

# Theatralität und Exzess

Ein europäischer Blick auf die Hudson River School

Winfried Fluck

Das nach wie vor erstaunlich geringe Interesse europäischer Kunsthistoriker an der amerikanischen Malerei vor dem Abstrakten Expressionismus mag seinen Grund darin haben, dass Originale in europäischen Museen und Galerien auch heute noch kaum zu finden sind. Einige große Überblicksausstellungen haben hier seit den 1980er Jahren Pionierarbeit geleistet und eine erste Begegnung mit ausgewählten Werken ermöglicht. Die Städte und Orte dieser Ausstellungen signalisieren bereits den besonderen Anlass. Am Anfang stand *A New World. Masterpieces of American Painting 1760–1910* (Abb. 1), die 1984 im Grand Palais in Paris gezeigt wurde. Es folgten im Jahr 1988 die Ausstellung *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts* (Abb. 2) im Schloss Charlottenburg in Berlin, im Jahr 1999 *America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts* (Abb. 3) im Schloss Belvedere in Wien und schließlich im Jahr 2002 *American Sublime. Landscape Painting in the United States 1820–1880* (Abb. 4) in der Tate Britain in London. Ziel dieser Ausstellungen war es, ein zunächst eher skeptisches europäisches Publikum mit den besten Beispielen amerikanischer Malerei vor 1945 bekannt zu machen. Das gelang. Alle Ausstellungen waren große Publikumserfolge und fanden auch unter Fachleuten positive Resonanz.

Wo die amerikanische Malerei vor dem Abstrakten Expressionismus heute in Ausstellungen zugänglich gemacht wird, stößt sie also durchaus auf reges Interesse. Worin ist dieses Interesse begründet? Ein Blick auf die Katalogumschläge der genannten Ausstellungen kann hier aufschlussreich sein, denn die Kuratoren und Ausstellungsmacher, die die Bildauswahl getroffen haben, müssen in allen Fällen davon ausgegangen sein, dass vor allem zwei Motive Interesse wecken werden: Die Bildauswahl ist entweder der Hudson River School oder der amerikanischen Genremalerei des 19. Jahrhunderts entnommen, die in der Regel durch Bilder von George Caleb Bingham vertreten ist. Die Umschlagabbildung des Katalogs *Bilder aus der Neuen Welt* (Abb. 2) ist in dieser Hinsicht besonders instruktiv, denn im Spiel mit der Doppelbedeutung des deutschen Wortes „Bild“ – als Gemälde und als Vorstellung – wird suggeriert, dass die ausgewählten Bilder nicht nur als Gemälde bedeutsam sind, sondern auch als Bilder des amerikanischen Lebens. Dabei lässt sich rasch eine Gemeinsamkeit zwischen Hudson River School und Genremalerei erkennen. Beide präsentieren Amerika als unberührte Wildnis oder als Frontier, also als Grenzbereich zwischen Wildnis und Zivilisation; in beiden Fällen erscheint Amerika als ein noch nicht vergesellschafteter Bereich an den Rändern der modernen Zivilisation, in dem man noch wilde Natur vorfindet (Abb. 4) oder „unzivilisiertes“ Verhalten in malerischer Form. Beides, so die Implikation, gibt es in Europa in dieser Form, das heißt als repräsentatives Bild einer Lebensform, nicht mehr. Insofern wird hier in der Präsentation der amerikanischen Malerei gezielt ein imaginäres Bedürfnis nach Andersheit bedient.

Wenden wir uns in diesem Zusammenhang der Hudson River School zu, dann wäre eine naheliegende Schlussfolgerung die, dass diese Landschaftsbilder Beachtung verdienen, weil hier eine einmalige Dimension und Qualität des Lebens in der Neuen Welt Ausdruck gefunden hat. Die majestätische Größe einer noch unberührten Landschaft signalisiert einen Neuanfang jenseits des Schuldzusammenhangs der europäischen Geschichte. Man kann in der Begegnung mit diesen Landschaften noch einmal in

<sup>1</sup> Umschlaggestaltung des Ausstellungskataloges *A New World. Masterpieces of American Painting 1760–1910*, Grand Palais, Paris 1984

<sup>2</sup> Umschlaggestaltung des Ausstellungskataloges *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, Orangerie, Schloss Charlottenburg, Berlin 1988

einen vorzivilisatorischen Naturzustand oder gar einen Garten Eden zurückkehren – nicht nur, weil diese Landschaft „jungfräulich“ ist, wie es eines der ersten einflussreichen Bücher in den Amerikastudien, Henry Nash Smiths Studie *Virgin Land* (1950) im Titel formulierte, sondern auch, weil die Rückkehr in die unberührte Natur eine moralische Regeneration ermöglicht.<sup>1</sup> Man könnte somit im Hinblick auf die Landschaftsmalerei der Hudson River School auch von einem hervorstechenden Beispiel des amerikanischen Exzeptionalismus sprechen, also des Glaubens an eine besondere zivilisationsgeschichtliche Rolle und Mission Amerikas.

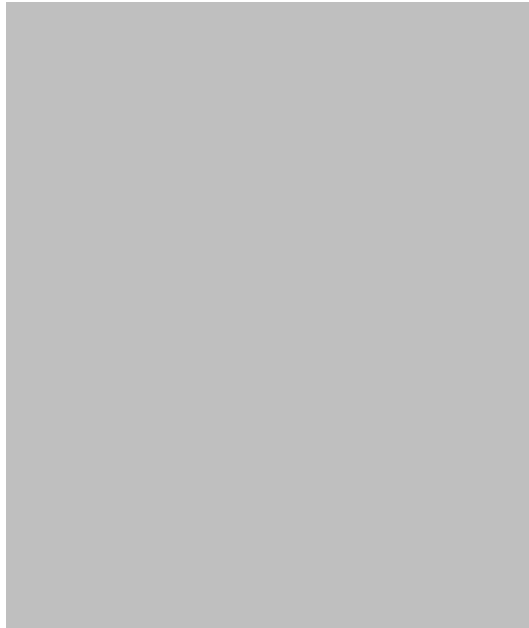
In ästhetischer Hinsicht hat die Landschaftsmalerei der Hudson River School aus dieser Perspektive ihre Funktion und ihren Wert darin, dem Betrachter eine möglichst direkte, unverstellte und ästhetisch eindruckliche Begegnung mit einer Landschaft zu ermöglichen, die noch durch ihre erhabene Unberührtheit gekennzeichnet ist. Wo das gelingt, fungiert sie als willkommenes Medium amerikanischer Selbstdefinition. Eins der wiederkehrenden Themen in Beschreibungen der Landschaftsbilder der Hudson River School ist daher die Größe und oft überwältigende Erhabenheit der Bilder, die den Eindruck der Unmittelbarkeit verstärken. In seiner Biographie über Thomas Cole, den wichtigsten Maler der Hudson River School, liefert Matthew Baigell ein Beispiel für diese Perspektive: „Unabhängig von der Thematik und stilistischen Aspekten sind Coles Bilder in der Geschichte der amerikanischen Malerei einzigartig, denn zum ersten Mal scheint der Betrachter direkt in die unberührte amerikanische Natur hineinkatapultiert zu werden. Niemals zuvor war es einem amerikanischen Künstler gelungen, den Anblick und die Erfahrung unberührter Natur (wie auch die Erfahrung der scheinbar völligen Indifferenz der Natur gegenüber dem Menschen) auf so eindringliche, authentisch wirkende Weise wiederzugeben. Coles frühe Landschaften vermitteln eine intensive Erfahrung von Bewunderung und Schrecken zugleich.“<sup>2</sup> Die Bedeutung der Hudson River School liegt hier in ihrem Vermögen, die Erhabenheit einer noch unberührten amerikanischen Natur mit besonderer Anschaulichkeit und Erfahrungsintensität darzustellen, so dass wir nicht nur deren Größe und Einzigartigkeit, sondern auch die der amerikanischen Nation begreifen.<sup>3</sup> Kulturelle Bedeutung und ästhetischer Wert verschränken sich in diesem Argument auf geschickte Weise: Die Bilder der Hudson River School vermögen eine intensive ästhetische Erfahrung zu vermitteln, weil es ihnen gelungen ist, die Einmaligkeit der amerikanischen Natur möglichst gegenstandsnah einzufangen, so dass wir in ihrer Betrachtung Erfahrungen von Offenbarung und moralischer Regeneration machen können, die ansonsten nur in der Natur selbst möglich wären; andererseits vermag die Intensität der ästhetischen Erfahrung aber auch als eine Plausibilisierung des Erneuerungsversprechens einer Neuen Welt zu dienen, die noch nicht „von den Schuldzusammenhängen der Alten Welt, ihrer moralischen Korruption und ihren moralischen Verfallserscheinungen kontaminiert ist“.<sup>4</sup>

Allerdings leben wir heute in einem Zeitalter der Entmythologisierung und Dekonstruktion, und so konnte es nicht ausbleiben, dass auch die Thesen von der Gegenstandsnähe und ästhetisch unverstellten Unmittelbarkeit der Bilder der Hudson River School in Frage gestellt wurden, ganz zu schweigen vom Anspruch einer nationalen Repräsentativität dieser Bilder. Ein historischer Revisionismus, dem das amerikanische

<sup>1</sup> Jmschlaggestaltung des Ausstellungskataloges *America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999.

<sup>2</sup> Jmschlaggestaltung des Ausstellungskataloges *American Sublime. Landscape Painting in the United States 1820–1880*, Tate Britain, London 2002.

5  
 Asher B. Durand:  
*Kindred Spirits*, 1849,  
 Öl auf Leinwand, 116,8 x 91,4 cm,  
 Sammlung Alice Walton /  
 Courtesy of the Walton Family Founda-  
 tion



Selbstbild einer auserwählten, „einzigartigen“ (=exzeptionellen) Nation mittlerweile suspekt geworden ist, liest die Bilder der Hudson River School nicht mehr als gelungene Darstellung nationaler Identität und nationaler Tugend, sondern als Ausdruck der ideologischen Interessen bestimmter Klassen und sozialer Gruppen.<sup>5</sup> Das muss als Erstes die These von der Unvermitteltheit und Authentizität der Darstellung tangieren. Die Maler der Hudson River School selbst hatten ja bereits darauf hingewiesen, dass es ihnen um die Darstellung idealer Landschaften ging. In vielen ihrer Bilder – so in einem der berühmtesten Beispiele der Hudson River School, Asher B. Durands *Kindred Spirits* (Abb. 5) – sind verschiedene Landschafts-

elemente zu einem Gesamtbild zusammengesetzt, das es so in der Realität nicht gab. Eins der am „paradiesischsten“ anmutenden Gemälde der Hudson River School, *Falls of Kaaterskill* von Thomas Cole (Abb. 6), stellt einen Ort dar, der keineswegs in der unberührten Natur lag, sondern erst durch ein nah situiertes, überaus populäres Hotel erschlossen worden war, das zu jenem Zeitpunkt bereits eine Touristenattraktion war. Wo im Gemälde Coles noch ein Indianer als Symbol eines „unschuldigen“ vorzivilisatorischen Naturzustandes steht, kraxelten in der Realität wahrscheinlich bereits Wochenendtouristen herum. Gleiches gilt für die Niagarafälle, die als eines der viel gepriesenen Naturwunder der Neuen Welt zu jenem Zeitpunkt, an dem Frederic E. Church sein berühmtes Bild *Niagara* (Abb. S. 78) malte, bereits von Touristen überlaufen waren. Scherzhaft könnte man sagen, dass die gewagte Positionierung des Betrachters im Bild – ohne festen Stand über den gefährlichen Stromschnellen schwebend – der einzige Standpunkt war, durch den Church noch die Touristenströme aus dem Bild heraushalten konnte.

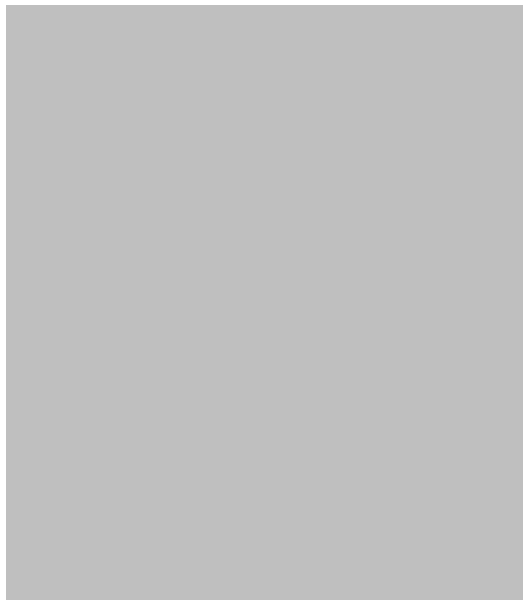
Wichtiger für die Frage nach der Gegenstandsnahe und Unvermitteltheit der Landschaftsdarstellungen der Hudson River School ist die mittlerweile gewachsene Einsicht, dass die Bilder im Bildaufbau weithin künstlerischen Konventionen einer Landschaftsmalerei folgten, die von Malern wie Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Salvator Rosa, John Martin und J. M. W. Turner längst in Europa etabliert worden waren.<sup>6</sup> Diese Maler hatten entscheidend dazu beigetragen, die in der Hierarchie der Kunstgattungen lange Zeit als minderwertig angesehene Landschaftsmalerei als Genre aufzuwerten. Damit hatten sie zugleich aber auch Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster etabliert, wie eine künstlerisch gelungene Landschaft auszusehen habe. Insbesondere von der ersten Generation der Hudson River School wurden diese Darstellungsmuster auf die amerikanische Landschaft übertragen, denn auf diese Weise konnte am besten gewährleistet werden, dass aus Landschaft Kunst wurde, das heißt, dass das Bild den Erwartungen an eine künstlerisch gelungene Landschaftsdarstellung entsprach. Die amerikani-

sche Natur wurde so gesehen durch die Kompositionen europäischer Maler wie Claude Lorrain, Salvator Rosa und J. M. W. Turner wahrgenommen und im Verbund mit englischen Theorien der Landschaftsdarstellung, die „Coles Sicht der amerikanischen Natur entscheidend“ prägten, als Landschaft überhaupt erst „entdeckt“.<sup>7</sup> Originell waren die Werke der Hudson River School weder im Sinne künstlerischer Innovation noch im Hinblick auf die Gegenstandsnahe oder die Unvermitteltheit der Darstellung. Was sie zeigten, waren imaginäre Landschafts-Konstrukte, die aus noch zu klärenden Gründen besondere Resonanz fanden und immer noch finden.

Was waren die Quellen dieser Resonanz? Interpreten, die nach der „spezifisch amerikanischen“ Dimension und Qualität der Bilder der Hudson River School suchen, stehen in einer langen Tradition, die bereits in den Gründerjahren der Nation nach 1800 beginnt und in den 1820er Jahren, also der Entstehungsphase der Hudson River School, als Bestandteil eines neuen kulturellen Nationalismus an Intensität gewinnt. Für diesen kulturellen Nationalismus stellte die Hudson River School ein Himmelsgeschenk dar, denn bis dahin konnte die junge amerikanische Republik auf keine nennenswerte eigene kulturelle Tradition verweisen. Noch im Jahr 1824 konnte der Schotte Sydney Smith – also nicht einmal eine Stimme aus dem Zentrum der britischen Welt – die spöttische Frage stellen: „Wer in aller Welt liest denn überhaupt Bücher aus Amerika? Oder ist an amerikanischen Theaterstücken interessiert? Oder will allen Ernstes amerikanische Bilder oder Statuen sehen?“<sup>8</sup> Ihrem eigenen Selbstverständnis nach hatte die junge amerikanische Republik mit ihrer Unabhängigkeitserklärung und Staatsgründung nach demokratischen Prinzipien ein neues Kapitel der Menschheitsgeschichte aufgeschlagen, für das es in einem immer noch von Monarchien und absolutistischen Systemen geprägten Europa keine Entsprechung gab. In den Modellen zivilisatorischer Entwicklung, die diesem Selbstverständnis zugrunde lagen, kam andererseits den intellektuellen und künstlerischen Leistungen eine entscheidende Bedeutung zu für die Bewertung des gesellschaftlichen Entwicklungsstandes einer Nation. Das Fehlen einer eigenständigen kulturellen

Tradition musste daher eine ständige Quelle der Verunsicherung darstellen – bis Schriftsteller wie James Fenimore Cooper und William Cullen Bryant, aber auch Maler wie Thomas Cole, zu argumentieren begannen, dass Amerika etwas besaß, was an die Stelle der noch fehlenden geschichtlichen und kulturellen Tradition treten konnte: eine noch unberührte, erhabene Natur, die als Metapher für Amerika selbst dienen konnte.<sup>9</sup> Auf diese Weise aber konnten jene künstlerische Darstellungsform – die Landschaftsmalerei – und jene Schule, die ihr in den USA zum Durchbruch verhalf – die Hudson River School – zur ersten bedeutsamen kulturellen Tradition Amerikas werden.<sup>10</sup>

6  
Thomas Cole:  
*Falls of Kaaterskill*, 1826,  
109,2 x 91,4 cm, Öl auf Leinwand,  
The Warner Collection of Gulf States  
Paper Corporation, Tuscaloosa, AL



Wie bereits gesehen, waren die Bilder dieser Schule allerdings nicht einfach nur dadurch gekennzeichnet, dass sie die amerikanische Landschaft wiedergaben, sondern dadurch, dass sie eine imaginäre Landschaft konstruierten und damit, um eine prägnante Kurzcharakterisierung Angela Millers zu zitieren, „in die stumme Topographie der Natur ein kulturelles Programm einschrieben“.<sup>11</sup> Dieses Programm war eng mit dem Selbstbild und den Ängsten einer konservativen Elite verbunden, denen die Landschaftsmalerei ein willkommenes Reservoir an Bildern zur Autorisierung ihrer Opposition gegen die Demokratisierungstendenzen der Ära Jackson bot, denn in den Auseinandersetzungen um eine nationale Selbstdefinition war die Hudson River School ideal geeignet, um an das utopische Versprechen der Neuen Welt zu erinnern.<sup>12</sup> Idealisierte Bilder der Natur wurden dabei mit solchen der Geschichte und mit Illustrationen biblischer Szenen verbunden, um die Idee einer „natürlichen“ Hierarchie zu plausibilisieren. Für die Gentry-Elite der Zeit war Thomas Cole, wie Angela Miller es formuliert, willkommen als „Stimme moralischer Opposition gegen eine zunehmend materialistische amerikanische Demokratie“.<sup>13</sup> Und je stärker die Gentry-Elite ihre gesellschaftlichen Privilegien gefährdet sah, umso wichtiger wurde der Bereich der Kultur als jenes soziale Feld, in dem man noch „einen Überlegenheitsanspruch erheben konnte“.<sup>14</sup> In diesem historischen Kontext können die grandiosen, erhabenen Panoramen der Hudson River School als eine neuartige und effektive, weil sinnlich besonders eindruckliche Form sozialer Autorisierung erscheinen, die dadurch zusätzliche Wirksamkeit erhielt, dass sie oft mit einer visuellen Rhetorik der spirituellen Offenbarung verbunden war.<sup>15</sup> Religion, nationale Selbstdefinition und soziale Selbstautorisierung können auf diese Weise Hand in Hand gehen. Im Gegensatz zum Interpretationsansatz des amerikanischen Exzeptionismus, der die Hudson River School als repräsentative Selbstdefinition nationaler Identität (und nationaler Tugend) begreift, erscheint diese in historischer Kontextualisierung als Ausdrucksform eines kulturellen Nationalismus, dem es darum ging, Bilder einer „Neuen Welt“ für die eigenen gesellschafts- und kulturkritischen Zwecke zu instrumentalisieren.

Das ist gewiss ein wichtiges Argument, um naiv-exzeptionalistischen Interpretationen der Hudson River School entgegenzuarbeiten, in denen die Darstellung unberührter Natur zur Metapher eines gesellschaftlichen und moralischen Neuanfangs der amerikanischen Nation verklärt wird. Tatsächlich aber ist die Frage nach der Einschät-

zung und Bewertung der Hudson River School komplizierter, als es eine historische Erklärung zu verdeutlichen vermag. Denn wenn wir heute von der Hudson River School sprechen, dann sprechen wir genau genommen über zwei verschiedene Phänomene: die historische Hudson River School der Ära Jackson und jene Hud-

7  
Frederic E. Church:  
*Twilight in the Wilderness*, 1860,  
Öl auf Leinwand, 101,6 x 162,6 cm,  
Cleveland Museum of Art



8

Frederic E. Church:  
*Cotopaxi*, 1862,  
 Öl auf Leinwand, 121,9 x 215,9 cm,  
 The Detroit Institute of Arts, Founders  
 Society Purchase, Robert H. Tannahill  
 Foundation Fund, Gibbs-Williams  
 Fund, Dexter M. Ferry, Jr., Fund,  
 Merrill Fund, Beatrice W. Rogers Fund,  
 and Richard A. Manoogian Fund



son River School, die in den 1930er Jahren wiederentdeckt und nach dem Zweiten Weltkrieg in den Rang einer spezifisch amerikanischen Darstellungsform erhoben wurde.<sup>16</sup> Die Hudson River School, wie wir sie heute wahrnehmen, ist nicht mehr die der Ära Jackson (und ihre Bewunderer gehören in der Regel nicht mehr einer Gentry-Elite an). Das heißt auch, dass sich ihre kulturelle Bedeutung und ihre ästhetische Wirkung heute nicht mehr mit den Argumenten des kulturellen Nationalismus hinreichend erfassen lassen. Wenn ihre ästhetische Funktion jedoch nicht mehr im Konstrukt einer nationalen Identität gesehen wird, dann gilt es, sich noch einmal der Frage nach den Quellen und der Art der ästhetischen Erfahrung zuzuwenden, die durch die Bilder der Hudson River School möglich wird. Die Umschlagabbildungen der Ausstellungskataloge, von denen eingangs die Rede war, können hier ein weiteres Mal hilfreich sein: Obwohl historische und kulturelle Phänomene selten Gesetzen der linearen Entwicklung folgen, so lässt sich im Fall der Hudson River School dennoch so etwas wie eine unmissverständliche Entwicklungstendenz beobachten, die sich als Steigerung einer Dimension der Theatralisierung bei gleichzeitigem Rückgang moralischer und transzendenter Bedeutungen beschreiben lässt, bis schließlich in Bildern wie Churchs *Niagara* (1857, Abb. S. 78), *Heart of the Andes* (1859, Abb. S. 69), *Twilight in the Wilderness* (1860, Abb. 7) und *Cotopaxi* (1862, Abb. 8) Darstellungen zu dominieren beginnen, in denen Naturphänomene und Naturgewalten um ihrer selbst willen erscheinen und Offenbarungserfahrungen nicht mehr göttlicher Präsenz, sondern nur noch einem gelungenen Ästhetisierungseffekt zugeschrieben werden können.<sup>17</sup>

Die wiederkehrende, konzeptionell zentrale ästhetische Kategorie in der Beschreibung der Hudson River School ist die des Erhabenen („the sublime“). Ausstellung und Katalog der Tate Britain gehen sogar von einer spezifisch amerikanischen Ausprägung des Erhabenen aus, einem „American Sublime“. Die Frage, die sich dann stellt, ist die nach den Merkmalen dieser spezifisch amerikanischen Tradition. Der Blick auf die bisherige Literatur zum Thema ist hier wenig hilfreich. Denn obwohl der Begriff des Erhabenen regelmä-

ßig und fast schon habituell gebraucht wird, so wird er doch selten konkretisiert und definitiv konsequent angewandt. Ein Grund dafür mag in den Interpretationsobjekten selbst liegen, denn eine der eher verschämte behandelten und oft verdrängten Wahrheiten über die Hudson River School ist die ihres weit reichenden Eklektizismus:<sup>18</sup> Weder verfolgte die Hudson River School konsequent eine Ästhetik des Erhabenen noch eine des Schönen oder des Malerischen („the picturesque“). Vielmehr finden sich alle diese Elemente in allen denkbaren Kombinationen, aber dabei ohne erkennbares System oder Konzept – wobei mit Anleihen bei bereits etablierten Kompositionsmustern und dem Rückgriff auf intertextuelle Bezüge nicht gegeizt wird. Unübersehbar ist der Einfluss der Landschaftsdarstellungen von Claude Lorrain, die durch pastorale Versionen einer Ästhetik des Schönen gekennzeichnet sind (Kat. 18). Dem fügt insbesondere der „amerikanische Salvator Rosa“ Thomas Cole immer wieder Elemente des Erhabenen hinzu. Allerdings geschieht auch das nicht in konsequenter Manier und durchgehend. In einem Bild scheint Cole dem Vorbild Claude Lorrains zu folgen, im nächsten dem Salvator Rosas (Kat. 13, 14) und im dritten beiden zugleich, so dass bei Bildern wie *The Oxbow* (1836, Abb. S. 79) der Eindruck entstehen kann, es gehe darum, Claude Lorrain und Salvator Rosa in einem Bild zu kombinieren. In seinem berühmten fünfteiligen Bilderzyklus *The Course of Empire* (1833–1836, Abb. S. 18–20) wiederum scheint er nicht nur diesen beiden Modellen gefolgt zu sein, sondern darüber hinaus auch noch den apokalyptisch-sublimen Visionen des Engländers John Martin, der zu seiner Zeit auch als „pandemonium Martin“ bekannt war.<sup>19</sup>

In dem Versuch, sich die Autorität und das Kunstversprechen des Erhabenen zunutze zu machen, wurde dessen Bedeutung und Funktion offensichtlich zum konventionalisierten Bezugspunkt und für „die Selbstdarstellungszwecke einer Kunst der Neuen Welt“ umfunktionierte.<sup>20</sup> Zu diesem Zweck musste das Burke'sche Erhabene transformiert werden. In der amerikanischen Landschaftsmalerei wird der Betrachter selten mit der überwältigenden Macht unbekannter Naturkräfte konfrontiert, vor denen er seine eigene Bedeutungslosigkeit erfährt.<sup>21</sup> Stattdessen wird der Betrachter, in quasi Emerson'scher Manier, in einer Position platziert, die es erlaubt, die majestätische Größe und Weite der Schöpfung im distanzierten, panoramischen Überblick zu erfassen.<sup>22</sup> Die Darstellungskonventionen des Erhabenen erweisen ihre Nützlichkeit darin, eine Gleichsetzung grandioser, erhabener Natur mit der amerikanischen Nation plausibel zu machen. In dieser Gleichsetzung war Religion die dritte Größe. Nicht selten wird der amerikanischen Landschaft durch mythologische oder typologische Bezüge eine moralische Bedeutung zugewiesen. Andernfalls wäre das auf den ersten Blick überraschende Nebeneinander von erhabenen Landschaftsdarstellungen und religiösen Allegorien, beispielsweise im Werk Coles, nicht zu erklären. Man muss sich als Europäer immer wieder daran erinnern, dass diese religiöse Dimension nicht ein Relikt aus einer vorsäkularen Vergangenheit darstellt, sondern integraler Bestandteil eines kulturellen und ästhetischen Programms der Hudson River School ist, in dem Natur, Nation und göttliche Vorhersehung unauflöslich miteinander verbunden sind. Das Erhabene der Hudson River School ist deshalb selten das Sublime Burkes, weil auf diese Weise die moralische und nationale Regenerationsfunktion der amerikanischen Natur in Frage gestellt werden würde und damit auch die Auserwähltheit der amerikanischen Nation.

Mit Ausnahme einiger allegorischer Werke ist daher das Erhabene in den Landschaftsdarstellungen der Hudson River School zumeist durch ein Element des Pastoralen entschärft, in dem ja, so Richard Slotkin, davon ausgegangen wird, „dass die Natur und ihre Gesetze, wenn man ihnen nur nicht ins Handwerk pfuschen würde, eine ‚natürliche‘ Gesellschaftsordnung hervorbringen würden, in der Europas zivilisatorische Errungenschaften, aber keine ihrer Korruptionen zur Entfaltung kommen könnten“.<sup>23</sup> Wenn sich in der Hudson River School Elemente des dunklen, bedrohlichen Erhabenen finden, die an Salvator Rosa oder an die apokalyptischen Visionen von John Martin erinnern, dann stehen diese in der Regel in einem religiösen oder explizit moralischen Bedeutungszusammenhang (Kat. 7). Damit soll keineswegs ignoriert werden, dass die Landschaftsdarstellungen der Hudson River School in der Regel durch Motive und Darstellungskonventionen des Erhabenen gekennzeichnet sind. Dessen visuelles Zeichenrepertoire – schroffe Gesteinsformationen, Abgründe und dunkle Höhlen, weite, entgrenzte Ausblicke, steile Klippen, absterbende Baumstümpfe, massive Berge, hängende Felsen, spektakuläre Wasserfälle und reißende Ströme – ist in der Hudson River School immer wieder zu finden, und doch ist das Resultat eine Bewegung weg von der Erfahrung des Bedrohlichen und Überwältigenden hin zum Majestätischen, in sich Ruhenden oder einfach nur zum unbedrohlich Spektakulären.

Zwei Konsequenzen dieser nationalistischen Transformation des Erhabenen sind in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse. Bei Burke entsteht der starke ästhetische Effekt des Erhabenen ja dadurch, dass wir uns dem Wirken einer unbekannten Macht gegenübersehen. So kann die Verbindung von Erhabenem und Schrecken entstehen. In den religiösen Allegorien der Hudson River School wird eine Erfahrung der Offenbarung durch den Eingriff einer oft strengen göttlichen Macht geschaffen. Dagegen ist der Moment der Offenbarung in den Landschaftsbildern der Hudson River School nicht mehr mit Erfahrungen von Bedrohung oder Überwältigung verbunden. Schiffe, die hilflos dem Meer ausgesetzt sind, gibt es in der Landschaftsmalerei der Hudson River School nicht, ebenso wenig wie Tiere auf der Flucht oder Menschen in Todesnot. Solche Motive sind höchstens noch in den historischen oder religiösen Allegorien zu finden. In diesen Allegorien werden auch noch Geschichten erzählt, während die Landschaftsdarstellung oft auf einen Moment spiritueller Offenbarung ausgerichtet ist, in

dem die Zeit (und damit auch eine mögliche Geschichte) angehalten scheint. Wo es keine Geschichte mehr zu erzählen gibt, wird jedoch auch der Mensch überflüssig. In den meisten Landschaftsdarstellungen der Hudson River School ist er verschwunden oder zu einer unbedeutenden Beobachterfigur am Rande des Geschehens reduziert. An seine Stelle tritt der Betrachter des Bildes, der Offenbarungserfahrungen nicht



Thomas Cole:  
Expulsion of the Garden of Eden,  
1828,  
Öl auf Leinwand, 101 x 139,7 cm,  
Museum of Fine Arts, Boston,  
Spendung Martha C. Karolik für die  
Sammlung M. Karolik Collection of American  
Paintings, 1815–1865, 47.1188

mehr an Figuren im Bild delegieren kann. Das erklärt einerseits jene Erfahrungen von Unmittelbarkeit und Gegenstandsnahe, die Baigell hervorhebt. Aber die Rücknahme von Deutungsinstanzen im Bild hat auch ihren Preis: Wie Thoreau in seinem Bericht über die Besteigung des Mount Ktaadn verdeutlicht, ist es möglich, einen hohen Berg zu besteigen, ohne dabei Erfahrungen von Offenbarung zu haben.<sup>24</sup> Gleiches ist dann auch denkbar für die Betrachtung der bildlichen Darstellung von erhabenen Landschaften. Das Erhabene wäre in diesem Fall zu einer bloßen Darstellungskonvention geworden.

Das grundlegende Darstellungsproblem einer romantischen Landschaftsmalerei des Erhabenen – eine Erfahrung darzustellen und hervorrufen zu wollen, die per Definition nicht darstellbar ist, und dies mit Darstellungsformen zu tun, die immer wieder Gefahr laufen, zur leeren Formel zu werden – mag zwei auffällige Tendenzen in der Entwicklung der Hudson River School erklären: Eine ist das wachsende Interesse an Formen der Narrativisierung und Allegorisierung bei Cole (Abb. 9, Abb. S. 18–20), die andere eine Entwicklung hin zum Theatralischen, gelegentlich sogar Sensationalistischen bei Church (Abb. 8). Bereits im Falle von *Niagara* tragen die ungewöhnliche bildliche Dramatisierung des Motivs, die Positionierung des Bildbetrachters und die Show-inspirierte Form der öffentlichen Ausstellung Züge einer sensationalistischen Kultur der Performanz, wie sie in jener Zeit durch Showleute wie Barnum entwickelt wurde. Im Folgenden baute Church diese theatralische Dimension in seiner rastlosen Suche nach immer entlegeneren und spektakuläreren Schöpfungswundern weiter aus. Das betrifft nicht nur die Großformatigkeit seiner Gemälde. Auch in den Bildern selbst erweitert sich das Erhabene nicht mehr in spiritueller Hinsicht, sondern eher flächen- und raummäßig, wobei die Vorstellung des Erhabenen als Manifestation einer unbekannten Macht abgelöst wird durch ein sehr viel handfesteres Verständnis des Erhabenen als fernen, spektakulären Naturattraktionen.

Den Verlust an spiritueller Transzendenz, der mit dieser Umdeutung des Erhabenen zum spektakulär Theatralischen verbunden sein kann, fängt Church durch einen Exzess malerischer Mittel auf, der in zwei völlig entgegengesetzte Richtungen zugleich geht: auf der einen Seite hin zu jenem theatralisch-spektakulären Darstellungsmodus, von dem bereits die Rede war, auf der anderen Seite in Richtung einer Naturalisierung, die in Churchs oft exzessiver Betonung des visuellen Details Ausdruck findet, mit der eine in der amerikanischen Malerei insbesondere des 20. Jahrhunderts immer wieder zu findende Ästhetik des Faktischen und Dinghaften vorweggenommen wird. Es sind vor allem diese visuell spektakulären „Cosmorama“<sup>25</sup> von Church, die unsere Wahrnehmung nicht nur der Hudson River School, sondern darüber hinaus auch der amerikanischen Malerei mittlerweile prägen.<sup>26</sup> Das gilt für Europa, aber auch für die Vereinigten Staaten selbst, wo es ebenfalls üblich geworden ist, Churchs flammende Himmel und seinen Naturalismus des Exotischen als visuelles Markenzeichen für die amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts insgesamt zu benutzen. Das belegen nicht nur die bereits erwähnten Katalogumschläge, sondern auch die Einbände von Standardwerken über die amerikanische Landschaftsmalerei wie Barbara Novaks *Nature and Culture* oder Angela Millers *The Empire of the Eye* (Abb. 10). Dem visuellen Ausrufungszeichen des flammenden Himmels scheint die Umschlagabbildung des Katalogs einer Ausstellung von Bil-

dern der Hudson River School im Wadsworth Atheneum im Jahr 2003 (Abb. 11) zu widerstehen, in dem das theatralisch Erhabene durch eine pastorale Gartenlandschaft abgelöst worden ist. Doch die offensichtliche Unverzichtbarkeit des theatralischen Effekts erweist sich sogar noch im scheinbaren Verzicht auf ihn, denn kaum öffnen wir den Katalog, prangt uns vom Frontispiz bereits wieder ein flammender Himmel entgegen.

Umschlagabbildungen fungieren als Ankündigung und Versprechen. Im Fall der Hudson River School scheinen sie etwas Großes und Großartiges anzukündigen – etwas, das die Größe und Einzigartigkeit eines Grand Canyon besitzen mag, aber auch einfach nur eine rhetorische Geste der Übertreibung sein kann, mit der eine Ausnahmestellung der romantischen Landschaftsmalerei behauptet werden soll. Dass das außergewöhnliche Spektakel in der Hudson River School eine wichtige Rolle spielt, ist an Coles Zyklus *The Course of Empire* und dort insbesondere an den Bildern *Consummation of Empire* und *Destruction* abzulesen, die durchaus als Antizipation filmischer Sandaleneppen in Cinemascope gesehen werden können. In der Tat ist die unverhohlene Theatralität von Coles allegorischen Bildern oft hervorgehoben worden.<sup>27</sup> Das geschah zumeist mit großem Befremden über den scheinbaren Widerspruch zwischen dem romantischen Landschaftsmaler und dem religiös inspirierten Allegoriker. Tatsächlich aber gibt es keinen Widerspruch zwischen den beiden Coles. Vielmehr haben sie ihren gemeinsamen Nenner im theatralischen Effekt und ergeben in der Verbindung eine neue Ästhetik, die sehr wohl als eigenständiger und eigenwertiger Beitrag zur Geschichte der Malerei angesehen werden kann, egal wie viele Anleihen an das Werk von Claude Lorrain, Salvator Rosa, John Martin und J. M. W. Turner sich in den Bildern der Hudson River School finden lassen.

Bereits Alexis de Tocqueville betonte die starke Dimension von Performanz in der amerikanischen Kultur, interessanterweise etwa zu dem Zeitpunkt, als die Hudson River School ihre Blüte erreichte und Cole seine allegorischen Bildzyklen malte. In seiner kulturkritischen Studie *America's Coming of Age* fügt Van Wyck Brooks Tocquevilles Überlegungen 1915 den Gedanken hinzu, dass das eigentliche Versprechen und die eigentliche Modernität der amerikanischen Kultur jenseits der ästhetischen Geschmackskulturen von „highbrow“ und „lowbrow“ liege.<sup>28</sup> Vielmehr liegt sie in einem dritten Bereich, einem Zwischenbereich, in dem die Blutleere einer qua Sakralisierung immunisierten Hochkultur und Avantgardekunst ebenso überwunden ist wie die kommerziellen Standardisierungstendenzen der Massenkultur. Solange man versucht, die amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts auf eine Ebene mit europäischen Entwicklungen zu stellen, wird man daher weiterhin Legitimationsprobleme haben, die sich nach dem Kollaps der These von einer nationalen Repräsentativität der Hudson River School höchstens noch verstärkt haben. Naheliegender wäre es dagegen, aus der scheinbaren Verlegenheit eine Tugend zu machen und das, was man bisher lediglich als Markenzeichen für die Ankündigung dieser Landschaftsmalerei benutzt hat, als deren eigentliche Qualität zu erkennen und benennen. Eine solche Redefinition des Erhabenen als theatralisch Erhabenes muss keineswegs eine Abwertung bedeuten. Denn die Hudson River School, die wir heute wahrnehmen, ist eine nach dem Hyperrealismus und der Pop Art, die in ihrer Einebnung der Begriffe „high“ und „low“ einen Weg gewiesen hat,

<sup>10</sup>  
Umschlaggestaltung von Angela Miller: *The Empire of the Eye*, Ithaca/London 1993

<sup>1</sup>  
Umschlaggestaltung von *Hudson River School. Masterworks from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, New Haven 2003

12

Ed Ruscha:

*La Brea, Sunset, Orange, De Longpre,*

1999.

Acryl auf Leinwand, 152,4 x 155 cm,

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh,

Heinz Family Fund (1999.47)



den Kitschverdacht aus der knalligen Farbgebung oder der theatralischen Szene zu nehmen – und damit auch die peinliche Berührtheit über vermeintliche Geschmacklosigkeiten. In der damit verbundenen Umwertung haben sich die Kriterien und Hierarchien verändert und Bilder der Hudson River School können gerade in ihrer dezidiert „antimodernistischen Erscheinung“<sup>29</sup> unerwartet aktuell erscheinen. In der hier verfolgten Entwicklung hin zu einer Theatralisierung um ihrer selbst willen mag man sie sogar als farbenfrohe Vorläufer des Gedankens einer „leeren Transzendenz“

verstehen. In der Gegenwart ist das von zeitgenössischen Malern wie Ed Ruscha (Abb. 12) zur Basis ihres radikal semiotisierten Universums gemacht worden, in dem Offenbarung nur noch durch die sinnleere Präsenz eines Zeichens angedeutet werden kann, das sich als Darstellungskonvention verselbständigt und damit „entleert“ hat.<sup>30</sup> Hier eröffnet sich ein Blick auf die Hudson River School, in dem diese trotz und gerade wegen ihres Eklektizismus von unerwarteter Modernität und Aktualität erscheinen mag.

<sup>1</sup> Die verschiedenen Metaphern und Begriffe, mit denen der Gedanke einer „unberührten Natur“ im Amerika des 19. Jahrhunderts konzipiert wurde, stellten eins der ersten Themen der neuen akademischen Disziplin Amerikastudien dar, als diese sich nach dem Zweiten Weltkrieg herauszubilden begann. Vgl. dazu Novak 1980, S. 4: „In seinem Buch *Errand Into the Wilderness* argumentiert Perry Miller, dass ‚Natur [...] in den Anfängen der USA mit Wildnis gleichgesetzt wurde‘. In *Virgin Land* spricht Henry Nash Smith vom agrarischen Traum eines ‚Gartens‘. In *The American Adam* vertritt R. W. B. Lewis die These, dass Amerika als ‚Garten Eden‘ verstanden wurde. Zu diesen drei Bedeutungen (Natur als unberührte Wildnis, als Garten und als Paradies) kann man eine vierte hinzufügen – Amerika als der Ort,

der durch das Millennium wieder zum Paradies zu werden verspricht.“

<sup>2</sup> Baigell 1981, S. 11. Eine besonders naive – aber darin auch erhellende – Version dieses Arguments ist im Vorwort zu dem reich bebilderten, von John K. Howat herausgegebenen Band *The Hudson River and Its Painters* zu finden: „Diese Maler begriffen die Natur als direkte Manifestation eines göttlichen Willens und bemühten sich daher darum, sie möglichst genau darzustellen. Im Gegensatz zu den europäischen Landschaftsmalern, die Jahrhunderten der Tradition verpflichtet waren, wollten die Maler der Hudson River School ihren Gegenstand weder beschönigen noch idealisieren“ (James Biddle, Preface, in: Howat 1972, S. 15).

<sup>3</sup> William Truettner führt dieses Argument auf die 1930er Jahre zurück, den historischen Zeitpunkt der Wiederentdeckung der Hudson River School. Die Kunsthistoriker und Sammler dieser Zeit, so Truettner, „gingen davon aus, dass

die Landschaftsbilder der Hudson River School die dargestellten Landschaftsausschnitte mehr oder minder genau wiedergaben. [...] Trotz gelegentlicher Verzerrungen lieferte Cole einen Blick in die Vergangenheit, durch den uns das Aussehen, das Wesen und die noch unberührte Schönheit der amerikanischen Natur im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts zugänglich wurden. – Zudem lieferte Cole diesen Anschauungsunterricht ohne die Verformung der Ästhetisierung. Sein ‚Stil‘ war der der Natur selbst – einfach, direkt und unverstellt, ohne künstlerische Präntationen und darin ‚authentischer‘ und demokratischer Ausdruck amerikanischer Verhältnisse.“ (William H. Truettner: *Nature and the Native Tradition. The Problem of Two Thomas Coles*, in: Washington 1994, S. 137 f.)

<sup>4</sup> Martin Christadler: *Romantic Landscape Painting in America. History as Nature, Nature as History*, in: Gaehgtens/Ickstadt 1992, S. 99. Vgl. dazu Wallach: „In einer häufig zu findenden, nationalistisch inspirierten Opposition stand Europa für Geschichte und die Vergangenheit, Amerika für die Zukunft. Europa wies auf eine Geschichte von moralischer Korruption und moralischem Verfall zurück, Amerika versprach einen von europäischen Schuldzusammenhängen freien Neuanfang.“ (Alan Wallach: *Thomas Cole. Landscape and the Course of American Empire*, in: Washington 1994, S. 52) Eine für den Ansatz typische Ausgangsüberlegung findet sich bei Alan Wallach: „Die Aristokratie kleidete ihre Unterstützung für Coles Werke in patriotische Begriffe – und setzte damit, wie üblich, ihre eigenen Interessen mit denen der Nation gleich.“ (Alan Wallach: *Thomas Cole and the Aristocracy*, in: Doeze-ma/Milroy 1998, S. 94) Wie Alan Wallach schreibt, „wurde Cole während der 1820er Jahre wegen der hervorstechenden sublimen Effekte in vielen seiner frühen Landschaftsdarstellungen als der ‚amerikanische Salvator‘ angesehen“ (Wallach, wie Anm. 4, S. 55). So zitiert auch Parry in seiner Biographie Coles einen Brief von Robert Gilmore Jr., einem der Förderer Coles: „Ich kann Ihren Bildern meine Zustimmung nicht verweigern. Sie sind das Beste, was ich bisher von Ihnen gesehen habe und bestätigen mich in der Überzeugung, dass Ihr Stil der von Salvator Rosa ist.“ (Parry 1988, S. 63) Dann, „während der 1830er Jahre, in denen Coles Werk durch eine neue Gelassenheit gekennzeichnet war, wurde er zum ‚amerikanischen Claude‘ – oder, wie es ein Autor formulierte, zu ‚unserem amerikanischen Claude‘“ (Wallach, wie Anm. 4, S. 55). In seinem *Essay on American Scenery* versucht Cole an einer Stelle zu beschreiben, was all denen entgeht, die noch nicht gelernt haben, die Natur mit offenen Augen zu

betrachten, und registriert mit Bedauern: „Was bedeutet ihnen der wilde Salvator Rosa, oder der alles überragende Lorrain?“ (Cole 1965, S. 98 ff.)

<sup>7</sup> Truettner (wie Anm. 3), S. 151.

<sup>8</sup> Smiths Essay ist wieder abgedruckt in: Spiller 1929/30.

<sup>9</sup> Für Cole besitzt die amerikanische Landschaft Eigenschaften, die in der Alten Welt bereits verloren gegangen sind. Obwohl er mit Bedauern registriert, dass die Schönheiten der Natur auch in Amerika zunehmend dem zivilisatorischen Entwicklungsprozess zum Opfer fallen, so schließt er seinen programmatischen *Essay on American Scenery* dennoch mit dem emphatischen Ausruf: „Wir befinden uns immer noch in einem Garten Eden.“ (Cole 1965, S. 109) Dass Europa moralisch korruptiert ist, kann so gesehen der Tatsache zugeschrieben werden, dass ihm mit der unberührten Natur auch die Fähigkeit zur moralischen Regeneration verloren gegangen ist.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Novak 1980, S. 20: „Coles Karriere gewann in jenem historischen Moment an Fahrt, in dem die amerikanische Natur als willkommenes Substitut für eine fehlende nationale Tradition entdeckt wurde.“ Kornhauser bestätigt diese kulturelle Schlüsselrolle der Hudson River School, wenn sie sagt: „Als eine der größten kulturellen Errungenschaften der Vereinigten Staaten hat sich die Entstehung einer New Yorker Schule von Landschaftmalern um die Mitte des 19. Jahrhunderts erwiesen“ (Elizabeth Mankin Kornhauser in diesem Band, S. 14).

<sup>11</sup> Miller 1993, S. 5.

<sup>12</sup> Vgl. Wallach (wie Anm. 5). Für Wallach spiegeln Coles Bilder die ideologischen Bedürfnisse einer landbesitzenden Aristokratie im Niedergang. Angesichts der Tatsache, dass Coles Popularität jedoch schließlich über diesen Kreis hinausging und eine nationale Dimension erreichte – oder auch angesichts der Tatsache, dass auf ähnlich Weise nostalgisch gestimmte Texte in der Zeitschrift *The Knickerbocker* von Autoren wie Washington Irving oder auch Coopers Romane Resonanz weit über eine Oberschicht hinaus fanden –

erscheint mir diese Erklärung jedoch als zu eng. Die Texte von Irving und Cooper, aber auch die Bilder von Cole, waren mehr als nur „Elegien einer Aristokratie über den unwiederbringlichen Verlust ihres Lebensstils“ (ebd., S. 89). In ihnen wurden, wenn auch durchaus in kulturkritischer Absicht, alternative Werte formuliert, die eine utopische Dimension besaßen und daher auch für Gruppen interessant werden konnten, die sich in völlig anderen sozialen Lagen befanden.

<sup>13</sup> Miller 1993, S. 24.

<sup>14</sup> Wallach (wie Anm. 5), S. 82.

<sup>15</sup> Vgl. Novak 1980, S. 16: „Amerikas Naturwunder wurden von vielen als Geschenk Gottes für ein auserwähltes Volk angesehen.“

<sup>16</sup> Einen ausgezeichneten Überblick über die Rezeptionsgeschichte von Coles Werk (und die Rezeption der Hudson River School) bietet William H. Truettner in seinem Aufsatz „Nature and the Native Tradition. The Problem of Two Thomas Coles“. Zur kulturellen und nationalen Bedeutung Coles in den 1930er Jahren heißt es bei Truettner: „Der Stil seiner Landschaften, so wurde von Kunsthistorikern der Zeit argumentiert, war der der Natur selbst. [...] Eine Landschaft von Cole konnte mit anderen Worten als ‚amerikanisch‘ angesehen werden, weil sein Stil als direkte Umsetzung einer intuitiven Reaktion auf eine bestimmte Naturszene erschien. Dieser Prozess spiegelte zugleich, so die Annahme, die Entwicklung des politischen Systems. In quasi demokratischem Geist war eine Kunst ohne Präntentionen entstanden und brachte den demokratischen Geist des Landes zum Ausdruck.“ (Truettner, wie Anm. 3, S. 138) „Zusammen mit der amerikanischen Volkskunst und Genremalern wie Mount und Bingham wurde Cole, der Repräsentant der Hudson River School, zu einer Schlüsselfigur in der Geschichte der amerikanischen

Malerei, durch die künstlerische Maßstäbe für einen genuin nationalen Stil etabliert wurden.“ (Ebd., S. 145)

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem Punkt Martin Christadlers Anmerkungen zu Churchs großen Gemälden im Zeitraum zwischen 1855 und 1866 (*Heart of the Andes*, 1859; *Icebergs and Wreck*, um 1860; *Twilight in the Wilderness*, 1860; *Aurora Borealis*, 1865; *Rainy Season in the Tropics*, 1866): „Für seine wichtigsten Bilder in den Krisen-jahren zwischen 1855 und 1866 [...] scheint Church nach Landschaften gesucht zu haben, die ihn und den Betrachter mit der Möglichkeit eines Universums konfrontierten, das aus bloßer Materie bestand und durch einen Kreislauf von Bewegung, Katastrophe und neuerlicher Energiezufuhr in Gang gehalten wurde, der jedoch vertraute Muster von Bedeutungsbildung und Spiritualisierung in Frage stellen musste.“ (Christadler, wie Anm. 4, S. 105 f.) Doch während Christadler Churchs zunehmende Konzentration auf das Spektakel reiner Naturgewalten als Reaktion auf die Annahme einer Indifferenz des Universums sieht, in der ein „wachsender Zweifel über die moralische Sinnhaftigkeit der Natur und der Welt im Allgemeinen zu erkennen ist“ (ebd., S. 99), möchte ich die These wagen, dass Church zu diesem Zeitpunkt bereits eine Ebene der Ästhetisierung erreicht hatte, in der das gewaltige Naturschauspiel um seiner selbst willen faszinierte.

<sup>18</sup> Aus der Sicht einer kompromisslosen modernistischen Ästhetik ist Eklektizismus ein negativer Begriff, weil er faule Kompromisse zu signalisieren scheint. Dagegen gehe ich davon aus, dass alle Kunst eklektizistisch ist, schon allein deshalb, weil sie durch Intertextualität gekennzeichnet ist. Eklektizismus ist zudem ein basales Element jeder Kreativität, denn semiotisch gesehen entstehen neue Formen in der Regel aus der Neukombination eines vorhandenen Zeichenrepertoires.

<sup>19</sup> Vgl. dazu Parry, der Coles Eklektizismus mit einem Zitat aus dessen Tagebuch illustriert und zu dem Schluss kommt: „Das [...] kurze Zitat kann wiederum verdeutlichen, wie lose und unverbindlich Cole zu diesem Zeitpunkt zentrale ästhetische Kategorien wie das Schöne, das Erhabene und das Pittoreske verwandte“ (Parry 1988, S. 81). Vgl. dazu auch Wallachs Kommentar zu Cole: „Seine künstlerische Praxis war im Wesentlichen durch Improvisation gekennzeichnet, eklektizistisch und konsequent antiakademisch. Er besaß keine festen Vorstellungen künstlerischer Stileinheit, sondern kombinierte in seinen Zyklen Stile und Traditionen in freizügiger Weise.“ (Wallach, wie Anm. 4, S. 82)

<sup>20</sup> Wolf 1985, S. 321.

<sup>21</sup> Vgl. Novak 1980, S. 34.

<sup>22</sup> In einem hilfreichen Aufsatz zur Desintegration des Erhabenen bei Emerson schreibt Dieter Schulz: „Die Desintegration des romantisch Erhabenen bei Emerson manifestiert sich in vier eng miteinander verbundenen Symptomen. Erstens blendet Emerson durchgehend die ersten beiden Phasen in der Erfahrung des Erhabenen aus oder reduziert sie zumindest. Das sind jene Phasen, in denen sich das Subjekt nach Schiller von einer äußeren Macht bedroht und überwältigt fühlt. Die Dimension der Furcht ist bei Emerson nicht existent oder geht in der Ekstase des Moments der Offenbarung verloren.“ (Schulz 1983, S. 28) In Anwendung von Foucaults Thesen zur Rolle des Blicks in der westlichen Kulturgeschichte hat Wallach dagegen argumentiert, dass der Betrachter amerikanischer Landschaftsbilder in einer Position der Allmacht und totalen Kontrolle platziert wird, die ihn zum „Herrn“ des Landes macht (Wallach, wie Anm. 4, S. 74). Im Gegensatz dazu wird bei Schulz eher die Widersprüchlichkeit und Spannungshaltigkeit der Betrachterposition betont: „Im Anblick der zerstöre-

rischen Macht der Natur wird das Ich seiner eigenen Grenzen und Bedeutungslosigkeit gewahr. Aber es fühlt sich vom Schauspiel der Natur und Naturkräfte zugleich angezogen, weil es hier das Gefühl hat, einem Schöpfungsprinzip nahezu kommen; indem es die Korrespondenzen zu sich selbst als einem Wesen der Schöpfung erkennt, wird es zugleich seiner eigenen göttlichen Wurzeln gewahr. So kann das anfängliche Gefühl von Furcht und Bedrohung von einem Gefühl der Aufwertung abgelöst werden.“ (Schulz 1983, S. 26 f.) Als eine Beschreibung ästhetischer Erfahrung erscheint das plausibler als Wallachs Version, in der ästhetische Erfahrung allein aus einer Identifikation mit der Macht zu entstehen scheint.

<sup>23</sup> Slotkin 1973, S. 203. Novak bezeichnet die Rolle der Claude'schen Konvention in der amerikanischen Landschaftsmalerei als selbstverständliche, unbefragte Darstellungsprämisse und antwortet auf ihre eigene Frage, warum sich diese Konvention so beharrlich halten konnte: „Der pastorale Charakter der Claude'schen Konvention war bestens geeignet, den Mythos Amerikas als eines neuen Eden zu verstärken, der das amerikanische Selbstbild des 19. Jahrhunderts so entscheidend prägte.“ (Novak 1980, S. 228 f.)

<sup>24</sup> Vgl. Thoreau 1972, S. 69–71.

<sup>25</sup> Christadler (wie Anm. 4), S. 108.

<sup>26</sup> Novak spricht von den „opernhafte[n] Werken“ von Church (und Bierstadt) (Novak 1980, S. 25) und, an anderer Stelle, vom „opernhafte[n] Erhabenen“ (ebd., S. 28).

<sup>27</sup> Eine hervorragende Analyse der Schwierigkeiten, die Kunsthistoriker und -kritiker immer wieder mit Coles allegorischen Bildern hatten, bietet Truettner (wie Anm. 3).

<sup>28</sup> Kritiker haben das immer wieder – und auch heute noch – als Aufforderung missverstanden, die amerikanische Kultur solle gar nicht erst nach den Sternen greifen, sondern sich mit der Rolle des Spätankömmlings zufrieden geben, der eben erst nach dem Zweiten Weltkrieg den Anschluss fand. Kulturkritikern wie Van Wyck Brooks (in *America's Coming of Age* von 1915), George

Santayana (in seinem einflussreichen Aufsatz *The Genteel Tradition in American Philosophy* von 1937) oder auch Gilbert Seldes (in seinem Buch *The Seven Lively Arts* von 1924) ging es jedoch darum, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass in den USA eine neue Form von Kultur im Entstehen begriffen war, die sich bisherigen Einteilungen in „highbrow“ und „lowbrow“ entzog. In der Malerei liefert das Werk von Edward Hopper die wahrscheinlich beste Illustration für eine solche „Zwischenkunst“.

<sup>29</sup> Truettner (wie Anm. 3), S. 144.

<sup>30</sup> Im Hinblick auf Churchs Bild *Icebergs and Wrecks* hat Martin Christadler bereits von der Tendenz zu einer „Befreiung des Signifikanten“ gesprochen: „Wir können im Bild von Church den Beginn einer Befreiung des Signifikanten von seiner Funktion als Bezug auf eine vorgegebene Realität erkennen, die charakteristisch modernistische Konstruktion eines ‚autonomen‘ Objekts, das von der Bürde der Repräsentation befreit ist. Wiederum würde ich dabei im Fall von Church argumentieren, dass diese ‚Ästhetisierung‘ einer Welt von Eis und leerem Raum die Funktion hatte, sich in Distanz zu setzen zu den Ängsten, die durch die Erkenntnis der Möglichkeit eines potenziell amorali[s]chen, nihilistischen Universums hervorgerufen wurden.“ (Christadler, wie Anm. 4, S. 109)

# Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei

Ausstellung und Katalog  
Elizabeth Mankin Kornhauser  
in Zusammenarbeit mit  
Ortrud Westheider und Karsten Müller

Mit Beiträgen von  
Winfried Fluck  
Elizabeth Mankin Kornhauser  
Karsten Müller  
Alan Wallach  
Ortrud Westheider  
Jochen Wierich

Bucerius Kunst Forum  
24. Februar bis 28. Mai 2007

Staatsgalerie Stuttgart  
21. Juli bis 21. Oktober 2007

Hirmer Verlag München

Eine Ausstellung des Wadsworth Atheneum Museum of Art,  
Hartford, Connecticut, USA

Unter der gemeinsamen Schirmherrschaft  
des Botschafters der Bundesrepublik Deutschland  
in den Vereinigten Staaten von Amerika S. E. Dr. Klaus Scharioth  
und des Botschafters der Vereinigten Staaten von Amerika  
in Deutschland S. E. William R. Timken jr.



Embassy of the  
Federal Republic of Germany  
Washington



Gefördert von der Henry Luce Foundation, New York, und der  
Terra Foundation for American Art, Chicago

### *150 Jahre amerikanische Kunst. 1800–1950*

#### Beirat:

*Charles C. Bergman*  
Chairman of the Board,  
The Pollock-Krasner Foundation

*Thomas W. Gaehtgens*  
Professor für Kunstgeschichte an der  
Freien Universität Berlin; Direktor des Deutschen  
Forums für Kunstgeschichte in Paris

*Barbara Dayer Gallati*  
Curator Emerita, American Art,  
Brooklyn Museum of Art

*Michael Göring*  
Vorsitzender des Vorstands der ZEIT-Stiftung  
Ebelin und Gerd Bucerius

*Hans-Jürgen Heimsoeth*  
Generalkonsul der Bundesrepublik Deutschland  
in New York

*Elizabeth Mankin Kornhauser*  
Krieble Curator of American Art,  
Wadsworth Atheneum Museum of Art

*Manfred Lahnstein*  
Vorsitzender des Kuratoriums der ZEIT-Stiftung  
Ebelin und Gerd Bucerius

*Klaus Scharioth*  
Botschafter der Bundesrepublik Deutschland  
in den USA

*Richard J. Schwartz*  
Chairman, New York State Council on the Arts

*William R. Timken jr.*  
Botschafter der Vereinigten Staaten von Amerika  
in Deutschland

*H. Barbara Weinberg*  
The Alice Pratt Brown Curator of American Painting  
and Sculpture, Metropolitan Museum of Art