

Der Katalog ist nach italienischer Sitte gut und vollständig bebildert und vermittelt den wissenschaftlichen Ertrag in den Texten zu den einzelnen Werken, welche hauptsächlich von den Organisatoren, Giuseppe Pavanello und Giandomenico Romanelli, verfaßt wurden. Einige Essays umkreisen besondere Aspekte des Themas, darunter einer mit dem Titel „Il fascino di Venezia“. Er stammt von Denys Sutton, befaßt sich nur mit dem englischen Material und den französischen Impressionisten und erweist sich als eine verkürzte Übersetzung der Einleitung zu dem Ausstellungskatalog *Venice Rediscovered*, London 1972, was allerdings nicht erwähnt ist. Ein Register fehlt und wäre bei der Vielfalt der teilweise wenig bekannten Namen besonders wünschenswert gewesen. In der Bibliographie sind nach italienischem Brauch Hunderte von Büchern und Aufsätzen chronologisch aufgeführt, aber keinerlei Akzente gesetzt. Die nicht zahlreichen Veröffentlichungen, auf welche sich die Veranstalter haben stützen müssen, gehen deshalb unbemerkt in der Masse des Gedruckten unter. Nur aus den bibliographischen Notizen zu den einzelnen Werken kann man sich ein Mosaik der wichtigsten Literatur zusammensetzen. Im Hinblick auf die Fülle an Informationen und Daten ist der Katalog ein bleibender Beitrag zur Geschichte der Rezeption Venedigs und der venezianischen Kunst im 19. Jahrhundert.

Erik Forssman

A NEW WORLD: MASTERPIECES OF AMERICAN PAINTING 1760—1910
Boston, Museum of Fine Arts, 7. 9.—13. 11. 1983; Washington, D. C., The Corcoran Gallery of Art, 7. 12. 83—20. 2. 84; Paris, Grand-Palais, 15. 3.—11. 6. 84

Die künstlerische „Unabhängigkeitserklärung“ der Vereinigten Staaten wird im allgemeinen etwa 170 Jahre nach der politischen datiert: um 1947/48 hatten Künstler in New York (darunter mehrere Einwanderer der ersten Generation) ihre europäischen Vorbilder, wie Picasso, Matisse, Mondrian, Kandinsky, Klee oder Miró, so weit adaptiert und verarbeitet, daß sie einen eigenständigen amerikanischen Stil entwickelten. Die abstrakten Expressionisten Pollock, de Kooning, Newman und Rothko (um nur einige zu nennen) kehrten die herkömmlichen Einflußrichtungen um. Von nun an setzten die Vereinigten Staaten — parallel zu ihrer weltweiten politischen Einflußnahme — die Maßstäbe auch der künstlerischen Entwicklung. Drei Jahrzehnte später hat sich die Situation erneut gewandelt; seit dem Ende der siebziger Jahre bestimmen nicht mehr die Vereinigten Staaten das künstlerische Klima, sondern eher am Rande der jüngeren Kunstentwicklung gelegene Provinzen wie Italien, die Bundesrepublik, Berlin. In dieser Situation zeigt nun eine Ausstellung die amerikanische Kunst aus jener Zeit, in der Nordamerika noch eine von Europa kaum wahrgenommene und auch von den Amerikanern eher zurückhaltend bewertete künstlerische Größe war. „Meisterwerke amerikanischer Malerei, 1760 bis 1910“ heißt im Untertitel die vom Louvre angeregte und gemeinsam mit dem Bostoner Museum of Fine Arts organisierte, von Boston nach Washington gewanderte

und nun im Pariser Grand-Palais endende Schau (die durch einen Beitrag der United Technologies Corporation ermöglicht wurde), und auf den „Meisterwerken“ liegt eindeutig der Schwerpunkt. Der Nachweis, daß die amerikanische Malerei in jenen eineinhalb Jahrhunderten Malerei weltweiten Ranges hervorgebracht hat, ist gelungen — unter der Voraussetzung, daß wir die Bestimmung einer national-amerikanischen Kunst relativ weit fassen und, mehr noch, diese Kunst weitestgehend unabhängig von einer an der europäischen, vor allem französischen Entwicklung, orientierten chronologischen Innovationskala bewerten. Weite Bereiche der amerikanischen Kunst folgen der europäischen Entwicklung in einem Abstand von zwei, sogar drei Jahrzehnten, und auch für die meisten Erscheinungen der französischen, Düsseldorfer oder Münchner Schulen bieten sie Parallelen. Jedoch, und das macht die Ausstellung deutlich: interessant sind weniger die Entsprechungen als die amerikanischen Umdeutungen — ganz abgesehen von einigen herausragenden Künstlerpersönlichkeiten und Kunstwerken, die in Europa kaum ihresgleichen finden. Höhepunkte amerikanischer Kunst haben ihren eigenen Charakter und ihre eigene Zeit.

Die Nichtbeachtung der amerikanischen Entwicklung durch europäische Museen und Kunsthistoriker ist frappierend und verdiente als Phänomen eine Untersuchung. Dem europäischen Publikum am ehesten vertraute Ausnahmen sind jene Künstler, die sich wie West, Copley, Cassett und Whistler in Europa niederließen, und glücklich darf ein Land wie Frankreich sich schätzen, das nicht nur die amerikanischen Künstler, sondern auch ihre Sammler beherbergte und von deren Stiftungen profitiert. An die siebzig Werke amerikanischer Kunst können die französischen Museen vorweisen, darunter Hauptwerke von Whistler, Eakins, Cole und Chase, und was jetzt nicht im Grand-Palais zu sehen ist, wird zeitlich parallel im Musée national de la Coopération franco-américain in Blérancourt, nordöstlich von Paris zwischen Laon und Noyon gelegen, präsentiert. Gleichwohl gilt weiterhin: wer sich über amerikanische Kunst vor 1945 informieren will, ist auf die Reise in die Vereinigten Staaten und auf amerikanische Literatur angewiesen (als einziger deutscher Forscher hat sich z. B. Alfred Neumeyer intensiver mit amerikanischer Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts beschäftigt). Dem deutschen Publikum wurde 1976 in Bonn zur Zweihundertjahrfeier der Revolution ein knapper Rückblick (mit 33 Werken vor 1900) dargeboten; im selben Jahr breitete Düsseldorf („The Hudson and the Rhine“) die engen Beziehungen zwischen der Düsseldorfer Schule und der gleichzeitigen amerikanischen Malerei ausführlicher aus. Furcht vor Wiederholungen mag der Grund dafür gewesen sein, daß die gegenwärtige Ausstellung, die umfangreichste und bedeutendste ihrer Art, die bisher den Atlantik überquert hat und die auch für das amerikanische Publikum die seit 1970 (Jahrhundertausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York) ausführlichste dieses Themas ist, nicht in die Bundesrepublik kommt. Man braucht kaum auf die engen Beziehungen dieser Malerei zu Düsseldorf, München oder einer Romantiker-Sammlung wie in Berlin zu verweisen, um es als außerordentlichen Mangel zu empfinden, daß die Ausstellung keine deutsche Heimstatt gefunden hat. Paris, die einzige europäische Sta-

tion, hat auf dem Kontinent der älteren amerikanischen Malerei wohl das größte Interesse entgegengebracht: in den Weltausstellungen 1867, 1878, 1889 und 1900 wurde sie ausführlich gezeigt, ebenso in Sonderausstellungen in den Jahren 1919, 1923 und, besonders umfangreich, 1938.

Am Beginn der Überlegungen zu der jetzigen Ausstellung standen nur neun herausragende Künstlerpersönlichkeiten (Copley, Cole, Church, Heade, Lane, Bingham, Eakins, Homer und Harnett; Kat. S. 12), doch bald kamen „des artistes de presque aussi grand talent“ (ebenda; Raphaëlle Peale, Stuart, Mount, Bierstadt, Whistler, Sargent und Ryder) und viele andere hinzu, so daß schließlich ca. 110 Werke von 50 Künstlern zusammengetragen wurden. In neun Gruppierungen strukturiert, breiten sie das Panorama einer künstlerischen Entdeckungsreise aus. John Singleton Copleys frühes Meisterwerk, *Junge mit dem Eichhörnchen*, sowie weitere Porträts seiner Hand, dazu Bildnisse von Gilbert Stuart, der Künstlerfamilie Peale, der Romantiker Washington Allston (1799—1843) und John Neagle (1796—1865) betonen diesen insbesondere für die Frühzeit der amerikanischen Malerei so wichtigen Bereich. Kunst, so bemerkte der spätere Präsident John Adams 1780, habe in erster Linie Nützlichkeits erwägungen zu folgen — eine tiefverwurzelte Überlegung, die vor allem die mechanischen, brauchbaren Künste favorisierte. Diese nicht selbstverständliche Bindung der Kunst an das alltägliche Leben, der Zwang zur Behauptung gegenüber dem unmittelbar Brauchbaren formt die amerikanische Kunst bis in die Gegenwart: ihre ausgeprägte Theoretisierung ist zum Teil eine Folge der beständigen Reflexionen über die Rolle von Kunst in der Gesellschaft. Ein zweites Grundthema der amerikanischen Kunst ist das Verhältnis zum zeitgenössischen Europa und zur europäischen Tradition. Copley und Benjamin West (1738—1820) gingen ganz selbstverständlich nach London, weil nur dort Einkommen und Ruhm im erhofften Ausmaß zu erwarten waren, und die nächste Künstlergeneration tat es ihnen gleich, wenn auch mit dem Ziel, bei *amerikanischen* Vorbildern wie Benjamin West zu studieren. Die über London, Paris und Rom führende Grand Tour blieb — wie die Italienreise der meisten nördlichen Künstler des Klassizismus und der Romantik — eine Selbstverständlichkeit. Wohl hatte schon 1837 Ralph Waldo Emerson gemeint, daß nun die Zeit der Abhängigkeit von Europa vorüber sei; er hätte es kaum für möglich gehalten, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Lehrmeister vieler seiner Landsleute Couture und Gleyre heißen sollten.

Das von West begründete, von Landsleuten wie Trumbull (1876—1843) weitergeführte historische Genre ist in der Ausstellung nur durch Copleys — allerdings großartigen — *Watson mit dem Hai* vertreten; hier wurde das zugrundeliegende Qualitätsprinzip einer seiner stärksten Prüfungen ausgesetzt. Wenn statt Wests *Tod des General Wolfe* dessen eher phantastisch-pittoresker *Tod auf einem fahlen Pferd* gezeigt wird, soll möglicherweise eine Entwicklungslinie aufgezeigt werden, die zu dem in der Ausstellung favorisierten Thomas Cole (1801—48) führt. Am bekanntesten durch den kleinformatischen, enigmatischen *Kelch des Riesen*, ist er in Paris auch mit der 1842 in Rom entstandenen, ambitionierten, vierteiligen *Reise des Lebens* vertreten. Für den europäischen Betrachter stellen diese in den Vereinigten

Staaten hochgeschätzten Lebensalter-Allegorien eine Herausforderung dar: durchaus eigenartig, bewegen sie sich doch hautnahe am religiösen Kitsch. Einen Höhepunkt erreicht die Ausstellung mit der Gruppe der „Idealen Landschaft“ und dem überragenden Landschaftskünstler der Jahrhundertmitte, Frederic Edwin Church (1826—1900). Durch die Anzahl seiner gezeigten Werke, er wird nur von Thomas Eakins (1844—1916) übertroffen und mit Winslow Homer (1836—1910) gleichgestellt, haben die Veranstalter eindeutige Akzente gesetzt. Größtem Ruhm war bei Church nahezu völliges Vergessen auch in Amerika gefolgt; erst seit zwei Jahrzehnten wird er wiederentdeckt. Church überwältigt den Betrachter durch vollendeten Gebrauch der Stilmittel der *grandes machines*, mit theatralischen Beleuchtungs- und Farbeffekten und ungewöhnlichen Breitformaten — bildnerische Mittel, die wir erst seit der Erfahrung der Pop Art wieder voll zu schätzen wissen. Den Stationen Alexander von Humboldts folgend, bereiste Church als erster nordamerikanischer Künstler Südamerika und faßte seine Eindrücke der an die ersten Schöpfungstage gemahnenden, elementaren, ereignishaft-ruhenden, grandiosen Naturkulisse zu Werken höchster malerischer Qualität zusammen. Es ist hauptsächlich die transparente, atmosphärische Dichte seiner Gemälde, die ihn von dem gleichermaßen bedeutenden, eng der Düsseldorfer Schule verbundenen Albert Bierstadt (1830—1903) trennt. Ähnliches gilt für die Landschaftsmaler Fitz Hugh Lane (1804—1865) und Johnson Heade (1819—1904), die von den Veranstaltern eindringlich präsentiert werden.

Man scheut sich, George Caleb Bingham (1811—1879) schlicht als Genremaler zu bezeichnen, der er ist; wie bei Church ist es das Atmosphärische, und ähnlich wie bei Vermeer ist es das über das Alltägliche Hinausweisende, das seine Szenen aus dem Leben der Bootsleute und Pelzhändler vom Missouri auszeichnet. Das ruhige, ereignislose Dasein dieser Männer, der Kinder, Heranwachsenden und Alten auf ihren Flößen und Booten, das Dahingleiten auf dem breiten Strom, dessen Ufer sich im Dunst auflösen und Fluß, Wälder und Himmel eins werden lassen: diese Schilderungen werden Sinnbilder des Lebensflusses, die in scharfem Kontrast zu Coles pathetisch-überladenen Allegorien stehen. Leider werden nur drei Werke Bingham's gezeigt.

Nach den eigentümlichen Trompe-l'oeil-Bildern von John Peto und William Michael Harnett aus den achtziger und neunziger Jahren, die das ausgeprägte amerikanische Interesse für das Gegenständliche widerspiegeln, wirkt die Ausstellung ein wenig zerfahren: zu unterschiedlich sind die künstlerischen Standpunkte von der illustrativen Western-Malerei über Impressionismus und Symbolismus, als daß sich hier ein Schwerpunkt bilden könnte. Die schnelleren, bequemeren Reisemöglichkeiten nutzend, waren die jüngeren Künstler der „styles internationaux“ in Paris, London, Florenz, Rom oder München ebenso zu Hause wie in den amerikanischen Kunstzentren Boston, New York oder Philadelphia. Auch wenn hier Einzelwerke herausragen — etwa die ganzfigurigen Porträts John Singer Sargents, die Arbeiten Mary Cassatts oder Whistlers: erst mit Thomas Eakins und Winslow Homer gewinnt die Schau eine neue Mitte, zugleich ihren überragenden Abschluß. Beide

waren Einzelgänger; Eakins, dem Städtischen verbunden, studierte in Paris bei Bonnat und Gérôme und entwickelte das eindringliche, psychologisierende Porträt zum hauptsächlichlichen Arbeitsfeld; Homer, der als Illustrator begann, konzentrierte sich im Laufe seiner Karriere immer stärker auf die Natur und beschrieb die fördernden wie zerstörenden Kräfte des Meeres, das einsame, oft grausame Leben und Sterben der Tierwelt — Sinnbilder der Vergänglichkeit. Wie Manet, mit dem beide Künstler stilistisch und inhaltlich verbunden sind, schließen sie keineswegs die Epoche des 19. Jahrhunderts ab und leiten den Umschwung zum 20. Jahrhundert nur ein — die meisten der „internationalen Künstler“ gehören späteren Generationen an. Dieses chronologische Problem wurde auch von den Veranstaltern diskutiert (S. 14): Boston wollte mit den Impressionisten schließen, Paris mit Edward Hopper. In jedem Fall ist das Enddatum 1910 (Todesjahr Homers) irreführend; zu diesem Zeitpunkt hatten die Künstler der Ash Can School längst mit der Tradition gebrochen.

Wenn West, Trumbull, Stuart und Bingham zu wenig, Hicks, Catlin, Sully und Leutze gar nicht aufgenommen wurden, so konnte keine historisch „richtige“ Ausstellung zustandekommen, und auch das Qualitätsargument mag diese Auslassungen nicht für jeden rechtfertigen. Doch mit den Schwerpunkten bei Copley, Cole, Church, den Trompe-l'oeil-Malern, Eakins und Homer wurde es eine durchaus erfrischende Stellungnahme zur Geschichte der amerikanischen Kunst, die einige Argumente für sich hat — es ist charakteristisch, daß diese Maler, wenn auch ohne die europäische Tradition kaum denkbar, gleichwohl (bis auf Copley) wohl die Europa am entferntesten stehenden Künstler sind. In jedem Fall eröffnen diese Namen, denen Bingham hinzuzufügen ist, dem europäischen Publikum und der europäischen Kunstgeschichtsschreibung einen neuen, Aufmerksamkeit fordernden Kontinent.

Der stattliche und substanzreiche, hervorragend illustrierte Katalog — jedes Werk ist schwarzweiß und farbig abgebildet — bringt einen Aufsatz von H. Barbara Weinberg zu den engen Beziehungen zwischen der Pariser Kunstszene und den Vereinigten Staaten nach dem amerikanischen Bürgerkrieg, eine ausführliche Chronologie und vor allem sehr eingehende Werkanalysen und Biographien.

Ernst Busche