

VOM AMERIKANISCHEN BÜRGERKRIEG BIS ZUR JAHRHUNDERTWENDE

- 92 Die Bedeutung der Dinge: Amerikanische Stillleben im 19. Jahrhundert
Mark D. Mitchell
- 99 Winslow Homer und Thomas Eakins
Marc Simpson
- 106 *Exkurs*
The Munich men – Amerikanische Maler der Münchner Schule
Susanne Böller
- 112 James McNeill Whistler: ein transatlantisches Chamäleon
Grischka Petri
- 118 Das *Gilded Age*
David M. Lubin
- 128 Von Cassatt zu O’Keeffe – Der Aufstieg professioneller Künstlerinnen in den USA
Anna O. Marley
- 136 Vor der *Armory Show*: Betrachtungen zur amerikanischen Bildhauerkunst bis 1913
Thayer Tolles
- 143 Sich der Mission widersetzen: Neue Wege in der indianischen Kunstgeschichte
Elizabeth W. Hutchinson
- 153 *Exkurs*
Kunst der Native Americans in deutschen Sammlungen
Viola König

VON DER JAHRHUNDERTWENDE BIS ZUR FRÜHEN MODERNE

- 164 Die Ashcan School: Lebensbilder der New Yorker und ihrer Stadt
David Peters Corbett
- 172 Mythos und Moderne: Die *Armory Show* im Rückblick
Kimberly Orcutt
- 181 Ein Laboratorium für moderne Kunst: Alfred Stieglitz und 291
Sarah Greenough
- 190 Die moderne Ära (1913–1939)
Alice Levi Duncan
- 197 *Exkurs*
Marsden Hartley – Die deutschen Bilder (1913–1915)
Alexia Pooth

VON DEN »GOLDENEN ZWANZIGERN« BIS ZUM ENDE DES ZWEITEN WELTKRIEGS

- 206 Der Präzisionismus: ein Kind seiner Zeit. Zur Synthese von Affirmation und Kritik
Andrea Diederichs
- 212 Surrealismus »in der Sprache der Neuen Welt«
Isabelle Dervaux
- 219 Bilder von Amerika: Edward Hoppers Ästhetisierung des Alltäglichen
Susanne Scharf
- 226 Die amerikanische Moderne und die Suche nach Klangerlebnissen
Leo G. Mazow
- 234 »... dieses erweiterte Rassenbewusstsein«: Kultur und Politik des New Negro Movement
Davarian L. Baldwin
- 242 *Exkurs*
Bauhaus und Amerika. Eine neue Welt gestalten
Kristina Engels

DER DURCHBRUCH DER AMERIKANISCHEN KUNST IN EUROPA

- 250 Abstrakter Expressionismus und Europa – Über den Atlantik hinweg
David Anfam
- 260 Ein Rückblick auf *Die neue amerikanische Malerei* in Europa
Chad Alligood

KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE

- 268 Von der Kolonialzeit bis zur Gründung der jungen Republik
- 310 Kunst für die Öffentlichkeit
- 368 Vom amerikanischen Bürgerkrieg bis zur Jahrhundertwende
- 426 Von der Jahrhundertwende bis zur frühen Moderne
- 480 Von den »Goldenen Zwanzigern« bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs
- 528 Der Durchbruch der amerikanischen Kunst in Europa
- 548 Anhang



Abb. 5 SAMUEL OKEY (nach Robert Feke), **The Rev. Mr. Thos. Hiscox**, 1773, Mezzotinto, 30 x 24,8 cm (Blatt), New Haven, Yale University Art Gallery, Mabel Brady Garvan Collection, 1946.9.754



Abb. 6 ROBERT FEKE, **James Bowdoin II**, 1748, Öl auf Leinwand, 126,7 x 102,4 cm, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine, Bequest of Mrs. Sarah Bowdoin Dearborn

dar, sondern würdigt die generelle Tendenz zu einer langen Lebensdauer in diesem durchaus schwierigen Umfeld.⁹ Massachusetts mag im 17. Jahrhundert ein relativ gesundheitsförderlicher Ort zum Leben gewesen sein, angenehm war er nicht. Ein Einwanderer hat ihn so beschrieben: »Die Luft des Landes ist schneidend, Steine gibt es viele, Bäume unzählige, das Gras ist karg, der Winter kalt, der Sommer heiß, Mücken stechen im Sommer, Wölfe heulen um Mitternacht ...«. Und doch erging es den europäischen Einwanderern dort – statistisch gesehen – gut, davon legen solche Porträts Zeugnis ab.¹⁰

Während Anne Pollards Bildnis die Erinnerung an eine auf ihre Art bekannte Persönlichkeit wachhielt, diente das Porträt von Reverend Thomas Hiscox (siehe Kat.-Nr. 7) nach dessen Tod, 28 Jahre nach der Entstehung des Gemäldes, dem Gedenken an eine Person, die auf ganz andere Weise Berühmtheit erlangt hatte. Das Bildnis wurde 1745 von Robert Feke gemalt und zeigt Hiscox im Alter von 59 Jahren, als er den Gemeinden der Siebenten-Tags-Baptisten in Newport und Westerly Rhode Island viele Jahre lang nicht nur als Pastor, sondern auch als Schatzmeister und Friedensrichter gedient hatte.¹¹ Als er 1773 im Alter von 86 Jahren starb, war Hiscox so beliebt, dass der Buchhändler und Graveur Samuel Okey aus Newport, wohl in Erwartung großer Nachfrage, ein Mezzotinto nach Fekes Gemälde anfertigte, um an ein erfülltes Leben in öffentlich-religiösem Dienst zu erinnern (Abb. 5). Über den in Amerika geborenen Robert Feke ist nur wenig bekannt, aber seine Begabung für das Anlegen einfühlsamer Charakterstudien ist in Hiscox' Bildnis unverkennbar.

Vermutlich ist Fekes Fertigkeit, gerundete Formen überzeugend plastisch erscheinen zu lassen, auf die Ankunft des ersten professionellen Künstlers in Neu-England zurückzuführen: Der Brite John Smibert war 1729 mit dem visionären Philosophen George Berkeley ins Land gekommen, um als Professor für bildende Kunst an einer von Berkeley geplanten Universität zu lehren. Da das Parlament aber keine Gelder für das Vorhaben bewilligte, wurde es aufgegeben. Smibert blieb jedoch in Boston – und all seine mitgebrachten Lehrmittel, Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen, Drucke nach englischen Gemälden und seine eigenen, in Öl auf Leinwand ausgeführten Kopien nach Werken bekannter Meister wie Nicolas Poussin, ein ganzes unschätzbare Anschauungsmaterial, stand in seinem Atelier für die Unterrichtung aufstrebender heimischer Künstler zur Verfügung.

Smibert war sich bewusst, dass die Historienmalerei – mit ihren kreativen Umdeutungen klassischer Stoffe zur Lehre bürgerlicher Tugenden, wie sein Bild *The Continnence of Scipio* (*Die Enthaltbarkeit des Scipio*) (siehe Kat.-Nr. 4) – in der europäischen Hierarchie der Kunstgattungen an oberster Stelle stand. In den Kolonien aber bestand wenig Verwendung für politisch-moralisierende Tableaus und so handelt es sich bei Smiberts erhaltenen Bostoner Werken fast ausschließlich um Porträts, ein Genre, das seinen Auftraggebern näher lag, da es ihnen mehr um die Familie zu tun war als um Moralpredigten über öffentliche Tugenden der Antike.¹² Smibert führte auch eine Art Farbenladen, in dem er Malutensilien sowie europäische und englische Drucke vertrieb.¹³

Smiberts Gemälde von dem zehnjährigen James Bowdoin II (siehe Kat.-Nr. 3) ist charakteristisch für seine Porträts. Der mit einem langen Seidenmantel bekleidete Junge ist beim Bogenschießen dargestellt. Der Landschaftshintergrund zeigt einen sich ruhig dahinschlängelnden Bachlauf in der Dämmerung, gesäumt von Baumgruppen, und erinnert eher an einen klassisch-englischen Park aus dem 18. Jahrhundert als an die dichten Wälder von Maine, denen die Familie ihren Wohlstand weitgehend verdankte. Die Bowdoins waren hugenottische Flüchtlinge und im frühen 18. Jahrhundert eine der reichsten Familien Neuenglands. James schloss

1745 sein Studium in Harvard ab, erbt zwei Jahre später, nach dem Tod seines Vaters, ein beträchtliches Vermögen, schlug eine politische Laufbahn ein und gab ein weiteres Porträt in Auftrag, diesmal bei Robert Feke (Abb. 6). In den Wirren der Amerikanischen Revolution lehnte Bowdoin, wie so viele wohlhabende Kaufleute, die restriktive britische Politik ab und unterstützte die patriotische Sache. Von 1785 bis 1787 war er Gouverneur von Massachusetts und widmete sich sein Leben lang intensiv wissenschaftlichen Studien.¹⁴

Boston war das aktivste Zentrum der Malerei in der Kolonialzeit, aber auch in den mittleren Kolonien arbeiteten Künstler, darunter der Niederländer Gerardus Duyckinck, der um 1730 in New York einen Jungen aus der Familie De Peyster malte (Abb. 7; siehe Kat.-Nr. 5). In diesem Porträt haben unterschiedliche Maltraditionen Berücksichtigung gefunden – die Pose des Jungen, das an seiner Seite dargestellte zahme Reh und die Landschaftselemente sind unmittelbar einem englischen Druck entlehnt (Abb. 8), während die Kleidung niederländischen Gebräuchen in der ehemals niederländischen Kolonie entspricht.¹⁵

Unweit entfernt, in Philadelphia, malte der schwedische Künstler Gustavus Hesselius 1735 den Lenape-Häuptling Lapowinsa (siehe Kat.-Nr. 6) – eine Auftragsarbeit für John Penn, dessen Vater William Penn die Kolonie Pennsylvania gegründet hat. Die Schweden hatten Anfang des 17. Jahrhunderts eine Kolonie am Delaware River eingerichtet, die 1655 in Neu-Niederland aufging und später an die Engländer fiel. In dieser Phase der Kolonialzeit, als ihre Siedlungen expandierten, verhandelten Engländer, Schweden und Niederländer mit den Native Americans um Land. Lapowinsa, der in Hesselius' Porträt einen Überwurf aus eingetauschten blauen Stoff trägt, stimmte als einer von vier Lenape-Häuptlingen dem berühmten »Walking Treaty« zu, einem Vertrag, mit dem die Söhne William Penns 1737 die Indianer um Land betrügen und die Prinzipien des friedlichen Miteinanders, auf denen ihr Vater seine Kolonie ein halbes Jahrhundert zuvor errichtet hatte, verraten sollten.¹⁶

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebten in den unermesslichen Weiten des Kontinents zahlreiche indianische Völker, doch das Land wurde auch von der französischen und der spanischen Krone beansprucht: Irgendwann zwischen 1720 und 1758 fügten zwei Künstler, die mit Kriegsdarstellungen auf Tapisserien und auch mit europäischen Malweisen zur räumlichen Darstellung vertraut waren, große Büffelhäute aneinander, um darauf die detailreiche Schilderung einer Schlacht im heutigen Nebraska festzuhalten, wo spanische Truppen und die mit ihnen verbündeten Pueblo-Indianer auf französische Truppen mit ihren Oto- und Pawnee-Alliierten trafen (Abb. 9).¹⁷ Diese wunderschön ausgeführten Malereien auf Leder stellen eine sehr seltene und anschauliche historische Aufzeichnung dar. 1758 wurden sie von einem Schweizer Mönch, dem Missionar Philipp Segesser von Brunegg nach Europa verschifft und verschwanden bis zum Ende des 20. Jahrhunderts im Besitz der Familie. Möglicherweise hat Segesser die beiden bemerkenswerten Arbeiten in Auftrag gegeben oder gar an ihnen mitgewirkt.

Die Segesserschen Ledermalereien verbinden zwei ganz unterschiedliche Traditionen: zum einen die der Schlachtentapisserien – die unter großem Kostenaufwand für europäische Burgen und Schlösser in Auftrag gegeben wurden, um die Erinnerung an die Geschichte lebendig zu erhalten und die Wände von Fürstengemächern des Mittelalters und der frühen Neuzeit auszuschnücken – und zum anderen die Praxis der Native Americans, Ereignisse mit Bildzeichen auf bemalten



Abb. 7 GERARDUS DUICKINCK, **De Peyster Boy, with a Deer**, ca. 1730/1735, Öl auf Leinwand, 127,6 x 104,1 cm, New-York Historical Society, Bequest of Catherine Augusta De Peyster



Abb. 8 JOHN SMITH (nach SIR GODFREY KNELLER), **Lionel Sackville, 1st Duke of Dorset; Mary Somerset (née Sackville), Duchess of Beaufort**, 1695, Mezzotinto, 41,5 x 25,1 cm, Winterthur Museum, Delaware



Abb. 9 ANONYMER KÜNSTLER, **Segesser Hide Painting II**, 1720–1750, Pigment auf Tierhaut, Palace of the Governors, Santa Fe; Courtesy of the Palace of the Governors Photo Archives (NMHM/DCA) 152690

THOMAS COLE

1801 Bolton-le-Moor, Lancashire (England) –
1848 Catskill, New York

35

Expulsion. Moon and Firelight

(Vertreibung. Mond und Feuerschein), ca. 1828

Öl auf Leinwand, 91,4 x 122 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Inv.-Nr. 95 (1980.14)

Der in England geborene Thomas Cole wird oftmals als Vater der amerikanischen Landschaftsmalerei bezeichnet. *Expulsion. Moon and Firelight* verweist auf Coles frühe Ambitionen, sich in seiner Wahlheimat Amerika um eine neue Art der Kunst verdient zu machen. Die dargestellte Szene bezieht sich auf den Moment der biblischen Geschichte, als Adam und Eva des Gartens Eden verwiesen werden, und zeugt von Coles Bestrebungen in den späten 1820er-Jahren, Landschaften von allegorischer Bedeutung zu schaffen – ein künstlerischer Ansatz, der einen starken und nachhaltigen Einfluss auf die Maler der heute als Hudson River School bekannten Gruppierung haben sollte.

Im Jahr 1828 schrieb Cole an einen seiner Förderer, dass er »einen höheren Stil der Landschaftsmalerei« zu erreichen versuche, indem er sich in mehreren aktuellen Werken mit dem biblischen Thema des Gartens Eden auseinandersetze.¹ In dieser Fassung der *Expulsion* entschloss sich Cole dazu, auf die figürliche Anwesenheit von Adam und Eva zu verzichten; stattdessen setzte er einen steinernen Bogen und einen Wasserfall in die Mitte der Komposition. Auch wenn beide Motive natürlichen Ursprungs sind, wird durch ihre Zusammenführung im Bild die vordergründige Naturbeschreibung transzendiert. Der Katarakt und die Brücke ergeben eine Kreuzform, welche die Komposition symmetrisch in kontrastierende Hälften teilt: auf der einen Seite das grüne Tal des Paradieses, auf der anderen die nackten Felsen, die knorrigen Bäume und die gewaltige Vulkanaktivität als Welt der Sünde.

Coles Entscheidung, den Steinbogen – ein geologisches Monument, das der Künstler im Jahr zuvor in den White Mountains von New Hampshire gesehen hatte – als zentrales Element und Verbindung zwischen Eden und der dunkleren Welt in den Fokus zu stellen, verleiht diesem ohnehin schon berühmten Naturdenkmal eine zusätzliche moralische und religiöse Bedeutung.

Und vielleicht ist es nicht mehr nur das biblische Paar Adam und Eva, das aus dem Paradies vertrieben wird. Cole war davon überzeugt, dass der Landschaftsmalerei – einem der weniger angesehenen Genres an europäischen Kunstakademien – in Amerika eine wichtige nationale Aufgabe zukäme. In seinem 1836 verfassten »Essay on American Scenery« pries er die besondere Schönheit der amerikanischen Wildnis als »reich an Geschichte und Geschichten« und vollauf »des Dichters Feder und des Malers Stifte würdig«². Er beschrieb die Landschaftsausschnitte, die so häufig seinen Garten

Eden inspirierten, als kreative Offenbarung göttlicher Schöpferkraft. Doch er sah dieses amerikanische Eden in Gefahr, zermalmt von der Industrialisierung, die überall rasend schnell um sich griff. »Die Schönheit solcher Landschaften scheidet schnell dahin«, klagte er am Ende des Aufsatzes und sagte späteren amerikanischen Generationen eine »schattenlose« und »desolate« Zukunft voraus.³ Daher bildet der Kontrast der leuchtenden Fluren Edens und der nackten, vom Feuer beleuchteten Felshänge in *Expulsion* zugleich auch die Bühne für ein historisches und ökologisches Drama, für die Visualisierung dessen, was Cole in Gegenwart und Zukunft der amerikanischen Wildnis kommen sah.

MMC



¹ Thomas Cole an Robert Gilmore jr., 21.5.1828, zit. nach: Kelly/Barry 1995, S. 17: »[a]ttempts at a higher style of landscape«.

² Cole, Thomas: »Essay on American Scenery«, in: *Atlantic Monthly*, Januar 1836, S. 11: »[n]ot destitute of historical and legendary associations« und »worthy of poet's pen or the painter's pencil«.

³ Ebd., S. 12: »The beauty of such landscapes are quickly passing away« und »[a] shadeless [and] desolate [future]«.

ZENTRALE SUBARKTIS, CREE

36

Tasche, Ende 18. Jahrhundert

Leder, Stachelschweinborsten und Haare,

H. 25 cm, B. 22 cm, T. 1,8 cm

Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, Köln

Inv.-Nr. 49719

Der hier ausgestellte Stachelbeutel datiert vom Ende des 18. Jahrhunderts. Taschen wie diese werden zum praktischen Gebrauch hergestellt und entweder quer über dem Körper getragen oder als Beutel mit einem Gurt oder Band an der Kleidung befestigt. Vor dem Kontakt mit Europäern und ihrem Einfluss erstreckte sich das Gebiet der Cree oder Chippewa – diese auch bekannt als zentral-kanadische Woodland Cree (Waldland-Cree) oder Ojibwe (Anishinabe) – bis hinunter in die heutigen US-Staaten Minnesota, Nord- und Süddakota sowie Montana.

Die Arbeit der traditionellen Quillstickerei wird bis heute praktiziert und erfordert Präzision bis ins kleinste Detail. Das Sammeln von Stacheln beginnt mit dem Einfangen eines Stachelschweins, indem eine Wolldecke oder eine Lederhaut über das Tier geworfen wird. Die spitzen Stacheln, die zwischen den Fellhaaren wachsen, haben eine Länge von etwa 15 bis 20 Zentimetern. Die dickeren sind spitz wie Nadeln und innen hohl; sie wachsen aus Follikelblasen. Um sie zu sammeln, müssen die Tiere gejagt oder mithilfe von Fallen gefangen und dann getötet werden, um alle Stacheln und Haare zu verarbeiten. Die Stacheln werden gewaschen, der Länge nach sortiert und gefärbt. Dieser Beutel weist zwei Farben auf: das natürliche Weiß der Stachelschweinstacheln und das Karmesinrot aus der Blutwurz.

Eine Ahle sowie Nadeln werden aus Knochen eines Tierskeletts gemeißelt und von Hand mit scharfen Spitzen versehen, um die Beutelbänder zu nähen. Durch das Leder werden zahlreiche Löcher gestochen, um die Stacheln hindurchzuziehen; dabei wird jeder einzelne Stachel in das geometrische Muster aus Elchsehnen eingewoben. Details aus historischen Berichten, die von dem hohen Grad an Intelligenz der indigenen Völker – auch vor jeglichem Kontakt mit Europäern – sprechen, bleiben häufig unerwähnt. Eine frühe Arbeit wie diese belegt jedoch, dass die Cree über ein auf Zahlen basierendes Vorstellungsvermögen und über entsprechende Kenntnisse verfügten, um ein fortlaufendes Muster wie dieses umzusetzen, wobei jedem Dessin eine spezifische Umwickelungsmethode entspricht, die die jeweiligen Muster einheitlich und im Gesamtbild stimmig erscheinen lässt.

Quillstickerei bleibt den Cree-Frauen vorbehalten und basiert auf den Ursprungsmythen der Cree, Ojibwe sowie der Dakota/Nakoda. »Die Frau gibt mit diesem Stück Einzelheiten über den Verlauf ihres Jahres – ein gutes Jagdjahr – weiter; das untere [acht-

mal wiederkehrende] Muster verweist auf den Körper eines vierbeinigen Tieres, das gejagt wurde. Die Künstlerin verleiht so dem Jagdstolz ihrer Familie, die in dieser Saison acht Elche nach Hause gebracht hat, Ausdruck. Das obere Musterband wurde nach dem unteren angelegt. Dieses Dessin sagt etwas über die Pfähle der Festhütten oder die Gemeinschaft aus.«¹ Oben auf der Tasche ist die Umwicklung mit den dünnen Stachelschweinhaaren zu erkennen: geflochtene Schnüre – wie bei einer Tapiserie. Die Fransen sind in rohrähnlicher und einander entsprechender Musterung zusammengebunden. Anschließend werden die Lederfransen kurz abgeschnitten und zu Quasten auseinandergezupft.

An diesem Stachelbeutel blieb der leuchtende Rotton erhalten, ohne sich zu verfärben oder auszubleichen – und die Stacheln sind nicht zerbrochen. Obwohl die Tasche getragen wurde und durchaus Tragespuren aufweist, wurde achtsam mit ihr umgegangen – nicht zuletzt aus Respekt vor der inhärenten Bedeutung ihrer Muster; später wurde sie sorgsam in Museumsbeständen bewahrt. Daher ist diese Quilltasche in hervorragendem Zustand. Es handelt sich um ein äußerst seltenes Exemplar und dieses ist somit zugleich ein bedeutendes Dokument künstlerischer Arbeiten aus genannter Periode und Region.

TGT

¹ Gespräch der Autorin mit Juanita M. Growingthunder-Fogarty, Dakota/Nakoda, Künstlerin und Expertin für Perlen- und Quillstickereien, über historische Quillstickereien (2.4.2018): »She is sharing the detail of her year in this piece as a year of good hunting, the bottom design displays the body of an animal of four legs who was hunted. The artist is sharing her families hunting pride of bringing home eight elk that season. The top row design was quilled second after the bottom row. This design speaks to the lodge poles of ceremony or the community«.



FREDERICK CHILDE HASSAM

1859 Dorchester, Massachusetts –

1935 East Hampton, New York

76

Late Afternoon, New York, Winter

(Spätnachmittag, New York, Winter), 1900

Öl auf Leinwand, 93,8 x 73,7 cm

Sign. und dat. u. l.: Childe Hassam 1900

Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Fund

62.68

Helene Barbara Weinberg beschreibt Childe Hassam als »Pionier des amerikanischen Impressionismus und einen seiner hingebungsvollsten, produktivsten und erfolgreichsten Vertreter«.¹ Hassam stammte aus Dorchester, einem Vorort von Boston, Massachusetts, und studierte am Lowell Institute sowie am Boston Art Club. Zwischen 1886 und 1889 setzte er seine Ausbildung bei Gustave Boulanger und Jules Joseph Lefebvre an der Académie Julian in Paris fort. Bereits in Boston hatte er sich mit dem Thema der Straßenszene beschäftigt, das jene tonalen Effekte und Alltagsfiguren mit sich brachte, die auch in zeitgenössischen impressionistischen Gemälden von Gustave Caillebotte und Giuseppe de Nittis so meisterhaft in Szene gesetzt wurden. Obwohl Hassam erst kurz nach Ende der legendären Impressionisten-Ausstellungen nach Paris gekommen war, nutzte er den Aufenthalt, um seine Farbpalette weiter aufzuhellen und seinen Pinselstrich zu lockern. Seine Bildsprache lässt erkennen, wie er darum ringt, seine Wahrnehmung nach seinen Vorstellungen auf die Leinwand zu bringen: »Kunst ist für mich die Interpretation des Eindrucks, den die Natur in Augen und Gehirn hinterlässt«.²

Im Jahr 1889 zog Hassam nach New York, wo er seine impressionistische Pinselführung und seine Studien von Licht und Farbe auf heimische Themen wie New Yorker Straßenszenen anwandte. Angesichts des Schneetreibens im hier ausgestellten Bild sollte man wohl besser seinen Mantel zuknöpfen und den Schal fester ziehen. Die Baumreihe bildet innerhalb der Komposition eine Diagonale, die den Betrachter auf den Gehweg führt, mitten hinein in den wirbelnden Schnee im violett-weißen Zwielflicht. Hassams impressionistischer Stil – der deutlich macht, wie Licht und Witterungsverhältnisse die Wahrnehmung beeinflussen – zeigt sich in den facettenreichen Strukturen seiner Gemälde: Während Teile der Leinwand von pastosen Farbschichten dicht bedeckt sind, bleibt in anderen Bereichen der Bildträger sichtbar. Teresa Carbone bemerkte dazu, Hassam habe »dem amerikanischen Publikum ein eigenes Pendant zu den Gemälden der französischen Impressionisten von Paris gegeben.«³

1897 wurde Hassam Mitglied von The Ten, einer Gruppe von zehn Malern, die eine Ausstellung bei Durand-Ruel organisierten, um sich von der Society of American Artists zu lösen, die seit ihrer Gründung 1878 immer konservativer geworden war. The Ten zeich-

neten sich durch eine moderate Form des Impressionismus aus, pflegten einen aufgelockerten Pinselduktus und widmeten sich der Plein-air-Malerei. Man kann sagen, dass The Ten, gut 25 Jahre nach dem Entstehen der französischen Bewegung, einer eher konventionellen und weniger kontroversen Sicht anhängen als viele der ursprünglichen Pariser Impressionisten. Hassams Anachronismen schaffen ein eher anheimelndes Bild städtischen Lebens; so zeigt er in einigen seiner Gemälde Pferdewagen und Gaslampen, die längst überholt waren, während die Schaufenster im Hintergrund von elektrischem Licht erhellt werden. David Peters Corbett beleuchtete eingehend, wie Hassam die New Yorker Landschaft weichzeichnete und durch seine Komposition und seinen Fokus auf das Wetter den Industrie- in einen Naturraum verwandelte. Auch hier werden die harsche Kälte der Stadtlichter und die linearen, kantigen Gebäude durch den wirbelnden Schnee und die hellen Blau-, Violett- und Weißtöne abgemildert.

ECB

¹ Weinberg 2004, S. 3: »[a] pioneer of American Impressionism and perhaps its most devoted, prolific, and successful practitioner.«

² Childe Hassam, zit. nach: Best.-Kat. Brooklyn 2006, S. 614: »[a]rt, to me, is the interpretation of the impression which nature makes on the eye and the brain.«

³ Best.-Kat. Brooklyn 2006, S. 614: »[Hassam] presented to American viewers their own equivalent of the French Impressionist paintings of Paris.«



GEORGIA O'KEEFFE

1887 Sun Prairie, Wisconsin –

1986 Santa Fe, New Mexico

105

Blue and Green Music (Blaue und grüne Musik), 1919/21

Öl auf Leinwand, 58,4 x 48,3 cm

The Art Institute of Chicago

Alfred Stieglitz Collection, gift of Georgia O'Keeffe, 1969.835

Sie bevorzugte auf ihrem künstlerischen Weg stets das innere Selbst als Quelle ihrer Kreativität. Georgia O'Keeffe wurde 1887 auf einer Milchfarm in der Nähe von Sun Prairie im US-Bundesstaat Wisconsin geboren und erhielt ihre künstlerische Ausbildung am Art Institute of Chicago (1905/06), an der Art Students League in New York (1907/08) sowie an der University of Virginia (Sommer 1912). 1918 zog sie dauerhaft nach New York und konzentrierte sich darauf, ihr Inneres verstehen zu lernen: Sie experimentierte mit Wahrnehmungstheorien und suchte eine neue Art moderne, entschieden amerikanische Kunst zu schaffen.

Synästhesie, die Verschmelzung sinnlicher Wahrnehmungen – wie etwa das Empfinden von Klang und Farbe als verwobene Sinneserfahrungen –, stellte für O'Keeffe und ihren Malerfreund Arthur Dove (siehe Kat.-Nr. 104) ein faszinierendes Thema dar, das beide gleichermaßen inspirierte. Synästhesie bildet auch den Schlüssel zum Verständnis ihres 1919/21 entstandenen Gemäldes *Blue and Green Music*.¹ Farbe, Form und Gestaltung verbinden sich zu einer Gesamtkomposition, die eine klangvolle, musikalische Seelenlandschaft heraufbeschwört. Links unten in der Ecke malte O'Keeffe blau-grüne Wellen; sie erinnern an sanfte Klangwellen. Die in zusammenlaufenden Schrägen angelegte Komposition deutet mit ihrer Kombination aus ruhigen Wellen und geraden Kanten an, dass im Bildinneren, im »Herzen« des Bildes, eine harmonische Melodie erzeugt wird. O'Keeffe beschäftigte sich intensiv mit verschiedenen künstlerischen Ansätzen der Moderne und begegnete dabei vielfach dem Prinzip der Synästhesie. Über das *Geistige in der Kunst* – ein Text des Expressionisten Wassily Kandinsky, der den Künstler dazu aufruft, den Blick nach innen zu richten, sich seiner individuellen Welt zuzuwenden – war wohl die europäische Quelle, die sie am meisten beeinflusst hat. Auch Kandinsky war der Ansicht, das Verweben von Bild und Klang führe zum reinen Ausdruck der kreativen, inneren Künstlerseele.²

Bis heute umhüllt ein Mythos die Künstlerin O'Keeffe. Ihre Darstellungen überdimensionaler Blumen werden häufig als Analogie der weiblichen Genitalien missverstanden. Und ausgerechnet ihr Mann Alfred Stieglitz, der Impresario amerikanischer Kunst, verbreitete solche Vorstellungen.³ Sie selbst mochte es nicht, als »die« Vorzeigekünstlerin vermarktet zu werden, wehrte sich aber auch nicht dagegen. Gleichwohl müssen wir diesen sexistischen Mythos erkennen, wenn wir ihre Bilder unvoreingenommen deuten wollen.

LAJ

¹ Siehe Ellen E. Roberts' unübertroffenen Essay zu diesem Gemälde in: Ausst.-Kat. Chicago 2009, S. 102–105.

² Kandinsky 1912.

³ In einem Essay mit dem Titel »Frauen in der Kunst« aus dem Jahr 1919 schrieb Stieglitz: »Die Frau fühlt die Welt anders als der Mann sie fühlt. Und eine der wesentlichen, sich zur Kunst kristallisierenden Kräfte ist zweifellos das elementare Gefühl. Die Frau empfängt die Welt durch den Bauch. Dort sitzt ihr tiefstes Empfinden. Der Geist kommt an zweiter Stelle.« Stieglitz, Alfred: »Women in Art« [1919], zit. nach: Corn 1999c, S. 241: »Woman feels the World differently than Man feels it. And one of the chief generating forces crystallizing into art is undoubtedly elemental feeling. The Woman receives the World through her Womb. That is the seat of her deepest feeling. Mind comes second.«



CHARLES DEMUTH

1883 Lancaster, Pennsylvania –

1935 Lancaster, Pennsylvania

107

Aucassin and Nicolette (Aucassin und Nicolette), 1921

Öl auf Leinwand, 61,3 x 50,8 cm

Monogr. und dat. u., rechts der Mitte: C. D. / 1921

Columbus Museum of Art, Ohio: Gift of Ferdinand Howald

Zwei ungewöhnliche Figuren spielen in Charles Demuths *Aucassin and Nicolette* (1921) die Rolle der Liebenden, deren Verbindung unter einem schlechten Stern steht: Ein Wasserturm und ein Schornstein erheben sich über den Dächern und Gebäuden von Lancaster, Pennsylvania. Vor einem in unterschiedlichen Blautönen gehaltenen Himmel presst sich dieses architektonische Paar aneinander, als wäre es in einer verzweifelten Umarmung miteinander verbunden.

Aucassin and Nicolette ist Teil einer von zwei Bilderserien mit ländlich architektonischen Sujets, die Demuth im Zuge zweier intensiver Schaffensphasen – 1919 bis 1921 sowie 1927 bis 1932 – schuf.¹ Besonderes Gefallen fand er an der bunt zusammengewürfelten Architektur seiner Heimatstadt Lancaster und die architektonische Silhouette, die er hier wiedergibt, verdankt sich einer erst kurz zuvor renovierten Tabakfabrik. Gleichwohl hat Demuth bewusst auf alle spezifischen Merkmale, die eine Identifizierung des Komplexes ermöglichen würden, wie auch auf die Darstellung von Arbeitern, verzichtet. Was übrig bleibt, ist die nüchterne Klarheit geometrischer Formen, durch Bleistift- oder »Kraftlinien« akzentuiert, die sich über die Mauern legen und bis in den Himmel im Hintergrund ragen. Es handelt sich dabei um ein ganz charakteristisches Stilelement Demuths, das ihm bald darauf das Etikett »Präzisionist« einbringen und seinen Ruf als einen der erfolgreichsten amerikanischen Künstler der Nachkriegszeit festigen sollte. Während seiner Zeit in Paris und New York hatte Demuth ganz eindeutig Einflüsse des Futurismus und Kubismus aufgenommen und doch weisen seine Arbeiten erstaunlich wenig Ähnlichkeiten mit den wirbelnden *Dynamos* eines Umberto Boccioni oder den fragmentierten Stillleben Pablo Picassos auf. Im Gegenteil: Seine Fabrik ist unnatürlich unbewegt, wiedergegeben mittels eines beinahe kreidig wirkenden Auftrags der Ölfarbe.

Undurchsichtige Anspielungen für seine Titel zu wählen, war nicht untypisch für Demuth. Das bekannteste Beispiel dafür stellt wohl das Werk *My Egypt (Mein Ägypten)* (1927) dar, welches spielerisch die Architektur antiker Pyramiden evoziert, um einer Fabrik in Lancaster und einem Getreidespeicher Ansicht zu verleihen. Im Fall von *Aucassin and Nicolette* rekurrierte Demuth auf ein literarisches Werk des Mittelalters, das zwischen Versen und Prosa wechselt. Die Erzählung handelt von Nicolettes Rettung aus ihrer Turmkammer durch Aucassin, von der waghalsigen Flucht des Paares und schließlich von der Vereinigung der Liebenden.² Demuth, der sich

augenscheinlich sowohl von der Botschaft der Ballade als auch von deren Rhythmus inspirieren ließ, hat seine Komposition angelegt als eine Kadenz in die Bildebene eingeschriebener Flächen, die zu dem zentralen Paar hinführen. Wie viele der New Yorker Dadaisten-Kollegen durchsetzte auch Demuth seine modernen Szenen oft mit ironischen Anspielungen, was Kunsthistoriker heute dazu ermutigt, den anthropomorphen Wasserturm und den hoch aufgerichteten, Licht spuckenden Schornstein sowohl satirisch als auch erotisch zu deuten. Als die Arbeit erstmals 1921 in der Pennsylvania Academy of Fine Arts und 1923 in der Galerie Charles Daniel gezeigt wurde, entging den Besuchern dieser Aspekt jedoch vielfach. Ein Kritiker bezeichnete das Bild als einen von Demuths »trockenen Witzen«, erschaffen in einem Anfall von »Verrücktheit«³.

AEL

Literatur:

Dimond 1921. – Haskell 1987, S. 136.

¹ Vgl. Fahlman, Betsy: »Chimneys and Towers: Charles Demuth's Late Paintings of Lancaster«, in: *Chimneys and Towers: Charles Demuth's Late Paintings of Lancaster*, Philadelphia 2007, S. 98.

² Vgl. Haskell 1987, S. 136.

³ Dimond 1921.



WILLIAM HENRY JOHNSON

1901 Florence, South Carolina –
1970 Central Islip, New York

115

Street Life, Harlem (Straßenszene – Harlem), ca. 1939/40

Öl auf Sperrholzplatte, 116 x 98 cm

Sign. u. r.: W. H. Johnson

Smithsonian American Art Museum, Washington, DC

Gift of the Harmon Foundation

In bewusst reduzierter Ausdrucksweise gewährt der afroamerikanische Modernist William H. Johnson Einblicke in Vitalität, Vielfalt und Komplexität des Lebens der Schwarzen im 20. Jahrhundert in den Vereinigten Staaten. Johnson besuchte sowohl die National Academy of Design als auch die Cape Cod School of Art, wo er ermutigt wurde, alltägliche Themen mithilfe der Bildsprache der Moderne zu interpretieren und sich mit amerikanischer Volkskunst auseinanderzusetzen. Er wird zum sogenannten New-Negro-Movement gezählt, das die Notwendigkeit nuancierter Darstellungen von Afroamerikanern in einer Bildkultur betonte, die frei von Stereotypen sein sollte. Im Lauf seines überaus produktiven Künstlerlebens widmete sich Johnson einem Themenspektrum, das von skandinavischen und amerikanischen Landschaften über das Nachtleben in den Jazz-Klubs von Harlem bis hin zu religiösen Szenen aus dem Süden Amerikas reichte. Der rote Faden, der sein Lebenswerk durchzieht, ist Johnsons Überzeugung von der großen Bedeutung, die dem gewöhnlichen Menschen zukommt.

In *Street Life, Harlem* zeigt der Künstler ein modernes Paar auf dem Gehweg einer Harlemer Straßenszene, dessen Garderobestil und kühl-gelassene Haltung ihre Individualität und Eleganz betonen. Ob die beiden gerade erst ausgehen oder bereits auf dem Heimweg sind, bleibt offen. Durch die zentrale Position im Vordergrund und das Spiel mit Maßstab und Proportion der beiden Körper präsentiert der Künstler das Paar gewissermaßen ikonenhaft. Die Darstellung der Gebäude in Form flacher, rechteckiger und verschachtelter Farbfelder lässt Harlem als dynamischen und lebendigen Ort erscheinen. Die Figuren verharren auf dem Gehweg vor diesen Gebäudestrukturen, mit halb geschlossenen Augen und in einer Pose, die an die stille Würde westafrikanischer Skulpturen erinnert, die Johnson eingehend studiert hatte. Der Künstler wehrt sich gegen sensationslüsterne Darstellungen von Harlem und seiner Einwohner, vielmehr lädt er den Betrachter ein, ganz gewöhnliche Bewohner Harlems als würdevolle, elegante und selbstbewusste Individuen wahrzunehmen.

Dieses Werk ist besonders repräsentativ für den Stil, den Johnson nach seiner Rückkehr aus Europa und Afrika in die Vereinigten Staaten 1938 entwickelt hatte. In dieser Zeit begann er, seinen Fokus von der Landschaftsmalerei auf die Darstellung menschlicher Figuren zu richten. Während seiner Überseereisen hatte sich Johnson mit afrikanischer Skulptur, aber auch mit dem deutschen

Expressionismus, dem Synthetischem Kubismus und dem Werk des norwegischen Expressionisten Edward Munch beschäftigt. Der Aufstieg des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland, aber auch der Wunsch, seine Familie wiederzusehen sowie sein erklärtes Interesse, »sein eigenes Volk zu malen«, beschleunigten Johnsons Entschluss, mit seiner Frau Holcha Krake, einer angesehenen dänischen Textilkünstlerin, in die Vereinigten Staaten zurückzukehren. Sie ließen sich in Harlem nieder, wo der Künstler in die Kultur und das Nachtleben der Stadt eintauchte. Dort malte er Szenen aus eigener Anschauung und bemerkte später: »In all meinen Jahren der Malerei hatte ich nur einen fesselnden und inspirierenden Gedanken, den ich mir mit unerschütterlichem Eifer erarbeitet habe: die Geschichte des Schwarzen – in schlichter und starker Form – so wiederzugeben wie er existiert.«¹

AMK



¹ Helen Harriton, Brief an Mary Beattie Brady, 30.9.1956, *Harmon Foundation Papers*, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D. C.: »[p]aint his own people«.

² Holt, Nora: »Primitives on Exhibit«, in: *New York Amsterdam News*, 9.3.1946, S. 16: »In all my years of painting, I have had one absorbing and inspiring idea, and have worked towards it with unyielding zeal: to give – in simple and stark form – the story of the Negro as he existed.«