

Joel Fischer

„Pleasure’s Purest Cup“ für alle

Der Mediendialog der Hudson River School mit dem Panorama, dem Diorama und dem bewegten Panorama

Während des 19. Jahrhunderts stellten die optischen Massenmedien einen visuellen Erfahrungsbereich zu Verfügung, der die Illusionswirkung der Tafelmalerei aufgriff und steigerte. Mit erweiterten Formaten, Betonung der Perspektive sowie visuellen Effekten und mechanischen Apparaturen, mit denen sie Bilder ‚animierten‘ und ‚bewegten‘, sprengten sie die Grenzen der Gattung und erweiterten ihre Immersionsstrategien¹. Das künstlerische Potential der optischen Massenmedien bestand entsprechend nicht aus einer absoluten Neuerung der Malerei, sondern in ihrer Erweiterung.

Dadurch hatten sie jedoch auch wieder Auswirkungen auf die Malerei, die nun in eine Konkurrenzsituation kam und im Vergleich herausgefordert wurde, ihre darstellerischen Möglichkeiten zu überdenken. Es kam – so die These dieses Aufsatzes – zu einem Mediendialog, der dazu führte, dass die Immersionsmechanismen der optischen Massenmedien wieder auf die Malerei rückwirkten und Gemälde entstanden, in denen die Künstler die Wirkung der medialen Gesprächspartner anlegten. Ein Beispiel dieses Dialoges sind die Landschaftsgemälde des US-amerikanischen Künstlers Thomas Cole und der Hudson River School. Formatsprengende Bildstrategien, wechselnde Bildräume in Bildpaaren und Serien sowie neue Präsentationsformen sind diesbezüglich bereits angeführt und auf den Einfluss der optischen Massenmedien bezogen worden². Eine zusammenfassende Darstellung, die sich nicht nur, wie bislang geschehen, auf einzelne Künstler, einzelne Bilder oder einzelne Medien beschränkt, sondern allgemeine Parameter der Auswirkung der optischen Massenmedien auf die Malerei vorstellt, steht noch aus.

Ausgehend von den jeweiligen formalen und visuellen Eigenarten des Panoramas, des Dioramas und des bewegten Panoramas wird dieser Aufsatz deshalb zum einen die Forschungsergebnisse zusammenfassen und zum anderen in der ‚Detailinsel‘, dem ‚transi-

torischen Bild‘ und der ‚Bildreise‘ drei allgemeine formale Parameter vorstellen, anhand derer sich der Mediendialog zwischen den jeweiligen optischen Massenmedien und den Gemälden der Hudson River School zeigt.

Der wechselseitige Austausch wirft darüber hinaus die Frage auf, weshalb die Malerei – und im Zusammenhang mit der amerikanischen Landschaftsmalerei, die Künstler der Hudson River School – diesen intermediären Dialog führten. Neben den Folgen für die Bildaussage und die Gattung wird dazu abschließend Thomas Coles „Essay on American Scenery“ als mögliche Erklärung angeführt. Darin hat er den Wunsch geäußert, „pleasure’s purest cup“ nicht nur einzelnen Liebhabern³, sondern einem größeren Publikum reichen zu wollen. Dementsprechend ist anzunehmen, dass der Mediendialog mit den optischen Massenmedien auch das Ziel verfolgte, den Rezipientenkreis der Landschaftserfahrung zu erweitern.

1. Das Panorama – Weite und Tiefe

Mit der Bezeichnung „la nature à coup d’œil or nature at a glance“ sicherte sich Robert Baker 1787 ein Patent, das ab 1791 den Namen „Panorama“ erhielt⁴. Dieser setzt sich aus den griechischen Begriffen für „alles“ und „Sicht“ zusammen und beschreibt einen Illusionsraum, in dem die Grenzen zwischen Malerei und Wirklichkeit aufgehoben waren und der Betrachter den Eindruck erhielt, dass er sich tatsächlich an dem dargestellten Ort befände⁵. Er stand dazu im Zentrum eines kreisrunden Ausstellungsraumes auf einer räumlich begrenzten und erhöhten Plattform, die ihn durch einen Treppenaufgang und ein Geländer an eine Aussichtsplattform erinnerte⁶. Aus einem Abstand von ca. 15 Metern blickte er auf ein 14 x 120 Meter großes Gemälde, das zylindrisch an den Innenseiten der Außenwände der Rotunde aufgespannt war und ihn nach allen Seiten hin umgab. Ober- und unterhalb der Plattform waren außerdem Blenden ange-



Abb. 1: Thomas Cole, *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm (The Oxbow)*, 1836, Öl auf Leinwand, 130,8 x 193 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

bracht, die sein Blickfeld einschränkten, damit er die Leinwandränder nicht sehen konnte. Auch die Lichtquelle, eine Öffnung im Dach der Rotunde, befand sich dadurch außerhalb seines Wahrnehmungsbereiches. Entsprechend erschien ihm das rahmenlose Gemälde als fortlaufend und selbstleuchtend. Ab 1830 steigerte das sogenannte Faux Terrain diese Illusionswirkung, indem dreidimensionale Objekte den Übergang zur Gemäldefläche verschleierten und die Tiefenwirkung der Darstellung betonten⁷. Ventilatoren, die den Wind einer Höhenplattform imitierten, schufen zusätzliche Außenraumparallelen und trugen zur Simulation einer Aussichtsplattform bei. Auf diese Weise verband sich der Ausstellungskontext mit dem Gemälde zu einem Trompe-l'œil-Effekt, der räumliche Distanzen aufhob und entfernte Orte oder vergangene Situationen in einem authentisch wirkenden Rahmen vorstellte. Zeitgenössische Annoncen und Besprechungen lobten das Panorama deshalb als eine billige und bequeme Art zu reisen und priesen es als imaginäre Reise an⁸.

Mit Maßen, die in Zeitungen nicht mehr in Höhe und Breite, sondern in Quadratmetern angegeben wurden, war vor allem das Format der Panoramagemälde ein Novum, auf das die Künstler auch im Bereich der Tafelmalerei reagierten⁹. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Zeichnung *Bucht von Neapel* (1832)¹⁰ von Thomas Cole und die Übernahme ihrer Darstellungsstrategien in der zeichnerischen Entwicklung des Gemäldes *The Oxbow* (1836, Abb. 1). Die Zeichnung der neapolitanischen Küste entstand während Coles erster Italienreise und sollte ihm nach seiner Rückkehr als Vorlage für ein tatsächliches Panorama dienen¹¹. Sie belegt dadurch nicht nur, dass Cole das Panorama schätzte, sondern zeigt auch, dass er mit dessen Prinzipien vertraut war. Darauf lassen die einheitliche Horizontlinie, der erweiterte Blickwinkel, fehlende Rahmenelemente, die Wirklichkeitstreue der Ansicht und die Staffagedetails, die als Erinnerung an das Flair des Panoramas angedeutet sind, schließen¹². Er nutzte dazu zwei Seiten seines Skizzenbuches und hob die Steine im Vordergrund durch eine stärkere



Abb. 2: Thomas Cole, Skizze für *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm (The Oxbow)*, Öl und Zeichenstift auf Pappe, 14 x 23,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Umrisslinie hervor, sodass sie wie ein Faux Terrain wirken. Diese Art der ‚Panoramazeichnung‘ übertrug er in einer Skizze von 1833¹³ für das Gemälde *The Oxbow* auch auf die US-amerikanische Landschaft. Die Zeichnung, in der der Berg im linken Bildvordergrund über den Blattrand auf die daneben liegende Seite ausgedehnt ist und in welcher der Vordergrund ebenfalls durch stärkere Umrisslinien hervorgehoben ist, zeigt entsprechend auffällige Parallelen zur Zeichnung der neapolitanischen Bucht und legt dadurch nahe, dass Cole einen möglichst weiten Bildausschnitt in seinem Gemälde darstellen wollte. Im finalen Gemälde von 1836 verengte er dann die beiden Seiten seines Skizzenbuches, indem er zwei Blickwinkel nebeneinander stellte. In einer vorbereitenden Ölskizze von 1836 (Abb. 2) erhöhte er dazu den Blickwinkel von eigentlich 55 auf 95 Grad¹⁴. Während des Entstehens

prozesses des Gemäldes experimentierte er, auf der Zeichnung von 1833 aufbauend, außerdem mit weiteren formaterweiternden Strategien, um die panoramische Breite einer Landschaft auf einer flächig begrenzten Leinwand darzustellen. In der Ölskizze fügte er dazu im linken Vordergrund einen Baum ein, der deutlich vom linken Bildrand beschnitten ist und dadurch das Format erweitert. Im fertigen Gemälde ließ er ihn nur noch partiell über den Bildrand ragen. Diese zurückgenommene Formaterweiterung kompensierte er dabei durch die dunkle Wolkendecke, die durch die Windrichtung nach links wandert und das Gemälde in eine helle und eine dunkle Seite teilt. Sowohl die Teilung als auch die dadurch angelegte transitorische Implikation der Wolken verbinden sich dabei mit dem leicht beschnittenen Baum im linken Vordergrund und erweitern den Bildraum wesentlich. Entsprechend imitierte Cole die panoramische Breite der vorbereitenden Skizze, indem er den Ausschnittcharakter des Gemäldes sowohl durch den beschnittenen Baum als auch durch den Kontrast der vorüberziehenden Wolken deutlich betonte.

Ein weiteres Beispiel der Verbindung eines Landschaftsgemäldes mit dem Format eines Panoramas ist das Ölgemälde *Niagara* (1857, Abb. 3) von Coles Schüler Frederic Edwin Church. Allein die Maße der Leinwand, die mit 106,5 x 229,9 cm mehr als doppelt so breit wie hoch ist, bezeugen Churchs Versuch, ein möglichst breites Sichtfeld abzudecken. In einer vorbereitenden Ölskizze experimentierte er sogar mit



Abb. 3: Frederic Edwin Church, *Niagara*, 1857, Öl auf Leinwand, 106,5 x 229,9 cm, Washington, D. C., Corcoran Gallery of Art.

einem Verhältnis von eins zu drei (29,2 x 90,5 cm)¹⁵. Stärker als Cole betont er den Ausschnittcharakter der Darstellung durch die strömenden Wassermassen im Vordergrund und den Verzicht auf Rahmenelemente¹⁶. Auf diese Weise vermittelt das Gemälde den Eindruck eines Ausschnitts einer größeren Ansicht oder gar eines Panoramagemäldes. Während der öffentlichen Ausstellungen des Gemäldes *The Heart of the Andes* (1859) war ihm diese Wirkung ebenfalls wichtig, weshalb er am Eingang Operngläser verteilen ließ, mit denen das Gemälde ausschnittsweise betrachtet und so die Formatbegrenzung der Darstellung ausgeblendet werden konnte (Abb. 13 und 14)¹⁷. Vor allem sein Schüler Fitz Henry Lane, der zusammengeheftete, breitformatige „panoramic sketches“ von Uferlinien zeichnete, bevor er Ausschnitte davon auf Leinwände übertrug, wurde von Churchs betont breitem Format des Niagaragemäldes beeinflusst¹⁸.

Auch das Streben nach Bildtiefe setzt die amerikanischen Landschaftsmaler mit dem Panorama in Verbindung. Besonders der erhöhte Betrachterstandpunkt der Gemälde verweist in diese Richtung. Albert Boime hat den Blick von oben als Eigenheit der US-amerikanischen Landschaftsmalerei unter der Bezeichnung des „magisterial gaze“ in den Forschungsdiskurs eingeführt. Die wahrnehmungsorientierte und formale Parallele zum Panorama betonte er dabei allerdings nicht, sondern verband den Blick von oben mit der Beherrschung des Landes im Sinne des Manifest Destiny¹⁹. Alan Wallach hob demgegenüber die Korrelation des Panoramas mit dieser Bildperspektive hervor und ersetzte den „magisterial gaze“ mit dem neutraleren Begriff der „panoramischen Breite“. In der Zusammenwirkung dieser Bildformel mit „teleskopischen Details“, wodurch die Gemälde wirken würden, als betrachte man sie durch ein Fernrohr, sah er die Einflüsse des Panoramas auf die Gemälde der Hudson River School²⁰.

Neben diesen Bildstrategien erhöhten die Künstler die Bildtiefe jedoch auch durch ein Kompositionsschema, das dem Illusionseffekt des Faux Terrain der Panoramen ähnelt. Die Gegenüberstellung der plastischen Objekte mit der Panoramaleinwand wird dabei von ‚Detailinseln‘ im Bildvordergrund übernommen. Durch ihre auffallend naturalistische Darstellung und eine ebenfalls auffallend dunklere Palette von der

dahinterliegenden Bildfläche abgegrenzt, staffeln sie die Bildebenen als Repoussoirflächen und erhöhen dadurch die Bildtiefe.

Coles Zeichnungen der *Bucht von Neapel* (1832) und seine Vorzeichnungen von 1833 für das Gemälde *The Oxbow* (1836, Abb. 1) zeigen, wie er diese Raumstrategie entwickelte. In beiden Fällen ist auffallend, dass Cole den Landschaftsräumen im Vordergrund Felsen gegenüberstellt und sie durch stärkere Umrisslinien deutlich hervorhebt. Da die Zeichnung der Bucht von Neapel als Vorlage für ein Panorama diente, ist anzunehmen, dass die Felsen als Faux Terrain gedacht waren und Cole dieses Prinzip für die Oxbow-Skizze auf die Landschaftsdarstellung der Höhensicht auf den Connecticut River übertrug. Im endgültigen Gemälde wird daraus eine Detailinsel, die den linken Vordergrund sowohl durch die naturalistische Darstellung als auch aufgrund dunklerer Farbtöne von der rechten Bildseite abhebt und ihre räumliche Entfernung betont. Entsprechend ersetzte er die Wirkung, die er in den Skizzen mittels betonter Um-



Abb. 4: Asher Brown Durand, *Landscape Composition: In the Catskills*, 1848, Öl auf Leinwand, 76,2 x 107,3 cm, San Diego, The San Diego Museum of Art.

randung erzielte, im Gemälde durch die Binnenstruktur der Detailinsel des Vordergrundes und ihre tonale Abgrenzung gegenüber der restlichen Darstellung.

Diesem Prinzip folgte auch Church mit dem Gemälde *Niagara* (1857), indem er die Wasserfläche im Vordergrund sowohl durch ihren Trompe-l'œil-Effekt als auch mittels ihres Farbtones gegenüber den herabstürzenden Wassermassen der Niagarafälle als Detailinsel abgrenzt (Abb. 3). In der unteren rechten Ecke des Gemäldes *The Heart of the Andes* (1859,



Abb. 5: Albert Bierstadt, *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, 1859, Öl auf Leinwand, 186,7 x 306,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Abb. 13) findet sich ebenfalls, wie auch in anderen Gemälden Churchs, eine Detailinsel, die die Tiefenwirkung der Ansicht unterstreicht. Asher Brown Durands *Landscape Composition: In the Catskills* (1848, Abb. 4) exemplifiziert die Übernahme dieser Strategie besonders deutlich, da er die Detailinsel hier nicht nur durch ihre naturalistische Darstellung und ihre Tonalität gegenüber dem panoramischen Ausblick abgrenzt, sondern diese Gegenüberstellung durch eine deutlich trübere Malweise des Bildraumes verstärkt. In dem Gemälde *The Rocky Mountains, Lander's Peak* (1859, Abb. 5) von Albert Bierstadt arbeitet der Künstler schließlich sogar mit zwei Detailinseln und verdoppelt dadurch ihren Effekt. Der etwas zurückgenommenen, aber deutlich betonten Erhöhung im linken Vordergrund setzte er die dahinterliegende Wiese gegenüber, bevor er die Bildtiefe durch den Dialog zwischen dem Wasserfall und den Bergen im Hintergrund abermals steigerte. Die dramatische Beleuchtungssituation hebt die doppelte Raumstruktur zusätzlich hervor und akzentuiert außerdem den Übergang zwischen den beiden Ebenen.

Motiviert durch das Panorama etablierte sich darüber hinaus in Europa und Nordamerika eine neue Präsentationsform. Vergleichbar mit einem Panorama-

besuch, bei dem für die Betrachtung eines, wenn auch großen, so doch einzelnen Gemäldes, ein Eintrittsgeld anfiel, entstanden eintrittspflichtige Einzelausstellungen von Gemälden²¹. Neben der kommerziellen Orientierung dieser Ausstellungen übernahmen die Künstler dabei auch bildexterne Präsentationsmodi des Panoramas, um die Illusionswirkung ihrer Gemälde zu erhöhen. Vor allem die Beleuchtung durch Oberlicht bei zeitgleich verdeckter Lichtquelle, die im Panorama den Eindruck des selbstleuchtenden Bildes hervorrief, war dafür eine beliebte Praxis²². So riet beispielsweise Cole 1834 in diesem Zusammenhang: „[...] a picture ought to be placed so that the light fall obliquely on it and there should be one light only, and that light if possible, unseen by the person who views the picture“²³. Vor allem Church orientierte sich für die Ausstellung seiner Gemälde am Rat seines Lehrers. Als er 1859 das Gemälde *The Heart of the Andes* im Atrium des Studiogebäudes in der West Tenth Street in New York zeigte, nutzte er zum einen natürliches Oberlicht, das – wie auch beim Panorama – durch eine runde Dachöffnung einströmte, und verdeckte zum anderen die Lichtquelle mit Tüchern, um sie vor den Blicken des Publikum zu verbergen und das Licht auf das Gemälde zu lenken²⁴.

2. Das Diorama – Effekt und Transitorik

Die Ausstellung eines einzelnen Gemäldes auf einer dunklen Wand mit direkter Beleuchtung erinnert auch an den Ausstellungsraum des Dioramas²⁵. Während der Besucher eines Panoramas vor einem scheinbar unbegrenzten Gemälde stand, saß der Diorama-besucher auf einer Tribüne in einem dunklen Raum mit schwarz bemalten Wänden²⁶. Von einem festgelegten Platz aus blickte er auf eine rechteckige, 7 x 14 Meter große Öffnung, hinter der sich, wenige Meter entfernt, ein großes Gemälde befand. Zwischen dem Rahmen und der Leinwand waren, außerhalb des Sichtfeldes der Besucher, verschiedene Beleuchtungsapparate angebracht, mit denen das Gemälde während der Vorstellung abwechselnd erhellt wurde.

Ein Beispiel der Übernahme dieses Ausstellungskontextes ist die Einzelausstellung von Churchs *Niagara* (1857, Abb. 3), das im Entstehungsjahr in



Abb. 6: Thomas Cole, *The Past*, 1838, Öl auf Leinwand, 102,9 x 156,2 cm, Amherst, Mead Art Museum.

New York und 1858 in London ausgestellt wurde. Beide Male wurde es, vergleichbar mit einer Dioramavorstellung, in einem abgedunkelten Zimmer auf dunklen Wänden mit direkter Beleuchtung präsentiert²⁷. Auch die Ausstellung des Gemäldes *The Rocky Mountains, Lander's Peak* (1863, Abb. 5) von Bierstadt lässt Parallelen zum Diorama erkennen. Er heuerte amerikanische Ureinwohner aus einem Reservat an, um sie als *Tableau vivant* in der Nähe des Gemäldes zu positionieren²⁸, und griff damit die Praxis lebendiger Requisiten auf, die auch in den Dioramavorstellungen Verwendung fand, um die Illusionswirkung einer Szene zu betonen²⁹.

Neben dieser bildexternen Referenz bezogen sich die Künstler jedoch auch formal auf das Diorama. Eingeführt wurde es 1822 von dem Bühnenmaler und späteren Pionier der Fotografie Louis-Jacques-Mandé Daguerre und von Charles-Marie Bouton. Daguerre fand heraus, dass bestimmte Pigmente durch unterschiedliche Beleuchtungsrichtungen und Beleuchtungsarten verändert werden können. Durch den sukzessiven Wechsel von Auf- zu Durchlicht, also der Beleuchtung der Leinwand von vorne und hinten, sowie mit Hilfe von Farbfiltern simulierte er dadurch die wechselnden Lichtverhältnisse eines Tages innerhalb von 15 Minuten und innerhalb eines Bildes. Ab 1832 stellte Daguerre schließlich das Doppeleffekt-Diorama vor, das mit Hilfe von Farbfiltern Objekte auf der Leinwand ‚erscheinen‘ lassen konnte³⁰. Dadurch waren vor allem flüchtige Naturphänomene wie Wolkenformationen, Nebelschwaden und Stürme visualisierbar, mit denen die zeitliche Sukzession einer



Abb. 7: Thomas Cole, *The Present*, 1838, Öl auf Leinwand, 103,5 x 156,5 cm, Amherst, Mead Art Museum.

Vorstellung betont werden konnte. Eines der wenigen erhaltenen Dioramagemälde einer Alpenszene veranschaulicht diesen Effekt³¹. Mit Auflicht beleuchtet ist der Fuß des Berges im Mittelgrund in dichten Nebel gehüllt. Während des Wechsels zum Durchlicht verflüchtigt er sich und ein Dorf wird sichtbar.

Die wechselnden Lichtsituationen eines Dioramas griff Cole in dem Gemäldezyklus *The Course of Empire* (1833–36) auf. Vor allem die sukzessive Veränderung der Tageszeit, durch die er im Wechsel der insgesamt fünf Gemälde des Zyklus den Verlauf eines Tages vom Morgengrauen bis zur Dämmerung nachstellte, verweist darauf³². Doch auch der gleichbleibende Ausschnitt mit dem markanten Felsen im

Hintergrund hebt die Parallele zum Diorama hervor, weil darin – wie das Alpendiorama belegt – die Zeitspanne eines Tages ebenfalls mittels einer statischen Grundkompositionen umgesetzt wurde³³. Die veränderte Wiederholung eines Bildausschnittes belegt auch in Bezug auf das Bildpaar *The Past* (1838, Abb. 6) und *The Present* (1838, Abb. 7) den Einfluss



Abb. 8: Thomas Cole, *The Course of Empire: The Savage State*, 1834, Öl auf Leinwand, 100,3 x 161,3 cm, New York, The New-York Historical Society.

des Dioramas. In Erstgenanntem zeigt Cole eine mittelalterliche Turnierszene vor einer bewohnten Burg. In *The Present* wiederholt sich der Bildausschnitt, doch hat sich die Burg nun in eine efeubewachsene Ruine verwandelt, die nichts mehr von den bunten

Festen aus *The Past* erahnen lässt. Für diesen Wechsel bei gleichbleibender Darstellung nennt Ellwood C. Parry das Diorama der Basilika St. Paul vor den Mauern in Rom als mediales Vorbild³⁴. Es stellte den zerstörerischen Brand der Kirche von 1823 nach, indem es, wie auch Coles Bildpaar, das Gebäude zunächst in vollem Glanz und dann als Brandruine zeigte.

Die Einflüsse des Dioramas auf Cole zeigen sich jedoch nicht nur in Bildserien beziehungsweise Bildpaaren, sondern auch in Einzelbildern. Das ‚transitorische Bild‘ besteht darin, dass der Maler einen fruchtbaren Moment auswählte, der einen vorhergehenden Zustand andeutete und einen folgenden antizipieren ließ. Vor allem Wetterveränderungen oder Wolkenformationen, die auch in den Dioramavorstellungen zu diesem Zweck eingesetzt wurden, halfen ihm dabei, die optischen Möglichkeiten des Vorbildes zu imitieren. In dem Gemälde *The Savage State* (Abb. 8) aus dem Zyklus *The Course of Empire* stellt er entsprechend im Bildhintergrund die rot-goldene Färbung des Morgenhimmels dem dunklen Nebel gegenüber, der die Bergspitze teilweise umgibt. Den transitorischen Moment erzielte Cole dabei, indem er mit dieser Gegenüberstellung das Bewusstsein



Abb. 9: Frederic Edwin Church, *Twilight in the Wilderness*, 1860, Öl auf Leinwand, 101,6 x 162,6 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.



Abb. 10: Frederic Edwin Church, *Cotopaxi*, 1862, Öl auf Leinwand, 121,9 x 215,9 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts.

baldiger Veränderung durch den fortschreitenden Sonnenaufgang implizierte. Ohne den Kontext eines Zyklus übertrug er diese Bildformel beispielsweise in *The Oxbow* (1836, Abb. 1) auf ein Einzelgemälde. Hier kontrastierte er die sonnenbeschiedene Landschaft der rechten Bildhälfte mit massigen Regenwolken, die über den linken Bildrand hinauswandern. Sowohl durch den Kontrast als auch durch die Bewegung der Wolken entsteht der Eindruck eines vorüberziehenden Sturmes. Der vollständige Titel des Gemäldes – *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm* – betont die Unmittelbarkeit des Geschehens zusätzlich, indem er durch die Anmerkung „nach einem Gewitter“ deutlich auf eine sukzessive Bildsituation verweist.

Auch bei Church finden sich Gemälde, die in besonderem Maße durch die Darstellung eines Übergangsmomentes eine zeitliche und visuelle Veränderung innerhalb eines Bildes simulieren. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Twilight in the Wilderness* (1860, Abb. 9). Bereits im Titel betont es einen Moment, der sich im Tagesverlauf deutlich durch seine gesteigerten Lichtverhältnisse abhebt. Sowohl dadurch als auch aufgrund der intensiven Farbigkeit des Sonnenunterganges, die seinen (kurzen) Höhe-

punkt herausstellt, ordnet er die Darstellung in eine Entwicklung ein, die den Betrachter animiert, die dargestellte Szene in einen chronologischen Kontext einzubetten. Eines der wenigen erhaltenen Dioramagemälde zeigt im Vergleich, dass in den Dioramen vor



Abb. 11: Albert Bierstadt: *Sunset in the Yosemite Valley*, um 1868, Öl auf Leinwand, 92,1 x 132,7 cm, Stockton, The Haggin Museum.

allem hinsichtlich der Wolkenformation ähnliche Formulierungen gewählt wurden, um solche Naturphänomene umzusetzen³⁵. Auch in dem Gemälde *Cotopaxi* (1862, Abb. 10) formulierte Church ein ‚transitorisches Bild‘. Hier steigerte er die ohnehin



Abb. 12: Albert Bierstadt, *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie*, 1866, Öl auf Leinwand, 210,8 x 361,3 cm, New York, Brooklyn Museum.

transitorische Wirkung des Sonnenunterganges zusätzlich durch die Rauchschwaden des Vulkanes, die zwei Drittel des Hintergrundes einnehmen und – vergleichbar mit Coles Bildlösung in *The Oxbow* – über den Bildrand hinaus schweben.

Das ‚transitorische Bild‘ ist auch in den Werken von Albert Bierstadt angelegt. Vor allem in den Darstellungen der Rocky Mountains und des Yosemite Valley nutzt er diese Bildformel, um zeitliche und situative Veränderungen anzudeuten. *Sunset in the Yosemite Valley* (um 1868, Abb. 11) ist diesbezüglich ein besonders eindrucksvolles Beispiel der Darstellung eines Sonnenaufganges, die – wie auch bei Church – durch die Implikation meteorologischer Veränderung die zeitlichen Koordinaten des Bildes erweitert. Auch das Bewegungsmoment von Wolken, wie es Cole in *The Oxbow* formulierte, greift Bierstadt auf, so etwa in dem Gemälde *Domes of the Yosemite* (1867). In *Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* (1866, Abb. 12) verstärkt er diese Wirkung zusätzlich durch die dramatische Lichtregie, mit der er verschattete und erhellte Stellen einander unmittelbar gegenüberstellt. Auch der wolkenumhüllte Berggipfel betont die Bewegungsspannung des Bildes und erinnert in dieser Funktion an Coles *The Savage State*.

3. Das bewegte Panorama – Bildreise

Während das Diorama die Veränderung einer bestimmten Szene visualisierte, gab das bewegte Panorama eine fortlaufende Bilderfolge wieder. Eine sehr langer Leinwandstreifen wurde dazu mit aufeinanderfolgenden Bildern bemalt und mechanisch von einer Spule auf eine andere übertragen³⁶. In Sequenzen und Einzelszenen eingeteilt, zog die Leinwand dabei durch einen Holzrahmen, der – wie auch im Panorama und Diorama – die Mechanik der Apparatur verbarg. Anfänglich zeigten die Betreiber zusammenhängende Fluss- oder Eisenbahnstrecken, die der Besucher von einem nachgebauten Schiffsdeck oder Bahnwagen aus betrachtete³⁷. Dann wurde die szenische Einheit aufgelöst und durch wechselnde Bildstrecken ersetzt. Auf diese Weise simulierten die aufeinanderfolgenden Abschnitte eine Reise, die neben fortlaufenden Bildern auch Einzeldarstellungen eines Aussichtspunktes abseits der Strecke oder historische Ereignisse zeigte. Thematisch wurden zunächst Flussreisen dargestellt. Das wohl berühmteste bewegte Panorama dieser Art war John Banvards Mississippi-Panorama, das ab 1848 zunächst in den USA und dann in London mit Begeisterung aufgenommen wurde und dazu führte,



Abb. 13: Frederic Edwin Church, *The Heart of the Andes*, 1859, Öl auf Leinwand, 168 x 302,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

dass das Medium als genuin amerikanisch eingestuft wurde, obschon es in Europa in den 1820er Jahren entstanden war³⁸. In der Folge griffen die bewegten Panoramen auch Überlandfahrten, Walfangreisen oder Polarexpeditionen auf – um nur einige Beispiele zu nennen³⁹. Die Vorstellungen wurden meist durch Diorama-Effekte bereichert, um die chronologische Struktur der Sequenzen zu unterstreichen. Dazu waren transparente Tableaus vor der Leinwand angebracht, die durch wechselnde Beleuchtung die Atmosphäre der Szenen veränderten. Zeitweilig bürgerte sich deshalb auch die Bezeichnung ‚bewegtes Diorama‘ ein. Auch mechanische Figuren vor der Leinwand erhöhten den Unterhaltungswert und den bewegten Eindruck der Vorstellungen. Außerdem kommentierte ein Sprecher die Szenen mit Beschreibungen oder Anekdoten und musikalische Beiträge sorgten für ein stimmungsvolles Ambiente⁴⁰. Während das Panorama und das Diorama an spezielle Gebäude gebunden waren, fanden die Vorstellungen der bewegten Panoramen in Theater- und Festsälen statt und waren aufgrund ihrer mobilen Struktur nicht an bestimmte Orte gebunden. Besonders dadurch erreichte vor allem das bewegte Panorama eine weite Verbreitung.

Über den genauen szenischen Aufbau der bewegten Panoramen geben hauptsächlich die Handbücher respektive Programmhefte der Vorstellungen Einblick, da die Leinwände, bis auf wenige Ausnahmen, nicht mehr erhalten sind. Diese Beschreibungen legen nahe, dass thematische Einheiten zunächst mit einer Art Establishing Shot⁴¹ eingeleitet wurden, bevor sie in den darauffolgenden Szenen en détail vorgestellt und bewandert wurden⁴². Ein Beispiel dafür ist das Panorama *Pantoscope of California, Nebraska, Utah, and the Mormons*, das John Wesley Jones 1852 in Boston zeigte. Eine „balloon elevation“ gab dabei zunächst eine Aufsicht der gesamten Route, bevor der Besucher durch Stürme und Überfälle von Wilden an pittoresken Felsformationen vorbei die zuvor überblickte Strecke entlang nach Kalifornien in einzelnen visuellen Etappen nachvollzog⁴³.

Vor allem die Bilder der Rocky Mountains und des Yosemite Valley von Albert Bierstadt wirken vor diesem Hintergrund wie isolierte Einzeldarstellungen eines bewegten Panoramas. Neben dem Sujet, das fester Bestandteil eines Siedlerpanoramas war, erinnern vor allem die dramatische Lichtführung und die transitorischen Wetterverhältnisse an die effektvolle Inszenierung der Leinwände durch dioramische



Abb. 14: Frederic Edwin Churchs Gemälde *The Heart of the Andes*, 1859, in seinem Holzrahmen.

Zusätze. Unterstrichen wird die Beziehung zwischen Bierstadt und dem bewegten Panorama auch durch die Ausstellung des Gemäldes *Domes of the Yosemite*, das 1867 in der Tenth Street in New York zu sehen war. Dazu verhängte er nämlich nicht nur die Wände mit dunklen Tüchern – wie das auch Cole und Church gemacht hatten –, sondern er ließ auch spezielle Balkone errichten, von denen aus die Besucher das Bild betrachten konnten, wie sie es von den Logen der Theater- und Festsäle gewohnt waren, in denen die bewegten Panoramen gezeigt wurden⁴⁴. Während der Ausstellung des Gemäldes *The Rocky Mountains* soll ein Besucher sogar gefragt haben, wann sich das Bild bewegen würde, weil er es mit einem bewegten Panorama verwechselte⁴⁵. Den deutlichsten Bezug zu den Panoramavorstellungen stellte jedoch Church mit der Ausstellung des Gemäldes *The Heart of the Andes* (Abb. 13) her, indem er das Gemälde in einem speziell dafür entworfenen Holzrahmen präsentierte, der den Vorbauten der bewegten Panoramen nachempfunden war (Abb. 14)⁴⁶.

Darüber hinaus griff er in *The Heart of the Andes* auch formal auf das populäre Medium zurück, indem er mit dem Gemälde den ‚Establishing Shot‘ beziehungsweise die „balloon elevation“ des Vorbildes isolierte und dadurch eine ‚Bildreise‘ einleitete. Vor allem die kompulatorische Darstellung der unterschiedlichen geografischen Zonen Perus innerhalb des Gemäldes verweist auf diese Verbindung⁴⁷. Wie auch in den Vorstellungen der bewegten Panoramen stellte er dadurch eine fiktive Zusammenstellung der nachfolgenden Bildreise durch Peru vor, die der

Betrachter allerdings nicht in wechselnden Szenen, sondern imaginär tätigen musste. Bildinterne Bewegungsmomente führen ihn zusätzlich in das Bild, indem sie die einzelnen Stationen der Reise vorstellen. In der stark bewachsenen Fluss- und Waldzone im Vordergrund begonnen, führt sie zunächst durch eine daran anschließende Steppe, die dann in eine Gebirgslandschaft übergeht und schließlich in dem schneebedeckten Gipfel im linken Bildhintergrund endet. Eingeleitet wird dieser Bewegungsverlauf durch zwei Menschen im linken Vordergrund, deren Funktion als Rezeptionsfiguren durch einen Weg unterstrichen ist. Ein Dorf im Mittelgrund führt daran anschließend tiefer in das Bild, bevor die Staffelung der Gebirgshöhen die letzten Etappen markiert. Neben dem Holzrahmen und der formal angelegten Bildreise verweisen auch Programmhefte, die Church am Eingang der Ausstellung verkaufen ließ, auf den medialen Dialog des Gemäldes mit den zeitgenössischen Vorstellungen des bewegten Panoramas⁴⁸. Vergleichbar mit dem Sprecher der ‚Show‘ beschrieb Theodore Winthrop im *Companion to The Heart of the Andes* (1859) die einzelnen Teile des Bildes als Erlebnisberichte, die auch in einer Reisebeschreibung auftauchen könnten. Besonders in seiner Beschreibung des Waldes im Bildvordergrund ist diese Parallele auffallend:

*Let us enter this delightful pleasance whence they come. Sunshine streams in with us a little way, and leaves us for a spot it loves among the choirs of blossoms. So we wander on into ambrosial darkness. And over us the trailers stream with innumerable tendrils; – our firmament is a gentle tempest of gold and green – a canopy of showering clouds of verdure – a rain of wreaths and garlands. A cascade of bowery intricacy shoots down inexhaustible, dashing into flowers at its foot, and pouring a slide of sparkling greenery among the ferns toward the pool [...]*⁴⁹.

Am Ende der Beschreibung fasst er außerdem zusammen: „This vista of forest conducts us inward to a region as doubtful and dim as the height of the Cordillera above, and contrasts with the open road on the left, guiding us up to the dome“⁵⁰. In ähnlicher Weise beschreibt auch Louis L. Noble das Gemälde im gleichen Jahr in Form einer Reise und fordert den



Abb. 15: Jasper Francis Cropsey, *Autumn – On the Hudson River*, 1860, Öl auf Leinwand, 151,8 x 274,9 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art.

Betrachter auf: „Imagine yourself, late in the afternoon with the sun behind you, to be travelling up the valley along the bank of a river, at an elevation above the hot country of some five or six thousand feet“⁵¹.

In Asher Brown Durands Gemälde *Progress* (1853, Abb. 16) ist eine vergleichbare ‚Bildreise‘ umgesetzt. Hier sind es jedoch nicht geografische Zonen, sondern chronologische Bildstationen, die den Betrachter durch den Zivilisationsprozess des amerikanischen Kontinentes führen. Die Reise beginnt bei den zwei Ureinwohnern im linken Vordergrund, die von einer dicht bewachsenen Detailinsel aus auf das Flusspanorama des Gemäldes blicken. Von ihnen ausgehend führt im rechten Bildvordergrund ein Weg in das Bildmittelfeld. Der rege Verkehr und die Telegrafmasten entlang des Weges leiten den Betrachter über eine Blockhütte zum Flussufer weiter. Von dort führen ihn zwei aufeinanderfolgende Städte weiter ins Bild. Durand betont diese Bildregie außerdem durch eine zivilisatorisch-technische Entwicklungslinie, die mit zunehmender Bildtiefe fortschreitet. Von dem unberührten ‚Urzustand‘ der Detailinsel und des Landes im linken Vordergrund führt sie über die Blockhütte(n) und die Telegrafmasten im rechten Vordergrund, die Eisenbahn und die erste Stadt am Flussufer im Mittelfeld, bis zu

den Industrieschornsteinen der zweiten Stadt im Hintergrund.

Auch das Gemälde *Autumn – On the Hudson River* (1860, Abb. 15) von Jasper Francis Cropsey weist diese Bildstrategie auf. Während Durand den Betrachter mit chronologischen Entwicklungsstufen in das Bild führte und Church zu einer Reise durch die Geografie Perus aufforderte, lud Cropsey den Betrachter zu einem Herbstspaziergang entlang des Hudson River ein und nutzte dazu ausschließlich bildinterne Bewegungselemente. Die Bildreise beginnt bei den drei Hirten im linken Vordergrund und führt über deren Schafherde zu einer Brücke im vorderen rechten Bildfeld, auf der zwei Figuren sitzen. Von dort



Abb. 16: Asher Brown Durand, *Progress (The Advance of Civilization)*, 1853, Öl auf Leinwand, 121,9 x 182,7 cm, Privatsammlung.

aus setzt sie sich auf einem Weg fort. Eine Holzhütte und ein Reiter markieren dabei die Richtung, die den Betrachter in die Stadt im Bildmittelfeld leitet. Danach staffeln sich die Etappen entlang des Flussufers bis zu dem Berg im Hintergrund. Unterstrichen wird das durch zwei Schiffe, die sich an den auffälligen Landmarken des Uferverlaufes befinden. Die gesamte Bewegungsrichtung betont Cropsey außerdem durch Wasserflächen. Von einem Tümpel im linken Bildvordergrund über einen Bachlauf, der von der rechten Bildseite bis in den Hudson River führt, zieht er die Bewegungslinie nach und verstärkt die Tiefenstruktur durch die hierarchische Steigerung und die Fließrichtung der Binnengewässer.

4. „Let him be transported“ – Ortswechsel und Popularisierung

Mit Bildern, die wie Panoramaausschnitte wirkten, transitorischen Elementen, die dioramische Effekte nachahmten, und Gemälden, die zu imaginären Reisen einluden, reagierten die Künstler der Hudson River School auf die optischen Massenmedien des 19. Jahrhunderts. Ein Grund für diesen Mediendialog war sicherlich die Konkurrenzsituation, in der sich die klassische Tafelmalerei durch den Vergleich mit den optischen Massenmedien wiederfand. Wozu ein lebloses Gemälde betrachten, das nur einen kleinen Ausschnitt zeigt, nachdem das Panorama, das Diorama und das bewegte Panorama eben diese Defizite ausgeräumt hatten?

Neben dieser eher kompetitiven Motivation ist festzuhalten, dass dadurch nicht nur die Form, sondern auch die Wirkung der medialen Vorbilder in die Bildwelt der Hudson River School übernommen wurde. Ein wesentlicher Aspekt war diesbezüglich die Immersion, die dem Betrachter die Illusion vermittelte, an einem anderen Ort zu sein. Dies geschah in den optischen Massenmedien, wie eingangs formuliert, durch die Aufhebung der Leinwandbegrenzung und die Animation der Darstellung, wodurch von der Materialität der Gemälde abgelenkt wurde und der Eindruck eines Ortwechsels entstand. Vor diesem Hintergrund ist Thomas Coles *Essay on American Scenery* (1836) aufschlussreich. Darin bemängelte er nämlich zum einen, dass die Natur durch zunehmende Eingriffe an malerischer Qualität verloren

habe und zum anderen, dass die meisten US-Amerikaner die Landschaft mit einem „unobserving eye“ und einem „unaffected heart“ betrachten würden⁵². Mit Hilfe der Malerei war es zunächst möglich, das Malerische der Natur wiederherzustellen, indem störende Elemente ausgeblendet wurden. Und durch die Bezüge zu den optischen Massenmedien konnte die Lebendigkeit dieser Bildwelt dann gesteigert und in den urbanen Kontext überführt werden⁵³. Indem dabei auf visuelle Prinzipien der Massenmedien zurückgegriffen wurde, die nicht nur anerkannt, sondern – wie es vor allem die spätere Bezeichnung ‚Massen‘-Medium impliziert – auch beliebt waren, rückten sie ihre Formulierung gleichzeitig in den Fokus der breiten Öffentlichkeit und steuerten der tendenziell passiven Haltung gegenüber dem Sujet entgegen.

Eine mögliche Erklärung des intermedialen Dialoges ist demnach, dass mit den Bildstrategien der ‚Detailinsel‘, des ‚transitorischen Bildes‘ und der ‚Bildreise‘ die Natur mit der Vorliebe für das Spektakuläre verbunden wurde, die sich durch die optischen Medien entwickelte⁵⁴. Das „unobserving eye“ gegenüber der Natur konnte sich so zu einem „loving eye“ transformieren, indem ihm der Gegenstand im Zusammenhang eines populären Dispositives vorgestellt wurde⁵⁵. In seinem *Essay* schreibt Cole, dass jene, die anstelle eines „unobserving eye“ ein „loving eye“ besäßen, selbst der blaue Himmel und die vorüberziehenden Wolken in der Stadt ansprächen⁵⁶. Dem fügt er hinzu:

And if to escape its turmoil – if only to obtain a free horizon, land and water in the play of light and shadow yields delight – let him be transported to those favored regions, where the features of the earth are more varied, or yet add the sunset, that wreath of glory daily bound around the world, and he indeed, drinks from pleasure's purest cup⁵⁷.

Das imaginäre Realitätsgefüge der optischen Massenmedien, das durch den bildexternen und formalen Bezug der Landschaftsmalerei übernommen wurde, erfüllt dieses Anliegen: „Let him be transported“, schreibt Cole⁵⁸. Eben diese Forderung ist erfüllt, wenn Journalisten über Churchs *Niagara* (1857, Abb. 1) schreiben, dass es ihnen erscheine, als würden sie nicht über ein Gemälde, sondern über die Niagarafälle

selbst schreiben, oder wenn ein Mann den Regenbogen aufgrund seiner Wirklichkeitsnähe für eine Spiegelung von draußen hielt und bat, den Ausstellungsraum zu überprüfen⁵⁹. Durch die Verbindung zu den optischen Massenmedien machen die Gemälde der Hudson River School also „pleasure's purest cup“ im urbanen Kontext verfügbar⁶⁰.

Gleichzeitig müssen die riesigen Leinwände der Panoramen, wie auch die animierte Bildfläche des Dioramas und die Szenen der bewegten Panoramen den Künstlern auch als ein visuelles Äquivalent erschienen sein, das die Fähigkeit besaß, die Erhabenheit der Natur auszudrücken. Besonders die Gemälde von Cole, Church und Bierstadt nutzten diesbezüglich sowohl motivisch als auch formal die Möglichkeiten der damaligen ‚neuen Medien‘.

Schließlich darf auch nicht vergessen werden, dass die Gemälde häufig Auftragswerke für reiche Industrielle waren, die ironischerweise zu eben jener Zerstörung der Landschaft beitrugen, die in Coles Gemälden implizit kritisiert wurde. Ein prominentes Beispiel dafür ist der Zyklus *The Course of Empire*, der von dem reichen Unternehmer Luman Reed in Auftrag gegeben wurde⁶¹. Allerdings ist der Zyklus auch ein Beleg dafür, dass diese private Auftragslage nicht zwingend zu einer rein privaten Einordnung der Gemälde führte, denn obwohl er für die ohnehin halb-öffentliche Sammlung Reeds bestimmt war, stellte ihn Cole mit dessen Einverständnis 1836 öffentlich in New York aus⁶².

Die unterschiedlichen Erklärungsmöglichkeiten des intermedialen Dialoges zeigen, dass nicht ein bestimmter, sondern verschiedene Gründe zusammenspielten. Dass die Künstler der Hudson River School jedoch einzelne Bildstrategien übernahmen, die dem Wahrnehmungsdispositiv der Masse verpflichtet waren, deutet darauf hin, dass der Genuss von „pleasure's purest cup“ nicht nur auf den einzelnen Rezipienten begrenzt sein sollte, sondern neben der Erweiterung der Gattungsmöglichkeiten auch eine Erweiterung des Betrachterkreises angestrebt wurde. Durch dieses ‚entprivatisierte‘ Gattungsverständnis und dadurch, dass die US-amerikanische Landschaft einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurde, trugen die Künstler der Hudson River School zur Ausbildung des Selbst-

verständnisses der Vereinigten Staaten als Nature's Nation bei.

Endnoten

1. Siehe dazu: Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001, S. 52-60.
2. Vgl. dazu vor allem: Wendy Ikemoto, A ‚higher style‘ of looking: Thomas Cole and popular media, in: *The Burlington Magazine*, 156, 6, 2014, S. 385-390; Kevin J. Avery, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, in: *The Panorama in the Old World and the New*, hg. v. Gabriele Koller, Amberg 2010, S. 8-14, hier S. 8-11; Alan Wallach, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, in: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei*, hg. v. Ortrud Westheider und Karsten Müller, München 2007, S. 78-90.
3. Thomas Cole, *Essay on American Scenery* [1836], in: *Thomas Cole. The Collected Essays and Prose Sketches*, hg. v. Marshall Tynn, St. Paul (Minn.) 1980, S. 3-20, hier S. 5.
4. Vgl. Ralph Hyde, *Panoramania! The Art and Entertainment of the ‚all-embracing‘ view*, London 1988, S. 17.
5. Vgl. Charlotte Bigg, *The Panorama, or La nature à coup d'œil, in: Observing Nature. Representing Experience. The Osmotic Dynamics of Romanticism 1800-1850*, hg. v. Erna Fiorentini, Berlin 2007, S. 73-95, hier S. 73. Zur Illusionswirkung des Panoramas siehe auch: Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970, S. 15-25.
6. Ausführlich zum Aufbau eines Panoramas siehe: Stephan Oettermann, *Das Panorama*, Frankfurt am Main 1980; sowie Bernard Comment, *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, übers. v. Martin Richter, Berlin 2000 [1999].
7. Vgl. Grau 2001, *Visuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, S. 55-56.
8. Siehe dazu: Wien, Wien-Museum, *Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, hg. v. Ursula Storch, Wien 2008, S. 13-35 u. S. 80-90.
9. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 8.
10. Thomas Cole, *Panorama of the Bay of Naples*, 1832, Feder und braune Tinte über Bleistift auf cremefarbenem Velinpapier, 22,6 x 34,3 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, Abb. siehe: <http://www.dia.org/object-info/60bc25c3-63d6-49c7-8f55-d261d8723233.aspx?position=1931>, 16.03.2015.
11. Vgl. Ellwood C. Parry III, *The Art of Thomas Cole. Ambition and Imagination*, Newark 1988, S. 124.
12. Vgl. Parry 1988, *The Art of Thomas Cole*, S. 124.
13. Thomas Cole, *Panorama of the Oxbow on the Connecticut River as Seen from Mount Holyoke*, ca. 1833, Bleistift auf cremefarbenem Velinpapier, 22,6 x 34,3 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, Abb. siehe: <http://www.dia.org/object-info/d6c6281e-6ce2-41ab-851e-bfea7b418ea8.aspx?position=2>, 16.03.2015.
14. Vgl. Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, S. 83.
15. Vgl. Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, S. 83.
16. Vgl. Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, S. 83.
17. Vgl. Kevin J. Avery, *The Heart of the Andes Exhibited. Frederic E. Church's Window on the Equatorial World*, in: *American Art Journal*, 18, 1, 1986, S. 52-72, hier S. 59.
18. Vgl. Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century*, London 1969, S. 112.
19. Vgl. Albert Boime, *The Magisterial Gaze. Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830-1865*,

- Washington/London 1991. Boime betont darin, dass der Blick von oben in der amerikanischen Landschaftsmalerei gehäuft vorkomme, während die europäischen Künstler einer umgekehrten Tradition folgten und den Blick nach oben, den er „referential gaze“ nennt, umsetzten (S. 21). Als Beispiel diente ihm Caspar David Friedrichs *Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)* (1808). Es war jedoch vor allem Friedrich, der panoramische Gemälde mit erhöhtem Betrachterstandpunkt umsetzte und sich gar überlegte, selbst ein Panorama des Riesengebirges zu malen. Darüber hinaus interpretiert Boime den Blick von oben mit dem beherrschenden Blick und charakterisierte ihn als allgemeinen Modus der amerikanischen Landschaftskünstler. Wohl trifft dies auf seine Beispiele zu, doch schließt er dabei die zahlreichen Beispiele europäischer Künstler aus, in denen der Blick von oben als Zeichen der Beherrschung des Landes bereits im 16. Jahrhundert eingeführt wurde. Ein prominentes Beispiel dazu ist die *Große Ansicht von Florenz* (um 1485/1510), der sogenannte *Kettenplan*. Darin ist eine Aufsicht der Stadt von einer Kette umrahmt, die durch ein großes Vorhängeschloss zusammengehalten wird. Im rechten Bildvordergrund sitzt der Künstler auf einer Anhöhe und zeichnet die Aussicht. Die Verbindung des Zeichners mit der umketteten Höhensicht stellt dabei deutlich die Beherrschung der Stadt durch deren zeichnerische Repräsentation vor und wiederlegt nicht nur Boimes Annahme einer genuin amerikanischen Implikation des Blickes von oben, sondern auch dessen Prämisse, dass in Europa der „referential gaze“ vorherrschend sei. Weitere Beispiele dazu finden sich etwa in den *Civitates orbis terrarum* (1572/1617) von Georg Braun und Franz Hogenburg. Auch hier werden Stadtansichten in Höhensicht vorgestellt und Staffagefiguren beige stellt, die von einer Anhöhe auf die Stadt blicken. Das Gemälde *View near Stockbridge* (1847) von Frederic Edwin Church führt Boimes Annahme des „magisterial gaze“ schließlich ad absurdum. Hier überblickt eine Kuh die Landschaft und ironisiert den beherrschenden Blick, da es in der logischen Folge Boimes entweder bedeutet, dass die Kuh das Land beherrscht oder die Kuh die Figur im Vordergrund als Symbol substituierte. Beides ist einer Interpretation des Blickes von oben als Symbol des Manifest Destiny nicht zuträglich.
20. Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, S. 78-89.
 21. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 8.
 22. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 8-9.
 23. Zitiert nach: Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 9.
 24. Vgl. Avery 1986, *The Heart of the Andes Exhibited*, S. 59.
 25. Vgl. Avery 1986, *The Heart of the Andes Exhibited*, S. 61-62.
 26. Zum Aufbau des Dioramas siehe: Oettermann 1980, *Das Panorama*, S. 56-68; Barbara Maria Stafford und Frances Terpak, *Devices of Wonder*, Los Angeles 2001, S. 90-94 u. S. 325-329.
 27. Siehe dazu: Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, S. 78; Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 10-11.
 28. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 11.
 29. Siehe dazu: Buddemeier 1970, *Panorama, Diorama, Photographie*, S. 33-34.
 30. Eine genaue Beschreibung dieses Effekts in: Oettermann 1980, *Das Panorama*, S. 65.
 31. Abb. in: Oettermann 1980, *Das Panorama*, S. 63.
 32. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 8-9.
 33. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 8-11.
 34. Vgl. Parry 1988, *The Art of Thomas Cole*, S. 212-213.
 35. Abb. in: Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Marie-Louise von Plessen, Basel u. a. 1993, S. 205, Kat. III.20.
 36. Zum Aufbau des bewegten Panoramas siehe: Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (Mass.)/London 2013; Erkki Huhtamo, *Global Glimpses for Local Realities. The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century*, 2002, S. 1-24, Online: http://gebseng.com/media_archeology/reading_materials/Erkki_Huhtamo-Moving_Panorama.pdf, 16.04.2014.
 37. Vgl. Comment 2000, *Das Panorama*, S. 63-64.
 38. Vgl. Ralph Hyde, *Go West! Das Moving Panorama als Kunstform der nordamerikanischen Frontier-Bewegung*, in: Bonn 1993, *Sehnsucht*, S. 64-73.
 39. Zu den Themen der Vorstellungen siehe: Koller 2010, *The Panorama in the Old World and the New*, S. 20-64.
 40. Stellenweise wurden dazu sogar eigene Lieder komponiert, wie es heute in der Filmbranche üblich ist. Siehe dazu: Richard Atlick, *The Shows of London*, London 1978, S. 209.
 41. Huhtamo wählte hier einen Begriff der Filmanalyse, um den szenischen Aufbau des Mediums zu unterstreichen. Man versteht darunter eine totale oder halbtotale Einstellung, die einen Handlungsraum vorstellt, in dem die nachfolgenden Szenen stattfinden. Siehe dazu: Ralf Michael Fischer, *Filmanalyse*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 10, 2003, S. 27-40, hier S. 37.
 42. Vgl. Huhtamo 2013, *Illusions in Motion*, S. 70; Huhtamo 2002, *Global Glimpses for Local Realities*, S. 16.
 43. Vgl. Martha S. Sandweiss, *Print the Legend. Photography and the American West*, New Haven (Conn.)/London 2002, S. 49.
 44. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 11.
 45. Vgl. Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscape Painting, 1825-1875*, Oxford u. a. 2007 [1980], S. 19.
 46. Eine genaue Beschreibung des Holzrahmens bei: Avery 1986, *The Heart of the Andes Exhibited*, S. 61-63.
 47. Siehe dazu: Rebecca Bailey Bedell, *The Anatomy of Nature. Geology & American Landscape Painting*, Princeton 2001, S. 75-81.
 48. Vgl. Avery 2010, *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, S. 9.
 49. Theodore Winthrop, *Companion to the Heart of the Andes*, New York 1859, S. 39.
 50. Winthrop 1859, *Companion to the Heart of the Andes*, S. 39.
 51. Louis L. Noble, *Church's Painting: The Heart of the Andes*, New York 1859, S. 9.
 52. Cole 1980 [1836], *Essay on American Scenery*, S. 3.
 53. Ikemoto hat bereits darauf hingewiesen, dass Cole durch den Mediendialog mit dem Panorama und dem Diorama den „higher style“, also die allegorische Bedeutung der Landschaft, steigerte und beförderte. Abschließend hält sie fest: „[...] the artist promotes not a passiv or superficial mode of looking at his paintings, but an active, and indeed challenging, search for the ‚higher style‘ message of his landscapes.“ Ikemoto 2014, *A ‚higher style‘ of looking*, S. 390.
 54. Siehe dazu: Angela Miller, *The Panorama, the Cinema and the Emergence of the Spectacular*, in: *Wide Angle*, 18, 1996, S. 34-69.
 55. Zur Verbindung des Panoramas mit dem Wahrnehmungsdispositiv des 19. Jahrhunderts vgl.: Ralph Köhnen, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009, S. 268-303; Oettermann 1980, *Das Panorama*, S. 6-40 u. 258.
 56. Cole 1980 [1836], *Essay on American Scenery*, S. 5.
 57. Cole 1980 [1836], *Essay on American Scenery*, S. 5.
 58. Cole 1980 [1836], *Essay on American Scenery*, S. 5.
 59. Vgl. Wallach 2007, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, S. 78; Novak 2007, *Nature and Culture*, S. 19.
 60. Cole 1980 [1836], *Essay on American Scenery*, S. 5.
 61. Vgl. Robert Hughes, *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York 1997, S. 147.
 62. Vgl. dazu: Angela Miller, *Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics 1825-1875*, New York 1993, S. 23.

Bibliografie

Atlick, Richard, *The Shows of London*, London 1978.

Avery, Kevin J., *The Panorama's Effect on American Landscape Painting*, in: *The Panorama in the Old World and the New*, hg. v. Gabriele Koller, Amberg 2010, S. 8-14.

Avery, Kevin J., *The Heart of the Andes Exhibited. Frederic E. Church's Window on the Equatorial World*, in: *American Art Journal*, 18, 1, 1986, S. 52-72.

Bedell, Rebecca Bailey, *The Anatomy of Nature. Geology & American Landscape Painting*, Princeton 2001.

Bigg, Charlotte, *The Panorama, or La nature à coup d'œil*, in: *Observing Nature. Representing Experience. The Osmotic Dynamics of Romanticism 1800–1850*, hg. v. Erna Fiorentini, Berlin 2007, S. 73-95.

Boime, Albert, *The Magisterial Gaze. Manifest Destiny and American Landscape Painting c. 1830–1865*, Washington/London 1991.

Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Marie-Louise von Plessen, Basel u.a. 1993.

Buddemeier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.

Cole, Thomas, *Essay on American Scenery* [1836], in: *Thomas Cole. The Collected Essays and Prose Sketches*, hg. v. Marshall Tymn, St. Paul (Minn.) 1980, S. 3-20.

Comment, Bernard, *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, übers. v. Martin Richter, Berlin 2000 [1999].

Fischer, Ralf Michael, *Filmanalyse*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 10, 2003, S. 27-40.

Grau, Oliver, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.

Hughes, Robert, *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York 1997.

Huhtamo, Erkki, *Global Glimpses for Local Realities. The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century* (2002), S. 1-24. Online: http://gebseng.com/media_archeology/reading_materials/Erkki_Huhtamo-Moving_Panorama.pdf, 16.04.2014.

Huhtamo, Erkki, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (Mass.)/London 2013.

Hyde, Ralph, *Panoromania! The Art and Entertainment of the „all-embracing“ view*, London 1988.

Hyde, Ralph, *Go West! Das Moving Panorama als Kunstform der nordamerikanischen Frontier-Bewegung*, in: Bonn 1993, *Sehnsucht*, S. 64-73.

Ikemoto, Wendy, *A „higher style“ of looking: Thomas Cole and popular media*, in: *The Burlington Magazine*, 156, Juni, 2014, S. 385-390.

Köhnen, Ralph, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009.

Miller, Angela, *The Panorama, the Cinema and the Emergence of the Spectacular*, in: *Wide Angle*, 18, 1996, S. 34-69.

Miller, Angela, *Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics 1825–1875*, New York 1993.

Noble, Louis L., *Church's Painting: The Heart of the Andes*, New York 1859.

Novak, Barbara, *American Painting of the Nineteenth Century*, London 1969.

Novak, Barbara, *Nature and Culture. American Landscape Painting, 1825–1875*, Oxford u. a. 2007 [1980].

Oettermann, Stephan, *Das Panorama*, Frankfurt am Main 1980.

Parry, Ellwood C. III, *The Art of Thomas Cole. Ambition and Imagination*, Newark 1988.

Sandweiss, Martha S., *Print the Legend. Photography and the American West*, New Haven (Conn.)/London 2002.

Stafford, Barbara Maria u. Frances Terpak, *Devices of Wonder*, Los Angeles 2001.

Wallach, Alan, *Die Künstler der Hudson River School und das Panorama*, in: Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei*, hg. v. Ortrud Westheider und Karsten Müller, München 2007, S. 78-90.

Wien, Wien-Museum, *Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, hg. v. Ursula Storch, Wien 2008.

Winthrop, Theodore, *Companion to the Heart of the Andes*, New York 1859.

Abbildungen

Abb. 1: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/10497>, 16.03.2015.

Abb. 2: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/20639>, 16.03.2015.

Abb. 3: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_Edwin_Church_-_Niagara_Falls_-_WGA04867.jpg, 16.03.2015.

Abb. 4: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Landscape-Composition_In_the_Catskills_by_Asher_B_Durand_San_Diego_Museum_of_Art.JPG, 16.03.2015.

Abb. 5: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/10154>, 16.03.2015.

Abb. 6: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cole_Thomas_The_Past_1838.jpg, 16.03.2015.

Abb. 7: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cole_Thomas_The_Present_1838.jpg, 16.03.2015.

Abb. 8: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cole_Thomas_The_Course_of_Empire_The_Savage_State_1836.jpg, 16.03.2015.

Abb. 9: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Twilight_in_the_Wilderness_by_Frederic_Edwin_Church_%283%29.jpg, 16.03.2015.

Abb. 10: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cotopaxi_church.jpg, 16.03.2015.

Abb. 11: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bierstadt_Albert_Sunset_in_the_Yosemite_Valley.jpg, 16.03.2015.

Abb. 12: http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1558/A_Storm_in_the_Rocky_Mountains_Mt_Rosalie/Image6534/Image, 16.03.2015.

Abb. 13 und 14: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/10481>, 16.03.2015.

Abb. 15: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autumn--On_the_Hudson_River-1860-Jasper_Francis_Cropsey.jpg, 16.03.2015.

Abb. 16: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Durand_Progress.jpg, 16.03.2015.

Verlinkte Abbildungen

Cole, Thomas, *Panorama of the Bay of Naples*, 1832 (Endnote 10): <http://www.dia.org/object-info/60bc25c3-63d6-49c7-8f55-d261d8723233.aspx?position=1931>, 16.03.2015.

Cole, Thomas, *Panorama of the Oxbow on the Connecticut River as Seen from Mount Holyoke*, ca. 1833 (Endnote 13): <http://www.dia.org/object-info/d6c6281e-6ce2-41ab-851e-bfea7b418ea8.aspx?position=2>, 16.03.2015.

Abstract

The essay focuses on the relation between the landscape paintings of the Hudson River School artists and the emerging mass media during the nineteenth century in North America. This intermedia reference has often been stated but the authors have merely concentrated on isolated paintings or types of mass media such as the circular panorama. Besides from offering a summary of those approaches, this essay's aim is to go further into the search for answers for general visual formulas indicating this dialogue between painting and the mass media. The circular panorama, the diorama and the moving panorama are therefore shortly introduced to juxtapose their main formal aspects and visual novelty with the representation of landscape by various artists, such as Thomas Cole, Frederic Edwin Church, Albert Bierstadt and others. As a result the author takes into focus three visual strategies related to each of the three discussed types of mass media. Accentuated foregrounds („Detailinseln“), the depiction of elusive phenomena like sunsets, clouds or fog („transitorisches Bild“), and ‚a simulated voyage within the image‘ („Bildreise“) are thus introduced as visual formulas connected with the circular panorama, the diorama and the moving panorama. In light of this Thomas Coles' *Essay on American Scenery* and his therein expressed criticism of the unsympathetic attitude of his contemporaries towards nature is discussed as one possible origin of the preassigned dialogue between the mass media and the Hudson River School artists.

Author

Joel Fischer studied art history and international literary studies at the University of Tübingen. In 2014 he received his master degree in art history. He is currently preparing his Ph.D. thesis on Eugène Delacroix at the University of Mainz. His research interests include painting and the graphic arts (especially prints) in France and England 1700–1900, North American landscape painting of the nineteenth century, as well as the history of mass media and its interrelationship with painting.

Titel

Joel Fischer, „Pleasure's Purest Cup“ für alle: Der Mediendialog der Hudson River School mit dem Panorama, dem Diorama und dem bewegten Panorama, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2015 (17 Seiten), www.kunsttexte.de.