

gedächtnisses, das die Urbilder der Flut quasi als „Überlebsel“ durch die Jahrhunderte erhalte. Nimmt man also die beobachteten methodischen Affinitäten der englischen Antiquare zur zeitgleichen Naturgeschichte ernst, so folgt daraus, entgegen der populären Verzeitlichungsthese, die Logik einer Zurückweisung der historischen Zeit. Kunstgeschichte wäre dann nicht als Entwicklung, sondern als Repetition eines „Leidschatzes“ der Menschheit, wie Aby Warburg es genannt hätte, verstanden. Mit einem solchen Konzept des „Nachlebens“ der Bilder befinden wir uns

aber wieder ganz in der Nähe jenes anachronistischen Blicks auf die Geschichte der Kunst, der den englischen Antiquaren so oft zum Vorwurf gemacht wurde.

HANS CHRISTIAN HÖNES, M.A.

Kolonialamerikanische Kunst(geschichte) als transatlantisches Schiffsgut

Nach seiner Rückkehr aus London im Jahr 1769 versuchte der aus Annapolis stammende Maler Charles Willson Peale, ein eigenhändiges Mezzotinto inklusive einer ausführlichen Beschreibung des Dargestellten an Buchhändler in den englischen Kolonien in Nordamerika zu verteilen, um es per Subskription zu verkaufen – mit mäßigem Erfolg, wie sich herausstellen sollte. Peales Mezzotinto (*Abb. 1*) zeigte, wie auch seine in zwei Fassungen existierende Gemäldevorlage, den englischen Premierminister und Whig-Anführer William Pitt in römischem Ornat, in seiner Rechten die Magna Charta. Seine Linke weist auf die Sta-

tue der britischen Freiheit, zu deren Füßen sich ein Indianer in Begleitung eines Hundes befindet. Umgeben von zahlreichen Attributen und Freiheitssymbolen ist Pitt, möchte man der beigegebenen *Description* (*Abb. 2*) folgen, gerade im Begriff, eine Verteidigungsrede zugunsten der Forderungen der amerikanischen Kolonien zu halten: „speaking in Defence of the Claims of the American Colonies, on the Principles of the British Constitution.“ Über die verwendeten Symbole und ihre politischen Implikationen lassen sowohl die *scriptio* des Mezzotintos als auch im Bild selbst untergebrachte Schrifttafeln kaum Zweifel aufkommen. Nichtsdestotrotz werden auch sie, gemeinsam mit einer Darlegung der ‚Intention des Malers‘, in der Ekphrasis auf dem zugehörigen Einblattdruck eigens minutiös beschrieben.

AMERICAN OR BRITISH?

Peales Gemälde und das Mezzotinto, die wegen ihrer plakativen Botschaft für heutige Augen eher einem „inflated political cartoon“ gleichen mögen (Charles Coleman Sellers, Virginia’s Great Alle-

gory of William Pitt, in: *The William and Mary Quarterly*, Third Series, 9/1, Jan. 1952, 58–66, hier: 66), sind das Ergebnis einer komplizierten transatlantischen Entstehungsgeschichte. Unterstützt von Mäzenen aus der Marylander Gentry, hielt sich der bis dahin ohne jegliche künstlerische Ausbildung arbeitende Maler und Autodidakt Charles Willson Peale zu Studienzwecken 1767–69 in der Metropole London auf, um bei Benjamin West zu lernen.

Den Auftrag zu jenem Porträt, das Pitt als Unterstützer der nordamerikanischen Kolonien während der Auseinandersetzungen um den sogenannten *Stamp Act* feiert, erhielt Peale in London von einem ebenfalls aus Maryland stammenden Anwalt, Edmund Jenings, der es einer Gruppe von amerikanischen Gentlemen aus Westmoreland County zum Geschenk machen wollte (*Charles Willson Peale and His World*, Ausst.kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1982, 31; siehe auch David C. Ward, *Charles Willson Peale. Art and Selfhood in the Early Republic*, Berkeley u.a. 2004). So überquerten schließlich das in London gemalte Auftragsporträt 1768 und der nach Annapolis heimkehrende Peale 1769 den Atlantik – im Gepäck des Künstlers neben der zweiten, für sich selbst angefertigten Fassung des Gemäldes dessen Mezzotinto-Platte.

Mit seiner Ankunft auf dem amerikanischen Kontinent gehört Peales historisierendes Porträt zu einer überschaubar kleinen Gruppe von in den nordamerikanischen Kolonien vorhandenen Gemälden, deren Sujets von den vor Ort gefertigten, zumeist stark mimetischen Porträts abweichen – andere Bildgattungen waren bei den lokalen Auftraggebern nicht gefragt. Diese kolonialamerikanischen Porträtmaler der sogenannten *limner*-Tradition galten der amerikanischen Kunstgeschichtsschreibung bis in die 1980er Jahre hinein als Keimzelle einer genuin amerikanischen Kunst; sie suchte, pointiert formuliert, stilistische Genealogien von Peale bis Pollock. Unter dem Schlagwort „American exceptionalism“ schließlich kritisch reflektiert, widmeten sich die *American Studies* von nun an vermehrt Konzeptualisierungen von Austauschprozessen in durchlässigen Grenz-

gebieten als Alternativen zu nationalstaatlich geprägten, auf Abgeschlossenheit zielenden Narrativen, wie sie etwa am Südwesten der USA entwickelt wurden.

Institutionell findet diese Ausweitung der Forschungsperspektive ihren Niederschlag in einer Ausdifferenzierung der Disziplin in *African diaspora studies*, *Asian American* oder aber *Native American studies*, um nur einige Beispiele zu nennen (vgl. für einen Überblick: John Davis, *The End of the American Century. Current Scholarship on the Art of the United States*, in: *The Art Bulletin* 85/III, Sept. 2003, 544–580). Erst in jüngerer Zeit allerdings sind jene kolonialen, an der Ostküste tätigen Maler, zu denen auch Peale trotz seiner Londoner Exkursion zu zählen ist, die lange Zeit als Ahnväter eines spezifisch „amerikanischen“ Stils galten, als Protagonisten eines transatlantischen Gefüges in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt.

KULTURGÜTER FÜR DIE KOLONIEN

Drei Aspekte dieser neuen Forschungstendenzen sollen im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden. Im Zuge einer zuerst in den Geschichtswissenschaften etablierten Sichtweise, den atlantischen Raum als ein über Seewege eng verknüpft Ganzes zu betrachten, ist erstens die Zirkulation von Handels- und Kulturgütern und damit auch von Kostümen, Staffagematerial und Malutensilien innerhalb des weit verzweigten British Empire verstärkt in den Blick genommen worden. Für die kolonialamerikanischen Auftraggeber spielten insbesondere englische Stoffe als teure Importware eine entscheidende Rolle: Die ostentative Darstellung britischer Luxusgüter in Porträts als ein zentrales Element des *self-fashioning* der Porträtierten ermöglichte, wie Paul Staiti als einer der ersten zeigen konnte, plausible Fiktionen, um sich auch am Rande des British Empire so englisch wie möglich zu geben (*Character and Class*, in: *John Singleton Copley in America*, Ausst.kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1995, 53–77). Motive aus der europäischen Druckgrafik, die etwa

nicht in den Kolonien vorhandene Möbel zeigten, wurden hierfür kombiniert mit eindeutig als teure Importwaren erkennbaren Elementen, wie der englische Brokat des Umhangs des selbst mit englischen Stoffen handelnden Kaufmanns Nicholas Boylston exemplarisch belegt (Abb. 3). Kleidung als Mittel zur Selbstverortung der Porträtierten untersucht auch Isabel Breskin, ebenfalls an den Auftragsporträts John Singleton Copleys, der vor seinem Weggang aus den Kolonien nach England als begehrtester Bildnismaler galt (On the Periphery of a Greater World. John Singleton Copley's "Turquerie" Portraits, in: *Winterthur Portfolio* 36/II/III, Sommer/Herbst 2001, 97–123).

Für die Frage nach den Möglichkeiten der (Selbst-)Ausbildung der kolonial-amerikanischen Maler ist von großer Bedeutung, ob und welches Bildmaterial in den Kolonien zirkulierte. Dass es annähernd keine europäischen Gemälde gab, die den Weg über den Atlantik fanden, ist ein interessantes Faktum, das zugleich einen zentralen Ausgangspunkt für den Mythos der „Neuerfindung“ der Malerei auf amerikanischem Boden bot und zum Topos für die Begründung eines amerikanischen malerischen „Sonderweges“ wurde. So galt die Aufmerksamkeit der Forschung in jüngerer Zeit vermehrt europäi-

scher Druckgrafik als motivischer Vorlage (siehe etwa Margaretta M. Lovell, *Art in a Season of Revolution. Painters, Artisans, and Patrons in Early America*, Philadelphia 2007, Kap. 1). Dass hingegen auch europäische kunsttheoretische Traktate in den amerikanischen Kolonien zugänglich waren,



Abb. 1 Charles Willson Peale, *Worthy of Liberty, Mr. Pitt scorns to invade the Liberties of other People*, ca. 1769. Mezzotinto. New Haven, Yale University Art Gallery (© Yale University Art Gallery/Mabel Brady Garvan Coll.)

ist kaum eingehender berücksichtigt worden. Janice G. Schimmelman kommt das Verdienst zu, anhand der Kataloge von Buchläden und Bibliotheken die in Nordamerika vor 1815 verfügbaren Kunsttraktate und -handbücher versammelt zu haben (*A Checklist of European Treatises on Art and Essays on Aesthetics Available in America Through 1815*, Worcester/Mass. 1983; dies., *Books on Art in Early America. Books on Art, Aesthetics and Instruction Available in American Libraries and Bookstores through 1815*, New Castle/Delaware 2007).

Dieses Schriftgut findet zwar Erwähnung in der Literatur, wurde bislang jedoch kaum im Zusammenhang mit den in den Kolonien gemalten Bildern analysiert. In einer Gegend, die zu diesem Zeitpunkt über keine einzige Kunstakademie oder alternative Formen der Künstlerausbildung verfügte, kann die Rolle von Kunsthandbüchern und -traktaten für die Schulung von Künstlern gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Allerdings stellt sich auch die Frage, wie insbesondere akademische Kunsttheorie und damit auch die in druckgrafischen Reproduktionen verfügbare akademische Kunst überhaupt in einem akademiefernen Kontext gelesen wurden – oder ob man ihnen nicht mit Skepsis oder gar Ablehnung begegnete.

STILISTISCHES SELF-FASHIONING?

Das Problem der auch geografischen Selbstverortung stellt sich folglich nicht nur für die Porträtiererten, sondern wurde – zweitens – jüngst auch in Bezug auf Selbstinszenierungspraktiken von Künstlern reflektiert: Für den erwähnten John Singleton Copley hat Jennifer L. Roberts zu zeigen versucht, dass seine Gemälde selbst die Wahrnehmung auf Distanz und damit ein entscheidendes Element ihres Entstehungskontextes thematisieren (s. zuletzt: *Failure to deliver. „Watson and the Shark“ and the Boston Tea Party*, in: *Art History* 34/IV, Sept. 2011, 674–695).

Für Benjamin West, der 1760 noch vor Copley die Kolonien verließ, um erst Italien zu bereisen und sich dann in London niederzulassen, und der bekanntlich zeitgenössische Historien mit kolonialamerikanischem Lokalkolorit malte, wie etwa

Szenen des Siebenjährigen Krieges, hat Sarah Monks dessen strategische Erwägungen zur Selbstpositionierung in London herausgearbeitet. Der „amerikanische“ Stil, ursprünglich das Argument einer essentialistischen Stilgeschichte, wird hier gewendet in eine künstlerische Entscheidung zur Kombination akademischer Darstellungskonventionen mit lokalen Sujets, deren Stilmix West die Inszenierung eines angloamerikanischen Idioms in London ermöglichte (*The Wolfe Man. Benjamin West's Anglo-American Accent*, in: *Art History* 34/IV, Sept. 2011, 631–673). Harald Klinkes Monografie hingegen geht weniger von einem gekonnten Jonglieren mit unterschiedlichen Darstellungskonventionen aus als vielmehr von einem Konflikt zwischen englisch-akademischen und kolonialen Bildbegriffen, den er als Ausgangspunkt für die amerikanische Historienmalerei im post-revolutionären Amerika ansieht, welcher seine Untersuchung vorrangig gewidmet ist (*Amerikanische Historienmalerei. Neue Bilder für die Neue Welt*, Göttingen 2011).

Auf einer dritten Ebene wird schließlich die eingangs erwähnte Frage nach einem „amerikanischen“ Stil derzeit im Hinblick auf transatlantische Austauschprozesse diskutiert: Unter historiografiegeschichtlichen Gesichtspunkten arbeitet Jochen Wierich heraus, dass die Suche nach einem Telos der amerikanischen Kunst vor allem auf stark hegelianisch geprägte, emigrierte deutsche Kunsthistoriker zurückgehe, die mit ihrer Flucht vor dem Nationalsozialismus jene methodische Orientierung mit über den Atlantik brachten (*Mutual Seduction. German Art History and the American Art*, in: Barbara Groseclose/Jochen Wierich [Hgg.], *Internationalizing the History of American Art*, University Park 2009, 41–79). Winfried Fluck beschreibt die Suche nach dem spezifisch Amerikanischen ebenfalls als ein „transatlantisches Narrativ“, das auch auf deutschsprachige AmerikanistInnen zurückwirke: Hegel habe den Atlantik zweimal überquert, so seine Pointe (*Transatlantic Narratives about American Art. A Chapter in the Story of Art History's Hegelian Unconscious*, in: *Art History* 35/III, Juni 2012, 554–573, hier: 565).

Abb. 2 A Description of the Picture and Mezzotinto of Mr. Pitt, done by Charles Willson Peale, of Maryland, 1768 [Charles Willson Peale and His World, Kat. New York 1982, S. 31]

KONTINENTALE ALLEGORIEN ALS PROBLEM

Für seinen künstlerischen „Reimport“ entscheidet sich Charles Willson Peale nach seiner zweimaligen Atlantiküberquerung wie eingangs erwähnt dafür, seinem Mezzotinto eine ausführliche Beschreibung des Dargestellten beizugeben. Dies mag zum einen darauf hindeuten, dass er trotz seines Aufenthaltes in der kontinental-europäischen Metropole nicht mit völliger Selbstverständlichkeit mit allegorisierenden und antikisierenden Darstellungen umzugehen vermochte. Seine etwas unbeholfene Bildlösung wird möglichst wortgewaltig ergänzt. Zum anderen kann die schriftliche Erläuterung aber auch als eine vorbeugende Maßnahme angesichts der Unvertrautheit seines lokalen Adressatenkreises mit seinem Bildsujet fungieren: Mit seiner kleinschrittigen Ausbuchstabierung des Dargestellten antizipierte Peale wo-

möglich ein kolonialamerikanisches Bildverständnis, bei dem er offenkundig nicht damit rechnete, dass die verwendeten Symbole und Personifikationen unmittelbar lesbar und verständlich seien.

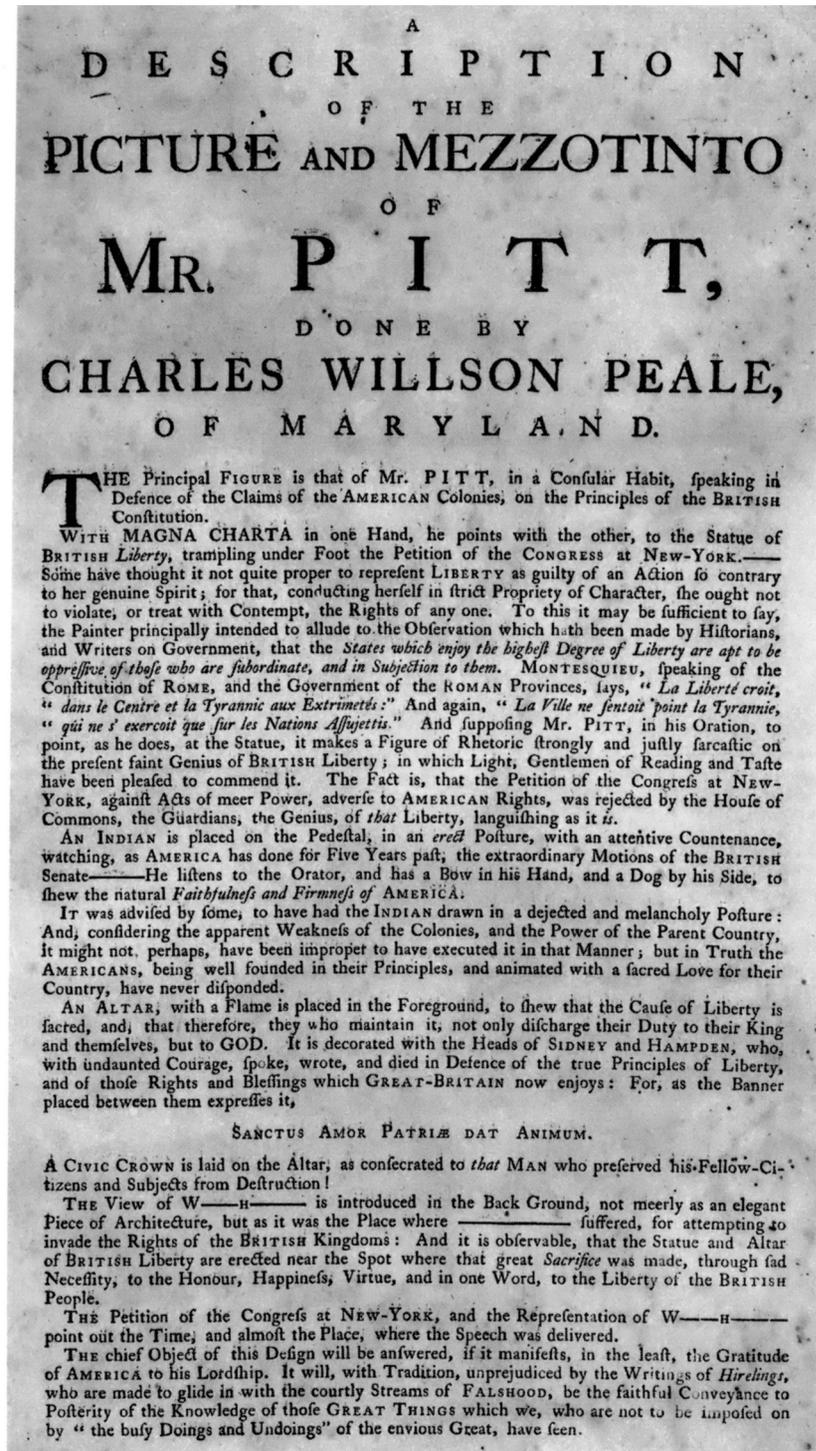




Abb. 3 John Singleton Copley, Nicholas Boylston, 1767. Öl auf Lw. Cambridge Mass., Harvard University Portrait Coll. [John Singleton Copley in America, Kat. New York 1995, Kat.nr. 31]

Dass Peale mit seiner Befürchtung einer beschränkten lokalen Rezeptionshaltung nur bedingt richtig lag, dokumentiert eine überlieferte Reaktion auf *Mr. Pitt*: John Singleton Copley, der zu diesem Zeitpunkt im Gegensatz zu Peale den

amerikanischen Kontinent noch nie verlassen hatte, reagierte freundlich auf die Zusendung des Mezzotintos seines jüngeren Malerkollegen und antwortete Peale, sein Werk stelle in Aussicht, dass Amerika es demnächst künstlerisch mit dem

Kontinent Europa aufnehmen könne: „America rivaling the continent [sic] of Europe in those refined Arts“. Und er fährt fort, indem er die Darstellung des Sujets als in all ihren Teilen tadellos rühmt: „The Aligory strikes me as unexceptionable in every part“ (Copley an Peale, 17.12.1770, in: *The Massachusetts Historical Society* [Hg.], *Letters and Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham, 1739–1776*, Boston 1914, 101).

Wie überzeugt nun Copley tatsächlich von Peales Bildlösung war, sei dahingestellt – sein souveränes Sprechen über die „Allegorie“ deutet allerdings kaum auf eine Irritation durch den gewählten Darstellungsmodus hin. Copley registriert durchaus die Zeichenhaftigkeit der Darstellung und scheint sie mehr als Symbol für die amerikanischen Autonomiebestrebungen denn lediglich als antikisierendes Porträt einer öffentlichen Person wahrzunehmen (siehe zu Copley als eigenwilligem und kreativem Leser europäischer Kunsttheorie: Léa Kuhn, *Das erste „amerikanische“ Bild. John Singleton Copley und die Anfangsnarrative nationaler Kunst*, Zürich/Berlin 2013).

EMANZIPATIONSBESTREBUNGEN

Ein breitenwirksamer Erfolg war Peales Mezzotinto in den amerikanischen Kolonien nicht beschieden: So klagt er in seiner in der dritten Person verfassten und zu Lebzeiten nicht edierten Autobiografie: „he made a large mitzotinto print from his picture, but let it be remembered that he never sold as many prints as would pay him the cost of the paper“ (*The Selected Papers of Charles Willson Peale and His Family*. Bd. 5: *The Autobiography of Charles Willson Peale*, hg. v. Lillian B. Miller/Sidney Hart, New Haven/London 2000, 131). Dass Peales Mezzotinto ein „Verkaufsflop“ war, mag politische Gründe gehabt haben, etwa die abflauende Begeisterung für William Pitt in den Kolonien. Naheliegend ist jedoch auch, dass die von Peale bemühten zeichenhaften Bildformeln beim breiten Publikum schlicht auf wenig Interesse stießen – der Historiker David C. Ward spricht diesbezüglich von einer „political and an aesthetic

miscalculation“ (An Artist’s self-fashioning. The Forging of Charles Willson Peale, in: *Word & Image* 15/II, April/June 1999, 107–127, hier: 112). Ob erfolgreich oder nicht – letztlich lässt sich Peales didaktisches Mezzotinto als Versuch einer Vermittlung zwischen kolonialamerikanischen und englisch-akademischen Rezeptionsgewohnheiten und dem jeweiligen daraus resultierenden Bildverständnis beschreiben.

Anders als Copley, der die ihm zur Verfügung stehende Kunsttheorie intensiv rezipierte und schließlich nach London emigrierte, unternahm Peale nach seinem *Mr. Pitt* keinen weiteren Versuch, antikisierend zu malen und konventionalisierte Symbole in didaktischer Aufbereitung zu verbreiten. So schreibt er Ende des Jahres 1770 in einem Brief: „nature is the best Picture to Cobby, and I do not regret the loss of the Anticks, or the works of a Raphael and Correggia [sic]“ (Peale an John Beale Bordley, 1770–71, in: *The Selected Papers of Charles Willson Peale and His Family*. Bd. 1: *Charles Willson Peale. Artist in Revolutionary America, 1735–1791*, hg. v. Lillian B. Miller, New Haven/London 1983, 86). In diesem Postulat der Arbeit nach der – selbstverständlich amerikanischen – Natur erscheint neben den als irrelevant deklassierten Vorbildern wie Raffael oder Correggio auch die europäische Kunsttheorie als akademisches Relikt der „Alten Welt“, von dem es sich in der „Brave New World“ zu emanzipieren galt.

LÉA KUHN, M.A.