

AMERICAN PARADISE — THE WORLD OF THE HUDSON RIVER SCHOOL  
New York, The Metropolitan Museum of Art, 4. 10. 1987—3. 1. 1988.  
(mit acht Abbildungen)

Vom 4. Oktober 1987 bis zum 3. Januar 1988 stellte das Metropolitan Museum of Art Werke der Hudson River School aus, die bei uns kaum dem Namen nach bekannt ist. (Die erste monographische Behandlung in deutscher Sprache, die den Begriff 'Hudson River School' nennt [aber auch die anderen Bildgattungen schildert], schrieben F. M. Huebner und V. Pearce: *Die Malerei der Romantik in Amerika*, Bonn/Antwerpen/Amsterdam 1953, S. 32—39; eine Ausstellung mit dem Titel *The Hudson and the Rhine* fand 1976 im Kunstmuseum in Düsseldorf statt, Katalog von Rolf André.) Der Begriff entstand gegen 1880 und bezeichnete eine Gruppe von Malern des 19. Jahrhunderts, die die Landschaft im Osten der Vereinigten Staaten, zunächst im Bereich des Hudson (als literarischer Entdecker dieser Landschaft kann Washington Irving bezeichnet werden: *Knickerbocker's History of New York*, 1809), zum Gegenstand ihrer Gemälde gemacht hatten und, gleichsam dem Siedlertreck zum Westen folgend, bis zu den Rocky Mountains und nach Californien vordrangen. Der Begriff wurde bald abwertend gebraucht, da diese realistische Malweise durch den Impressionismus überwunden schien. Die Wiederaufnahme erfolgte 1917, als aus Anlaß der Vollendung des Catskill-Aquädukts die Bilder des Metropolitan Museum of Art ausgestellt wurden. Ein Aufsatz von Lloyd Goodrich mit dem Titel „Hudson River School“ erschien 1925. Erst 1945 fand wieder, diesmal in Chicago, eine Ausstellung statt, die die Hudson River School mit Werken der frühen amerikanischen Landschaftsmalerei vereinte, gleichzeitig auch in der Whitney Collection in New York — nicht zufällig, da der Zweite Weltkrieg die Vereinigten Staaten als Nation herausgefordert hatte. Abgesehen von Einzeldarstellungen zum Thema mehren sich die Ausstellungen seit den sechziger Jahren — zeitgleich mit dem neuen Realismus, der von Amerika aus auch Europa erreichte: 1968 in Genesee, N. Y., 1969 in Brooklyn, 1976 in New York (*The Natural Paradise*). Damit war auch der Titel der jetzigen Ausstellung — *American Paradise* — vorbereitet. Von den in ihr mit jeweils mehreren Werken gezeigten Künstlern hatten einige seit den sechziger Jahren Einzelausstellungen, so u. a. Alexander Wyant in Salt Lake City 1968, Thomas Cole in Rochester, N. Y., Asher Durand 1971 in Montclair, N. J., und Frederic Church („*Creation and Renewal*“ betitelt) 1985 in Washington, 1986 Sanford Gifford in New York. Die Beziehungen zur europäischen Malerei wurden bisher nur 1986 in einer Ausstellung in San Francisco gezeigt: *The Spirit of Barbizon — France and America*.

So kann die jetzige Ausstellung in New York als ein Höhepunkt der Rückbesinnung auf die amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Sie steht in Einklang zu den im Metropolitan Museum und andernorts neu eingerichteten Abteilungen, die die Kultur Amerikas im 19. Jahrhundert präsentieren. Die Rückbesinnung entspricht der Tendenz in anderen Lebensbereichen und kann als ein Prozeß der nationalen Selbstfindung verstanden werden. Mit ihr wird die Eigenständigkeit und damit die Unabhängigkeit von der Alten Welt betont. Man zieht die Parallele: was durch die revolutionäre Staatsbildung nach 1776 erreicht worden war, wurde etwa fünfzig Jahre später in der Kunst, wie auch in der Literatur, nachgeholt. Damit konnte, das hatten die Maler selbst

mehrfach betont, auf dem Gebiet der Malerei Selbständigkeit gegenüber der europäischen Kultur gesichert werden.

Schon unter dieser Voraussetzung ergibt sich das kunstgeschichtliche Problem. Denn die Maler suchten die Beziehungen zu Europa, um sich, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, mit der tiefer verwurzelten Eigentümlichkeit einer Kultur auseinanderzusetzen, der sie selbst entstammten. Daß sie ihr unbekümmerter als ihre europäischen Zeitgenossen gegenübertraten, ist ein Zeichen ihrer demokratischen Freiheit.

Fast alle haben Reisen nach Europa unternommen. Ihre künstlerische Ausbildung haben jedoch nur Albert Bierstadt (1830—1902), der mit seinen Eltern als Zweijähriger nach Amerika ausgewandert war, und George Hetzel (1826—1899), der aus dem Elsaß stammte, in Düsseldorf auf sich genommen. Alexander Wyant (1836—1892) war durch eine Ausstellung der Düsseldorfer Schule in New York auf die deutsche Malerei aufmerksam geworden und studierte bei Künstlern, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen waren. Worthington Whittredge (1820—1910) hielt sich während eines Studienaufenthalts in Europa längere Zeit in Düsseldorf auf und befreundete sich, vermittelt durch Albert Bierstadt, mit Carl Friedrich Lessing und Andreas Achenbach.

Das Interesse an der älteren europäischen Malerei, das bei den Figurenmalern auf Tizian und Rubens ausgerichtet war, galt bei den Landschaftsmalern den Niederländern des 17. Jahrhunderts und vor allem Claude Lorrain. Dadurch konnten die Malerei der Düsseldorfer Schule und die französische Landschaftsmalerei um 1850, namentlich Camille Corot, in Ziel und Methode als verwandt erscheinen. Asher Durand (1796—1886), der älteste unter den Malern der Hudson River School, war anfangs Graphiker gewesen, reiste dann 1840/41, gemeinsam mit anderen Malern der Gruppe, durch Europa und begeisterte sich in Italien für die Bilder Claudes. Allerdings vermißte er darauf Sturm und Regenschauer, da der Maler offensichtlich keine Kenntnis englischen Wetters gehabt und nicht einmal Wolkenschatten gemalt hätte. Demgegenüber entwickelte Durand die Fähigkeit, nebeligen Dunst in den tieferen Bildschichten und Wolken darzustellen, also die Wirkung der feuchten Luft als raumschaffendes Element einzusetzen (vgl. *Abb. 1*). In der Komposition („The Beeches“, 1845) verwendete er jedoch Baum und Busch als rahmende Formen ähnlich Lorrain. George Inness (1825—1894), der Lorrains Kompositionen aus Kupferstichen kennengelernt hatte, hielt sich 1850 viele Monate mit anhaltendem Interesse für Lorrain in Italien auf und lernte, schon auf der Rückreise, in Paris die Schule von Barbizon, Camille Corot und Théodore Rousseau kennen. Das klassische Ideal war der Grund freundschaftlicher Annäherung und Ansporn zur Eigenständigkeit, bildete aber auch den Maßstab für das abschätzige Urteil, das Inness, als er auf einer späteren Reise 1874 die Impressionisten in Paris gesehen hatte, abgab.

Von gleicher Bedeutung war das Verhältnis zur englischen Landschaftsmalerei. Dabei ist die Einwirkung John Ruskins, der William Turner favorisierte, nicht zu übersehen. Fast alle Maler lasen die *Lectures on Architecture and Painting* (1853). Vermittler zwischen der englischen und amerikanischen Malerei war Charles Robert Lesley (1794—1859), ein Genremaler, der aus England herüberkam, 1833 an der Militärakademie in West Point lehrte und später eine Biographie über John Constable schrieb. Asher Durand sah in London Bilder Constables und gewann durch sie, wie vor ihm Thomas Cole (1801—1848), die Überzeugung, daß der Himmel den entscheidenden Eindruck bei

einem Landschaftsgemälde hervorrufen müsse. So vermischt sich der Einfluß Lorrains mit dem Constables, es entsteht aber auch die Forderung nach 'Luminism', besser: nach Luftmalerei ('air painting'). 1855 entwickelte Durand seine Theorie in den „Letters Upon Landscape Painting“, die in der Zeitschrift *Crayon* veröffentlicht wurden.

Merkwürdig ist für uns die auch im Katalog vermerkte Verwandtschaft mit Caspar David Friedrich. Eine unmittelbare Beziehung ist jedoch nicht festzustellen, da seinerzeit in Amerika Bilder Friedrichs nicht nachweisbar sind und die Gelegenheit, etwas über den Dresdener Maler während eines Aufenthalts in Düsseldorf oder auf einer Rheinreise zu erfahren, kaum gegeben sein wird (Barbara Novak: *American Painting of the Nineteenth Century — Realism, Idealism, and the American Experience*, 2. Auflage New York 1979, S. 55, vermutet, daß Friedrichs Studium in Kopenhagen auf ähnlichen Voraussetzungen beruhten wie der amerikanische Transzendentalismus, eine schwierige Brücke; dazu eine mir nicht zugängliche Magister-Arbeit der Columbia-University von Suzanne Latt Epstein: *The Relationship of the American Luminism to Caspar David Friedrich*, 1964 [unveröffentlicht]). Das gleiche gilt für Karl Friedrich Schinkel. Und in beiden Fällen würde der Begriff „Romantik“ die Unterschiede verdecken, aber nicht erklären.

Hierzu die Beispiele: Thomas Cole hatte 1835 fünf großformatige Bilder mit dem Thema „The Course of Empire“ gemalt, in denen mit großem Pathos die Geschichte des Altertums dargestellt worden war. Die damalige Kritik war begeistert. Cole erhielt daraufhin den Auftrag, zwei Bilder, „Morgen“ und „Abend“, zu malen. Dazu erfand er eine einfache Erzählung. Den Morgen verband er mit Frühling und dem Aufbruch einer Jagdgesellschaft, Abend mit Heimkehr und Herbst (*Abb. 2a und b*). Das war, wie er seinem Auftraggeber, Stephan Van Rensselaer, mitteilte, weder eine Geschichte noch eine Dichtung, sondern eine von ihm erfundene Fiktion. Mit dem Rückgriff auf das Mittelalter übersprang er gleichsam eine Tradition, die für den deutschen Maler noch gegenwärtige Erfahrung war. Denn Schinkels Bild „Schloß am Strom“ (Berlin, Galerie der Romantik, Schloß Charlottenburg; Dominik Bartmann in: *Galerie der Romantik, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von Peter Krieger, Berlin 1986, S. 81 ff.) entstand 1830 auf Grund einer von Franz Brentano erdachten Geschichte. Die Vergleichbarkeit der Bilder von Cole und Schinkel geht bis in die Einzelheiten von Baum, Burg, Kapelle und Fernblick, selbst Kompositorisches ist ähnlich. Unterscheiden muß man die Absicht. Während Schinkel den literarischen Vorwurf erzählerisch ausspinnt und bis ins Rätsel stilisiert, geht es Cole um Sinnbildliches, das trotz und mit dem mittelalterlichen Milieu Zeitlosigkeit vermitteln will.

Auch der Vergleich zweier Bilder von Frederic Church (1826—1900) und von Jerome Thompson (1814—1886) mit Caspar David Friedrich ist geeignet, die Unterschiede erkennen zu lassen. Church malte 1849 „Above the Clouds at Sunrise“, und tatsächlich ist der Vergleich, wie ihn der Katalog herstellt, möglich. Aber Friedrich stellt eine Gestalt auf den Gipfel des Berges, der über die Wolken emporragt, als hätte sie nicht nur den Gipfel, sondern das Leben selbst bezwungen („Der Wanderer über dem Nebelmeer“, Hamburg, Kunsthalle; Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1974, S. 218), während Church nur die Steine, den Baum und die Pflanzen gibt, die zum Teil von Wolken umhüllt sind: der Betrachter im Bilde fehlt, der Betrachter des Bildes sieht

ein Naturschauspiel. Die bei Friedrich dargestellte Subjektivität ist von dem Amerikaner auf die Objektivität eines Zustands verlagert.

Das Bild von Thompson „The Belated Party on Mansfield Mountain“ (1858; *Abb. 3a*) zeigt eine Gebirgsgegend in Vermont, die in jenen Jahren durch die Eisenbahn für Touristen zugänglich wurde, vorher aber kaum bekannt war. Nun hat sich ein kleiner Wandertrupp aus Damen und Herren — gekleidet, wie niemand eine Bergtour unternehmen sollte — dort oben in Betrachtung der untergehenden Sonne eingefunden. Eine Rückenfigur beherrscht die Gruppe, mit ihr sind zwei andere in den Anblick des scheidenden Tages versunken. So weit recht ähnlich dem deutschen Maler Friedrich. Aber einer der Männer im Vordergrund zeigt seiner Begleiterin die Taschenuhr: es ist Zeit, ins Tal hinunterzusteigen, um vor Anbruch der Dunkelheit in der Herberge zu sein! Das ist ein Motiv, das bei Friedrich nicht vorkommen kann. Das ist rationales Denken, dem das Irrationale suspekt ist und sich von 'Stimmungen' nicht beeinflussen läßt. Wird damit nicht „Romantik“ ironisiert? Die Berg- und Naturbegeisterung wurde zur gleichen Zeit in Karikaturen verspottet.

Maßgebend für die Auffassung der Hudson River School ist es, die Natur als eine Schöpfung Gottes zu erleben und durch die Darstellung der Landschaft zu vermitteln. Die Maler entdeckten die Natur in ihrer unveränderten und vom Menschen, der noch in einer naturnahen Weise lebte, kaum erst genutzten Ursprünglichkeit: „Alle Natur ist hier“, schrieb Thomas Cole, „für die Kunst neu, keine Tivolis, Ternis, keine Montblancs, keine Plinlimmons, durch den alltäglichen Bleistift von Hunderten abgedroschen und verbraucht, sondern uranfänglicher Wald, jungfräuliche Seen und Wasserfälle“ (Barbara Novak, *op. cit.*, S. 61; Plymlimmon ist ein Höhenzug in Wales). Mit der religiösen Einstellung verband sich nationaler Stolz auf diese oft zum ersten Mal von Einwanderern betretene Natur und die Verantwortung ihr gegenüber. Die Bilder entstanden zu einer Zeit, als die Landschaft durch Eisenbahn und Industrie verändert und genutzt wurde, und fanden die Aufmerksamkeit und die Bewunderung der Öffentlichkeit. Die Bilder fordern — das kann dem Begriff „Romantik“ entsprechen — dazu auf, die Natur in ihrer Reinheit zu bewahren. Und die Idee, die ursprünglichen Naturbereiche als „National Parks“ in ihrer Eigenart zu bewahren, hängt fraglos mit dieser Einstellung zusammen. Daraus ergibt sich die Darstellungsform: das Panorama weit sich erstreckenden Landes mit fernem Berg, mit See, Wald und Fluß. Die Malweise ist streng realistisch. Als Meistern der Farbenmischung und des Pinselstrichs gelingt es den Malern, das Stoffliche, das Materielle von Stein und Rinde, von Wolken und Wasser überzeugend vor Augen zu führen. So entsteht eine Atmosphäre aus Licht und Luft, meist nur mit wenigen kleinen Figuren und ein paar Tieren als belebte Szenerie, friedlich-geduldigem Betrachten ausgesetzt — „American Paradise“. Und der Berg, der selten fehlt, ist zugleich das Symbol des Unveränderlichen, für das Wesen der Schöpfung.

Das Paradigma der Auffassung und Darstellung schuf 1836 Thomas Cole mit seiner „View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm (The Oxbow)“, fast zwei Meter breit (*Abb. 3b*). Diese panoramaartige Szenerie blieb für die Hudson River School maßgebend. Gegenüber den vorbereitenden Zeichnungen wird im Gemälde der Bildraum tiefer, die Berge werden steiler und der Gegensatz von links mit dem abziehenden Gewitter und der sonnenbeschiedenen Landschaft rechts ist mit allen

malerischen Mitteln getroffen. Der amerikanische Himmel hat nach den Worten Coles das Blau und die unergründliche Tiefe des nördlichen Himmels, die aufgetürmten Gewitterwolken der tropischen Zone, den silbernen Dunst Englands und die goldene Atmosphäre Italiens. Der Himmel wird zum eigentlichen Ereignis, alles „Historische“ ist abgelegt. Demgemäß geht es nicht darum, die Ansicht eines Motivs ins Bild zu setzen, sondern um die programmatische Steigerung des Landschaftserlebnisses. Thomas Cole sah unter den gleichen Voraussetzungen 1844 die Landschaft vom römischen Theater von Taormina mit dem beschneiten Ätna und gestaltete sie zur „Szene“. Hier wie dort geht es darum, den Berg zum eigentlichen „Inhalt“ des Bildes zu machen. — Vom gleichen Standpunkt malten Karl Friedrich Schinkel 1807, Carl Rottmann 1827 und Ferdinand Waldmüller 1843 dieses Motiv, letzterer also im gleichen Jahr wie Cole; vgl. Hermann Beenken: *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst — Aufgaben und Gehalte — Versuch einer Rechenschaft*, München 1943, S. 138 ff.

1857 entstand dann das seinerzeit berühmteste Gemälde von Frederic Church: „Niagara“, mehr als zwei Meter breit, für das die Kritiker ihren ganzen Schatz von begeisterten und begeisternden Vokabeln zusammensuchen mußten, um es als ein typisch amerikanisches Bild zu feiern, das allem Europäischem gleichrangig wäre. In der Tat gibt es kein anderes Gemälde, das die verschiedenen Zustände des Wassers so zur Anschauung bringt, nur das tosende Geräusch scheint zu fehlen. Dieser Maler konnte Wasser und Wolken malen, wie wir es von europäischen Malern kaum jemals sehen. Drei Jahre später zeigte John W. Casilear (1811—1893) den „Lake George“: eine unbewegte Wasserfläche mit ungewöhnlich treffsicher gemalter Spiegelung und dem silbernen Dunst, daran als ein Akzent des Lebens fünf Kühe am Ufer, so klein und zierlich gemalt, das erst durch sie der Eindruck der Erhabenheit entsteht, den ein Kritiker diesem Gemälde zuschrieb. Nur rechts rahmt ein Baum die Szene — eine Erinnerung an Claude Lorrain. Casilear setzte damit die Auffassung fort, die 1851 Frederic Church mit seiner „New England Scenery“ (*Abb. 4a*) zum Bilde gemacht hatte. Auf ihm wird im Vordergrund eine hölzerne Brücke mit einem Planwagen und anderen Menschen gezeigt, im Hintergrund Dörfer, Kirche und Hütten. Auch hier ist die Wasserfläche das eigentliche Schauspiel. Es ist das Porträt einer Landschaft, die so nicht existiert, also eine Mischung von realistischer Beschreibung und idealisierender Darstellung. So war auch das Bild „Heart of the Andes“ (drei Meter breit), das Church nach einer Südamerika-Reise malte, nicht Abbild einer Gebirgssituation, sondern Idealisierung eines Naturzustands, den er durch Alexander von Humboldt entdeckt und erlebt hatte. Der Künstler errang damit einen ungewöhnlichen Erfolg, wollte es noch nach Berlin schicken..., aber Alexander von Humboldt war inzwischen gestorben. Als letztes Beispiel dieser Auswahl aus mehr als achtzig Bildern der Ausstellung das Gemälde von Albert Bierstadt „Looking of the Yosemite Valley“ — fast zwei Meter breit — von 1865—67 (*Abb. 5*). Man blickt in die Tiefe des Tals, hier allerdings ohne die berühmten, mehr als zweihundert Meter herabstürzenden Wasserfälle. Doch die Größe der senkrecht aufsteigenden Granitfelsen wird durch die winzigen Figuren verdeutlicht. Diese großartig erhabene Natur war erst 1851 entdeckt worden und 1864 durch Beschluß des Kongresses dem kurz vorher in die Union aufgenommenen Staate Californien unter der Bedingung geschenkt, daß das Yosemite Valley dem Volk als öffentlicher Park erhalten bleiben sollte. So hat auch dies Bild einen außer-

ästhetischen Zweck und soll eine Mahnung sein, die Natur in ihrer Ursprünglichkeit zu bewahren — eine amerikanische Eigenart und als solche ein Kennzeichen der Selbständigkeit, die mit dem Begriff der Romantik nicht gedeckt ist.

Doch der Charakter der Hudson River School änderte sich: 1876 malte Worthington Whittredge ein Motiv aus dem Westen der amerikanischen Territorien: „On the Cache La Poudre River, Colorado“ (Abb. 4b). Unter dem Einfluß der Schule von Barbizon reizte ihn eine Gruppe von amerikanischen Pappeln, die um einen schmalen Fluß zur bildfüllenden Komposition vereint sind. Damit wird die großartige Panorama-Sicht eingengt, und Whittredges spätere Bilder geben bei aller Meisterschaft in Farbmischung und -ton kleinere Ausschnitte von Strand am Meer, nur hier und da von einer Gestalt belebt („Second Beach, New Port“, 1880). Der Höhepunkt der amerikanischen Landschaftsmalerei war überschritten.

In diesem kurzen Bericht fehlt ein wichtiger Gesichtspunkt: das Verhältnis der Künstler zur Öffentlichkeit, zu ihren Mäzenen und Gönnern, ihren Käufern, die oft erstaunlich hohe Preise für die Bilder zahlten. Über dies alles berichtet der Katalog (*American Paradise — The World of the Hudson River School*, Introduction by John K. Howat, XVII und 416 Seiten mit farbigen Tafeln und s/w Abbildungen im Text) in Essays und Werkbeschreibungen ausführlich, zumal Kritiken aus Zeitungen, auch unveröffentlichtes Material, herangezogen wurden. Der gewichtige Band bildet die Grundlage für weitere wissenschaftliche Arbeit.

Wolfgang von Löhneysen

## Literaturberichte

BERLIN — MÜNCHEN UM 1900

„Panorama oder Ansichten“ kunstgeschichtlicher Literatur zum Streit um Tradition und Moderne

DOMINIK BARTMANN, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kulturpolitik im Deutschen Kaiserreich*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1985. 314 S., 132 Abb., DM 49,50. — NICOLAAS TEEUWISSE, *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871—1900*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1986. 336 S., 131 Abb., DM 53,—. — CHRISTOPHER B. WITH, *The Prussian Landeskunstkommission 1862—1911. A Study in State subvention of the Arts* (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich [= KKP], hrsg. von Stephan Waetzoldt und Ekkehard Mai, Bd. 6), Berlin, Gebr. Mann Verlag 1986. 180 S., 29 Abb., DM 81,—. — HORST LUDWIG, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1866—1912)* (KKP, Bd. 8). Berlin, Gebr. Mann Verlag 1986. 383 S., ca. 98 Abb., DM 168,—. — *Franz von Lenbach 1836—1904*. Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus vom 13. 12. 1986 bis 29. 3. 1987. Kat. Ausst. bearb. von ROSEL GOLLEK und WINFRIED RANKE, 515 S., DM 98,—.