

Name wurde bereits mehrfach strapaziert, A. Châtelet (*Les Primitifs Hollandais*, Freiburg/Paris 1980, S. 122-131) hielt ihn etwa für den Meister des Braunschweiger Diptychons, der neben Geertgen tot Sint Jans auch Eindrücke von Dirk Bouts verarbeitete. Kemperdick/Sander glauben in Jacob Jansz. hingegen den Maler der Winterthurer *Anbetung* und der *Heiligen Sippe* zu erkennen. Die Identifizierung ist verlockend, funktioniert jedoch, wie die Autoren selbst eingestehen, nur unter der Voraussetzung, daß die *Wurzel Jesse* tatsächlich ein Frühwerk von Jan Mostaert ist, und daß jener Jacob Jansz. seinerseits ein Schüler Geertgens war.

Die Studie analysiert Entstehungsprozeß und Eigenheiten des Winterthurer Gemäldes und ermöglicht zugleich, das Schaffen Geertgens klarer zu umreißen und seine Wirkung auf die nächste Künstlergeneration zu ermessen. Gemeinsam mit der aktuellen Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam über die Anfänge der holländischen Malerei und die Nachfolge Geertgens (*Vroege Hollanders. Schilderkunst uit de late Middeleeuwen*, 16. Februar bis 25. Mai 2008) erweitert sie unsere Kenntnis dieses noch immer unzureichend erschlossenen Bereichs der niederländischen Kunst des 15. Jh.s.

Eva Michel

Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei

Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 24. Februar - 28. Mai 2007; Stuttgart, Staatsgalerie, 21. Juli - 21. Oktober 2007. Katalog hrsg. von Ortrud Westheider und Karsten Müller. München, Hirmer 2007. ISBN 978-3-7774-3415-5. € 34,90

»Der Maler amerikanischer Szenerie genießt Privilegien wie kein anderer; alle Natur hier ist neu für die Kunst. Keine Tivolis, Montblancs, Plylimons, abgenutzt und verbraucht von den Bleistiften von Hunderten, stattdessen erfüllen Urwälder, Seen und Wasserfälle seine Augen mit neuen Freuden, bereichern seine Sammlung mit ihrer Schönheit und Größe und erheben seine Seele, weil sie seit ihrer Erschaffung unberührt für seinen gottgesegneten Bleistift erhalten wurden« (zit. in: *Neue Welt*, S. 16). Dieser Tagebucheintrag vom 5. Juli 1835 aus der Feder des US-Malers Thomas Cole (1801-48) verdichtet pointiert die Gründe für die Durchsetzung der Landschaftsmalerei im 19. Jh. als führende Bildgattung, wenn es um die Darstellung des Selbstverständnisses der jungen Nation ging. Cole verstand und propagierte die Landschaftsmalerei, wie viele seiner Kollegen mit und nach ihm, als Ausdruck der amerikanischen Geschichte, als nationale Form der Historienmalerei. Ferner gilt er als zentrale Figur der *ex post* als Hudson River

School bekannt gewordenen Maler, deren Landschaftsbilder das Kunstgeschehen der Vereinigten Staaten zwischen 1825 und 1875 dominierten. 57 ihrer Gemälde aus der Sammlung des ersten öffentlich zugänglichen Kunstmuseums des Landes, des 1844 gegründeten Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, waren 2007 in Hamburg und Stuttgart zu sehen.

Unter dem mehrdeutigen Titel *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* sollten den Besuchern nicht nur Visualisierungen der Neuen Welt aus dem 19. Jh. vorgestellt werden, in denen sich das Ringen um kulturelle Identität widerspiegelt, sondern sie sollten überdies eine hierzulande weitgehend unbekannte, ebenfalls »neue« Bilderwelt vor dem Abstrakten Expressionismus entdecken. Im Katalog wird nicht eigens erwähnt, daß die Ausstellung bereits von 2003 bis 2006 durch die USA tourte, seinerzeit jedoch den konkreteren Titel *Hudson River School. Masterworks from the Wadsworth Atheneum Museum of*

Art trug, der vom dortigen Bekanntheitsgrad der Werke und der Sammlung zeugt. Diese gilt als eine der größten und bedeutendsten der frühen amerikanischen Landschaftskunst, und zahlreiche der Exponate werden regelmäßig in Überblickswerken zur nationalen Kunstgeschichte reproduziert. Zugleich konnte man weniger bekannte Facetten kennenlernen wie die eher seltenen Winterdarstellungen, die mit Gemälden von George Henry Durrie (1820-1863) und Jasper Francis Cropsey (1823-1900) vertreten waren.

In der Stuttgarter Schau gruppierte man die Gemälde thematisch unter den Rubriken »Kunst als Wissenschaft«, »Wildnis«, »Die Niagarafälle und ihre ‚furchtbare Grandeur‘«, »Die Anziehungskraft Italiens«, »Der amerikanische Westen«, »Luminismus« und »Die Siedler in der Wildnis«, um relevante Motive und Herangehensweisen zu akzentuieren. Die Abteilungen waren zwar farblich voneinander abgesetzt, doch die offene Ausstellungsarchitektur signalisierte deutlich deren enge Verzahnung. Ein Kabinett war dem Sammlungsgründer Daniel Wadsworth (1771-1848) gewidmet. Es enthielt aufschlußreiche Zeichnungen des Hobbykünstlers und dokumentierte anschaulich, wie er die von ihm entdeckten und geförderten Künstler, darunter Cole, zu Reisen in jene Gegenden inspirierte, die Lieblingsmotive der Hudson-River-Maler werden sollten. Eine weitere Abteilung bereicherte die Ausstellung mit Blättern des 17.-19. Jh.s aus der hauseigenen graphischen Sammlung, von Poussin über Lorrain bis hin zu Koch und Friedrich, deren Werke für die amerikanischen Maler vorbildhaft oder zumindest mit ihren Bildern verwandt sind.

In einer der markantesten Abteilungen exemplifizierten sechs Ansichten aus den Jahren 1807-55 die anhaltende Faszinationskraft der Niagarafälle. Unter den Naturwundern der USA, die frühzeitig als nationale Symbole galten, nahm dieses für europäische Verhältnisse erstaunliche Spektakel den obersten Rang in der Beliebtheitsskala von Touristen und Künstlern ein. Die beiden frühesten präsentierten

Niagara-Darstellungen von 1807 und 1808 stammen von John Trumbull (1756-1843), der eigentlich für patriotische Historien Gemälde und Porträts des Unabhängigkeitskrieges und seiner Helden bekannt ist. Wie zahlreiche seiner Zeitgenossen scheiterte er mit seinem Anliegen, eine nationale Malerei in der Tradition der »Grand Manner« zu etablieren. Stattdessen setzte sich die Landschaftsmalerei, wie die Ausstellung eindrucksvoll vor Augen führt, als vorherrschende Gattung durch, um die Geschichte der Neuen Welt zu erzählen. Gerade die Nachbarschaft dieser Abteilung zum Graphikkabinett machte deutlich, wie bedeutend die ästhetische Kategorie des Erhabenen für die Maler diesseits und jenseits des Atlantik war. Die Ausstellung selbst lieferte allerdings nur geringe Erkenntnisse über die modifizierte, mit nationalem Pathos aufgeladene Konzeption des Erhabenen in den USA, die, so Winfried Fluck in seinem Katalogtext über »Theatralität und Exzeß« in der Hudson River School, gegenüber Edmund Burkes Verständnis eine distanziertere – »panoramische« – Betrachterposition erfordere, um durch die Gleichsetzung von majestätischer Natur, amerikanischer Nation und Religion moralische Botschaften vermitteln zu können (vgl. S. 96). Fluck weist auf den wichtigen Umstand hin, daß das Erhabene in amerikanischen Bildern selten in Reinform, sondern in variierenden Mischverhältnissen mit Elementen des Schönen und des Malerischen aufzutreten pflegt (Abb. 1). Daß sich die amerikanischen Landschaftsmaler dessen früh bewußt waren, beweist bereits Coles – auch im Katalog – vielzitiertes *Essay on American Scenery* von 1836 (siehe: *Thomas Cole: The Collected Essays and Prose Sketches*, Hg. Marshall Tynn, St. Paul, Minnesota, 1980, S. 3-19, hier v. a. S. 12: »And Niagara! that wonder of the world! – where the sublime and beautiful are bound together in an indissoluble chain«).

Der Katalog vertieft, was in der Ausstellung wohl auch aus praktischen Gründen höchstens angedeutet wurde, darunter die reduzier-

Abb. 1
 Frederic Edwin Church,
Vale of St. Thomas,
 Jamaica, 1867.
 122,7 x 214,9 cm.
 Hartford/CT, Wadsworth
 Atheneum
 Museum of Art
 (Neue Welt, S. 163)



tive Erörterung des Erhabenen. Als roter Faden dient die Frage nach dem spezifisch Amerikanischen in den Hudson-River-Bildern, ein Dauerbrenner der amerikanischen Kunstgeschichte seit der Gründung der Vereinigten Staaten. Für die Einschätzung des Kataloges ist es bedeutsam, daß es sich um eine großzügig mit Aufsätzen ergänzte Übersetzung des Begleitbuchs zur amerikanischen Wanderausstellung handelt, das mit ausführlichen Kommentaren über die Künstler und jedes einzelne Werk informiert (vgl. *Hudson River School. Masterworks from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, New Haven, London 2003). Im Einleitungssessay vermittelt Elizabeth Mankin Kornhauser, die Kuratorin des Wadsworth Atheneum, einen fundierten Überblick der Hintergründe und Ziele der amerikanischen Landschaftsmalerei. Er wurde, wohl auch im Hinblick auf das deutsche Publikum, leicht verändert (bedauerlicherweise nicht ohne Fehler – so wird das hier verwendete Einleitungszitat falsch nachgewiesen; vgl. *Hudson River School* 2003, S. 17). Sie erläutert wichtige Aspekte der Landschaftsikonographie, etwa die Bezugnahme auf die eigene Geschichte mit vorbeiziehenden Stürmen und Gewittern, die zunächst auf das Verhältnis von Wildnis und Zivilisation und ab 1859, etwa im Werk von Sanford Gifford (1823-80), vorzugsweise auf den Bürgerkrieg verweisen. Patriotische

Inhalte sind selbst in den Südamerika-Sujets von Frederic Edwin Church (1826-1900) präsent, da sie u. a. das Eigene im Fremden widerspiegeln (vgl. S. 54; Abb. 1). Kornhauser nennt die Hudson River School »eine der größten kulturellen Errungenschaften der Vereinigten Staaten« (S. 14) und postuliert damit deren grundsätzliche nationale Eigenständigkeit. Alan Wallach versucht die nationalen Eigentümlichkeiten seinerseits mit der ideologisch geprägten Suggestion absoluter Kontrolle über den Bildraum zu verdeutlichen. Dieser Eindruck resultiere aus einem bildnerischen Charakteristikum der Hudson River School, dem »panoramischen« Blick, der mit der »teleskopischen« *trompe-l'œil*-Wiedergabe bis ins kleinste Detail hinein synthetisiert werde (vgl. S. 80-83). Leider wird die auch durch ein ausgeprägtes naturwissenschaftliches Interesse der Künstler motivierte Akribie nicht mit Details illustriert wie in der amerikanischen Originalausgabe. Fluck wirft Wallach implizit berechtigt Einseitigkeit vor, weil die von diesem unterstellte Allmachtspösision dem an sich paradoxen Konzept des Erhabenen widerspreche, mit dem zumindest eine partielle Verunsicherung des Betrachters angestrebt werde; vgl. S. 102; Abb. 1.

Im Vergleich zu Kornhauser und Wallach tendieren die deutschen Autoren stärker dazu, signifikante Abhängigkeiten von und Gemein-

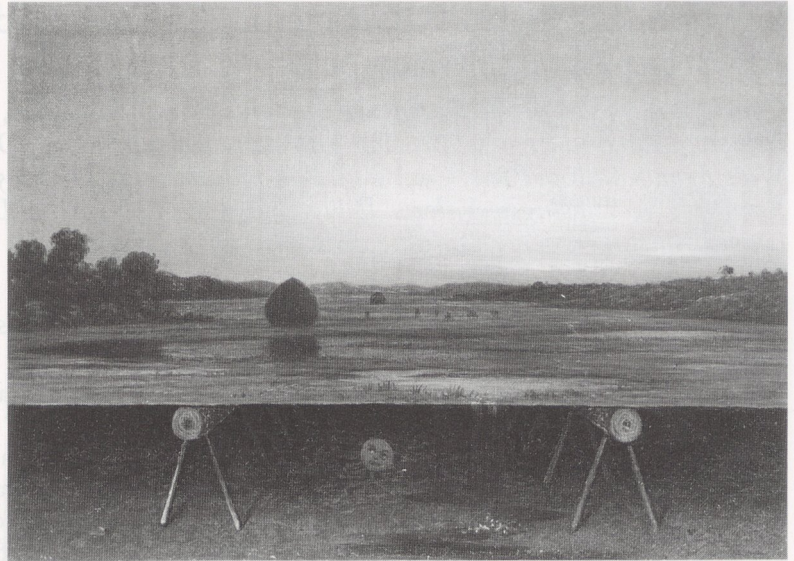
samkeiten mit der europäischen Tradition hervorzuheben, wohl auch, um sich der ‚Neuen Welt‘ über Bekanntes anzunähern – der im Untertitel der Ausstellung genannte Begriff »Erfindung« wird somit doppeldeutig und zum impliziten Streitpunkt: In ihm verdichtet sich die Frage, inwiefern mit der Hudson River School eine genuin amerikanische Malerei tatsächlich ‚geboren‘ oder in Diskursen konstruiert wurde. Karsten Müller widmet sich formalen, inhaltlichen und politischen Analogien zu den Niederländern des 17. Jh.s und ihrer Landschaftsmalerei. Wie später bei den Amerikanern seien aus dem Ringen um Unabhängigkeit und Identität künstlerische Entwürfe einer »politischen Heilsgeschichte auf gesegnetem Boden« (S. 46) hervorgegangen. Methodisch vergleichbar spürt Ortrud Westheider Gemeinsamkeiten der Hudson River School zur deutschen Romantik nach, die in beiden Fällen insbesondere mit der Schulung des eigenen Blicks auf der Basis naturwissenschaftlicher Erkenntnisse innovative Wirkungen in der Landschaftsmalerei gezeitigt habe. Konkrete Einflüsse kann sie freilich nicht nachweisen.

Auffälligerweise entwickeln die meisten Autoren ihre Thesen überwiegend an amerikanischen Schlüsselwerken, die *nicht* aus dem Wadsworth Atheneum stammen. Ausnahmen bilden Kornhausers Einführung und Jochen Wierichs Abhandlung, die ausgehend von John Vanderlyns *Murder of Jane McCrae*, der 1804 entstandenen antibritischen Darstellung einer grausamen Begebenheit aus dem Unabhängigkeitskrieg, das Verhältnis von Historie und Landschaft bzw. einer historisierten Landschaftsmalerei untersucht, um eine weitere Erforschung der untergeordneten Paralleltradition der amerikanischen Historienmalerei anzuregen. Dies ist um so wichtiger, als Vanderlyns Gemälde, das älteste der Schau, trotz Naturkulisse gleichwohl als Historienbild gelten könnte.

Die meisten Texte verweisen auf den Umstand, daß die Hudson-River-Maler häufig die Unberührtheit ihrer Motive idealisierten,

obwohl diese in der Realität bereits touristisch erschlossen waren. Gerade dieser wesentliche Aspekt, der erhellende Rückschlüsse auf die Skepsis der Künstler gegenüber der Vernichtung der Wildnis gestattet, hätte einen besseren Anlaß geboten, um genauer auf Werke aus anderen Museen einzugehen. Kornhauser skizziert in einem zweiten Aufsatz zwar informativ den zweiten Fixpunkt des Ausstellungs-konzeptes, die Geschichte der Sammlung Wadsworth, die 1905 aus dem Nachlaß der Industriemagnatin Elizabeth Hart Jarvis Colt (1826-1905) um bedeutende Werke der Hudson-River-Maler der zweiten Generation bereichert wurde. Allerdings steckt sie genauso wenig wie die anderen den motivischen und ideologischen Horizont des Wadsworth-Bestandes ab. Der blinde Fleck der Sammlung sind nämlich vorrangig jene Gemälde, in denen die Maler die Folgen des Zivilisationsprozesses ungleich expliziter kritisch oder zumindest ambivalent veranschaulicht haben. Als Paradebeispiel wäre Coles nicht einmal erwähntes *River in the Catskills* (1843, Boston, Museum of Fine Arts) zu nennen, dessen »antipastorale« Züge Wallach plausibel beschrieben hat (Thomas Cole's 'River in the Catskills' as Antipastoral, in: *Art Bulletin* 84, Nr. 2, 2002, S. 334-350). Zwei nationale Symbole geraten darin in Konflikt: die Natur, deren Ursprünglichkeit durch ein Wahrzeichen des technischen Fortschritts, eine Eisenbahn im Mittelgrund, bedroht ist. In der amerikanischen Malerei ist das eines der frühesten Beispiele für die „Maschine im Garten“ (vgl. Leo Marx: *The Machine in the Garden*, New York 1964), wobei diese bis ca. 1900 meistens ein Detail im Mittel- oder Hintergrund blieb, das sich dennoch als Blickfang behauptet, weil es trotz einiger Harmonisierungsversuche nicht homogen in die Landschaftskonventionen einzubinden war. Der einzige Hinweis auf diesen Motivkreis in der Ausstellung, ein kaum sichtbares Dampfschiff am Horizont von John Frederick Kensetts *Coast Scene with Figures, Beverly Shore* (1869), spielt in den Aufsätzen keine Rolle.

Abb. 2
 Martin Johnson Heade,
Gremlin in the Studio II,
 um 1867.
 23,5 x 33,0 cm.
 Hartford/CT, Wadsworth
 Atheneum
 Museum of Art
 (Neue Welt, S. 235)



Außer Acht blieb gleichfalls eines der originellsten Bilder der Ausstellung, Martin Johnson Heades (1819-1904) metapicturaler *Gremlin in the Studio II* (um 1865-1875; Abb. 2). Darin ergänzte der Maler eine seiner typischen Marschlandschaften unten um einen Bildstreifen, der die Darstellung (selbst)ironisch in ein materielles Bild im Bild verwandelt, das auf zwei Holzböcken lagert und aus dem, vermutlich durch Eingriffe eines kleinen Gremlins, Wasser auf den Atelierboden abfließt. Der Werkkommentar erwähnt zwar, dass Heade hier eine unter den Hudson-River-Künstlern verbreitete Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Realität aufgegriffen hat (vgl. S. 234), doch dieser der Vertiefung dienliche Aspekt bleibt unberücksichtigt, obwohl er gegebenenfalls über die Frage nach dem Amerikanischen in der amerikanischen Kunst hinausführen könnte.

Trotz der Einwände darf man die Leistungen von Ausstellung und Katalog nicht verkennen. Nach umfangreichen Überblicksausstellungen in Berlin (1988) und Wien (1999) wurde für den deutschsprachigen Raum endlich eine Ausstellung zur amerikanischen Kunst des 19.

Jh.s organisiert, die mit einem konzentrierten Konzept aufwartet. Sie macht mit der vorherrschenden Gattung einer exponierten Phase der nationalen Kunstgeschichte vertraut und verdeutlicht durch die Rückbindung an die Bestände des Wadsworth Atheneum – darin liegt einer ihrer Hauptreize –, wie dieses zentrale Kapitel der Sammlungsgeschichte mit der Kunstproduktion verwoben ist. Es handelt sich vor allem ‚nur‘ um den Auftakt der Ausstellungstrilogie *150 Jahre amerikanische Kunst: 1800-1950* unter der Ägide des Bucerius Kunst Forum, die das Augenmerk anhand jeweils dominanter Gattungen und Sujets auf die weniger bekannte US-Kunst vor Hopper und Pollock lenkt. Als nächstes stehen die Porträts des »Gilded Age« (Juni bis August 2008) und die Großstadt (2009) auf dem Plan. Die Projektkonzeption verbindet folglich in vorbildlicher Weise Vielfalt mit Konzentration und kann durch die Einbeziehung europäischer Kunsthistoriker hoffentlich einen intensiveren interkontinentalen Dialog über bislang relativ unbeachtete Bereiche der Kunstgeschichte anregen, von dem beide Seiten profitieren.

Ralf Michael Fischer