WANDTEXTE

I Like America Fiktionen des Wilden Westen

Um 1820 setzte im deutschsprachigen Europa eine Welle der Begeisterung für den Wilden Westen Amerikas ein. Ausgelöst wurde sie in erster Linie durch die Lederstrumpf-Erzählungen (1826–1842) von James Fenimore Cooper, weiteren Auftrieb erfuhr sie durch die Auftritte von „Buffalo Bill’s Wild West“ in Deutschland und Österreich (1890 und 1906) sowie natürlich durch Karl Mays Winnetou-Romane (1875–1910). Erstmals führt diese Ausstellung die Auswirkungen jenes Phänomens auf die bildende Kunst in Deutschland vor Augen. Anhand von in Europa selten präsentierten Ikonen der amerikanischen Kunst zeigt sie überdies die unterschiedlichen Darstellungsweisen des Wilden Westens beidseits des Atlantiks auf.

Im Wilhelminischen Deutschland wurde „der“ Indianer als „edler Wilder“ betrachtet – er galt als beherrscht („Ein Indianer weint nicht!“), tapfer („Ein Indianer kennt keinen Schmerz!“) und als ungemein „gebildet“. Während viele Deutsche den Indianer als eine Art Blutsbruder betrachteten, identifizierten sich die europäischstämmigen Amerikaner im 19. Jahrhundert eher mit Trappern, Soldaten und Cowboys. Fest entschlossen, den Westen zu erobern und zu besiedeln, waren sie davon überzeugt, die natürliche Bestimmung des „wilden“ Indianers sei sein Untergang.

Keine dieser Positionen hatte viel mit der Wirklichkeit zu tun. Sie offenbarten aber, wie die Gesellschaften beider Länder auf konstruierte, ideologisch unterschiedlich geprägte Bilder von Cowboys und Indianern reagierten.

In den zwölf Abteilungen der Ausstellung werden Werke führender deutscher und amerikanischer Künstler gezeigt sowie herausragende Präsentationen kommerzieller Impresarios. Vertreten sind unter anderem die Maler Karl Bodmer, Albert Bierstadt, Frederic Remington und George Grosz, die Wissenschaftler Franz Boas und Aby Warburg, die Filmregisseure Edward Curtis, John Ford und Fritz Lang sowie die Schausteller Carl Hagenbeck, Buffalo Bill und der Zirkusunternehmer Hans Stosch-Sarrasani. Als zeitgeschichtliche Klammer werden die Zusammenhänge zwischen der Indianerpolitik der amerikanischen Regierung und der Kunst in zwei bedeutenden Epochen vorgestellt: Im Zeitraum 1820–1870, als die Regierung Indianerhäuptlinge nach Washington einlud, um ihnen die Macht und den Reichtum Amerikas vor Augen zu führen, und in den Jahren 1969–1974, als Indianerführer Alcatraz und Wounded Knee besetzten, womit sie die Welt auf ihren Kampf um das Überleben ihrer Kultur aufmerksam machten. So lädt die Ausstellung zu einer Neubetrachtung der verschiedenen Fiktionen des Wilden Westens ein, die bis heute in Deutschland und Amerika nachwirken.

Delegationen Nordamerikanischer Indianer in Washington: 1822–1870

Um die Indianerstämme kostengünstig und mit friedlichen Mitteln unter ihre Kontrolle zu bringen, lud die Regierung ab 1821 Indianerdelegationen nach Washington ein. Sie wurden hofiert, logierten in Hotels und wurden porträtiert, wie es Diplomaten gebührte. Mit diesen Gemälden beauftragte Thomas McKenney, der Leiter des Bureau of Indian Affairs, Charles Bird King. Dieser lernte den Westen nie kennen, und so entstanden idealisierte Porträts der Indianerhäuptlinge, die ihm in seinem Atelier Modell saßen. Bis 1830 wurde die „Indian Gallery“ des Kriegsministeriums zum ersten Kunstmuseum Washingtons, eine Sehenswürdigkeit für Indianerdelegationen wie für Touristen.

Noch im selben Jahr wurde McKenney seines Amtes enthoben; ihm wurde vorgeworfen, Regierungsgelder für diese Porträts verschwendet zu haben. In den folgenden Jahren stellte er ein dreibändiges Werk zusammen, illustriert mit 120 Reproduktionen von Gemälden Kings und zwei Aquarellen des gebürtigen Schweizers Peter Rindisbacher. Als das Kriegsministerium die wissenschaftliche Bedeutung dieses Projekts erkannte, wurde King für weitere Porträts verpflichtet. 1842 vollendete er das letzte von 143 Bildnissen. Nachdem die meisten davon 1865 bei einem Brand in der Smithsonian Institution zerstört wurden, erhielt A. Zeno Shindler den Auftrag, eine Sammlung von Fotografien prominenter Indianerhäuptlinge zusammenzustellen. Als „sehr viel authentischere und zuverlässigere Sammlung von Abbildern der wichtigsten Stämme der Vereinigten Staaten“ gepriesen, zeigte sie hauptsächlich prachtvoll ausgestafferte indianische Delegierte, die sich seit 1847 in Washington oder St. Louis hatten fotografieren lassen. 1869 wurden 300 dieser Aufnahmen in der vermutlich ersten Fotografieausstellung eines amerikanischen Museums in der Smithsonian Institution gezeigt, darunter ein Abzug nach einer 1847 aufgenommenen Daguerreotypie von Keokuk, Häuptling der Sauk und Fox. Keokuk war ein großer Krieger, gewandter Diplomat und anerkannter Redner. King hatte ihn 1827 porträtiert, und 1856 fertigte der in Deutschland geborene Ferdinand Pettrich seine Marmorbüste nach einer Skizze, die er 1837 bei einem weiteren Aufenthalt Keokuks in Washington gemacht hatte.

George Catlins „Indian Gallery“

Im Jahr 1828 malte der amerikanische Maler George Catlin in Washington eine Delegation der Winnebago. Spätestens zu diesem Zeitpunkt besuchte er die „Indian Gallery“ des Kriegsministeriums. Zwischen 1832 und 1836 reiste er viermal in den Westen und feierte die Indianer in seinen Werken als eine „wilde Rasse“. 1837 zeigte er seine eigene „Indian Gallery“ mit 474 Bildern in New York, danach in Boston, Baltimore und Philadelphia. Als Amateurethnologe hielt Catlin Vorträge vor seinen Gemälden, oft in indianischer Kleidung und einen Tomahawk schwingend. Vergeblich bot er seine Sammlung der Regierung – deren Indianerpolitik er offen kritisiert hatte – zum Kauf an. Also verschiffte er die acht Tonnen schwere Fracht 1839 nach Europa und zeigte sie 1840 bis 1847 in London und Paris. Um ihre Authentizität zu unterstreichen, präsentierte er sie zunächst zusammen mit als „red men“ verkleideten Weißen. Später ließ er verschiedene Indianergruppen Tänze und Rituale aufführen.

Einige Zeit lang betrachteten Kraniologen und Ethnologen Catlins Werke als authentisches Quellenmaterial – das war ganz in seinem Sinne: Die Kultur der Indianer war kaum dokumentiert, und Catlin hoffte, eine einträgliche Marktlücke nutzen zu können. Doch auch hier scheiterte er. Aus Geldnot verkaufte er viele seiner Gemälde. 1852 ließen seine Gläubiger ihn inhaftieren; seine „Indian Gallery“ übernahm der amerikanische Industrielle Joseph P. Harrison.

In Deutschland wurde Catlin 1848 bekannt, als Heinrich Berghaus *Die Indianer Nord-Amerikas* veröffentlichte, eine Kompilation aus den bekanntesten Büchern *Catlins, den Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North American Indian* (1841) und *Catlin's North American Indian Portfolio* (1844). Das mit 24 Farbtafeln illustrierte Werk war so populär, dass es 1851 und 1924 neu aufgelegt wurde. 1855 konnte Catlin durch Empfehlung Alexander von Humboldts zehn Ölgemälde an den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. verkaufen. Sechs dieser Bilder, heute im Besitz des Ethnologischen Museums Berlin, sind hier zu sehen.

Balduin Möllhausen **„Der Deutsche Cooper“**

1851 reiste Balduin Möllhausen zum ersten Mal in die Rocky Mountains. Er begleitete den begeisterten Naturforscher Herzog Paul Wilhelm von Württemberg, einen Freund Alexander von Humboldts. Der Herzog verbrachte insgesamt 35 Jahre auf Expeditionen durch den amerikanischen Westen. Möllhausen dagegen war ausgebildeter

Landwirt und war dem Herzog als „Mädchen für alles“ zu Diensten.

Nach einer abenteuerlichen Reise wurden sie am Sandy Hill Creek vom Einbruch eines strengen Winters überrascht. Von Wölfen bedroht, harrten sie fast eine Woche aus, bis der Herzog sich einen Platz in einer Postkutsche sichern konnte. Zwei Monate später wurde Möllhausen schließlich von hilfsbereiten Indianern gerettet.

Auf seiner Rückkehr nach Deutschland 1853 beaufsichtigte Möllhausen einen Tiertransport für den Berliner Zoo. Der Gründer des Tierparks, Hinrich Lichtenstein, schickte ihn sogleich zurück, um weitere Natur-Exponate zu beschaffen.

Möllhausen schloss sich jedoch einer topografischen Expedition unter Leutnant Whipple an, deren Ziel es war, die beste Route für eine transkontinentale Eisenbahnlinie zu finden. In den folgenden neun Monaten zog Möllhausen über die Rocky Mountains nach Los Angeles und fertigte detaillierte Skizzen von den Pflanzen, geologischen Formationen und den Indianern, die er sah. Das Ergebnis war eine prachtvolle Reisebeschreibung, das Tagebuch einer Reise vom Mississippi nach den Küsten der Südsee (1858) mit einer Einführung von Humboldt. Die meisten der hier gezeigten Aquarelle von Möllhausen entstanden auf diesen beiden Reisen und wurden 1856 von König Friedrich Wilhelm IV. erworben.

1857 reiste Möllhausen abermals nach Amerika. Diesmal ging er mit Leutnant Ives auf Expedition, um die Schiffbarkeit des Colorado River zu erkunden. Nach einigen Rückschlägen erreichten sie schließlich den Grand Canyon. In seinen Reisen in die Felsengebirge Nord-Amerikas bis zum Hoch-Plateau von Neu-Mexico (1861) veröffentlichte Möllhausen erstmals in Europa Bilder von der majestätischen Schönheit dieser Landschaft.

Bald darauf begann Möllhausen, Erzählungen über den Wilden Westen zu schreiben. Bis zu seinem Tod 1905 publizierte er mehr als 40 Romane und Dutzende von Erzählungen, die in Fortsetzung erschienen. Dies brachte ihm den Spitznamen „deutscher Cooper“ ein und machte ihn zu einem der populärsten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Für Karl May gehörten Möllhausens Erzählungen zu den wichtigsten Quellen über den Wilden Westen.

Emanuel Leutze
Der Letzte Mohikaner
1850

Öl auf Leinwand
Sammlung Heather & Michael
D. Greenbaum

Es gab auch Indianer, die nach Deutschland reisten. Zu den ersten und berühmtesten gehörte der 1819 geborene Ojibwa, Kah-ge-ga-gahbowh. Im Alter von elf Jahren war er zum Christentum konvertiert, und von 1849 an bezeichnete er sich als Reverend George Copway, Häuptling der Ojibwa. 1850 nahm er eine Einladung der „Christlichen Indianer Amerikas“ zum dritten Weltfriedenskongress in der Paulskirche zu Frankfurt an. Seine leidenschaftliche Rede und die theatralisch dargebotene Friedenspfeife machten ihn zu einer Sensation. Als Pressestar wurde Copway in Heidelberg, Wiesbaden, Köln und Düsseldorf von Autogrammjägers verfolgt. In Düsseldorf porträtierte ihn Emanuel Leutze als „edlen Wilden“. Die Figur in dem Gemälde Der letzte Mohikaner hat wenig Ähnlichkeit mit Copway, Leutze wollte vor allem die Popularität des gleichnamigen Romans von James Fenimore Cooper für sich nutzen.

Das Bild des Wilden Westens in der deutschen Massenpresse

Illustrierte Zeitungen gehörten im 19. Jahrhundert zu den populärsten visuellen Medien. Sie waren preiswert und boten Berichte über gesellschaftliche Ereignisse, „Naturmerkwürdigkeiten“ und technische Errungenschaften, lebendige Reiseschilderungen und sogar Rätsel. Die erste deutsche „Illustrierte“ war das 1833 gegründete Pfennig-Magazin, das wöchentlich erschien und schnell eine Auflage von 60.000 Exemplaren erreichte. Sein Mitbegründer, Johann Jakob Weber, veröffentlichte ab 1843 größere Illustrationen in der *Leipziger Illustrierten Zeitung*. Zehn Jahre später kam *Die Gartenlaube* heraus; mit 385.000 verkauften Exemplaren wurde sie bis 1875 zum Marktführer. Das 1858 gegründete Magazin *Über Land und Meer* kam dagegen 1876 trotz hochwertiger doppelseitiger Illustrationen nur auf 120.000. Diese beiden Magazine waren als bildende und unterhaltende „Familienzeitschriften“ konzipiert; da sie zirkulierten und in Cafés auslagen, wurden sie jedoch von einer die Auflagenhöhe um vieles übersteigenden Leserschaft wahrgenommen.

Unter den vielen Bildern von Nordamerika, die hier veröffentlicht wurden – oft ohne Urhebernennung – stammten jene von Rudolf Cronau, Rudolf Friedrich Kurz und Albert Richter aus erster Hand. Cronau, der an der Düsseldorfer Kunstakademie studiert hatte, war vor allem für seine Schilderungen *Sitting Bulls* in Wort und Bild bekannt. Von Karl Bodmer dazu angeregt, studierte der Schweizer Kurz 1838 –1842 in Paris Malerei, bevor er 1846 –1852 Amerika bereiste, wo er zahlreiche Bilder vom Leben am Oberlauf des Missouri schuf. Fünf davon waren Auftragsarbeiten für *Die Gartenlaube*, mit denen im Jahr 1862 Erzählungen Balduin Möllhausens illustriert wurden. Richter studierte Kunst in Dresden und Wien; 1877 und 1878 hielt er sich in den Vereinigten Staaten auf. Die zahlreichen fantastischen Bilder, die er dort malte, wurden bis Ende des 19. Jahrhunderts in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* veröffentlicht und beflügelten die Fantasie Hunderttausender. Abbildungen dieser Art waren von 1833 bis 1900 die wichtigsten Informationsquellen über den Wilden Westen in Deutschland.

Historische Erzählungen oder erhabene Ansichten?

Im 19. Jahrhundert war die Düsseldorfer Kunstakademie eine Bastion der Historien und Landschaftsmalerei. Neue Impulse kamen unter anderem von Emanuel Leutze, und in den 1850er Jahren wurde die Akademie gerade deswegen zum Ziel vieler amerikanischer Künstler. Auch Carl Wimar und Albert Bierstadt reisten darum in ihr Geburtsland. Wimar kam 1852 nach Düsseldorf. Als Einziger malte er dort fantastische Szenen mit amerikanischen Ureinwohnern, wodurch er als „Indianermaler“ bekannt wurde. Sein Gemälde *Die Entführung von Boones Tochter durch die Indianer* war in Deutschland so populär, dass es 1859 in der Illustrierten *Über Land und Meer* abgebildet wurde. Auch nach seiner Reise in den Westen 1858/59 blieb Wimar bei seinen mythisierenden Schilderungen. In Europa hatte er das „Frontier“-Genre etabliert – in Amerika wurde er nun zu einem der ersten Maler, die den Büffel als Sujet in die großformatige Ölmalerei einführten. Dennoch erreichte Wimar mit *Hauptling Billy Bowlegs* eine gewisse ethnografische Authentizität. Das Porträt greift unter anderem auf John H. Clarkes Fotografie dieses Abgesandten der Seminole-Indianer zurück. Wimar starb im Alter von nur 34 Jahren an Schwindsucht.

Bierstadt malte seine ersten Indianerszenen erst auf seiner Reise in die Rocky Mountains 1859. In New York begann er noch im selben Jahr damit, diese Schilderungen friedliebender Indianer zu vermarkten. Mit dem glühenden Pathos vieler Wildwestszenen Wimars haben sie rein gar nichts zu tun. Bierstadts Indianer erscheinen vielmehr als Teil einer idyllischen natürlichen Ordnung. In späteren Arbeiten wurden die Indianer immer stärker an den Rand gedrängt, bis sie schließlich kaum noch zu sehen sind. Bierstadt verlegte sich mehr und mehr auf Panoramen des Wilden Westens. Letztlich wurde er damit zum Begründer der amerikanischen Landschaftsmalerei, in der nach der Natur gemalte Motive zu fiktiven Kompositionen verarbeitet wurden.

Bierstadt zeigte 1867 bis 1869 diese Bilder in Europa, auch in Berlin und München. Anfang der 1870er Jahre begann er, mit Thomas Moran zu wetteifern. Dessen erhabene Ansichten der Yellowstone-Region bedrohten Bierstadts Autorität, was die Vision des Westen betraf. Die beiden hier präsentierten Gemälde belegen Morans hervorragende, an Turner erinnernde Handhabung der Farbe. Inspiriert wurden sie von Henry W. Longfells *The Song of Hiawatha*, einem mythischen Epos über das Leben der nordamerikanischen Indianer. Diese „indianische Edda“ wurde gleich nach ihrer Veröffentlichung 1855 zu einem Klassiker und schon 1856 ins Deutsche übersetzt.

Live! Völkerschauen, Wissenschaftler und die Massen

Zu den ersten nordamerikanischen Indianern, die im deutschsprachigen Raum präsentiert wurden, gehörte eine Gruppe von neun Irokesen und einem Komantschen. Sie wurde 1879 im Zoologischen Garten in Dresden, später in Frankfurt, Düsseldorf, Kassel und Hannover zur Schau gestellt. Vier Jahre später traten sechs Chippewa-Indianer im Berliner Panoptikum auf, danach in Basel und München. Beide Gruppen zogen das Interesse von Rudolf Virchow auf sich, der sie in der 1869 gegründeten „Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ einem akademischen Publikum vorführte.

„Völkerschau“ war eine Wortschöpfung von Carl Hagenbeck; so nannte man die von ihm initiierten ethnografischen Ausstellungen, die von etwa 1875 bis 1910 in Deutschland sehr beliebt waren. Der Tierhändler Hagenbeck hatte erkannt, dass exotische Menschen die Massen genauso faszinierten wie wilde Tiere. 1885/86 brachte er neun Bella Coola aus British Columbia nach Deutschland, 1910 zeigte er 42 Oglala-Sioux aus der Pine Ridge Reservation in South Dakota.

Die Bella Coola traten in 22 Städten auf. Sie zogen zwar keine Menschenmengen an, weil sie nicht den Prärieindianern glichen, die die Deutschen so liebten. Aber für die Wissenschaft wurden sie zu einer Sensation. Nach ihrem Auftritt in Halle ließ sich der Experimentalpsychologe Carl Stumpf einige Wochen lang von einem Mitglied der Truppe musikalische Privatvorführungen geben. Seine Veröffentlichung „Lieder der Bellakula-Indianer“ (1886) wurde zu einem Grundstein der Ethnomusikologie.

Die Oglala-Sioux-Indianer traten zusammen mit zehn Cowboys, 25 Pferden und Maultieren in Hagenbecks Tierpark in Stellingen bei Hamburg auf. Sie stellten Szenen aus der Geschichte des Wilden Westens nach – so sollte die Schau besonders authentisch wirken. Die begeisterte Menge war nicht zu bremsen: Im Sommer 1910 wurden mehr als 1.100.000 Zuschauer gezählt. Es war die erfolgreichste Schau ihrer Art.

Aby Warburg und die Pueblo-Indianer: 1895–1923

Im September 1895 reiste der Kunsthistoriker Aby Warburg zur Hochzeit seines Bruders nach New York. Schon bald nahm er dort Kontakt zu führenden amerikanischen Ethnologen wie Franz Boas und James Mooney auf. 1923 schrieb er: Sie „[...] öffneten mir die Augen für die universelle Bedeutung des prähistorischen und ‚wilden‘ Amerika“. Zwar hatte er als Jugendlicher „ganze Stapel dieser Indianerromane“ verschlungen, die Rituale oder Bräuche der Indianer hatte Warburg aber nie studiert. Nachdem er Gustaf Nordenskiölds *The Cliff Dwellers of the Mesa Verde, Southwestern Colorado* (1893), (Die Felsenbewohner der Mesa in Südwest-Colorado) gelesen hatte, fuhr er mit der Eisenbahn nach New Mexico und Arizona, um sich das anzusehen, was von der Kultur der Pueblo-Indianer überdauert hatte. Mit seiner neuen Kodak-Tageslichtkamera fotografierte er die Landschaft, ihre Bewohner und die Zeremonien der Indianer, er machte Zeichnungen und erwarb Artefakte sowie Aufnahmen anderer Fotografen.

Im Mai 1896 kehrte Warburg nach Deutschland zurück und las weiter die Schriften Boas'; zudem richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Bücher von George Catlin und Thomas McKenney. Am 16. März 1897 hielt er einen mit 93 Lichtbildern illustrierten Vortrag vor der „Freien photographischen Vereinigung zu Berlin“. Er begann mit den Worten: „Was mich, als Kunsthistoriker, bewog, die Pueblo-Indianergruppen in New Mexico und Arizona zu besuchen, war die Tatsache, dass die Verbindung zwischen heidnischen religiösen Vorstellungen und künstlerischer Aktivität nirgendwo erkennbarer ist als unter den Pueblos, und dass in ihrer Kultur reiches Material für das Studium der Entwicklung symbolischer Kunst zu finden ist.“ Warburg setzte seine Untersuchungen auf diesem Gebiet allerdings nicht fort.

Die Erinnerungen an seine Reise in den amerikanischen Südwesten blieben dennoch von größter Bedeutung für Warburg; 1923 halfen sie ihm, sich nach einem psychischen Zusammenbruch zu stabilisieren. Am 21. April jenes Jahres hielt er in Ludwig Binswangers Sanatorium „Bellevue“ in Kreuzlingen einen Vortrag über seine Reise. Diesmal zeigte er 48 Lichtbilder. Die Buchstaben „B“ (Berlin) und „K“ (Kreuzlingen), mit denen sie heute bezeichnet sind, belegen, dass er 37 der Bilder bereits in seinem Vortrag von 1897 gezeigt hatte. Für Warburg, der Fotografien und Bücher als die Erinnerung der Menschheit betrachtete, stellten diese 37 Lichtbilder also die bedeutendsten Aufnahmen von seiner Reise in den amerikanischen Südwesten dar (siehe Diaprojektion). Letztlich war es aber nicht die Kunst der Pueblo-Indianer, sondern vielmehr der Diskurs über das kulturelle Nachleben mit zahlreichen Ethnologen, der dazu beitrug, dass Warburg die Kunstgeschichte später eng mit dem Studium der Kulturen verknüpfte.

William K. L. Dickson

Buffalo Dance

24. September 1894

15 Sek.

Sioux Ghost Dance

24. September 1894

24 Sek.

Edison Film Company

Library of Congress, Washington D.C.

Edward S. Curtis

In the Land of the

Head-Hunters 1914

42 Min.

Auszüge: 4 min. 35 sek.

Milestone Film & Video, Inc.,

Harrington Park, New Jersey

Am 24. September 1894 drehte William K. L. Dickson in Thomas Edisons Black-Maria-Studio diese beiden kinetographischen Streifen. Sie entstanden, als „Buffalo Bill’s Wild West“ gerade in Brooklyn gastierte und zählen zu den frühesten erhaltenen Filmdokumenten amerikanischer Ureinwohner. Der hier gezeigte Ghost Dance hat mit der damaligen Geistertanzbewegung der nordamerikanischen Indianer nichts zu tun. Aber Buffalo Bill setzte sicherlich darauf, vom öffentlichen Interesse an diesem Indianerkult profitieren zu können, als er den Film Sioux Ghost Dance nannte.

Auch Auszüge aus Edward S. Curtis’ In the Land of the Head-Hunters sind hier zu sehen. Es war der erste Film, der „authentische“ Zeremonien und Bräuche der Indianer in Form eines linear erzählten „Spielfilms“ vermittelte. Curtis wollte das „echte Leben“ dieser Indianer von der Nordwestküste zeigen. Paradox war aber, dass er dabei jeden Hinweis auf ihre tatsächlichen Lebensbedingungen unterdrückte. Franz Boas sah diesen so genannten „ethnografischen Film“ kritisch; Curtis, so befand er, wollte melodramatische Effekte erreichen und hatte dafür die „Wahrheit“ über die Kultur der Kwakiutl-Indianer grob manipuliert.

Otto Abraham
Hopi-Indianer
1906

3 Rollen mit Tonaufnahmen, darunter ein Kupfergalvano und eine schwarze Wachswalze; Original Pappschachtel mit der Beschriftung „Hopi-Indianer“
Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum

13 Gesänge der Hopi-Indianer:
Berlin 1906

Mit einem Phonographen bewaffnet besuchten Carl Stumpf – der Begründer des Berliner Phonogramm - Archivs (1900) – und sein Assistent Otto Abraham viele der Völkerschauen, die nach Berlin kamen. Diese boten den Pionieren der Ethnomusikologie die Möglichkeit, exotische Gesänge zu studieren und aufzuzeichnen. Unter ihrem amerikanischen Impresario, Major Crager, präsentierte zum Beispiel eine Gruppe von Hopi-Indianern 1906 das „Todeslied“. Zunächst traten sie vor großem Publikum im Berliner „Zirkus Schumann“ auf, dann in einer Sondervorstellung vor 300 Mitgliedern der „Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“. Abraham machte Zylinderaufnahmen von 13 ihrer Gesänge und schrieb ein detailliertes Protokoll. Erst 1963 entdeckten Ethnomusikologen, dass solche Bestattungsgesänge gar nicht zur Hopi-Kultur gehören. Indianertruppen wie diese Hopi bedienten ihr europäisches Publikum offenbar genau mit den naiven Fantasievorstellungen, die sie für dieses Publikum verkörperten.

Franz Boas und die Bella-Coola-Indianer: 1885–1895

Im Januar 1886 brachte Carl Hagenbeck neun Bella-Coola-Indianer und 1.500 ethnografische Artefakte nach Berlin. Umgeben von diesen Objekten traten sie in „Krolls Etablissement“ auf und fesselten dabei die Aufmerksamkeit des aufstrebenden Ethnologen Franz Boas. Während der kurzen Berlin-Aufenthalte der Gruppe im Januar und März verbrachte Boas jede freie Minute mit ihnen, zeichnete ihre Lieder auf und studierte ihre Sprache. Im März hielt er in der „Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ einen ausführlichen Vortrag über seine Untersuchungsergebnisse. Von da an widmete Boas seine Forschung ganz den Bella Coola und anderen Indianern aus dieser Region Kanadas. Im September reiste er nach Victoria und traf auch zwei der Bella Coola wieder, mit denen er in Berlin gearbeitet hatte. 1887 übersiedelte Boas in die Vereinigten Staaten und lehrte an der Clark University in Massachusetts.

1895 bekam Boas eine Stelle als Kurator am American Museum of Natural History in New York. In dieser Position konnte er es riskieren, die zu seiner Zeit tonangebende evolutionistische Anthropologie offen infrage zu stellen. Seine Provokationen gipfelten in dem bedeutenden Vortrag „The Limitations of the Comparative Method of Anthropology“ (Die Grenzen der komparativen Methode der Anthropologie), den er vor der „American Association for the Advancement of Science“ hielt. Innerhalb des folgenden Jahrzehnts wurde Boas zum Doyen der amerikanischen Ethnologie. Die Anfänge seines wissenschaftlichen Triumphzuges aber lagen nicht in der Feldforschung, sondern in seiner Begegnung mit Hagenbecks Bella Coola 1885 in Berlin.

Bella-Coola-Masken

Diese beiden Bella-Coola-Masken wurden 1896 von Victoria, British Columbia, nach New York verschifft, zusammen mit Hunderten anderer ethnologischer Objekte. Als der Dampfer in Brand geriet, wurden sie als Ausgleich für die Bergungskosten beschlagnahmt. Schnell bekam Franz Boas Wind von dieser Affäre. Er handelte den Ankauf der Masken und verschiedener anderer Objekte für das American Museum of Natural History in New York aus, wo er als Kurator tätig war. 1898 vermittelte Boas einen umfangreichen Austausch zwischen dem American Museum of Natural History und dem Königlichen Zoologischen und Anthropologisch - Ethnographischen Museum in Dresden, das dadurch in den Besitz dieser beiden Bella-Coola-Masken gelangte.

„Die Eroberung des Westens“

Theodore Roosevelt, der 26. Präsident der Vereinigten Staaten, hinterließ deutliche Spuren in der Kunst des amerikanischen Westens. Anfangs ein glühender Bewunderer James Fenimore Coopers und Buffalo Bills, wurde aus dem Freizeit-Rancher selbst ein populärer Schriftsteller. Die spannenden Geschichten in *The Winning of the West* (Die Eroberung des Westens; 1889–1896) inspirierten Künstler zu ihren eigenen mythischen Versionen des kühnen Cowboy-Kavalleristen. Auch als „Cowboy-Präsident“ bekannt, galt Roosevelt in der öffentlichen Meinung später als Kriegstreiber. Auf dieses Image spielten Lyonel Feininger und andere deutschsprachige Künstler an, als sie ihn als waffenstarrenden Aggressor karikierten (siehe Vitrine).

Frederic Remington und Charles Russell waren Zeitzeugen der letzten Phasen der „Eroberung des Westens“. Russell führte elf Jahre lang ein Leben als Cowboy in Montana, Remington dokumentierte 1890 als Künstler und Korrespondent die Tragödie am Wounded Knee. Er hatte Roosevelts *Ranch Life and the Hunting Trail* (1888) illustriert, und 1897 wurde er nach Kuba geschickt, um über den Angriff der „Rough Riders“ auf die Kettle and San Juan Hills zu berichten. Später schenkte dieses Kavallerieregiment seinem Kommandanten Roosevelt Remingtons Plastik *The Bronco Buster*.

Wie Remington wollte auch Russell den Mythos vom Wilden Westen als Ort der Selbstfindung und Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen als Realität wiederbeleben. Dieser „Cowboy Artist“ malte Wildwestszenen, die er als authentisch ausgab. Tatsächlich griff er aber auf Darstellungen anderer Künstler zurück, insbesondere auf die des „Indianermalers“ Carl Wimar.

Charles Schreyvogel hatte in München Malerei studiert. 1893 erlebte er „Buffalo Bill's Wild West“ in New York und konzentrierte sich danach auf Szenen des Lebens an der „Frontier“. *The Summit Springs Rescue* ist historisch bedeutend, denn es zeigt ein Ereignis, durch das Buffalo Bill zum Mythos wurde. Mit ihren „historischen“ Gemälden trugen Russell und Schreyvogel auch dazu bei, Kit Carsons und George A. Custers gnadenlose Feldzüge gegen die Indianer in amerikanische Nationalepen umzuwandeln und so die Expansion nach Westen zu legitimieren. Die langwierigen und oft brutalen historischen Prozesse hatten ihr Echo sogar in Trompe-l'oeil-Gemälden, in denen die Zeit stillzustehen scheint. Angefüllt mit trophäenartigen Objekten, reduzieren sie die Eroberung des Westens auf die Glorifizierung klischeehafter Relikte.

Karl May

Die ersten Wildwesterzählungen veröffentlichte Karl May 1875. Seither bestimmten die von ihm geschaffenen Bilder des amerikanischen Westens und der Menschen dort die Vorstellungen von Millionen Lesern. Bekanntlich war May nie im Wilden Westen, obwohl er viele Jahre das Gegenteil behauptete, als Old Shatterhand posierte und wegen dieser und anderer Schwindeleien immer wieder in Gerichtsprozesse verwickelt war. Das hat der Popularität seines Werkes jedoch nie geschadet. Natürlich war Karl May nicht der Erfinder des Interesses an Amerika und der Begeisterung für Indianer; er fand sie vor und baute darauf auf.

Zu Mays Lebzeiten (1842–1912) emigrierten etwa vier Millionen Menschen aus dem Gebiet des Deutschen Reiches nach Nordamerika. May dagegen blieb zu Hause, las die Bücher seiner amerikaerfahrenen Kollegen – James Fenimore Cooper, Friedrich Gerstäcker und Balduin Möllhausen – und nutzte sie als „Material zum Traum“. Hier verlieh er seinen Fiktionen des Wilden Westens Gestalt, an diesem Schreibtisch, umgeben von allerlei Sammlerstücken.

In *Winnetou* begegnen wir auch Mah-to-toh-pah (Mato-Topo), der durch die Porträts von George Catlin und Karl Bodmer berühmt geworden war. Die *Winnetou - Trilogie* wurde unmittelbar nach der Deutschlandtournee von „Buffalo Bill's Wild West“ 1890/91 zusammengestellt und veröffentlicht. Mays Pose als Old Shatterhand erinnert nicht nur an einen viel früheren Stich von Möllhausen, sondern auch an Bilder von Buffalo Bill, die zu dieser Zeit kursierten.

Eine Indianerfaszination und Beschäftigung mit Wild-West-Lektüre, vor allem mit den Romanen von Karl May, begleitete viele Leser bis ins Erwachsenenalter. Das galt auch für Künstler und Schriftsteller wie August Macke, George Grosz und Rudolf Schlichter sowie Ernst Bloch, Hermann Hesse und Carl Zuckmayer. Dass May dann während des Nationalsozialismus zur Lektüre empfohlen wurde, lag nicht etwa an einer eindeutigen Nähe seines Werkes zu dieser Ideologie. Aber auch Adolf Hitler hatte als Junge die Bücher von Karl May gelesen, und er bewahrte zeitlebens eine Vorliebe für dessen Geschichten und Figuren. Noch 1943 ließ er 300.000 *Winnetou*-Exemplare für die Feldbücherei drucken.

Winnetou ist die bekannteste Indianerfigur in der deutschsprachigen Welt. Fast ein Jahrhundert nach dem Tod Karl Mays sind die vielen verschiedenen Ausgaben seines Werkes kaum zu zählen; die Gesamtauflage wird auf über 100 Millionen geschätzt.

Der Wilde Westen zu Besuch in Deutschland und Österreich

1890 und 1891 reiste „Buffalo Bill’s Wild West“ durch 24 Städte im deutschsprachigen Europa und brachte den Menschen so den Wilden Westen vor die Haustür. Die Tournee begann am 19. April 1890 in München: Dort trat die Truppe 18 Tage lang vor ausverkauften Rängen auf. Prinz Ludwig von Bayern und sein Hofstaat waren Ehrengäste am Eröffnungstag (siehe Vitrine). Tausende Zuschauer von außerhalb hatten die Eintrittskarten telegrafisch vorbestellt. Tag für Tag standen Hunderte um die Arena herum oder saßen auf den Dächern in der Umgebung, um gratis zuzuschauen. Ebenso groß war der Andrang in Frankfurt, wo die Truppe vom 30. September bis 13. Oktober im „Palmengarten“ gastierte.

1891 traten auch Anführer der Geistertanzbewegung und Teilnehmer der letzten Schlachten zwischen den Sioux-Indianern und der US-Armee bei Buffalo Bill auf. Die Wirkung dieser Tournee auf das wildwestbegeisterte Publikum ist kaum zu überschätzen. Sogar die groß angelegte Werbekampagne war neu und überwältigend (siehe Anzeigen). Buffalo Bill – der Künstlernamen von William F. Cody – war eine mithilfe professioneller Autoren und Publizisten erschaffene Bühnen- und Medienfigur. Codys Biografie machte diese Figur glaubwürdig, ebenso wie sein spektakuläres Erscheinungsbild: Die beeindruckende Statur, seine Lockenpracht und die reich geschmückten Kostüme, das alles faszinierte das deutsche Publikum. Jeder wollte die dreistündige Schau sehen, die u. a. die Scharfschützin Annie Oakley, „Ueberfall eines Emigrantenzuges durch Indianer“, „Historisches Ereignis aus dem Leben von Buffalo-Bill“ und den „Angriff der Indianer auf den Deadwood-Postwagen“ beinhaltete.

Cody war aber nicht der Einzige, der ein solches Wild-West-Spektakel in Deutschland aufführte. „Doc Carver’s Wild America“ sprach dasselbe schaulustige Publikum an. Carver hatte sich schon vor Cody zweimal in Deutschland aufgehalten. Am 13. Juni 1880 hatte der selbst ernannte „Meister-Scharfschütze der Welt“ für Kaiser Wilhelm I., seinen Hof und 45.000 Soldaten der deutschen Armee eine „Schiess-Probe“ gegeben. Als er im Sommer 1889 zum zweiten Mal durch Deutschland reiste, zahlten in Berlin 35.000 Menschen, um ihn dort am 4. Juli zu sehen.

1906 kam Buffalo Bill noch einmal mit 800 Darstellern und 500 Tieren, um in 45 Städten im Deutschen Kaiserreich und in Österreich-Ungarn in so genannten historischen Szenen die Eroberung des Wilden Westens aus amerikanischer Sicht darzustellen.

Cowboys und Indianer auf deutschen Filmleinwänden: 1903–1950

1903 begannen amerikanische Filmproduzenten, das Unterhaltungspotenzial des später als Western bekannten Genres auszuschöpfen. Schnell kamen ihre Filme auch nach Deutschland, wo sie ein Millionenpublikum anzogen. Zu den erfolgreichsten gehörten die mehr als 350 Filme, die sich um den Cowboy „Broncho Billy“ drehten. Sie wurden zwischen 1907 und 1914 von den Essanay-Studios produziert. 1909 entdeckte die Selig Polyscope Company aus Chicago Tom Mix und machte ihn zu einem Cowboystar. Mit dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den Ersten Weltkrieg endete der Import amerikanischer Western vorerst. Um die steigende Nachfrage dennoch zu befriedigen, wurden jetzt in Deutschland Raritäten wie Hermann Baslers *Das Vermächtnis der Prärie* produziert, 1920 mit deutscher Besetzung in Friedrichshafen gedreht. Als das Importverbot 1921 aufgehoben wurde, kamen auch Hollywood-Produktionen aus den Kriegsjahren wie William S. Harts *The Silent Man* (1917) in die deutschen Kinos.

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurden immer weniger Hollywood - Filme ins Land gelassen, 1935 wurde der Import ganz eingestellt. Im „Dritten Reich“ wurden mehrere Filme produziert, die als Western daher kamen. Der bekannteste war Luis Trenkers *Der Kaiser von Kalifornien* (1936), eine Lobeshymne auf die Arbeitsmoral deutscher Auswanderer wie Johann August Sutter, der an der Kolonisierung und Besiedlung Kaliforniens beteiligt gewesen war.

Alle Filme, die hier in Ausschnitten zu sehen sind, waren Kassenschlager in Deutschland. Der Zusammenschnitt zeigt die Entwicklung des Western wie auch die Ideologien, die das Genre bis 1950 dominierten.

Fantasien des Wilden Westens in der deutschen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts

Paul Cassirer lancierte seine neue Pan-Presse mit einem Projekt, das James Fenimore Coopers *Lederstrumpf-Erzählungen* rehabilitieren sollte – in Deutschland waren sie durch schlechte Groschenheftversionen in Verruf geraten. Max Slevogt erteilte er 1907 den Auftrag, eine neue Übersetzung zu illustrieren. Die 1909 veröffentlichte Luxusausgabe war mit einer Folge von 52 signierten Lithografien ausgestattet.

Die Generation der Expressionisten entdeckte die Kunst nichteuropäischer Kulturen als Inspirationsquelle. Emil Nolde etwa stellte in mehreren Werken Kachina - Figuren der Hopi aus dem Berliner Völkerkundemuseum dar. Für August Macke waren Kultur und Lebensweise der Indianer ein Gegenmodell zur modernen Industriegesellschaft. Seine romantisierenden Indianerbilder zeigen aber auch Spuren der Indianerspektakel, die seit den 1880er Jahren in Deutschland zum Besten gegeben wurden.

Der amerikanische Maler Marsden Hartley wollte das Interesse der deutschen Künstler am Wilden Westen nutzen, um bei ihnen Anschluss zu finden. So integrierte er Indianermotive in eine Bildserie mit dem Titel *Amerika*, die am Vorabend des Ersten Weltkrieges in Berlin entstand. Seine Empfänglichkeit für den aktuellen Indianerkult im Kaiserreich zeigt auch sein Kafka-Zitat, frei nach dessen *Wunsch, Indianer zu werden*, in einem Brief an Alfred Stieglitz 1914: „Ich wäre gern ein Indianer – bemalte mein Gesicht mit ihren Symbolen ... ginge in den Westen ...“

Im Ersten Weltkrieg ließen sich auch George Grosz und Rudolf Schlichter von der Welt des unabhängigen Cowboys verführen. Ihre Saloon-Schlägereien, Indianerüberfälle, Banditen und habgierigen Goldgräber waren zugleich Reflektion des Zeitgeschehens und Flucht davor. Als sich Georg Gross 1916 in George Grosz umbenannte, anglisierte er seinen Vornamen bewusst, um seine proamerikanische Haltung zu unterstreichen; sein Atelier verwandelte er in einen Wigwam mit Büffelhäuten, Tomahawks und einer Friedenspfeife. Schlichter war seit seiner Jugend ein treuer Fan des Wilden Westens. In den 1930er Jahren allerdings hörte er auf, heroische Szenen des Grenzerlebens zu zeichnen: Zu offensichtlich waren die Parallelen der Erzählungen von der vermeintlich gerechtfertigten Eroberung des amerikanischen Westens zur „Lebensraum“-Ideologie der Nationalsozialisten.

Billy Jenkins und der Cowboy-Kult in Deutschland

Der „Halbjuden“ Billy Jenkins wurde 1885 als Erich Rosenthal geboren. Sein Vater war ein Zirkuskünstler, der in Berlin das Varieté-Programm „Marine-Panorama“ leitete. Fasziniert von Buffalo Bill, den er angeblich 1890 als Kind in Berlin kennengelernt hatte, ging Erich Rosenthal 1904 nach Amerika, wo er unter dem Namen „Billy“ in Wild-West-Shows auftrat. 1909 kehrte er nach Deutschland zurück und präsentierte seine Künste als Scharfschütze, Lassowerfer und Greifvogeldresseur in verschiedenen Veranstaltungen seines Vaters. Mitte der 1920er Jahre war dieser „Show-Cowboy“ zu einer Hauptattraktion des Zirkus Sarrasani geworden. Durch die Cowboy-Clubs, die inzwischen in Deutschland existierten, nahm seine Berühmtheit noch zu. So stand er in Verbindung mit dem seit 1893 bestehenden „Indianer Velo Club“ in München und dem „Cowboy Club Buffalo“ von 1919 in Freiburg. Die Mitglieder des 1930 gegründeten „1. Dresdner Indianer- und Cowboy Club Manitou“ traten hin und wieder als Indianer verkleidet zusammen mit Jenkins im Zirkus Sarrasani auf.

1933 wurde er Mitglied der NSDAP und trat zusammen mit seiner Mutter der evangelischen Kirche bei. Da deutschen Künstlern ausländisch klingende Bühnennamen verboten waren, trennte er sich von „Billy“, nahm den unverfänglicheren Mädchennamen seiner Mutter an und trat von nun an als Erich Fischer auf. Sein zunehmender Ruhm als Lassowerfer machte ihn schließlich sogar zum Helden einer Folge von Groschenromanen. Die ersten *Abenteuer des Billy Jenkins* erschienen 1934 – bald waren es die erfolgreichsten deutschen Wild-West-Geschichten. Bis zu ihrem Verbot 1939 wurden 25 Millionen Exemplare gedruckt.

1940 geriet der Zirkus-Sonderwaggon für Billy Jenkins' Raubvögel unter mysteriösen Umständen in Brand. Er selbst wurde so schwer verletzt, dass er ein Stahlkorsett tragen musste. Dennoch konnte er während der gesamten Zeit des Nationalsozialismus auftreten. Erich Rosenthal konnte die Realität des Antisemitismus im „Dritten Reich“ überleben, indem er völlig in der Rolle des freiheitsliebenden, fiktiven Cowboys Billy Jenkins aufging – des berühmtesten im Deutschland seiner Zeit.

Ein Wortführer aus Deutschland in New York: 1974

Das Bewusstsein der Deutschen für die Not der Indianer änderte sich, als die Medien 1969 laufend darüber berichteten, dass Indianeraktivisten die ehemalige Gefängnisinsel Alcatraz besetzt hatten. Am 2. Mai 1970 rief Jörg Immendorff zu einer „Demonstration an der Kölner Kunsthalle für die Teilnahme der nordrheinwestfälischen Indianerstämme an den Olympischen Spielen 1972 in München“ auf. 1974 präsentierte Joseph Beuys vom 23. bis 25. Mai dann seine erste öffentliche Aktion in Amerika – I like America and America likes Me. Sie begann, als Beuys den John F. Kennedy Airport verließ. Als wollte er sich vor Ansteckung schützen, schirmte er die Augen ab, hüllte sich in Filz und ließ sich in einem Krankenwagen mit heulender Sirene zur René Block Gallery fahren. Dort führte er in den folgenden drei Tagen eine Art Dialog mit einem Kojoten. Danach wurde er wieder in einen Krankenwagen gesetzt und zum Flughafen gebracht, um nach Düsseldorf zurückzukehren. Ein in Zusammenarbeit mit Beuys gedrehter Dokumentationsfilm über diese Aktion ist hier zu sehen.

Über den Kojoten, ein den Indianern heiliges Tier, sagte Beuys später: „Er steht als Repräsentant für die unbewältigte Vergangenheit des Mordes an den Indianern.“ Der Titel „I like America and America likes Me“ war also nichts anderes als ein höchst sarkastisches Statement. „I like America“ konnte sich einerseits nur auf die Geisteshaltung der Siedler – darunter viele Auswanderer aus Deutschland – beziehen, die den Indianern oftmals ihr Land genommen und viele von ihnen ermordet hatten. Manche der deutschen Zeitgenossen von Beuys dagegen hätten mit „I like America“ romantische Fantasien vom Wilden Westen assoziiert, der Heimat ihres fiktionalen Blutsbruders, des Indianers. Kurz zuvor, am 23. Februar 1973, hatten Mitglieder und Sympathisanten des „American Indian Movement“ die Stätte des Massakers von Wounded Knee in der Pine Ridge Reservation besetzt. Es war ein Protest gegen ihre rassistische Behandlung durch die amerikanischen Behörden. Das FBI und die US-Armee brauchten 71 Tage, um diese letzte Demonstration der Oglala Sioux niederzuwerfen.

I like America and America likes Me fand rund 13 Monate nach dieser erzwungenen Kapitulation der Indianer statt. Da die deutschen Medien ausführlich über das Ereignis in Pine Ridge informiert hatten ist anzunehmen, dass sich Beuys' erste öffentliche Aktion in Amerika indirekt auf diesen Protest bezog.