings keinen separaten Themenblock öffnen, sondern bereits analysierte und verwandte Fragestellungen aufdecken. Wie beeinflusst die Wissenschaft Kunst heute und welche Themen sind aus dem 18. und 19. Jahrhundert erhalten geblieben? Anhand ausgewählter künstlerischer Perspektiven aus den USA, Israel und Finnland werden verschiedenste Ansätze einer Symbiose von Kunst und Wissenschaft angerissen, die jeweils Bezüge zu William Bartram, Charles Willson Peale, Thomas Cole, Frederic Edwin Church, Martin Johnson Heade, Fritz Henry Lane, Thomas Eakins und Henry Twachtman erkennen lassen. Für diesen Ausblick wurden bewusst Künstler verschiedener Nationalitäten gewählt, da es nicht mehr um ein gemeinsames Wirkungsfeld, sondern um die verbindenden Themen geht – über Jahrhunderte und Kontinente hinweg. Dabei zeigt sich der ökologische Bezug in der Kunst des 21. Jahrhunderts wesentlich direkter und kritischer als noch vor 150 Jahren. Umso bemerkenswerter ist es, trotzdem wiederkehrende künstlerische und wissenschaftliche Ansätze zu entdecken, die nicht primär in einer ästhetischen Verwandtschaft bestehen.

Der Chronologie entsprechend werden zunächst William Bartram und Charles Willson Peale mit ihrem Fokus auf das Feld der Naturkunde in Zusammenhang mit den US-amerikanischen Künstlern Mark Dion und Brandon Ballengée gesetzt. Wie Bartram und Peale sind sie Wissenschaftler und Künstler zugleich, was die noch heute geteilten Anliegen beider Felder veranschaulicht. Darauf folgend wird die Bildwelt des US-amerikanischen Künstlers Alexis Rockman auf ihre Bezüge zu Thomas Cole und Frederic Edwin Church untersucht, wobei sogar Verbindungen zu Thomas Eakins' *Single Skull* auftauchen. Darüber hinaus lassen sich die Aufnahmen von Zen-Gärten des israelischen Künstlers Ori Gersht mit Lanes Seestücken verknüpfen, denn beide schufen letztlich Meditationsräume, an »denen Zeit vergeht und stillsteht.«¹ Als Abschluss des Ausblicks dient die Fotoreihe *Anatomy of Landscape – Dissection* des finnischen Künstlers

1 Vgl. Weiss, »Kunstnatur | Naturkunst. Natur in der Kunst nach dem Ende der Natur«, S. 80.

Ilkka Halso, in dessen fragmentarischen Landschaftsansichten gleichzeitig Bezüge zu Henry Twachtman und auch Thomas Eakins erkannt werden können.

7.2. MARK DIONS SCALA NATURAE UND BRANDON BALLENGÉES FRAMEWORKS OF ABSENCE

Mit seiner *Scala Naturae* (1994) (Abb. 221) führt Mark Dion an einen zentralen Gedanken der westlichen Wissenschaften zurück und stellt diesen gleichzeitig auf subtile Weise in Frage. Indem er das Konzept der ‚Great Chain of Being‘ materiell in die Realität übersetzte, verbildlichte er einen Widerspruch, der schon zu Zeiten Bartrams und Peales das Feld der Naturkunde bestimmte: die Gleichzeitigkeit von Sammeln, Töten, Ordnen und Konservieren als anerkannte



Abbildung 221: Mark Dion, *Scala Naturae*, 1994, Stufensockel, Artefakte, Präparate, Tierpräparate, Büste, 238 x 100 x 297 cm. Courtesy Mark Dion und Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles.

Grundlage von Wissen.² In der sorgfältigen Ansammlung toter Organismen verweist er gezielt auf die statische Struktur des Ordnungsschemas. Aufgespießte Schmetterlinge, verschiedene Korallenfragmente, eingelegte Fische in Reagenzgläsern, eine ausgestopfte Katze – sie alle pflastern den Weg nach oben, hin zur antiken römischen Büste, die als ironisches Sinnbild des über allem stehenden, europäischen weißen Mannes gelten kann. Mit der Verwendung eines echtes Treppenelements unterstützt Dion die Ironie im Gedanken einer natürlichen Hierarchie zusätzlich. Durch diese bewusste Übertreibung lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Absurdität des Konzepts und betont schließlich sein Gegenteil.



Abbildung 17: William Bartram, *Arethusa divaricata*, 1796, braune Tinte über Bleistift auf Papier, 37,5 x 21,1 cm, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/graphics:743> [15.08.2022]

Dennoch spricht er einen Mechanismus von Wahrnehmung an, der uns bis heute intuitiv prägt: Sortierung und Klassifizierung als wissenschaftliche Merkmale. In der Aneignung wissenschaftlicher Präsentationsmodi ködert er somit Sehgewohnheiten und führt sie an ihre Grenzen. An dieser Stelle ist eine Verwandtschaft zu William Bartrams *Arethusa divaricata* (Abb. 17) erkennbar, denn Dion kombinierte hier Traditionen wissenschaftlicher Darstellung und erhielt dabei ein ambivalentes Bildgefüge, das widersprüchliche Züge trägt. Beide Künstler waren bzw. sind mit den wissenschaftlichen Methoden ihrer Zeit wohl vertraut und nutzten sie, um sie zu hinterfragen.

Auch bei Dion ist eine Ambivalenz zu spüren, indem er die parallele Schönheit und Gewalt wissenschaftlicher Praxis zur Schau stellt. Er prangert jedoch nicht an, sondern untersucht vielmehr spielerisch, welche Widersprüche im Denken über Natur noch heute verankert sind. Für seine Installationen verwendete er wiederholt tote Tiere, von denen er vor allem Wirbellose auch selbst tötete. Gleichzeitig sind ihm der Schutz von Tieren und ein ethischer Umgang mit Natur wichtig, weshalb er z. B. Muscheln niemals von professionellen Händlern kauft und versucht, mit Präparatoren zu arbeiten, die bereits gestorbene

2 Vgl. Braddock, Alan C.; Kusserow, Karl (Hg.). »An Interview with Mark Dion«. In: *Natures Nation. American Art and Environment*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 193.

Tiere verwenden.³ Ein gestärktes Bewusstsein für Gewalt im Dienst der Kunst und Wissenschaft führt auch zurück zu Peales Museum. Dion und Peale bewegen sich beide zwischen Sensation und Aufklärung, verfolgen also eine soziale Komponente.

Das verbindet sie wiederum mit Brandon Ballengée, der als promovierter Biologe und Kunstakademieabsolvent gerade in den Verknüpfungen von Kunst und Wissenschaft ein allgemeines Umweltbewusstsein schärfen will. Für seine Serie *Frameworks of Absence* (2016) verwendete er z. B. originale historische Drucke, die verschwundene Tierarten darstellen und in der Zeit des Aussterbens gedruckt wurden.⁴ Das jeweils abgebildete Tier schnitt er sorgfältig heraus, sodass die in der Natur entstandene Leerstelle physisch sichtbar wird (Abb. 222). Ballengée nutze die wissenschaftliche Illustration also genau entgegen ihrer eigentlichen Funktion, die Charakteristika der entsprechenden Spezies zu dokumentieren und verwies umso mehr auf den fehlenden Bildinhalt. Mit seinem Eingriff implizierte er eine Veränderung in der Naturgeschichte, was die statische Darstellung in einen Kontext aus Wechselwirkungen stellt – ohne diese darstellen zu müssen. Dass die jeweiligen Tierarten ohne die wissenschaftlichen Illustrationen allerdings nicht weitläufig bekannt geworden wären – und ihr Verschwinden wohl ebenso wenig – zeigt an dieser Stelle eine skurrile Rückwirkung. Hinzu kommt, dass die Zeichnungen zumeist mithilfe toter Exemplare entstan-



Abbildung 222: Brandon Ballengée, RIP Florida Black Wolf: After John James Audubon aus der Serie *Frameworks of Absence*, 1845/2016. © Brandon Ballengée. Quelle: Kopp-Oberstebrink, S. 175.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. Kopp-Oberstebrink, Herbert. »Brandon Ballengée. Überleben: Kunst, Wissenschaft und Aktivismus im Praeter Naturam«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019. S. 174.

den. Ballengées Aufruf an die menschlichen Affekte ist also ähnlichen Widersprüchen unterlegen, wie schon die Illustrationen Bartrams es waren.

7.3. ALEXIS ROCKMANS *MANIFEST DESTINY*

An die menschlichen Affekte appelliert auch Alexis Rockman, der uns mit seiner gemalten Zukunftsvision *Manifest Destiny* (2004) (Abb. 223) einen immensen panoramischen Blick auf New York nach dem Schmelzen der Polkappen vorführt und somit eine dezidiert ökokritische künstlerische Position einnimmt. Rockman arbeitete mit rund 15 Wissenschaftlern an diesem Projekt, um die Gegebenheiten der entstehenden Landschaft so genau wie möglich abbilden zu können.⁵ Der bereits von Johanna Marsh beschriebene dystopische Bezug zu Thomas Coles Zyklus *The Course of Empire* und speziell *Desolation* (Abb. 98) soll an dieser Stelle auf die gezielte Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft im Erzeugen eines Umweltbewusstseins verweisen.⁶ Wie Mark Dion nutzte auch Rockman tradierte wissenschaftliche Präsentationsmodi, verband sie jedoch mit typischen Formeln des Erhabenen. Wäre die versunkene und zerstörte Stadt auf über sieben Metern Breite nicht schon dramatisch genug, tauchte Rockman sie zusätzlich in das glühende Licht einer aufgehenden Sonne. Diese geradezu theatralische Bildrhetorik reicherte er mit einem Aufgebot unterschiedlicher Tierarten an, was Erinnerungen an Frederic Edwin Churchs tropische Vielfalt weckt. Während der Luftraum bereits von zahlreichen Vogelvarianten bevölkert wird, spielt sich unter der Wasseroberfläche ein noch artenreicheres Schauspiel ab.



Abbildung 223: Alexis Rockman, *Manifest Destiny*, 2004, Öl auf Holz, 243,8 x 731,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC). © Alexis Rockman. Quelle: Alexis Rockman [29.03.2022].

5 Mündliche Auskunft von Alexis Rockman vom 29.03.2022.

6 Vgl. Marsh, »Alexis Rockman: A Fable for Tomorrow«, S. 52.



Abbildung98: Thomas Cole, *The Course of Empire: Desolation*, 1836, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 216, Abb. 59.

Im wahrsten Sinne des Wortes ‚Panorama‘ erhalten wir Einblicke auf allen Ebenen – selbst in die unterirdisch verlaufenden Rohrleitungen. Das wissenschaftliche Prinzip des Querschnitts entlehnte Rockman letztlich dem Aufbau des Dioramas,⁷ was in vielen seiner Bildwelten zu einer Art Markenzeichen wurde. Passend dazu legte er eine separate Bildlegende an, in der er jedes Element mit seiner wissenschaftlich korrekten Bezeichnung feinsäuberlich auflistete (Abb. 224). Erst bei genauem Hinsehen fallen neben der üblichen Nomenklatur aber auch Betitelungen wie »Genetically Modified Salmon« oder »Mad Cow Disease« ins Auge, was dem klassischen Ordnungsprinzip eine weiterführende Ebene verleiht.

Wie Rockman im persönlichen Interview selbst erklärte, sind es »Relikte aus der modernen Nahrungsmittelindustrie«,⁸ die sich in einem neuen Lebensraum angesiedelt haben und den Menschen hier sogar überdauern. Dystopie und Wissenschaft treffen auf fatalistischen Humor, womit erneut Verbindungen zu Coles *Desolation* gezogen werden können. Beide Künstler verpackten naturkundliche bzw. geologische Motive in einen pathetischen Kontext und stellten die Trennung von Kunst und Wissenschaft hierbei bewusst in Frage. Gleichzeitig sind die veränderten Spezies bei Rockman aber nicht als Kritik an der Mensch-

7 Vgl. Avery, Kevin J. »Panoramas of the Post-Apocalypse: Rockman's Triptych, American Landscape and Landscape Theater«. In: *Alexis Rockman. A Fable for Tomorrow*. London: D Giles Limited, 2010. S. 132.

8 Mündliche Auskunft von Alexis Rockman vom 29.03.2022.



Abbildung 224: Alexis Rockman, Legende zu Manifest Destiny. © Alexis Rockman. Quelle: Alexis Rockman [29.03.2022].

heit, sondern als einzige Hoffnung zu verstehen.⁹ Denn ohne diese wissenschaftlichen Möglichkeiten könnte die stetig steigende Weltbevölkerung schon jetzt nicht mehr ernährt werden. Nichtsdestotrotz sind solche genveränderten Spezies hochgradig schädlich für die Biodiversität,¹⁰ was mit Blick auf die Komposition von *Manifest Destiny* einen Widerspruch in sich bedeutet.

Rockman inszenierte eine modellhafte Vielfalt, die kritisch an bekannte Narrative des Überflusses anknüpfte und ironisch überspitzte – worauf auch der Titel *Manifest Destiny* selbst verweist. Das Thema des Zerfalls nutzten sowohl Rockman als auch Cole in seiner regenerativen Bedeutung und betonten vor allem das Überdauern der ‚natürlichen‘ Welt. Beide stellen technologischen Fortschritt und ‚Wildnis‘ gegeneinander, womit sie zwei Nationalsymbole kreuzten, die den Kern des Widerspruchs zwischen Naturbewahrung und Naturzerstörung in den USA bilden, bis heute. Gerade *Manifest Destiny* mit seiner expliziten Verbindung zum globalen Klimawandel dient dabei als Klammer und Rückbezug zu fortschrittsverherrlichenden und fortschrittskritischen Narrativen des 19. Jahrhunderts, die maßgeblich zu einem früh aufkommenden ‚Umweltbewusstsein‘ in den USA beitragen.

An dieser Stelle wird auch deutlich, worin der Unterscheidung zwischen der Anwendung ökokritischer Fragestellungen und der Bezeichnung von Kunst als

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

‚ökokritisch‘ bzw. Künstlern als ‚umweltbewusst‘ liegt. Rockmans monumentale Darstellung von Brooklyn nach der Polkappenschmelze nimmt ganz direkt ökologische Krisen auf und das in einer Präsentationsweise, wie sie an die Tradition der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts anknüpft. Rockman verbildlicht also eine reflektierte Umweltkritik auf mehreren Ebenen, was das Werk zu einem Paradebeispiel für ‚ökokritische Kunst‘ macht. Bei Künstlern und Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts kann wiederum selten von einem reflektierten ‚Umweltbewusstsein‘ bzw. von ‚ökokritischen‘ Kunstwerken gesprochen werden. Hier muss vielmehr von einer ‚Umweltwahrnehmung‘ gesprochen werden, ohne moralische Bewertungen, wie auch die besprochenen Beispiele gezeigt haben.

Die Stadt als Raum unnatürlicher Fülle steht bei Rockman dem versammelten Tierreich gegenüber, was die Bedeutung von Natürlichkeit weiter zur Debatte stellt. In diesen Themenkreis fällt auch das Spiel mit Sicht- und Unsichtbarkeit, Sehen und Wissen. Denn fast alles spielt sich unter der Wasseroberfläche ab, außerhalb des normalen menschlichen Sichtfelds. Noch heute ist die Malerei eines der wenigen Medien, das es möglich macht, »alles gleichzeitig zu zeigen«,¹¹ worin ihre



Abbildung 225: Alexis Rockman, *Manifest Destiny* (Detail), 2004, Öl auf Holz, 243,8 x 731,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC). © Alexis Rockman. Quelle: Alexis Rockman [29.03.2022].

11 Mündliche Auskunft von Alexis Rockman vom 29.03.2022.



Abbildung 226: Alexis Rockman, Manifest Destiny (Detail), 2004, Öl auf Holz, 243,8 x 731,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC). © Alexis Rockman. Quelle: Alexis Rockman [29.03.2022].



Abbildung 227: Alexis Rockman, Manifest Destiny (Detail), 2004, Öl auf Holz, 243,8 x 731,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington (DC). © Alexis Rockman. Quelle: Alexis Rockman [29.03.2022].

Stärke und auch Zeitlosigkeit liegen. Rockman geht aber noch einen Schritt weiter und verweist mit seiner Bildlegende auf gänzlich unsichtbare, aber zentrale ökologische Informationen: Kaum ein Biologe hätte den ‚genetisch modifizierten Lachs‘ wohl auf Anhieb identifiziert (Abb. 225). Was wir bei Rockmans Lachs nicht sehen, sondern nur wissen können, kehrte er für die Darstellung seiner Zellen und Viren plötzlich um. Sie erscheinen in völlig unverhältnismäßig monumentalen Skalierungen, sodass sie für das menschliche Auge sichtbar werden (Abb. 226, Abb. 227). Dabei erhält das widersprüchliche Verhältnis von Sehen und Wissen eine bildliche Form, was auch an den Realismus von Thomas Eakins erinnert.

Wir sehen mehr, als wir eigentlich dürften, wobei die gezeigte Zukunftsvision eine irrationale Ebene entwickelt. Gleichzeitig führen genau diese ‚unsichtbaren‘ Erreger und Wasserverschmutzungen zurück zum ökologischen Kontext der Landschaftsdarstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Rockman verbildlicht ihre Existenz und gliedert sie ins Habitat ‚Brooklyn nach der Polkappenschmelze‘ als gleichwertiges Element ein. Er schuf so eine Art ‚Meeresbodenstillleben‘, das nicht nur die Größenverhältnisse, sondern auch die natürlichen Hierarchien neu ordnete – was zudem Verbindungen mit den Kompositionen von William Bartram und Martin Johnson Heade zulässt. Der spielerische Umgang mit Skalierungen zeigt schließlich bei allen drei Künstlern ein Bewusstsein für die Abhängigkeit der größten und vor allem auch kleinsten Elemente in ihren Lebensräumen.

Obwohl Rockman die ökologischen Abhängigkeiten bildlich direkt anspricht, war die Wahl des Materials selbst für ihn weniger bedeutsam. Die Frage, welche Holzart er als Malgrund für *Manifest Destiny* verwendete, stellte keinerlei Kriterium im Vorbereitungsprozess dar. Er selbst sagte sogar, dass er »keine Ahnung« habe, welches Holz es sei und dass ihn der Untergrund auch nicht weiter interessiere.¹² Diese Information war für meine Recherchen gerade mit Bezug zum 19. Jahrhundert aufschlussreich, da schon Thomas Cole auf Untergründen malte, die im ökologischen Widerspruch zu ihren Motiven standen. Im persönlichen Interview berichtete Rockman weiter über einen derzeitigen Gemäldeauftrag zur Ausbeutung des Meeres, das er auf einen Mix aus Aludibond – also Plexiglas und Aluminium – malte; wie er ausführte: »hochgradig unökologisch und schrecklich.«¹³ In dieser widersprüchlichen Kombination aus Thema und Material wird Rockmans Gemälde zu einer Aussage in sich, auch ohne die konkrete Intention des Künstlers. Denn einerseits leben wir in einem System, das es fast unmöglich macht, keine fossilen Brennstoffe zu verwenden,¹⁴ andererseits sind uns die Konsequenzen vollkommen bewusst, was eine permanente Schuld aufbürdet. Die Kunst übernimmt an dieser Stelle aber nicht die Rolle des Mahnenden oder gibt einen Lösungsvorschlag, sondern stößt uns auf Zusammenhänge. Mit dieser Fähigkeit ist sie in ihrer Struktur letztlich ökologisch veranlagt.

12 Mündliche Auskunft von Alexis Rockman vom 29.03.2022.

13 ebd.

14 Vgl. ebd.

7.4. ORI GERSHTS *FLOATING WORLD*

Es sind Orte, an denen »die Zeit vergeht und stillsteht.«¹⁵ Mit diesen Worten könnten auch die Malereien Fitz Henry Lanes beschrieben werden: Wie Lanes spätere Küstenszenen setzen sich die Fotografien des israelischen Künstlers Ori Gersht mit verschiedenen Ebenen von Zeit und Raum auseinander. In den Zengärten Japans entstand seine Serie *Floating World*, die gleichzeitig reale und verfremdete Orte darstellt.¹⁶ Durch nachträgliche Bildbearbeitung löste Gersht die Grenzen von Objekt und Erscheinung bewusst auf. In den Gärten suchte er deshalb nach den Stellen, an denen sich die Umgebung im Wasser spiegelt. Die Reflektionen legte er dann zum Teil über die eigentliche Landschaft, was den Szenen eine surreale und traumhafte Anmutung verleiht. In der Arbeit *Floating Bridge* (2016) (Abb. 228) ist fast alles zur Spiegelung geworden, die das gewöhn-



Abbildung 228: Ori Gersht, *Floating Bridge*, 2016, Pigmentdruck, 120 x 120 cm. © Ori Gersht. Quelle: <https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-4?pgid=jxkpsl4u-804dfac6-7558-44c5-8fef-c3a4c48d3859> [10.09.2022].

¹⁵ Weiss, »Kunstnatur | Naturkunst. Natur in der Kunst nach dem Ende der Natur«, S. 80.

¹⁶ Vgl. ebd.

te Sehen und vor allem die Orientierung auf die Probe stellt. Oben und unten, Vorder- und Hintergrund haben keine Bedeutung mehr. Gersht bricht mit dem pittoresken Bildaufbau und holt seine Landschaft in die Fläche, was das quadratische Bildformat – wie schon bei Twachtman – zusätzlich unterstützt.

Indem Gersht die Spiegelung verdoppelte und dabei auf die Ebene der Realität erhob, erinnert er auch an das Vorgehen Lanes bei Arbeiten wie *Entrance of Somes Sound from Southwest Harbor* (Abb. 170) oder *The Western Shore with Normans Woe* (Abb. 171): Die optische Trennung von Spiegelung und Landschaft wurde hier so weit reduziert, dass die Reflektionen gleichermaßen real erscheinen wie das Objekt selbst. Wo Lane die Spiegelungen also haptisch ‚verwirklichte‘, machte Gersht dagegen Bewegung zum zentralen Bildinhalt. Das reale Objekt gleicht vielmehr seiner Spiegelung und scheint sich jeden Moment aufzulösen. Hierbei sind auch Verbindungen zum französischen Impressionismus erkennbar, wie z. B. in Monets *Die Seine in Giverny* (1897) (Abb. 229), bei dem nicht einmal mehr die Grenze zwischen Baum und Spiegelung sichtbar bleibt. Realität wird bei Monet wie bei Gersht zu einer relativen, unsteten Größe. Hinzu kommt bei Gersht, dass sich das Bild gerade aus dem Fehlen des Gegenstands formt.¹⁷ Demnach nutzten Gersht und Lane entgegengesetzte Ausführungen, beschäftigten sich aber beide mit dem Motiv der Spiegelung als Vermittler von Raum und Fläche, Zeit und Gleichzeitigkeit.



Abbildung 170: Fitz Henry Lane, *Entrance of Somes Sound from Southwest Harbor*, 1852, Öl auf Leinwand, University of California, San Diego (CA). Wilmerding, *Paintings by Fitz Hugh Lane*, S. 143, Abb. 57.

17 Vgl. Anonym. »Floating World (2016)«. In: URL: <https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-4> [03.12.2021].



Abbildung 171: Fitz Henry Lane, The Western Shore with Norman's Woe, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA). Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].



Abbildung 229: Claude Monet, Die Seine in Giverny, 1897, Öl auf Leinwand, 81,5 x 100,5 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46655.html> [10.09.2022].

An dieser Stelle ist ein Rückbezug zu den Inhalten des Transzendentalismus möglich, da auch Gershts Fotografien das Verständnis von Materie, Raum und Zeit in Frage stellen. Wir sehen kein kohärentes Abbild, sondern werden mit logischen Brüchen konfrontiert. Diese Realität ist flüchtig und in stetiger Be-

wegung, was letztlich einen ökologischen Grundsatz erkennen lässt. Durch die digitale Bearbeitung hinterfragen sich die Fotografien zudem selbst als wissenschaftliches Dokumentationsmedium und verweisen umso mehr auf die heutige Komprimierung von Raum und Zeit.¹⁸ Gershts Fotografien sind daher gleichermaßen zeitgenössisch wie auch in Gedanken des 19. Jahrhunderts verankert. In ihrer flüchtigen Struktur tragen sie sogar impressionistische Züge, da die Bewegung von Licht auch hier zentraler Bildinhalt ist. Gleichzeitig greifen sie mit dem Zen-Garten als Grundlage ein Konzept idealer, inszenierter und symbolhaltiger Landschaft auf,¹⁹ das Verbindungen zu Kompositionen Bartrams, Peales, Churchs und Twachtmans möglich macht. Sie alle integrierten die Idee des Gartens auf unkonventionelle Weise in ihre Werke und erzeugten zum Teil bewusste Widersprüche, wobei eine gesteigerte Aufmerksamkeit für natürliche Zusammenhänge angenommen werden konnte.

7.5. ILKKA HALSOS *ANATOMY OF NATURE – DISSECTION*

Eine ganz andere Form der Naturfotografie bedient der finnische Künstler Ilkka Halso, er weist aber ebenso Verbindungen zum amerikanischen Impressionismus auf. In seiner Serie *Anatomy of Nature – Dissection* (2015–2017) zerschnitt er Naturmotive mithilfe starken Blitzlichts und ließ die Landschaften als Fragmente zurück.²⁰ Vorder- und Hintergrund versetzte er dabei in ein Vakuum einheitlicher Schwärze, was den Blick gezielt auf den Mittelgrund fokussiert (Abb. 230). Die Landschaftsausschnitte scheinen so in ihrem strukturlosen Umräum zu schweben, was den Ansichten einen wissenschaftlichen wie surrealen Charakter verleiht. Das Entnehmen bestimmter Naturformen aus ihrem ursprünglichen Kontext ist bereits aus der Tradition der wissenschaftlichen Illustration bekannt, erhält bei Halso allerdings noch eine künstlichere und sterilere Anmutung. Harte Kontraste und fehlende Lichtstimmung entledigen die Szenen jeglicher Atmosphäre. Die herausgelösten Stücke nannte er treffend »sample pieces«,²¹ was der modellhaften Erscheinung entspricht. Für diese ‚Musterstücke‘

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. Weiss, Allen S. »The Limits of Metaphor: Ideology and Representation in the Zen Garden«. In: *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*. Bd. 54, Nr. 2. New York (NY): Berghahn Books, 2010. S. 116.

20 Vgl. Burchert, Linn. »Ilkka Halso. Mit Drohne und Skalpell in Finnland«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019 S. 154.

21 ebd.

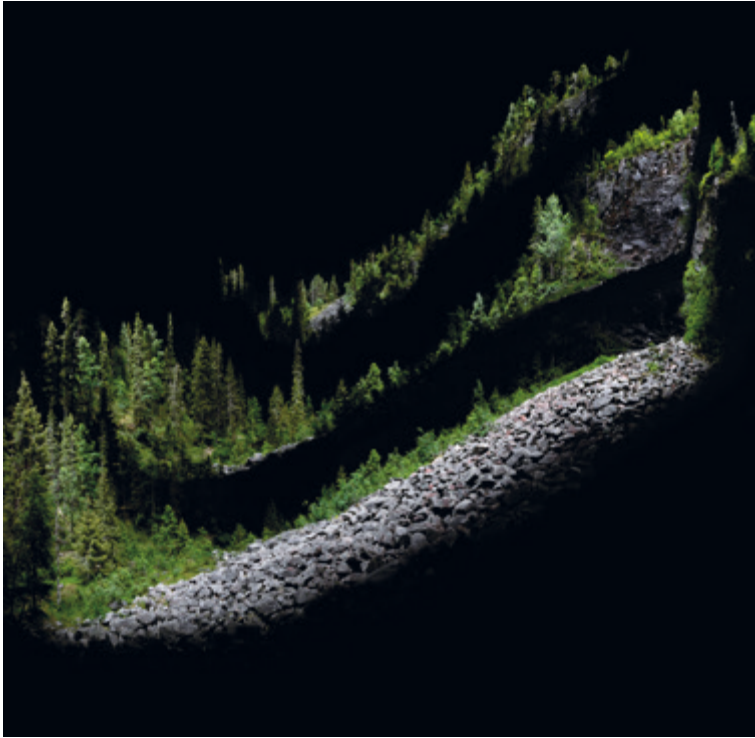


Abbildung 230: Ilkka Halso, Korouma gorge aus der Serie Anatomy of Landscape – Dissection, Pigmentdruck, 124 x 120 cm. © Ilkka Halso. Quelle: Burchert, S. 155.

wählte Halso bewusst unspektakuläre Motive, was zurück an die »bits« von John Henry Twachtman erinnert.

Wie die Impressionisten bewegte sich Halso entgegen der klassischen Landschaftstradition und hinterfragte traditionelle Bildkonzepte – wenn auch mit anderen künstlerischen Mitteln. Wo Twachtman die Strukturen alltäglicher Natur in Farbgesten auflöste, lenkte Halso den Blick durch Reduktion auf das Unspektakuläre in bekannten und typischen Landschaften seiner Heimat. Tatsächlich wählte er gerade solche Orte in Finnland, die üblicherweise als pittoreske Aussichten mit Hügelkette oder Wasserfall präsentiert werden.²² In seinen *Dissections* blieben nur die austauschbaren, uncharakteristischen Teile der Naturszenen übrig, wobei lediglich der Titel auf ihre Herkunft schließen lässt. Halsos Fragmente hinterfragen somit das hierarchische Differenzieren von Naturansichten

²² Vgl. ebd.

und verallgemeinern landschaftliche Formen vor allem in Bezug auf ihre wiederkehrende Ästhetik.

An dieser Stelle ist der Bezug zu Twachtmans *Cabbage Patch* interessant, da sich das Kohlfeld ebenfalls nur durch seinen Titel als solches erkennen ließ. Hier ging es nicht primär um ein Erkennen des Motivs, sondern um seine flüchtige Struktur. Halsos ‚Sezieren‘ von Natur hat dabei etwas vergleichbar Destruktives wie das farbliche Zerlegen der Impressionisten; und das bei einem völlig unterschiedlichen optischen Ergebnis. Obwohl – oder gerade weil – Halsos alle Stimmungsträger eliminierte, erzeugen die eigentlich unaufregenden Naturfragmente eine auffällig beunruhigende Atmosphäre. Sie zelebrieren die bezwingende Einfachheit finnischer Landschaft und sind doch komplexe Bildkonstrukte. Wo wir uns befinden, bleibt im wahrsten Sinne des Wortes im Dunkeln. Gleichzeitig sind alle sichtbaren Details mit einheitlicher Schärfe dargestellt, was den künstlichen und surrealen Eindruck weiter unterstützt.

Ein ähnlicher Effekt tauchte schon bei *Max Schmitt in a Single Scull* (Abb. 192) von Thomas Eakins auf, worin eine Verbindung zu den wissenschaftlichen Darstellungsmodi seiner Zeit erkannt werden konnte. Die scheinbare Nüchternheit atmosphäreloser Landschaft nutze auch Halsos und bediente sich der Tradition eines wissenschaftlichen Blicks, die Natur durch Reduktion strukturiert.²³ Wie Eakins setzte Halsos seine Szenen aus verschiedenen Fotogra-



Abbildung 192: Thomas Eakins, *Max Schmitt in a Single Scull*, 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10819> [09.09.2022].

23 Vgl. Burchert, S. 156.

fien zusammen und schuf so panoramische Collagen, die gleichzeitig real und hochgradig künstlich sind. Der wissenschaftliche Darstellungsmodus offenbart sich dabei als Inszenierung und stellt seine Objektivität selbst zur Debatte.²⁴ Wie eingangs schon Mark Dion machte auch Halso durch die Verwendung einer wissenschaftlichen Ästhetik sichtbar, welchen Widersprüchen wir in unserem Verständnis von Natur noch immer unterliegen. Die Kunst hilft der Wissenschaft schließlich, sich selbst zu reflektieren, sowie die Wissenschaft der Kunst einen forschenden Ansatz zugrunde legen kann.

Die besprochenen Beispiele haben nun gezeigt, dass auch in der Kunst des späten 20. und 21. Jahrhunderts noch künstlerische und wissenschaftliche Anliegen verhandelt werden, die bereits im 18. und 19. Jahrhundert mit der Darstellung von Natur einhergingen. Dass speziell zeitgenössischen Künstlern dabei ein gesteigertes Umweltbewusstsein zugesprochen werden kann, zeigt, inwiefern diese Anliegen schon immer eine umweltbezogene Relevanz in sich getragen haben – auch wenn die Künstler der damaligen Zeit dies nicht zum zentralen Thema machten. Im folgenden Schlusskapitel werden somit alle verbindenden Erkenntnisse zum Medium Landschaft als Antwort auf die wissenschaftlichen Praktiken von der Aufklärung bis zum Impressionismus nochmals zusammengefasst und damit einhergehende Umweltanliegen hervorgehoben.

24 Vgl. ebd.

8. SCHLUSS

Die Beziehung von Kunst und Naturwissenschaft über knapp 250 Jahre zu beobachten, hat gezeigt, dass gerade die Verknüpfung beider Bereiche auch eine Haltung gegenüber der Umwelt implizierte, die zum Teil noch heute fortbesteht. Speziell die Landschaftsmalerei und -zeichnung diente als Verhandlungsort von Widersprüchen, wobei jeder Künstler andere visuelle Mittel nutzte, um sie erfahrbar zu machen. Auf der genauen Analyse dieser visuellen Entscheidungen und daraus abgeleiteten potentiellen Ursprüngen basierte ein zentraler Teil der vorliegenden Forschungsarbeit, was bemerkenswerte Erkenntnisse über die Möglichkeiten sorgfältiger Kunstbetrachtung ergab. Denn ein Großteil der neu erworbenen Interpretationsansätze konnte unmittelbar aus den Bildern abgeleitet werden.

Die zugrunde liegende Fragestellung nach Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft wurde somit gerade in ihrer unwahrscheinlichen Vielfalt dargestellt, wobei jedes neue Beispiel verdeutlichte, dass weder das eine noch das andere Feld unabhängig voneinander funktionierten. Die Prämisse, dass beide Ansätze Teil einer Polarität sind, die Wissen in sich ordnet und zur Debatte stellt, konnte somit am Beispiel der US-amerikanischen Landschaft des 18. und 19. Jahrhunderts sorgfältig abgearbeitet und bestätigt werden. Daraus ergab sich weiter, dass die ästhetischen Entscheidungen der Künstler tatsächlich ein Bewusstsein für die Umwelt erkennen ließen – und umgekehrt, ein Umweltbewusstsein durch ästhetische Entscheidungen geformt wurde. Landschaft aber nicht nur als klassische Ansicht zu berücksichtigen, sondern auch in Systemen wie Peales Museum oder Churchs Anwesen einzubeziehen, machte verbindende, gattungsübergreifende Gedanken und Widersprüche sichtbar, die dem Umweltbewusstsein der Zeit zugrunde lagen.

Mit den einleitenden Kapiteln über die Etappen der Landschaftsmalerei, die Ordnung der Kunstakademie und die Wissenschaftsgeschichte der Aufklärung wurde zunächst ein historischer Rahmen geschaffen, in dem die thematische Trennung von Mensch und Natur, Kunst und Wissenschaft bzw. ihr Trugschluss behandelt wurden: Trennung bedeutet schließlich auch Vereinfachung, was komplexe Zusammenhänge stört oder unmöglich macht. Die Gattung der Landschaft etablierte sich vor allem aus der Separierung von Natur und Kontext, worin ein erstes Ordnungsmuster erkannt wurde, das sich später im Zuge der Wildnisdarstellungen wiederfindet. Die Wissenschaft diente zwar als Katalysator für ein gesteigertes Naturinteresse, sorgte aber gleichzeitig als Trennungsgrund

im ganzheitlichen Verständnis von Landschaft. Gerade die Verbindung von Ordnung und Wissenschaftlichkeit hinderte zudem ein ökologisches Naturverständnis, das sich erst durch einen umfassenden Perspektivwandel im Verlauf der Jahrhunderte vermehrt durchsetzen konnte.

In William Bartrams botanischen Zeichnungen wurden Traditionen der wissenschaftlichen Illustration mit unkonventionellen Darstellungsmustern gekreuzt, woraus eine reflektierte Haltung gegenüber natürlichen Zusammenhängen abgeleitet werden konnte. Dabei nutzte er wiederholt die Umgebung des botanischen Gartens, um vermeintlich ‚unnatürliche‘ ökologische Gemeinschaften zu bilden (Abb. 17, Abb. 29). Gleichzeitig setzte er aber gerade diejenigen Pflanzen zusammen, bei denen gemeinsame Wachstumsbedingungen festgestellt wurden. Bartram präsentierte somit eine beispielhafte Umwelt aus Diversität und Harmonie, wobei er einen Mikrokosmos beschrieb, der auch Verbindungen zur barocken Naturtheorie zeigte. Wie das Genre des Sottobosco reagierte Bartrams botanische Illustration auf naturhistorische Diskurse und lenkte die Aufmerksamkeit auf für den Menschen zumeist unsichtbare Zusammenhänge.



Abbildung 17: William Bartram, *Arethusa divaricata*, 1796, braune Tinte über Bleistift auf Papier, 37,5 x 21,1 cm, American Philosophical Society, Philadelphia (PA). Quelle: <https://diglib.amphilsoc.org/islandora/object/graphics:743> [15.08.2022]



Abbildung 29: William Bartram, *Colocasia*, or American Lotus, 1767, Tusche auf Papier. © Natural History Museum, London. Quelle: <https://www.bartramsgarden.org/wp-content/uploads/fcf542076779d9c0cc848191e39b60d4.jpg> [15.08.2022].

Er gab ihnen eine Bühne. So kehrte er das Unterste nach oben und erhob die monumentalen Orchideen geradezu humorvoll über das winzige Panorama der damaligen Handelsmacht Philadelphia. Dass auch Williams Vater John ein ausgeprägtes Umweltbewusstsein im Umgang mit seinem botanischen Garten hatte, bestärkte den Eindruck eines frühen vernetzten Denkens in der Familie Bartram.

Eine direkte Verbindung von Kunst und Wissenschaft förderte auch Charles Willson Peale mit seinen *Moving Pictures* und Habitaten, wobei er die Begeisterung seiner Besucher vor allem durch Imitation und Illusion schürte. Authentizität traf hier auf Kuriosität, was sich als reizvolles Spannungsfeld erwies. Die Verknüpfung von Heimat und Exotik bewährte sich schließlich noch Jahrzehnte später bei Martin Johnson Heade, Fitz Henry Lane oder John Henry Twachtman, wenn auch mit anderen visuellen Mitteln. Am Beispiel der *Ausgrabung des Mastodon* (Abb. 39) konnte gezeigt werden, wie Peale Zeiträume komprimierte und Kontexte verzerrte, was einerseits an die wissenschaftliche Illustration erinnerte und andererseits spätere Kompositionstechniken von Thomas Cole und Thomas Eakins vorwegnahm.



Abbildung. 39: Charles Willson Peale, *The Exhumation of the Mastodon*, 1806–08. Öl auf Leinwand, 127 x 158,7 cm, The Peale Museum, Baltimore (MD). Quelle: <https://americanart.si.edu/exhibitions/humboldt/online/charles-willson-peale-exhumation> [12.10.2022].

Neben Peales Fokus auf die menschliche Neugier vermittelte er in seinem Museum allerdings ein ökonomisches Prinzip, das auf Effizienz und Nachhaltigkeit basierte. Sein Ansatz einer verbesserten Gesellschaft gründete maßgeblich auf zwei Faktoren: einem moralischen Miteinander und wirtschaftlicher

Unabhängigkeit. Die Weiterführung von Peales musealer Didaktik konnte auch in der Organisation seines Hofes Belfield und den davon angefertigten Landschaftsmalereien verfolgt werden. Kompositorische Analysen haben hier Erkenntnisse über Peales Umgang mit Natur ergeben, die Verbindungen zu Frederic Edwin Church als auch John Henry Twachtman möglich machten. Peales Landschaften bewegen sich zwischen Ordnung und Dynamik, worin ein Spannungsfeld auftauchte, das gleichwohl an William Bartrams Illustrationen erinnerte. Der Garten als Modell für eine gemalte Landschaft, die selbst wieder auf Konventionen gründete, offenbarte an dieser Stelle eine doppelte Idealisierung – ein Modell im Modell. Dabei zeugte Peales Augenmerk für organisierte Vielfalt von zwei wesentlichen Anliegen: Ästhetik und Effizienz. Peales pragmatischer Ansatz bedingte allerdings auch ökologische Prinzipien, was zurückführte zu seinem Gedanken der Unabhängigkeit. Er handelte so gesehen aus einer pragmatischen Veranlagung heraus nachhaltig und damit ‚zufällig‘ ökologisch.

Peales Bezug zur lokalen Natur diente als Übergang zur Landschaftsmalerei im Philadelphia des frühen 19. Jahrhunderts, woraus sich der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Hudson River School ergab. Als Ort der Wissenschaften wurde Landschaft hier vor allem durch zwei Modi vertreten, die sich häufig gegenüberstanden: Idyll und Technik. Birchs Darstellung der *Fairmount Water Works* (Abb. 67) zeigte beispielhaft, wie das Panorama für den Trend der wissenschaftlichen Dokumentation genutzt wurde und wo umweltgeschichtliche Kontexte schon in der Komposition abgelesen werden können. Das Spannungsfeld aus künstlerischer Umsetzung und ökologischer Realität tauchte darüber hinaus bei Thomas Cole und Thomas Eakins auf. Der Hudson River als ambivalentes Symbol eines steigenden Landschaftsinteresses zwischen Wildnis und Wirtschaft verwies somit auf einen zentralen Widerspruch der Romantik: ein Gefühl von Gemeinschaft bei gleichzeitiger Abgeschiedenheit.

Thomas Coles Catskill-Gemälde verdeutlichten diese Wechselwirkungen, indem sie Wildnis mit technischen bzw. touristischen Symbolen verbanden – sichtbar und vor allem unsichtbar. Insbesondere seine Gemälde für das Dampfschiff Albany (Abb. 76, Abb. 77) gliederten sich in einen wirtschaftlichen Kreislauf ein, der die beliebte Waldregion letztlich ausmerzte und mit dem Mahagonihandel auf internationale umweltgeschichtliche Konsequenzen verwies. Touristische Präsenz löschte Cole in seinen Bildern häufig aus und führte die Landschaften zurück auf ein naturkundliches Niveau, jedoch wählte er dafür meist genau die Gebiete mit der höchsten Touristendichte. Aus diesem Vor-



Abbildung 67: Thomas Birch, Fairmount Water Works, 1821, Öl auf Leinwand, 51,1 x 76, 4 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA).
Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/fairmount-water-works> [07.09.2022].

gehen heraus ergab sich der Gedanke einer wissenschaftlichen Neutralisierung: Wildnis erscheint demnach als Vereinfachung von Landschaft, genährt aus einer stetig fortschreitenden Industrialisierung derselben. Grundsätzlich hat die intensive Beschäftigung mit Landschaftsmalerei gezeigt, dass sie häufig als Symptom eines Ungleichgewichts zu lesen ist. Denn Landschaft kam bildlich immer erst dann in den Fokus, wenn spürbare Defizite vorhanden waren. Wo ein spezifisches Interesse für Landschaft auftaucht, ist der Gegenpol also häufig nicht weit. Alles ist schließlich Ergebnis von Anziehungskräften – auch oder vielleicht besonders in der Kunstgeschichte.

Die folgende Analyse von Coles *Desolation* (Abb. 98) verband wissenschaftliche, künstlerische, ökologische und demographische Anliegen, die bis in die heutige Zeit reichen. Als Mischung aus Utopie und Dystopie beschreibt es die Beziehung von Mensch und Natur als stabiles Ungleichgewicht, worin moderne ökologische Ansätze erkannt wurden. Coles prominente Findlinge dienten dabei als Gegenentwurf zu Symbolen der Vergänglichkeit und nahmen gleichzeitig Bezug auf aktuelle geologische Debatten. Das Thema einer unaufhörlich und bis zur eigenen Zerstörung wachsenden Stadt eröffnete zudem die gerade heute hochgradig brisante Debatte um die Neubebauung landschaftlicher bzw. die Verwendung bereits bestehender urbaner Flächen als einzige zukunftsorientierte Möglichkeit unserer industrialisierten Gesellschaft.

Wie Cole nutzten auch Frederic Edwin Church und Martin Johnson Heade naturwissenschaftliche Ästhetiken, um ihre Kunst auf eine rationale Ebene zu er-



Abbildung 76: Thomas Cole, *Last of the Mohicans*, 1827, Öl auf Mahagoni, 66,4 x 109,4 cm, Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, Chicago (IL). Quelle: <https://conversations.terraamericanart.org/artworks/landscape-with-figures-a-scene-from-the-last-of-the-mohicans/> [07.09.2022].



Abbildung 77: Thomas Cole, *Landscape View near the Falls of the Kauterskill, in the Catskill Mountains*, verm. 1826–27, Öl auf Mahagoni, Standort unbekannt. Quelle: Myers, S. 514, Abb. 15.

heben. Vor allem in den 1840er Jahren war die Wertschätzung der Wissenschaften in der Gesellschaft zunehmend gestiegen, was zahlreiche Hybride in der populären Landschaftsmalerei hervorbrachte. Speziell Churchs Naturszenen verbanden Unmittelbarkeit mit einem bewussten Modellcharakter, was ein Dilemma aus Nähe und Distanz beförderte. Der Vergleich mit Théodore Rousseau zeigte schließlich, inwiefern Churchs Komposition von *Above the Clouds at Sunrise* (Abb. 104) eine fiktive körperliche Präsenz nahelegte und damit auch eine ökologische Haltung implizierte. Den gleichzeitigen Fokus auf Unmittelbarkeit und Entfremdung überführte Church ins Umfeld der Tropen, wo er üppige Komposit-Landschaf-



Abbildung 98: Thomas Cole, *The Course of Empire: Desolation*, 1836, Öl auf Leinwand, 99,7 x 160,7 cm, New-York Historical Society, New York (NY). Quelle: Barringer, »American Citizenship and Consummation«, S. 216, Abb. 59.



Abbildung 104: Frederic Edwin Church, *Above the Clouds at Sunrise*, 1849, Öl auf Leinwand, 69,2 x 102,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (NY). Quelle: Mankin Kornhauser, Elizabeth (Hg.). »Cole's Legacy«. In: Thomas Coles Journey. *Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. 234, Abb. 69.

ten anlegte, die sich an wissenschaftlichen Präsentationsmodi orientierten. Der Bezug zu Alexander von Humboldt offenbarte an dieser Stelle, dass Churchs Umweltbewusstsein ebenfalls an gängige Narrative des Überflusses anknüpfte und somit außerhalb eines modernen Ökologiedankens stand. Daraus ergab sich innerhalb der Analyse der folgende ökokritische Gedanke, dass die opulente Darstellung tropischer Vegetation für den Betrachter eine Art Gewissensberuhigung erzeugte. Churchs inhaltlicher, exotischer Eskapismus ließ sich demnach auch auf ein Umgehen von Verantwortung übertragen, was einen gerade heute höchst re-

levanten Zwiespalt beschreibt. Hierin fiel letztlich auch die Verbindung zu Robert L. Stuarts Zuckerhandel und seinen ökologischen Konsequenzen.

Martin Johnson Heades tropische Mikrokosmen zeigten sich nicht weniger idealisiert, allerdings mit einem anderen Schwerpunkt, der zurück zu William Bartram führte und gleichzeitig auf Charles Darwin verwies. Waren seine frühen Kolibrigemälde eher statische naturkundliche Modelle, generierte Heade mit seinen Orchideen ein Gefühl von Unmittelbarkeit durch ungewöhnlich komponierte Größenverhältnisse. Er kehrte den gewohnten Blick um und präsentierte riesige Details in kleinen Formaten, wobei Heade den Betrachter auf Tropenwaldbodenebene versetzte. Vor allem die Wahl der kultivierten *Cattleya* (Abb. 126) für ein exotisches Habitat verdeutlichte allerdings einen Widerspruch, der auch in seinen tropischen Landschaften auftauchte. Heade formte somit einen Gegenentwurf des wissenschaftlichen Habitats, wie Church es verkörperte, der das Verständnis von Wissenschaftlichkeit subtil zur Debatte stellte. So zeigte auch die Gegenüberstellung paralleler künstlerischer Strömungen in *Brazilian Forest* (Abb. 136) und *Sunset Harbor* (Abb. 137), dass sich Heade mit einer dynamischen Wahrnehmung von Natur befasste, die unmittelbar mit den wissenschaftlichen und künstlerischen Debatten der Zeit verknüpft war.

Der Vergleich von Churchs Anwesen Olana und Peales Farm Belfield brachte daraufhin weitere Erkenntnisse über die Ordnung von realer und bildlicher Landschaft, die ebenfalls mit aktuellen historischen Kontexten verknüpft werden



Abbildung 126: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds*, 1871, Öl auf Leinwand, 34,8 x 45,6 cm, National Gallery of Art, Washington (DC). Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61244.html> [09.09.2022].



Abbildung 136: Martin Johnson Heade, *Brazilian Forest*, 1864, Öl auf Leinwand, 51 x 40,6 cm, RISD Museum, Providence (RI). Quelle: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/brazilian-forest-68052> [09.09.2022].



Abbildung 137: Martin Johnson Heade, *Sunset: Harbor at Rio*, 1864, Öl auf Leinwand, 51,1 x 88,9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia (PA). Quelle: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/sunset-harbor-rio> [09.09.2022].

konnten. Churchs Fokus auf visuelle Vielfalt in der Bepflanzung seiner Anlage vereinte ästhetische Traditionen mit ökologischen Gesichtspunkten, was Bezüge zu George Perkins Marshs *Man and Nature* nahelegte. Ästhetische Ansprüche förderten letztlich ökologische Handlungen, wobei ein Vergleich zu Peales Pragmatik gezogen werden konnte. Churchs Weg ins Freie ergab sich als ebenso

logische Konsequenz aus seinen Bildern, wie es für Peale logisch war, ein ökonomisches System als finalen Schritt aus seinen wissenschaftlichen Grundsätzen heraus zu etablieren. Dabei führte vor allem Churchs Vorgehen zur Frage nach den Maßstäben von Ursprünglichkeit, die wiederum an jüngste Diskussionen um das Anthropozän anknüpften.

Ursprünglichkeit spielte auch für Fitz Henry Lanes geordnete Bildräume eine zentrale Rolle, in denen gleichzeitig Heades Raumexperimente erneut anklangen. Seine frühen Darstellungen der Küsten um Gloucester zeigten ein fortwährendes Wechselspiel zwischen Tiefenraum und Fläche, wobei er zahlreiche Themenfelder – mit zum Teil höchster umweltgeschichtlicher Relevanz – in einer strengen Bildordnung verknüpfte. Diese Kombination aus Vielfalt und Ordnung erinnerte zurück an Church und Peale, dennoch förderten Lanes klare Linien und Konturen vielmehr ein Gefühl von Starrheit. Seine Bildräume bewegten sich somit zwischen dem topographischen Anspruch einer Momentaufnahme und der generalisierten Struktur eines Modells. Dieser Widerspruch von Permanenz und Veränderung zeigte Bezüge zum philosophischen Konzept des Transzendentalismus, das einen dynamischen Ansatz proklamierte, in dem Immaterielles und Materielles zu neuer Einheit gebracht werden sollte. Dass Lanes Bilder von solchen Dialektiken wie Raum und Fläche, Bewegung und Stillstand bestimmt sind, verwies auf eine Akzeptanz von Wechselwirkungen, die letztlich einem ökologischen Grundsatz innewohnen.

Eine Verbindung zu den Präraffaeliten konnte in Lanes bildlicher Klarheit und linearen Schärfe entdeckt werden, allerdings entledigte er seine Szenen immer weiter von Details, womit er sich gegen John Ruskins Lehren positionierte. In *The Western Shore with Norman's Woe* (Abb. 171) wurde der Bildraum zu aneinandergereihten Flächen und auch die Steine erschienen wie dunkle Flecken auf der Leinwand. Lane steigerte seine formale Klarheit hier soweit, dass sie über das Objektive hinausging und wieder zu einem persönlichen Stil wurde – worin sich Ähnlichkeiten zu Churchs Vorgehen ergaben. Mit Blick auf die Reduktion an Bildelementen, Strukturen und Details konnte Lanes Leere als eine Art Vereinfachung und Neutralisierung gesehen werden, die Verbindungen zu Coles naturkundlicher Wildnis aufwies. Der Bezug zur Fotografie und ihr Widerspruch aus Veränderung und Stillstand verknüpfte aufs Neue Lane mit Emerson und bot gleichzeitig einen Übergang zu Thomas Eakins Realismus, der mit seinem Wahrheitsanspruch ebenfalls einen surrealen Effekt von Raum und Fläche beförderte.

Am Beispiel von *Max Schmitt in a Single Scull* (Abb. 192) konnte gezeigt werden, mit welchen visuellen Mitteln Eakins einen vermeintlichen Realismus



Abbildung 171: Fitz Henry Lane, *The Western Shore with Norman's Woe*, 1862, Öl auf Leinwand, 56,2 x 92,1 cm, Cape Ann Museum, Gloucester (MA).
Quelle: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=18> [09.09.2022].

bediente, der manches Detail gleichzeitig bewusst vernachlässigte. Die Ansicht einer lokalen Szene, in der er weder Philadelphias Wasserproblematik noch die umgebenden Baumaßnahmen des Fairmount-Parks abbildete, verortete seine Ruderszene vielmehr im Bereich des modellhaften Habitats. Eakins erzeugte einen selektiven Realismus, der sich zwar an wissenschaftlichen Darstellungsmodi orientierte, worunter allerdings die räumliche Wahrnehmung litt. Bezüge zu Lane und Church wurden erkannt, die den Eindruck von Authentizität mit ihren visuellen ‚Übertreibungen‘ ebenfalls an einem Naturalismus vorbeiführten. Auch Eakins‘ Verwendung der Fotografie stellte das Dokumentationsmedium letztlich infrage, wie die collagierte Szene *Shad Fishing* (Abb. 202) beispielhaft zeigte. Gerade die Addition realer Elemente in einen unrealistischen Kontext zog Verbindungen zur Vorgehensweise in Churchs tropischen Naturansichten. Dass Eakins aber auch fotografische Maßgaben wie das Zusammenspiel von Schärfe und Unschärfe in seine Gemälde überführte, verwies auf einen visuellen Widerspruch, der die Grenzen von Sicht auslotete und dabei eine physiologische Perspektive implizierte. Die ökologische Naturästhetik bot an dieser Stelle ein Bindeglied von wissenschaftlicher und ästhetischer Naturwahrnehmung, worin auch eine Brücke zu Peales Farm Belfield gezogen werden konnte. Die Verhandlung optischer Anliegen führte thematisch weiter zur Bewegung des Impressionismus, der die unterschiedlichen visuellen Ansprüche von wissenschaftlicher und künstlerischer Wahrheit, als auch Wahrnehmung, abschließend zusammenführte.

Obwohl die impressionistische Malweise eine völlig gewandelte Erscheinung mit sich brachte, basierte sie noch immer auf den positivistischen Wissenschaft-



Abbildung 192: Thomas Eakins, Max Schmitt in a Single Scull, 1871, Öl auf Leinwand, 81,9 x 117,5 cm, The Metropolitan Museum, New York (NY). Quelle: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10819> [09.09.2022].



Abbildung 192: Thomas Eakins, Shad Fishing at Gloucester on the Delaware River, 1881, Öl auf Leinwand, 30,8 x 46 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (PA). Quelle: <https://philamuseum.org/collection/object/42514> [09.09.2022].

ten, die schon Bartram, Peale, Church und Eakins zugrunde lagen – lediglich die Perspektive änderte sich. Der Prozess von Wahrnehmung wurde bildlich sichtbar und Landschaft zur Bühne wechselnder Lichtreflexe. Das Feld der Optik kreuzte dabei zwei Bereiche, die sich zumeist entgegenstanden: Subjektivität und Wissenschaft. An dieser Stelle konnte eine Verbindung zu Kants Konzept des Erhabenen hergestellt werden, das sich ebenfalls auf den Prozess von Wahrnehmung berief. Die immanent körperliche Perspektive impressionistischer Darstellungen im Erzeugen eines optischen Sichtfelds zeugte folglich von einer ökologischen

Struktur. Der Mensch ordnet sich hier unter. Nicht er ist Komponist von Landschaft, sondern seine physiologische, naturgemäße Abhängigkeit.

John Henry Twachtmans *Cabbage Patch* (Abb. 212) griff das Thema des wirtschaftlichen Gartens erneut auf und bot eine ideale Vergleichsmöglichkeit mit Peales knapp 80 Jahre älteren Belfield-Ansichten. Wo Peale seinen Fokus auf Effizienz und Struktur legte, betonte Twachtman allerdings eine formale Freiheit in seiner künstlich angelegten Landschaft. Diese natürliche Unordnung deutete auf ein Umweltbewusstsein, das auch mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen Darwins in Verbindung stand. Sogar Rückbezüge zu Lane ergaben sich in der Kombination aus technischer Exotik und heimischer Landschaft, woraus ein stetiges Ringen um Authentizität unmittelbarer, alltäglicher Umwelt abgeleitet werden konnte. Der impressionistische Anspruch von Wahrheit lag vor allem in ihrer Flüchtigkeit. Gleichzeitig betonte der pastose Farbauftrag aber das Materielle und Stetige. Die Fotografie diente wiederum als Gegenspieler durch ihre statischen Momentaufnahmen und ihre kühle Glätte. So wie sich Twachtman in einem Spannungsfeld aus Dialektiken bewegte, wurde dies auch für alle acht besprochenen Künstler festgestellt, was sich bis zum Ausblick ins 20. und 21. Jahrhundert kontinuierlich fortführte.



Abbildung 212: John Henry Twachtman, *Cabbage Patch*, 1897–98, Öl auf Leinwand, 63,5 x 63,5 cm. Privatsammlung. Quelle: Gerdtz, S. 84.

Wie eingangs bereits formuliert wurde, wird in dieser Forschungsarbeit kein Anspruch darauf erhoben, Umweltprobleme zu lösen oder Schuldige zu finden. Anliegen war es nicht, über das Bewusstsein der Menschen im 18. und 19. Jahrhundert zu spekulieren. Daher wurde auch der Begriff ‚Umweltbewusstsein‘ eher mit einer ‚Umweltwahrnehmung‘ verglichen, ohne moralische Bewertung. Fragestellungen der Ökokritik auf ‚alte‘ Werke anzuwenden ist demnach hilfreich, um Idealisierungen zu erkennen und eine Sensibilität gegenüber vermeintlich naturalistischen Darstellungen aufzubauen. Sie entlarven, unbewusst anerkannte Haltungen gegenüber der Natur und machen Widersprüche sichtbar. Dabei wird die eigene, häufig selektive Wahrnehmung geschult und erweitert, was ein vernetztes Verständnis für die Vergangenheit und darauf aufbauend auch die Zukunft möglich macht.

Anhand wissenschaftlicher und künstlerischer Entscheidungen konnten in der Gestaltung von Landschaft logische Zusammenhänge eröffnet werden, die auf ein Verständnis für natürliche Wechselwirkungen verweisen. Der objektbezogene Ausgangspunkt förderte ein Gespür für didaktische Strategien, die das Unterbewusstsein der Betrachter – und Künstler – lenkten. Heute herauszufinden, wie der Umgang mit Natur damals visuell verarbeitet wurde, ermöglicht eine kritische und reflektierte Sicht auf das vermeintlich authentische Konstrukt Landschaft – und was die Geschichte daran bis heute verändert bzw. beibehalten hat.

Im besprochenen Zeitrahmen von der Aufklärung bis zum Impressionismus bewegten sich die verschiedenen Perspektiven von Wissenschaftlichkeit stetig zwischen Ordnung und Dynamik, was letztlich auf ein zentrales Ziel der Wissenschaft deutet: die Unterscheidung von Leben und Tod. Zwischen diesen Kategorien ist auch das Prinzip der Ökologie als stabiles Ungleichgewicht angesiedelt, was zeigt, dass sich die Künstler bereits intuitiv mit diesem Spannungsfeld auseinandersetzten. Das Verständnis für Ästhetik wurde somit durch ein ökologisches Grundprinzip geprägt, bevor dieses überhaupt wissenschaftliche Anerkennung fand.

Gerade die Verknüpfung verschiedener Kapitel und Künstler über einen größeren Zeitraum hinweg, könnte als methodische Grundlage für andere Forschungsansätze dienen. Welche ästhetischen Bedingungen findet man in anderen, auch nicht-landschaftlichen Werken und wie hängen sie mit dem umweltgeschichtlichen Kontext zusammen? Diese Fragestellung nicht nur auf die Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft zu beziehen, sondern z. B. auch auf die Politik oder Fragen sozialer Ungerechtigkeit auszuweiten, wäre eine mögliche Fortführung dieser Forschungsarbeit.

Durch das vierwöchige Reisestipendium der Terra Foundation for American Art konnte schließlich vor Ort festgestellt werden, warum gerade ein Verständnis für Zusammenhänge so wichtig im Hinblick auf nachhaltiges Verhalten ist: Denn Verschmutzungen müssen nicht überall sichtbar sein, um erhebliche Konsequenzen auszulösen. Tatsächlich erweckten große Teile der Landschaft um New York City, Philadelphia und Boston noch heute immer wieder das Gefühl einer beinahe unbesiedelten Wildnis, was die im Vergleich erschreckende Müllverschmutzung in den Städten regelrecht unwirklich erscheinen ließ. In der Tat sind die USA laut Berichten aus dem Jahr 2020 mittlerweile weltweit Spitzenreiter im Bereich Plastikmüllentwicklung.¹ Das Sichtfeld des Menschen ist also noch immer maßgebend für seine Bewertung und Einschätzung verantwortlich, weshalb wir durch Bilder und unsere selektive Wahrnehmung derart spielend manipuliert werden können. Diese Mechanismen in historischen Dokumenten zu erkennen und aufzuschlüsseln, war zentrales Anliegen der vorliegenden Forschungsarbeit, worin eine zukunftsorientierte Methode entstand, die am schwierigsten Aspekt von Veränderung beginnt: bei menschlicher Selbstreflexion.

1 Vgl. Anonym. »U.S. Is a Larger Source of Plastic Pollution than Previously Thought, Report Finds«. In: URL: <https://e360.yale.edu/digest/u-s-is-a-larger-source-of-plastic-pollution-than-previously-thought-report-finds> [24.05.2022].

9. LITERATURVERZEICHNIS

- ANDERSON, JENNIFER L. *Mahogany*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2012.
- ANONYM. »The Geologic Revolution«. In: *Albany Institute of History and Art*. URL: <https://www.albanyinstitute.org/the-geologic-revolution.html> [14.01.2019].
- ANONYM. »Alexander von Humboldt«. In: *Alexander von Humboldt Foundation*. URL: <https://www.humboldt-foundation.de/web/humboldt.html> [22.10.2018].
- ANONYM. »Venusfliegenfalle – Dionaea Muscipula«. In: *Universität Potsdam*. URL: <https://www.uni-potsdam.de/en/botanischer-garten/aktuelles/pflanze-des-monats/archiv/dionaea-muscipula.html> [04.05.2020].
- ANONYM. »An East Perspective View of the City of Philadelphia, in the Province of Pennsylvania, in North America; taken from the Jersey Shore«. In: *John Carter Brown Library*. URL: <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB-1-1-991-1090001:An-East-Perspective-View-of-the-Cit> [04.05.2020].
- ANONYM. »Independence Hall«. In: *Ashbrook Center of the Ashland University*. URL: <https://teachingamericanhistory.org/static/convention/map/independencehall.html> [04.05.2020].
- ANONYM. »Model of Fireplace«. In: *American Philosophical Society*. URL: <https://www.amphilsoc.org/museum/exhibitions/franklins-footsteps-275-years-american-philosophical-society-online-exhibition-0> [05.06.2020].
- ANONYM. »Benjamin Franklin«. In: *National Portrait Gallery*. URL: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.70.66 [10.09.2021].
- ANONYM. »Cabbage Patch, The Gardens of Belfield, Pennsylvania«. In: *Pennsylvania Academy of Fine Arts*. URL: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/cabbage-patch-gardens-belfield-pennsylvania> [23.06.2020].
- ANONYM. »Cabbage«. In: URL: <https://www.mountvernon.org/the-estate-gardens/gardens-landscapes/plant-finder/item/cabbage/> [04.08.2020].
- ANONYM. »Before the Hudson River School there was the Schuylkill«. In: *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. URL: <https://www.pafa.org/news/hudson-river-school-there-was-schuylkill> [05.10.2020].
- ANONYM. »Doughty, Thomas«. In: *National Gallery of Art*. URL: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1240.html> [06.10.2020].
- ANONYM. »Freilichtmalerei«. In: *Das große Lexikon der Malerei*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1982. S. 735.

- ANONYM. »Gallery of the Dusseldorf Artists«. In: *Bulletin of the American Art-Union*. Bd. 2, Nr. 3. New York (NY): American Art-Union, 1849. S. 8–17.
- ANONYM. »An Old Merchant Gone«. In: *New York Times* [13.12.1882]. URL: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1882/12/13/103429468.pdf> [04.02.2021].
- ANONYM. »John Henry Twachtman«. In: *Smithsonian American Art Museum*. URL: <https://americanart.si.edu/artist/john-henry-twachtman-4901> [16.08.2021].
- ANONYM. »Floating World (2016)«. In: *Ori Gersht*. URL: <https://www.origersht.com/copy-of-fragile-land-2018-4> [03.12.2021].
- ANONYM. *Boston Medical & Surgical Journal*. Bd. CVIII, Nr. 5. Boston (MA): 1883.
- ANONYM. »The Man Who Made Habitat Dioramas«. In: *American Museum of Natural History*. URL: <https://www.amnh.org/explore/news-blogs/news-posts/carl-akeley-dioramas> [29.04.2022].
- ANONYM. »Cleistes divaricata«. In: *Flora of North America*. URL: http://www.efloras.org/florataxon.aspx?flora_id=1&taxon_id=242101528 [01.05.2022].
- ANONYM. »Isotria verticillata«. In: *The North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox*. URL: <https://plants.ces.ncsu.edu/plants/isotria-verticillata/> [01.05.2022].
- ANONYM. »Watermarks: Bringing to Light Hidden Information«. In: *Maryland State Archives*. URL: https://msa.maryland.gov/msa/stagserv/s1259/103/spawn_collection_website/html/case_1/watermarks.html [02.05.2022].
- ANONYM. »Populus Nigra«. In: *The North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox*. URL: <https://plants.ces.ncsu.edu/plants/populus-nigra/> [02.05.2022].
- ANONYM. »Zantedeschia«. In: *The North Carolina Extension Gardener Plant Toolbox*. URL: <https://plants.ces.ncsu.edu/plants/zantedeschia/> [03.05.2022].
- ANONYM. »Gloucester Harbor Diorama«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <https://www.capeannmuseum.org/gloucester-harbor-diorama/> [04.05.2022].
- ANONYM. »U.S. Is a Larger Source of Plastic Pollution than Previously Thought, Report Finds«. In: *Yale School of the Environment*. URL: <https://e360.yale.edu/digest/u-s-is-a-larger-source-of-plastic-pollution-than-previously-thought-report-finds> [24.05.2022].
- ANONYM. »Fairmount Water Work. 1815–1911. A National Historic Mechanical Engineering Landmark«. In: *The American Society of Mechanical Engineers*. Philadelphia: Philadelphia Water Department, 1977. URL: <https://www.asme.org/wwwasmeorg/media/resourcefiles/aboutasme/who%20we%20are/engineering%20history/landmarks/21-fairmount-water-works.pdf> [20.06.2022].

- AVERY, KEVIN J.** »Panoramas of the Post-Apocalypse: Rockman's Triptych, American Landscape and Landscape Theater«. In: *Alexis Rockman. A Fable for Tomorrow*. London: D Giles Limited, 2010. S. 125–144.
- BADT, KURT.** *John Constable's Clouds*. London: Routledge & Kegan Paul, 1950.
- BAGNALL, WILLIAM R.** *The Textile Industries of the United States: Including Sketches and Notices of Cotton, Woolen, Silk, and Linen Manufacturers in the Colonial Period*. Bd. 1. Riverside (CA): Riverside Press, 1893.
- BALF, THOMAS.** »Restoration of the Marine Railway at Maritime Gloucester« [Project Application]. In: *City of Gloucester* [2013]. URL: <https://www.gloucester-ma.gov/DocumentCenter/View/3716/Maritime-Gloucester?bidId=> [04.05.2022].
- BALLEW NEFF, EMILY.** *The Modern West. American Landscapes 1890–1950* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2006.
- BALUK, ULANA LYDIA.** *Proprietary Museums in Antebellum Cincinnati*. »Something to please you and something to learn« [Diss.]. Toronto: University of Toronto, 2000.
- BARRINGER, TIM (HG.).** »Thomas Coles Atlantic Crossings«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 20–61.
- BARRINGER, TIM (HG.).** »American Wilderness«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 127–143.
- BARRINGER, TIM (HG.).** »American Citizenship and Consummation«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 195–219.
- BARRINGER, TIM.** »When Thomas Cole Caught »Panoromania««. In: *The Metropolitan Museum*. URL: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/thomas-cole-panorama> [08.11.2020].
- BARRINGER, TIM (HG.).** »Sublime«. In: *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's Trans-Atlantic Inheritance*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 121–134.
- BARTRAM, WILLIAM.** *Travels through North & South Carolina, Georgia, East & West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws: Containing an Account of the Soil and Natural Productions of those Regions, together with Observations on the Manners of the Indians*. Philadelphia (PA): James & Johnson, 1791. In: *Library of Congress*. URL: <https://www.loc.gov/item/rc01002676/> [24.04.2020].

- BAUGH, CHRISTOPHER.** »Philippe de Loucherbourg: Technology-Driven Entertainment and Spectacle in the Late Eighteenth Century«. In: *Huntington Library Quarterly*. Bd. 70, Nr. 2. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 2007. S. 251–268.
- BEDELL, REBECCA.** *The Anatomy of Nature. Geology and American Landscape Painting, 1825- 1875*. New York (NY), London: Princeton University Press, 2001.
- BENFEY, CHRISTOPHER.** »The Audobon of Hummingbirds«. In: *Archives of American Art Journal*. Bd. 48, Nr. 3/4. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2009. S. 16–23.
- BERKHOFER, JR., ROBERT F.** *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*. New York (NY): Vintage Books, 1979.
- BERRY DRAGO, ELIZABETH ET AL.** »How Philadelphia's Water Pollution Problems Shaped the City«. In: *Science History Institute*. URL: <https://www.sciencehistory.org/distillations/podcast/how-philadelphias-water-pollution-problems-shaped-the-city> [20.10.2020].
- BJELAJAC, DAVID.** *American Art. A Cultural History*. 2. Aufl. New York (NY): Prentice Hall, 2005.
- BOEHM, GOTTFRIED.** »Natur und Abstraktion. Die Geschichte der Landschaftsmalerei von ihrem Ende her gesehen«. In: *Die Landschaft. Meisterwerke des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1986.
- BÖHME, GERNOT.** *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- BÖHME, HARTMUT.** »Tote Natur? Stein und Petrefakt, Wüste und Antarktis als Dimensionen der Kunst im Anthropozän«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019. S. 97–105.
- BORN, WOLFGANG.** *American Landscape Painting*. New Haven (CT), Connecticut: Yale University Press, 1948.
- BRADDOCK, ALAN C; IRMSCHER, CHRISTOPH (HG.).** »Introduction«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 1–22.
- BRADDOCK, ALAN C.** »Bodies of Water. Thomas Eakins, Racial Ecology, and the Limits of Civic Realism«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 129–150.

- BRADDOCK, ALAN C.; KUSSEROW, KARL** (Hg.). »Introduction«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 12–39.
- BRADDOCK, ALAN C.** »The Order of Things«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment* [Ausst.-Kat.]. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 43–69.
- BRADDOCK, ALAN C.; KUSSEROW, KARL** (Hg.). »An Interview with Mark Dion«. In: *Natures Nation. American Art and Environment*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 188–195.
- BRADDOCK, ALAN C.** »Ecocritical Art History«. In: *American Art*. Bd. 23. Nr. 2. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 2009. S. 24–28.
- BRADDOCK, ALAN C.** *Thomas Eakins. Cultures of Modernity*. Berkeley (CA), Los Angeles (CA), London: University of California Press, 2009.
- BREDEKAMP, HORST.** *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2012.
- BREDEKAMP, HORST.** *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2005.
- BRIGHAM, DAVID.** »«Ask the Beasts, and They Shall Teach Thee»: The Human Lessons of Charles Willson Peale's Natural History Displays«. In: *Huntington Library Quarterly*. Bd. 59, Nr. 2/3. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1996. S. 182–206.
- BRIGHAM, DAVID R.** *Public Culture in the Early Republic. Peale's Museum and its Audience*. Washington (DC): Smithsonian Institution Press, 1995.
- BRÜCKLE, WOLFGANG.** »Aufklärung«. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2. Aufl. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 35–41.
- BRUSIUS, MIRJAM.** »Unschärfe als frühe Fotokritik: Julia Margaret Camerons Frage nach dem Maß der Fotografie im 19. Jahrhundert«. In: *Maßlose Bilder: visuelle Ästhetik der Transgression*. Hg. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2009. S. 341–358.
- BÜHLER, BENJAMIN.** *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.
- BUELL, LAWRENCE.** »Foreword«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Presse, 2009. S. xiii–xiv.
- BURCHERT, LINN.** »Ilkka Halso. Mit Drohne und Skalpell in Finnland«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019 S. 152–159.

- BURNS, SARAH; DAVIS, JOHN (HG.).** *American Art to 1900. A Documentary History.* Berkeley (CA), Los Angeles (CA), London: University of California Press, 2009.
- BURNS, SARAH.** *Pastoral Inventions. Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture.* Philadelphia (PA): Temple University Press, 1989.
- VON BUTTLAR, ADRIAN.** *Der Landschaftsgarten.* Köln: DuMont Buchverlag, 1989.
- CAO, MAGGIE M.** »Heade's Hummingbirds and the Underground of Landscape«. In: *American Art.* Bd. 25, Nr. 3. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2011. S. 48–75.
- CAREY, E. L.; HART, A.** *A Picture of Philadelphia, Or, A Brief Account of the Various Institutions and Public Objects in this Metropolis.* Philadelphia (PA), Chestnut Street, 1938. In: URL: https://books.google.de/books?id=hTUWAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [15.03.2020].
- CARR, GERALD L.** *Frederic Edwin Church: catalogue raisonné of works of art at Olana State Historic Site.* Vol 1. Cambridge (MA), New York (NY): Cambridge University Press, 1994.
- CASPER, GERHARD.** »A Man from «ultima Thule» visits Jefferson: Alexander von Humboldt in Philadelphia and Washington«. In: *Proceedings of the American Philosophical Society.* Bd. 155, Nr. 3. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2011. S. 247–262.
- CHAPLIN, JOYCE E.** »Nature and Nation. Natural History in Context«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Hg. Sue Ann Prince. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 75–95.
- CIKOVSKY JR., NICOLAI.** »Demokratischer Illusionismus«. In: *America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.]. Hg. Stephan Koja. München, London, New York (NY): Prestel, 1999. S. 33–41.
- COLE, THOMAS.** »Essay on American Scenery« [Originalausgabe 1836]. In: *The Collected Essays and Prose Sketches.* Hg. Marshall Tymn. St. Paul (MN): John Colet, 1980. S. 3–19.
- COLLET, DOMINIK.** »Kunst und Wunderkammern«. In: *Europäische Erinnerungs-ort 3. Europa und die Welt.* Hg. Pim de Boer et al. Oldenbourg: Wissenschaftsverlag, 2012. S. 157–164.
- COMEY, JANET L.** »Tropical Landscapes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. Hg. Theodore E. Stebbins. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 49–55.

- COMEY, JANET L. »The Gems of Brazil«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. Hg. Theodore E. Stebbins. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 71–97.
- COX, ROBERT S. »The Pious Pursuit of Agriculture. Nature, Culture, and Exchange in Quaker-Seneca Missions«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 302–329.
- CRAVEN, WAYNE. »Luman Reed, Patron: His Collection and Gallery«. In: *The American Art Journal*. Bd. 12, Nr. 2. New York (NY): Kennedy Galleries Inc., 1980. S. 40–59.
- CRONON, WILLIAM (HG.). »Introduction: In Search of Nature«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 23–56.
- CRONON, WILLIAM (HG.). »The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 69–90.
- CRONON, JOHN. *American Picturesque*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 2000.
- DARWIN, CHARLES. *The Origin of Species by Means of Natural Selection* [Originalausgabe 1859]. New York (NY): Barnes and Noble Classics, 2004.
- DASTON, LORRAINE. »Nature by Design«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 232–253.
- DASTON, LORRAINE. »Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität«. In: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Hg. Michael Hagner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 137–158.
- DAVIS, ELLIOT BOSTWICK. »American Drawing Books and Their Impact on Fitz Hugh Lane«. In: *Proceedings of the American Antiquarian Society*. Bd. 105, Nr. 1. Worcester (MA): American Antiquarian Society, 1995. S. 79–104.
- DAYER GALLATI, BARBARA. »Thought on Canvas: American Pre-Raphaelite Iconography«. In: *The American Pre-Raphaelites. Radical Realists* [Ausst.-Kat.]. Hg. Linda S. Ferber, Nancy K. Anderson. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2019. S. 59–76.
- DEARINGER, DAVID B. »Thomas Eakins«. In: *National Academician Database*. URL: <https://www.nadatabase.org/2018/07/20/thomas-eakins/> [26.06.2021].
- DELBORGO, JAMES. *A Most Amazing Scene of Wonders. Electricity and Enlightenment in Early America*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 2006.

- DE LUE, RACHEL. »Art and Science in America«. In: *American Art*. Bd. 23, Nr. 2. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2009. S. 2–9.
- DENG, PAN. »Hegels dialektische Methode und seine positiv-negative Betrachtung der chinesischen Philosophie« [Diss.]. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 2016. In: URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/19859/1/Deng_Pan.pdf [12.09.2022].
- D'ENTREMONT, JEREMY. »Flags, Lighthouses, & Navigation Aids: Rockport, Mass. - Thacher Island Twin Lighthouses«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <https://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=152> [05.05.2022].
- DEXTER, RALPH W. »Historical Aspects of Louis Agassiz's Lectures on the Nature of the Species«. In: *Bios*. Bd. 48, Nr. 1. Austin (TX): Beta Beta Beta Biological Society, März 1977. S. 12–19.
- DORMENT, RICHARD. *British Painting in the Philadelphia Museum of Art. From the Seventeenth to the Nineteenth Century*. Philadelphia (PA): Philadelphia Museum of Art, 1986.
- DUNBAR-ORTIZ, ROXANNE. *An Indigenous Peoples' History of the United States*. Boston (MA): Beacon Press, 2014.
- EBERLE, MATTHIAS; VON BUTTLAR, ADRIAN. »Landschaft und Landschaftsgarten«. In: *Funkkolleg Kunst* [Originalausgabe 1987]. Hg. Werner Busch. München, Zürich: Piper, 1997. 451–482.
- ECO, UMBERTO (Hg.). *Die Geschichte der Schönheit*. München: dtv, 2006.
- EFFMANN, ELISE. »Thomas Cole's View of Fort Putnam«. In: *The Magazine Antiques*. Hg. Greg Cerio. New York (NY), 2004. S. 154–159.
- EISENMANN, STEPHEN F. »Mensch und Erde. Anfänge der Ökologie in der Zeit des Impressionismus«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 48–61.
- EISENMANN, STEPHEN F. (Hg.). *From Corot to Monet. The Ecology of Impressionism*. Genf, Paris: Skira, 2011. S. 17–34.
- ELLIS, ELIZABETH GARRITY. »Cape Ann Views«. In: *Paintings by Fitz Huger Lane* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988. S. 19–46.
- EMERSON, RALPH WALDO. *Nature*. Boston (MA), Cambridge (MA): James Munroe & Company, 1836.
- FAGAN, BENJAMIN. »'The North Star' and the Atlantic 1848«. In: *African American Review*. Bd. 47, Nr. 1. St. Louis (MO): The Hopkins University Press, 2014. S. 51–67.

- FAHERTY, DUNCAN.** *Remodeling the Nation: The Architecture of American Identity, 1776-1858.* Hanover (NH), London: University Press of New England, 2007. S. 110.
- FELLOWS ANDRUS, LISA.** »Design and Measurement in Luminist Art«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989.
- FIorentini, ERNA.** »Naturwissenschaft und Kunst«. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft.* 2. Aufl. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 299–305.
- FISCHER, RALF MICHAEL.** *'The Significance of the Frontier in American Art'. Zur Darstellung und Reflexion der Frontier in der nordamerikanischen Malerei zwischen 1725 und 1930* [Habil.]. 3 Bde., Manuskript. Universität Tübingen, 2017.
- FLEXNER, JAMES THOMAS.** *That Wilder Image: The Painting of America's Native School from Thomas Cole to Winslow Homer.* Boston (MA): Little Brown and Company, 1962.
- FLEXNER, JAMES THOMAS.** *Die ersten Künstler der Neuen Welt. Vier frühe amerikanische Maler.* Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1947.
- FOLEY, MARY.** »Fitz Hugh Lane, Ralph Waldo Emerson, and the Gloucester Lyceum«. In: *The American Art Journal.* Bd. 27, Nr. 1/2. New York (NY): Kennedy Galleries Inc., 1995/1996. S. 99–101.
- FOSHAY, ELLA.** »The Legacy of Elias Lyman Magoon: An Art for All Seasons«. In: *All Seasons and Every Light. Nineteenth Century American Landscapes from the Collection of Elias Lyman Magoon* [Ausst.-Kat.]. Poughkeepsie (NY): Vassar College Art Gallery, 1983. S. 7–30.
- FOTHERGILL, JOHN; AN WILLIAM BARTRAM, 2.** Oktober 1772. *American Philosophical Society,* Philadelphia (PA).
- FRIEDL, BETTINA.** »The Peale Family: On the Beginnings of a Democratic Art and Aesthetics in America«. In: *Democracy and the Arts in the United States. American Studies: A Monograph Series 73.* Hg. Alfred Hornung, Reinhard R. Doerries, Gerhard Hoffman. München: Wilhelm Fink, 1996. S. 145–162.
- FRUGONI, CHIARA.** *Pietro and Ambrogio Lorenzetti.* Florenz: Scala, 1988.
- FRY, JOEL T.** »America's Ancient Garden. The Bartram Botanic Garden 1728–1860«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840.* Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 60–95.
- FRY, JOEL T.** »An international catalogue of North American trees and shrubs, the Bartram boardside 1783«. In: *Journal of Garden History. An international Quarterly.* Bd. 16, Nr. 1. Oxfordshire: Taylor & Francis LTD. 1996. S. 3–23.

- FUCHS, LEONHART. *De Historia Stirpium*. Basel: In officina Isingriniana, 1542.
- GAMWELL, LYNN. *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*. New York (NY), London: Princeton University Press, 2020.
- GARDNER, ALBERT TEN EYCK. »Scientific Sources of the Full-Length Landscape: 1850«. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. Bd. 4, Nr. 2. New York (NY): The Metropolitan Museum of Art, 1945. S. 59–65.
- GAUDIO, MICHAEL. »The Two Enlightenments«. In: *American Art*. Bd. 23, Nr. 2. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2009. S. 10–12.
- GAUDIO, MICHAEL. »Swallowing the Evidence: William Bartram and the Limits of Enlightenment«. In: *Winterthur Portfolio*. Bd. 36, Nr. 1. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2001. S. 1–17.
- GAUDIO, MICHAEL. »Surface and Depth. The Art of Early American Natural History«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Hg. Sue Ann Prince. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 56–73.
- GAUDIO, MICHAEL. »The Elements of Botanical Art. William Bartram, Benjamin Smith Barton, and the Scientific Imagination«. In: *William Bartram. The Search for Nature's Design*. Hg. Thomas Hallock, Nancy E. Hoffmann. Athens (GA), London: The University of Georgia Press, 2010. S. 426–439.
- GERDTS, WILLIAM H. *American Impressionism*. New York (NY), London, Paris: Abbeville Press Publishers, 1984.
- GIEGERICH, PETRA. »Amerikanische Kunst aus internationaler Perspektive«. In: *Informationsdienst Wissenschaft*. URL: <https://idw-online.de/de/news709884> [28.01.2019].
- GILMORE, ROBERT LOUIS; HARRISON, JOHN PARKER. »Juan Bernardo Elbers and the Introduction of Steam Navigation on the Magdalena River«. In: *The Hispanic American Historical Review*. Bd. 28, Nr. 3. Durham (NC): Duke University Press, 1948. S. 335–359.
- GLUECK, GRACE. »Art: The American Pre-Raphaelites«. In: *The New York Times* [05.04.1985]. In: <https://www.nytimes.com/1985/04/05/arts/art-the-american-pre-raphaelites.html> [22.05.2019].
- GOODRICH, LLOYD. *Thomas Eakins*. Bd. 1. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.
- HALLOCK, THOMAS. »Vivification and the Early Art of William Bartram«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Presse, 2009. S. 43–60.

- HALTMAN, KENNETH.** »The Poetics of Geologic Reverie: Figures of Source and Origin in Samuel Seymour's Landscapes of the Rocky Mountains«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation*. Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino (CA): Huntington Library, 1998. S. 131–175.
- HART, ANDREA; PAUL MARTYN COOPER.** *Images of Nature. Expeditions and Endeavours*. London: Printing International Limited, 2018.
- HARVEY, ROSE; SAWYER, SEAN E.** »Foreword«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 20–44.
- HARVEY, ELEANOR JONES.** »Capturing the Cosmos«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 91–132.
- HEADE, MARTIN JOHNSON.** »Taming Hummingbirds«. In: *Forest and Stream 38* [14.04.1892]. Nr. 15. New York (NY): Open Court Publishing Co, 1892. S. 348.
- HEMENWAY, PRIYA.** *Der geheime Code. Die rätselhafte Formel, die Kunst, Natur und Wissenschaft bestimmt*. Köln: Evergreen, 2008.
- HENDREN, CLAIRE.** »Impressionist Art in Private Clubs: The Case Study of the Union League Club (1886-1902)«. In: *Transatlantica*. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/10610> [26.06.2021].
- HENDREN, CLAIRE.** »French Impressionism in the United States' Greater Midwest: The 1907–8 Traveling Exhibition«. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide*. URL: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.1.3> [26.06.2021].
- HERDING, KLAUS.** »Vorwort«. In: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Hg. Klaus Herding. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 9–11.
- HERDING, KLAUS.** »Zwischen Kennerschaft und Engagement. Jules-Antoine Castagnary über Form und Funktion der neuen Kunst«. In: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Hg. Klaus Herding. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 153–176.
- HIESINGER, ULRICH W.** *Impressionism in America. The Ten American Painters*. München: Prestel Verlag, 1991.
- HÖLDER, HELMUT.** *Kurze Geschichte der Geologie und Paläontologie*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1989.
- HOLDSWORTH, SAM.** »The Old Fort and Ten Pound Island, Gloucester«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=28> [13.03.2021].

- HOWARD, HUGH.** *Dr. Kimball and Mr. Jefferson: Rediscovering the Founding Fathers of American Architecture.* New York (NY): Bloomsbury Publishing, 2011.
- HOWAT, JOHN. K.** »Frederic Edwin Church«. In: *American Paradise. The World of the Hudson River School* [Ausst.-Kat.]. New York (NY): The Metropolitan Museum of Art, 1987. S. 238–265.
- HOWE DOWNES, WILLIAM.** »Impressionism in Painting«. In: *New England Magazine.* Nr. 6. Boston (MA): J. N. McClintock and Co., 1892.
- HÜLSEWIG-JOHNEN, JUTTA (HG.).** »Die Landschaft – Begriff und Inhalt.« In: *Die Landschaft. Meisterwerke des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal* [Ausst.-Kat.]. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1986. S. 9–13.
- VON HUMBOLDT, ALEXANDER.** *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung.* Bd. 2 [Originalausgabe 1847]. Hg. Ottmar Ette. Frankfurt am Main: Eichborn, 2004.
- HUNTINGTON, DAVID C.** »Church and Luminism: Light for America's Elect«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 155–193.
- HUXLEY, ALDOUS.** *Literature and Science.* London: Chatto & Windus, 1963.
- IGOE, LAURA.** »Creative Matter: Tracing the Environmental Context of Materials in American Art«. In: *Natures Nation. American Art and Environment.* Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock: New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 140–169.
- IRMSCHER, CHRISTOPHER.** »Wonderful Entanglements«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History.* Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmischer. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 61–84.
- JEFFERSON, THOMAS.** *Notes on the State of Virginia.* Philadelphia: Prichard and Hall, 1785. In: URL: <https://docsouth.unc.edu/southlit/jefferson/jefferson.html> [15.09.2021].
- JENKINS, ALICE.** »Alexander von Humboldt's 'Kosmos' and the Beginning of Ecocriticism«. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment.* Bd. 14, Nr. 2. New York (NY): Oxford University Press, 2007. S. 89–105.
- JOHNS, ELIZABETH.** *Thomas Eakins. The Heroism of Modern Life.* New York (NY), London: Princeton University Press, 1983.
- JUDD, RICHARD W.** *The Untilled Garden. Natural History and the Spirit of Conservation in America 1740–1840.* New York (NY): Cambridge University Press, 2009.

- KANT, IMMANUEL.** *Kritik der Urteilskraft* [Originalausgabe 1790]. 1. Aufl. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- KELLY, FRANKLIN.** *Frederic Edwin Church and the National Landscape*. Washington (DC), London: Smithsonian Institution Press, 1988.
- KELLY, FRANKLIN ET AL.** *American Paintings of the Nineteenth Century. Part I*. New York (NY): Oxford University Press, 1996.
- KELLY, FRANKLIN.** »Lane and Church in Maine«. In: *Paintings by Fitz Huger Lane* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988. S. 129–156.
- KELLY, PATRICK J.** »The European Revolution of 1848 and the Transnational Turn in Civil War History«. In: *Journal of the Civil War Era*. Bd. 4, Nr. 3. Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press, 2014. S. 431–443.
- KENNEDY, CHARLES J.** »The Eastern Rail-Road Company to 1855«. In: *The Business History Review*. Bd. 31, Nr. 1. Boston (MA): The President and Fellows of Harvard College, 1957. S. 92–123.
- KIRKPATRICK, SIDNEY D.** *The Revenge of Thomas Eakins*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2006.
- KNÖSCHKE, JULIA.** »Inszenierung der Farbe. Gartenbilder«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 171–185.
- KNÖSCHKE, JULIA.** »Leichtigkeit und Melancholie. Der Süden«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 222–233.
- KNOLL, MANUEL.** *Antike griechische Philosophie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2017.
- KOHLSTEDT, SALLY GREGORY.** »Curiosities and Cabinets: Natural History Museums and Education on the Antebellum Campus«. In: *Isis*. Bd. 79, Nr. 3. Chicago (IL): University of Chicago Press, 1988. S. 405–426.
- KOPP-OBERSTEBRINK, HERBERT.** »Brandon Ballengée. Überleben: Kunst, Wissenschaft und Aktivismus im Praeter Naturam«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019. S. 169–175.
- KORT, PAMELA.** »Zwei Maler in Südamerika: Frederic Edwin Church und Martin Johnson Heade«. In: *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* [Ausst.-Kat.]. Hg. Pamela Kort, Max Hollein. Köln: Wienand Verlag, 2009. S. 12–23.
- KRÜGER, MATTHIAS.** »Impressionismus«. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2. Aufl. Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2011. S. 205–208.

- KRZYSZTOF, POMIAN.** »Vision and Cognition«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 211–231.
- KUDISH, MICHAEL.** *The Catskill Forest: A History*. Fleischmanns (NY): Purple Mountain Press, 2000.
- KURITZ, HYMAN.** »The Popularization of Science in Nineteenth-Century America«. In: *History of Education Quarterly*. Bd. 21, Nr. 3. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1981. S. 259–274.
- KUSSEROW, KARL.** »Ordering the Land«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 71–101.
- KUSSEROW, KARL.** »The Trouble with Empire«. In: *Nature's Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 103–139.
- LACK, H. WALTER.** *Alexander von Humboldt und die botanische Erforschung Amerikas*. München: Prestel Verlag, 2018
- LAMB, JONATHAN.** »Captain Cook and the Scourge of Scurvy«. In: *BBC*. URL: https://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/captaincook_scurvy_01.shtml [18.09.2021].
- LATOUR, BRUNO (HG.).** *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Hg. Bruno Latour, Peter Weibel. Karlsruhe: ZKM Karlsruhe, 2020.
- LEJA, MICHAEL.** *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*. Berkeley (CA), Los Angeles (CA): University of California Press, 2007.
- LEJA, MICHAEL.** »Eakins and Icons«. In: *The Art Bulletin*. Bd. 83, Nr. 3. New York (NY): CAA, 2001. S. 479–497.
- LENOX LIBRARY.** *Catalogue of the Paintings in the Robert L. Stuart Collection*. New York (NY): Order of the Trustees, 1893. In: URL: https://archive.org/details/catalogueofpaint00leno_1 [03.02.2021].
- LEONHARD, KARIN.** *Bildfelder: Stillleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2013.
- LIMA, MENDELSON ET AL.** »Deforestation and the Social Impacts of Soy for Biodiesel: Perspectives of Farmers in the South Brazilian Amazon«. In: *Ecology and Society*. Bd. 16, Nr. 4. Dedham (MA): Resilience Alliance Inc., 2011.
- LINNAEUS, CAROLUS.** »The Oeconomy of Nature«. In: *Miscellaneous Tracts Relating to Natural History, Husbandry, and Physick*. London: J. Dodsley, Leigh and Sotheby, and T. Payne, 1791.

- LOWENTHAL, DAVID.** *George Perkins Marsh. Prophet of Conservation.* Seattle (WA): University of Washington Press, 2009.
- LUBIN, DAVID M.** *Picturing a Nation. Art and Social Change in Nineteenth-Century America.* New Haven (CT), London: Yale University Press, 1994.
- LUBRICH, OLIVER (HG.).** *Alexander von Humboldt. Das Graphische Gesamtwerk.* Darmstadt: Lambert Schneider, 2015.
- LUCIE-SMITH, EDWARD.** *Amerikanischer Realismus.* Leipzig: E. A. Seemann Kunstverlagsgesellschaft, 1994.
- LURIE, EDWARD.** *Louis Agassiz. A Life in Science.* Chicago (IL), London: University of Chicago Press, 1960.
- LURIE, EDWARD.** »Louis Agassiz and the Idea of Evolution«. In: *Victorian Studies.* Bd. 3, Nr. 1. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1959.
- LYELL, CHARLES.** *Principles of Geology.* Bd. 1. London: John Murray, 1830.
- MAGEE, JUDITH.** *Art of Nature. Three Centuries of Natural History Art from Around the World.* London: Natural History Museum, 2009.
- MAGEE, JUDITH.** *The Art and Science of William Bartram.* University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 2007.
- MALLERY, TIMOTHY J.** »Laurel House (1852-1967)«. In: URL: <http://catskillarchive.com/laurel/index.htm> [20.03.2022].
- MANKIN KORNHAUSER, ELIZABETH (HG.).** »Manifesto for an American Sublime: Thomas Cole's Oxbow«. In: *Thomas Cole's Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 63–95.
- MANKIN KORNHAUSER, ELIZABETH (HG.).** »American Wilderness«. In: *Thomas Cole's Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 128–143.
- MANKIN KORNHAUSER, ELIZABETH (HG.).** »Cole's Legacy«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 222–243.
- MANKIN KORNHAUSER, ELIZABETH ET AL.** »Katalog der ausgestellten Werke«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 103–235.
- MANNERS, DR. JANE; SCHWARTZ FELLOW, BERNARD UND IRENE.** »The Great New York Fire of 1835 and the Marketing of Disaster«. In: *New-York Historical Society.* URL: <https://www.nyhistory.org/blogs/the-great-new-york-fire-of-1835-and-the-marketing-of-disaster> [01.05.2022].
- MANTHORNE, KATHERINE.** *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring*

Latin America, 1839–1879. Washington (DC), London: Smithsonian Institution Press, 1989.

- MANTHORNE, KATHERINE.** »The Quest for a Tropical Paradise: Palm Trees as Fact and Symbol in Latin American Landscape Imagery. 1850–1875«. In: *Art Journal*. Bd. 44, Nr. 4. New York (NY): College Art Association of America, 1984. S. 374–382.
- MARLEY, ANN O.** »The Schuylkill River School. Landscape Representation in Philadelphia from the American Revolution to the Centennial Exhibition«. In: *From the Schuylkill to the Hudson. Landscape of the Early American Republic* [Ausst.-Kat.]. Philadelphia (PA): Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2019.
- MARSH, GEORGE PERKINS.** *Man and Nature, or, Physical Geography as Modified by Human Action*. New York (NY): Charles Scribner, 1864.
- MARSH, JOHANNA.** »Alexis Rockman: A Fable for Tomorrow«. In: *Alexis Rockman. A Fable for Tomorrow*. London: D Giles Limited, 2010. S. 15–62.
- MARTENS, HELGE.** »Goethe und der Basaltstreit«. In: *Humboldtgesellschaft*. URL: <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=goethe#D> [18.08.2020].
- MARX, LEO.** *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York (NY): Oxford University Press, 1964.
- MCCRACKEN PECK, ROBERT.** »Illustrating Nature. Institutional Support for Art and Science in Philadelphia, 1770–1830«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 210–225.
- MCCRACKEN PECK, ROBERT.** »Preserving Nature for Study and Display«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Hg. Sue Ann Prince. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 11–26.
- MESSER, PETER C.** »The Nature of William Bartram’s Travels«. In: *Atlantic Environments and the American South*. Hg. Thomas Blake Earl, D. Andrew Johnson. Athens (GA): University of Georgia Press, 2020. S. 195–214.
- MEYERS, AMY R. W.** »From Nature and Memory. William Bartram’s Drawings of North American Flora and Fauna«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 128–159.
- MILLER, ANGELA.** »The Fate of Wilderness in American Landscape Art«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C.

- Braddock, Christopher Irmischer. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 85–109.
- MILLER, ANGELA. »Nature's History. The Changing Cultural Image of Nature, from Romantic Nationalism to Land Art«. In: *Kunsttexte* 1/2015. URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8129/miller.pdf> [05.02.2021].
- MILLER, LILLIAN B. (Hg.). *The Selected Papers of Charles Willson Peale and his Family. The Belfield Farm Years, 1810–1820*. Bd. 3. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1991.
- MILLS, SALLY. »Catalogue«. In: *All Seasons and Every Light. Nineteenth Century American Landscapes from the Collection of Elias Lyman Magoon* [Ausst.-Kat.]. Poughkeepsie (NY): Vassar College Art Gallery, 1983. S. 31–89.
- MORGENTHALER, ERWIN. *Von der Ökonomie der Natur zur Ökologie. Die Entwicklung ökologischen Denkens und seiner sprachlichen Ausdrucksformen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000.
- MOURA, NÁRGILA G. et al. »Two Hundred Years of Local Avian Extinctions in Eastern Amazonia«. In: *Conservation Biology*, Bd. 28, Nr. 5. Hoboken (NJ): Wiley for Society for Conservation Biology, 2014, S. 1271–1281.
- MÜLLER, ALBRECHT. »Wachsende und schrumpfende Städte«. *Aus der Veranstaltungsreihe: LebensPhasenHaus Tübingen*. In: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4u9d3XBjWuc&list=PLx7UQo1tL7pWeAXPLEiFIXac-FxDYb-6VM> [10.03.2022].
- MYERS, KENNETH JOHN. »Art and Commerce in Jacksonian America: The Steamboat *Albany* Collection«. In: *The Art Bulletin*. Bd. 82, Nr. 3. Los Angeles (CA): College Art Association, 2000. S. 503–528.
- NAEF, WESTON. »'New Eyes' – Luminism and Photography«. In: *American Light. The Luminist Movement 1850–1875* [Ausst.-Kat.]. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 267–290.
- NICHOLS, ANN; WEBSTER, HARRIET (Hg.). *Burnham Brothers Railway: Stories from the Neighborhood*. Gloucester (MA): Gloucester Maritime Heritage Center, 2003.
- NOVAK, BARBARA. *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825–1875*. New York: Oxford University Press, 1980.
- NOVAK, BARBARA. *American Painting in the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience*. New York (NY): Oxford University Press, 2007.
- NYE, DAVID E. *America as Second Creation. Technology and Narratives of New Beginnings*. Cambridge (MA), London: MIT Press, 2003.

- NYE, DAVID. E.** *Consuming Power. A Social History of American Energies.* Cambridge (MA), London: MIT Press, 1998.
- OAKES, MARTHA.** »Granite Quarrying / Shipping«. In: *Cape Ann Museum*. URL: https://fitzhenrylaneonline.org/historical_material/?section=Granite+Quarrying+%2F+Shipping [05.05.2022].
- O'CONNELL, GREGORY.** »The Story of Revere Sugar in Red Hook and the Rise and Fall of Big Sugar in Brooklyn«. In: URL: <https://redhookwaterfront.com/2018/12/the-story-of-revere-sugar-in-red-hook-and-the-rise-and-fall-of-big-sugar-in-brooklyn/> [03.02.2021].
- OEHRING, ERIKA (HG.).** »Goldene Zeiten«. In: *Goldene Zeiten. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.]. Salzburg: Salzburg Domquartiergalerie, 2019. S. 13–25.
- OEHRING, ERIKA (HG.).** »Landschapjes. Eine niederländische Domäne«, In: *Goldene Zeiten. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* [Ausst.-Kat.]. Salzburg: Salzburg Domquartiergalerie, 2019. S. 107–126.
- OETTERMAN, STEPHAN.** *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums.* Frankfurt am Main: Syndikat, 1980.
- OGLIVIE, BRIAN W.** »Image and Text in Natural History, 1500–1700«. In: *The Power of Images in Early Modern Science.* Hg. Wolfgang Lefèvre et al. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag, 2003. S. 141–166.
- OLWIG, KENNETH R.** »Reinventing Common Nature: Yosemite and Mount Rushmore – A Meandering Tale of a Double Nature«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature.* New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 379–408.
- O'MALLEY, THERESE.** »Your Garden must be a Museum to you: Early American Botanic Gardens«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation.* Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino: Huntington Library, 1998. S. 35–59.
- O'MALLEY, THERESE.** »Cultivated Lives, Cultivated Spaces. The Scientific Garden in Philadelphia, 1740–1840«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840.* Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 36–59.
- O'MALLEY, THERESE.** »Belfield«. In: *History of Early American Landscape Design.* URL: <https://heald.nga.gov/mediawiki/index.php/Belfield> [15.07.2020].
- ORSER JR., CHARLES E.** »Why the Gilded Age... and Why Now?«. In: *International Journal of Historical Archaeology.* Bd. 4, Nr. 16. New York (NY): Springer, 2012. S. 623–633.

- PATTERSON, MARGARET SLOANE.** »Nicolino Calyo and His Paintings of the Great Fire of New York, December 16th and 17th, 1835«. In: *The American Art Journal*. Bd. 14, Nr. 2. New York (NY): Kennedy Galleries Inc., 1982. S. 4–22.
- PERRY, CLAIRE.** *The Great American Hall of Wonders. Art, Science, and Invention in the Nineteenth Century* [Ausst.-Kat.]. London: D Giles, 2011.
- PLOT, ROBERT.** *The Natural History of Staffordshire* [Originalausgabe 1686]. In: URL: https://books.google.de/books/about/The_Natural_History_of_Staffordshire.html?id=T03JVJkdC9gC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [20.11.2019].
- POWELL, EARL A.** »Luminism and the American Sublime«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 68–94.
- POWELL, EARL A.** »The Boston Harbor Pictures«. In: *Paintings by Fitz Huger Lane* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988. S. 47–99.
- PREST, JOHN.** *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1981.
- PRINCE, SUE ANN (HG.).** »Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America 1730–1860«. In: *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge. Natural History in North America, 1730–1860* [Ausst.-Kat.]. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 2003. S. 1–9.
- PRITCHARD, MARGARET.** »A Protracted View. The Relationship between Mapmakers and Naturalists in Recording the Land«. In: *Knowing Nature. Art and Science in Philadelphia 1740–1840*. Hg. Amy R. W. Meyers. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2011. S. 8–35.
- PUTZ, FRANCIS; HOLBROOK, N. MICHELE.** »Tropical Rain-Forest Images«. In: *People of the Tropical Rainforest*. Hg. Julie Sloan Denslow, Christine Padoch. Berkeley (CA), Los Angeles (CA): University of California Press, 1988. S. 37–52.
- QUINN, STEPHEN CHRISTOPHER.** *Windows on Nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*. New York (NY): Abrams, 2006.
- QUINN, KAREN E.** »Orchids«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. Hg. Theodore E. Stebbins. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 109–121.
- QUINN, KAREN E.** »View of Coffin's Beach«. In: *Museum of Fine Arts Boston*. URL: <https://collections.mfa.org/objects/33497/view-of-coffins-beach?ctx=08180092-10cc-4928-993c-adf2ba60c184&id=5> [10.03.2020].

- PYNE, KATHLEEN.** *Art and the Higher Life. Painting and Evolutionary Thought in Late Nineteenth-Century America.* Austin (TX): University of Texas Press, 1996.
- RAAB, JENNIFER.** *Frederic Church. The Art and Science of Detail* [Diss.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2015.
- REICHHOLF, JOSEF H.** *Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- RICHMOND, SHELDON.** »The Interaction of Art and Science«. In: *Leonardo*. Bd. 17, Nr. 2. Cambridge (MA): MIT Press, 1984. S. 81–86.
- RICHMOND-MOLL, JEFFREY.** »'A Knot of Species': Raphaele Peale's *Still Life with Steak* and Ecology of Food«. In: *Natures Nation. American Art and Environment*. Hg. Karl Kusserow, Alan C. Braddock: New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 170–177.
- RIGAL, LAURA.** »Empire of Birds: Alexander Wilson's *American Ornithology*«. In: *Art and Science in America. Issues of Representation*. Hg. Amy R. W. Meyers. San Marino: Huntington Library, 1998. S. 61–96.
- RONNBERG, ERIK.** »Harbor of Boston, with the City in the Distance«. In: *Cape Ann Museum*. URL: <http://fitzhenrylaneonline.org/catalog/entry.php?id=88> [08.03.2021].
- ROSENBAUM, JULIA B.** (Hg.). »A World in View«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 45–90.
- ROSS, MARTIN E.** *Cape Ann. Its Physical and Environmental Geology.* Boston: Northeastern University, 2015.
- RUSKIN, JOHN.** *Modern Painters I.* New York (NY): Wiley and Son, 1848. In: URL: https://books.google.de/books?id=pDsJAAAAQAAJ&printsec=front-cover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [23.01.2021].
- RYDELL, ROBERT W.** *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876–1916.* Chicago (IL), London: University of Chicago Press, 1984.
- SAUNDERS, GILL.** *Picturing Plants. An Analytical History of Botanical Illustration.* Berkeley (CA), Los Angeles (CA): University of Chicago Press, 1995.
- SCHAEFER, BARBARA; HACHMANN ANITA (HG.).** *Es war einmal in Amerika : 300 Jahre US-amerikanische Kunst* [Ausst.-Kat.]. Köln: Wienand, 2018.
- SCHIEBINGER, LONDA.** »Lost Knowledge, Bodies of Ignorance, and the Poverty of Taxonomy as Illustrated by the Curious Fate of *Flos Pavonis*, an Aborti-

- facient«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 125–144.
- SCHOFIELD, ROBERT E.** »The Science Education of an Enlightened Entrepreneur: Charles Willson Peale and His Philadelphia Museum«. In: *American Studies*. Bd. 30, Nr. 2. 1989 S. 21–40. In: URL: <https://journals.ku.edu/amsj/article/view/2470> [12.05.2020].
- SCHULENBURG, MATHIAS.** »John G. Rand erhält Patent für die verschließbare Bleitube«. In: *Deutschlandfunk*. URL: https://www.deutschlandfunk.de/vor-175-jahren-john-g-rand-erhaelt-patent-fuer-die.871.de.html?dram:article_id=365563 [27.08.2019].
- SCHULZ, DIETER.** *Amerikanischer Transzendentalismus. Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margaret Fuller*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- SHAPIN, STEVEN.** »Woher stammte das Wissen in der wissenschaftlichen Revolution?«. In: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Hg. Michael Hagner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 41–103.
- SHELDON, GEORGE WILLIAM.** *American Painters* [Originalausgabe 1881]. New York (NY): Benjamin Blom, 1972.
- SIVILS, MATTHEW WYNN.** »William Batram's *Travels* and the Rhetoric of Ecological Communities«. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. Bd. 11, Nr. 1. New York (NY): Oxford University Press, 2004. S. 57–70.
- SLIFKIN, ROBERT.** »Fitz Henry Lane and the Compromised Landscape, 1848–1865«. In: *The American Art Journal*. Bd. 27, Nr. 3. Chicago (IL): Smithsonian Institution, 2013. S. 64–83.
- SMITH BARTON, BENJAMIN.** *A Discourse on Some of the Principal Desiderata in Natural History*. Philadelphia (PA): Denham & Town, 1807. In: URL: <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-2542053R-bk> [10.09.2021]
- SMITHSON, ROBERT.** »Frederick Law Olmsted and the Dialectic Landscape«. In: *Artforum*. Bd. 11, Nr. 6. New York (NY): Artforum International Magazine, 1973. S. 117–128.
- STEBBINS JR., THEODORE E.** (Hg.). »Introduction«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 1–9.
- STEBBINS JR., THEODORE E.** (Hg.). »Marshes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 29–39.
- STEBBINS JR., THEODORE E.** (Hg.). »Landscapes«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 42–48.

- STEBBINS JR., THEODORE E.** (Hg.). »Picturing Heade: The Painter and his Critics«. In: *Martin Johnson Heade* [Ausst.-Kat.]. New Haven (CT), London: Yale University Press, 1999. S. 141–168.
- STEBBINS JR., THEODORE E.** »Luminism in Context: A New View«. In: *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875* [Ausst.-Kat.]. Hg. John Wilmerding. New York (NY), London: Princeton University Press, 1989. S. 211–236.
- STOUT, HARRY S.** »Religion, Communications, and the Ideological Origins of the American Revolution«. In: *The William and Mary Quarterly*. Bd. 34, Nr. 4. Williamsburg (VA): Omohundro Institute of Early American History and Culture, 1977. S. 519–541.
- STRADLING, DAVID.** *Making Mountains: New York City and the Catskills*. Seattle (WA): University of Washington Press, 2007.
- SOLAR, GUSTAV.** *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*. Zürich: Orell Füssli, 1979.
- SOLNIT, REBECCA.** »Every Corner Is Alive. Eliot Porter as an Environmentalist and Artist«. In: *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*. Hg. Allan C. Braddock, Christopher Irmscher. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 2009. S. 213–236.
- SWEENEY, J. GRAY.** »Inventing Luminism: 'Labels Are the Dickens'«. In: *Oxford Art Journal*. Bd. 26, Nr. 2. New York (NY): Oxford University Press, 2003. S. 95–120.
- SWIDZINSKI, JOSHUA.** »Panoramic Sites and Civic Unrest in 1790s London«. In: *The Eighteenth Century*. Bd. 57, Nr. 3. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 2016. S. 283–301.
- THOMAS, GREG M.** *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Théodore Rousseau*. New York (NY), London: Princeton University Press, 2000.
- THOMAS, GREG M.** »From Ecological Vision to Environmental Immersion. Théodore Rousseau to Claude Monet«. In: *From Corot to Monet. The Ecology of Impressionism*. Stephen F. Eisenmann (Hg.). Genf, Paris: Skira, 2011. S. 47–58.
- TOOLE, ROBERT M.** *Historic Landscape Report. Olana State Historic Site, Hudson, New York*. New York (NY): Office of Parks, Recreation, and Historic Preservation, 1996.
- TURNER IGOE, LAURA.** »'Processes of Nature and Art': The Ecology of Charles Willson Peale's Smoke-Eaters and Stoves«. In: *A Greene Country Towne:*

- Philadelphia's Ecology in the Cultural Imagination*. Hg. Alan C. Braddock, Laura Turner Igoe. University Park (PA): Penn State University Press, 2016. S. 34–49.
- VAUGHN, WILLIAM.** »Romanticism«. In: *The Dictionary of Art*. Bd. 32. Hg. Jane Turner. London: Macmillan Publishers Limited, 1996. S. 735–743.
- VITTORIA, SHANNON.** »Cole's Legacy«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. Hg. Tim Barringer, Elizabeth Mankin Kornhauser. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 222–243.
- VITTORIA, SHANNON.** »Chronology«. In: *Thomas Coles Journey. Atlantic Crossings* [Ausst.-Kat.]. Hg. Tim Barringer, Elizabeth Mankin Kornhauser. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2018. S. 246–257.
- VOSS, JULIA.** *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.
- WADE, LISA.** »The Bird Hat Craze that sparked a Preservation Movement«. In: *Pacific Standard*. URL: <https://psmag.com/social-justice/bird-hat-craze-sparked-preservation-movement-92745> [13.12.20].
- WAGGONER, DIANE.** »'The Perfect Observance of Truth': Photography and American Pre-Raphaelitism«. In: *The American Pre-Raphaelites. Radical Realists* [Ausst.-Kat.]. Hg. Linda S. Ferber, Nancy K. Anderson. New Haven (CT), London: Yale University Press, 2019. S. 95–112.
- WALLACH, ALAN.** »Die Künstler der Hudson River School und das Panorama«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. Hg. Elizabeth Kornhauser. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 78–89.
- WALLACH, ALAN.** »Rethinking 'Luminism'«. In: *The Cultured Canvas. New Perspectives on American Landscape Painting*. Hg. Nancy Siegel. Durham (NC): University of New Hampshire Press, 2011. S. 115–147.
- WANG, MICHAEL.** »Cool, Clear Water: The Fairmount Water Works«. In: URL: <https://pabook.libraries.psu.edu/literary-cultural-heritage-map-pa/feature-articles/cool-clear-water-fairmount-water-works> [20.03.2022].
- WEDEWER, ROLF.** *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*. Köln: DuMont, 1978.
- WEINBERG, H. BARBARA.** »Thomas Eakins (1844–1916): Painting«. In: *The Metropolitan Museum*. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/epa/hd_epa.htm [07.03.2021].
- WEINBERG, H. BARBARA.** »American Impressionism«. In: *The Metropolitan Museum*. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/aimp/hd_aimp.htm [27.06.2021].

- WEISS, JUDITH ELISABETH (HG.).** »Kunstnatur | Naturkunst. Natur in der Kunst nach dem Ende der Natur«. In: *Kunstforum International*. Bd. 258. Roßdorf: TZ-Verlag, 2019. S. 45–85.
- WEISS, ALLEN S.** »The Limits of Metaphor: Ideology and Representation in the Zen Garden«. In: *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*. Bd. 54, Nr. 2. New York (NY): Berghahn Books, 2010. S. 116–129.
- WELSH, PETER.** »A Craft that Resisted Change: American Tanning Practices to 1850«. In: *Technology and Culture*. Bd. 4, Nr. 3. Baltimore (MD): John Hopkins University Press and the Society for the History of Technology, 1963. S. 299–317.
- WESTHEIDER, ORTRUD.** »Kunst und Wissenschaft«. In: *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* [Ausst.-Kat.]. Hg. Elizabeth Kornhauser. München: Hirmer Verlag, 2007. S. 67–77.
- WESTHEIDER, ORTRUD.** »Impressionismus. Die Kunst der Landschaft«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 10–25.
- WESTHEIDER, ORTRUD.** »Wechselspiel mit der Natur. Seerosen«. In: *Impressionismus. Die Kunst der Landschaft*. Hg. Ortrud Westheider, Michael Philipp. München, London, New York (NY): Prestel Verlag, 2017. S. 186–197.
- WHISTON SPIRN, ANNE.** »Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted«. In: *Uncommon Ground. Towards Reinventing Nature*. New York (NY), London: W. W. Norton & Company, 1995. S. 91–113.
- WILMERDING, JOHN (HG.).** *Paintings by Fitz Hugh Lane*. New York (NY): Harry N. Abrams Inc., 1988.
- WILTON, ANDREW; BARRINGER, TIM.** *American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820-1880* [Ausst.-Kat.]. London: Tate Publishing, 2002.
- WINTER, IRENE J.** »The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History«. In: *Picturing Science. Producing Art*. Hg. Caroline A. Jones, Peter Galison. New York (NY), London: Routledge, 1998. S. 55–77.
- WULF, ANDREA.** *Alexander von Humboldt und die Erfindung der Natur*. München: C. Bertelsmann, 2016.
- YOCHELSON, ELLIS L.** »Mr. Peale and His Mammoth Museum«. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*. Bd. 136, Nr. 4. Philadelphia (PA): American Philosophical Society, 1992.

- ZAPF, HUBERT (HG.).** »Ralph Waldo Emerson: Literarischer Pragmatismus und amerikanische Religion«. In: *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1996. S. 102–105.
- ZUKOWSKI, KAREN.** »A New Jerusalem«. In: *Frederic Church's Olana on the Hudson. Art Landscape Architecture*. Hg. Julia B. Rosenbaum, Karen Zukowski. New York (NY): Rizzoli Electra, 2018. S. 133–190.

US-amerikanische Landschaft von der Aufklärung zum Impressionismus

Der US-amerikanische Fokus auf Natur als Bildmotiv fiel in eine globale Konjunktur naturwissenschaftlicher Praktiken im 18. und 19. Jahrhundert. Welche inhaltlichen als auch ästhetischen Spuren die Naturwissenschaften in den Darstellungen von Landschaft hinterließen, wird in diesem Buch anhand von Schlaglichtern über mehr als 100 Jahre beleuchtet. Bewusst als nichtmonographische Studie entworfen, erscheinen die aufgeführten Wechselwirkungen von Kunst und Naturwissenschaft in einem größeren Zeit- und Ortsrahmen – von William Bartram über Charles Willson Peale, zu Frederic Edwin Church, Fitz Henry Lane, Thomas Eakins und zahlreichen weiteren US-amerikanischen Künstlern.

Darauf aufbauend wird einerseits herausgearbeitet, inwiefern ästhetische Entscheidungen der Künstler auf ein Bewusstsein für ökologische Zusammenhänge schließen lassen – selbst bevor der Begriff ‚Ökologie‘ 1866 vom deutschen Zoologen Ernst Haeckel überhaupt geprägt wurde. Andererseits ist für diese Arbeit zentral, in welchen umweltgeschichtlichen Kontexten die besprochenen Werke entstanden bzw. wie diese Kontexte sichtbar werden. Tauchen Widersprüche in der Darstellung und dem tatsächlichen Kontext auf? Welche Materialien wurden verwendet, wie wurden sie hergestellt und wo stammen sie her? Diese Fragestellungen beziehen sich auf die Ansätze des ‚Ecocriticism‘, eine Herangehensweise, die sich zunächst in den Literaturwissenschaften in den 1970er Jahren durchsetzte. Durch die ökokritische Analyse, also das Einbeziehen von Wissenschafts- und Umweltgeschichte, werden kanonische Werke in ein neues Spannungsfeld gesetzt und zuvor unbemerkte Widersprüche gegenüber Umwelthanliegen sichtbar gemacht.

Warum es sinnvoll ist, die ökokritische Analyse auf Werke des 18. und 19. Jahrhunderts anzuwenden, wird anhand der ausgewählten Beispiele gezeigt, denn sie alle lassen eine besondere Sensibilität für die Vernetzung von Lebewesen vermuten und gliedern sich so in eine proto-ökologische Haltung ein. Die Fragestellung nach der jeweiligen Ausprägung eines Umweltbewusstseins – ob und inwiefern sich dieses an den ausgewählten Bildwerken ästhetisch ablesen lässt – mündet in einem neuen und zukünftigen Bindeglied der Disziplinen Kunst- und Naturwissenschaft.

