



Von Hopper bis Rothko

Amerikas Weg in die Moderne

Publikationen des Museums Barberini
Herausgegeben von
Ortrud Westheider und Michael Philipp

Ausstellung
Susan Behrends Frank

Mit Beiträgen von

Susan Behrends Frank
Miriam Häßler
Alexia Pooth
Susanne Scharf
Corinna Thierolf
Ortrud Westheider
Sylvia Yount



The Phillips Collection

The Phillips Collection, Washington, D. C.,
in Zusammenarbeit mit dem
Museum Barberini, Potsdam

6 **Vorwort**

8 **Amerikas Weg in die Moderne. Duncan Phillips und die Phillips Collection**

Susan Behrends Frank

26 **Ein Realist ohne Kompromisse. Thomas Eakins' Portrait *Miss Amelia van Buren***

Sylvia Yount

42 **Impressionismus transatlantisch. Rezeption und Interpretation in den USA**

Susanne Scharf

56 **Von Geschichten und Codes, Mythen und Leidenschaften.**

Marsden Hartley zwischen Neuengland und Berlin

Alexia Pooth

70 **Stadtlandschaft psychologisch. Edward Hoppers Gemälde *Sonntag***

Ortrud Westheider

84 **Go West! Landschaft in der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts**

Corinna Thierolf

Katalog der ausgestellten Werke

Susan Behrends Frank und Miriam Häßler

104 **Gründerjahre. Portrait und Landschaft im Gilded Age**

124 **Urgewalten. Natur als Ausgangspunkt der Moderne**

136 **Modern Life. Menschenbilder in der Stadt**

148 **Abstraktion. Avantgarde zwischen den Kriegen**

170 **Neue Sachlichkeit. Stadtlandschaft im Maschinenzeitalter**

182 **Entgrenzung. Abstrakter Expressionismus als Kritik**

198 **Figuration. Neuformulierung des Realen**

212 **Farbe und Raum. Malerei in den sechziger Jahren**

Anhang

222 **Die amerikanische Moderne im Spiegel der Phillips Collection**

Susan Behrends Frank

232 **Künstlerbiographien**

Susan Behrends Frank

243 **Autorinnen**

244 **Auswahlbibliographie**

246 **Abbildungsnachweis**

Vorwort

Die amerikanische Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist in Europa noch immer wenig bekannt. Weil es kaum Anknüpfungspunkte in den Museumssammlungen gibt, wurden für die amerikanische Moderne zentrale Künstler wie Albert Pinkham Ryder, Arthur G. Dove, Milton Avery oder Richard Diebenkorn dem europäischen Publikum selten gezeigt. Ausnahmen bildeten die Ausstellungstrilogie *150 Jahre amerikanische Kunst* im Bucerius Kunst Forum in Hamburg in den Jahren 2007 bis 2009 sowie die monographischen Ausstellungen zu Georgia O'Keeffe, Marsden Hartley und Edward Hopper. Dabei ist das Interesse an der amerikanischen Kultur des 20. Jahrhunderts sehr ausgeprägt, allerdings mit einer Vorliebe für Architektur und Fotografie. Auch die Verflechtungen mit der europäischen Kunstgeschichte stellen eine Nähe her.

Drei Themen bestimmten die nordamerikanische Kunst bis 1945: Landschaft, Portrait und Stadtlandschaft. Parallel dazu entwickelte sich die abstrakte Malerei, die nach 1945 im Abstrakten Expressionismus kulminierte, der New York zum neuen Kunstzentrum machte. Diese Entwicklung lässt sich an der Phillips Collection beispielhaft zeigen. Wobei figurative Gemälde von Philip Guston und Richard Diebenkorn deutlich machen, wie sich nebeneinander unterschiedliche Entwicklungen in Abstraktion und Figuration ereigneten.

Der Kunstkritiker und Mäzen Duncan Phillips, Gründer der Phillips Collection in Washington, D. C., begleitete und förderte mit seiner Sammlertätigkeit Amerikas Weg in die Moderne und formte den Kanon der amerikanischen Kunst. Phillips stammte aus einer vermögenden Familie des Gilded Age. Wie Aby Warburg, der in Hamburg auf sein Erbe als Bankbesitzer verzichtete, um mit einer Apanage die Kulturwissenschaftliche Bibliothek aufzubauen, ließ sich Phillips von seinen Eltern ein Stipendium für das Sammeln von Kunst auszahlen. Der frühe Tod seines Vaters und seines Bruders veranlasste ihn, die Privatsammlung als Museum zu ihrem Gedenken zu stiften.

Der europäischen Moderne gleichermaßen zugewandt, widmete er sich früh den amerikanischen Künstlern seiner Zeit. Er gehört zu den Entdeckern von O'Keeffe und Dove, deren Gemälde in seinem 1921 gegründeten Museum erstmals in eine der Öffentlichkeit gewidmeten Institution Eingang fanden. Die Phillips Collection ging damit den Museumsgründungen des Museum of Modern Art (1929) – in dessen Kuratorium Phillips war – und des Whitney Museum of American Art (1931) voraus. Phillips' Konzeption wurde für viele Museen zum Vorbild. Seine Auffassung, die Kunst als Universalsprache zu betrachten, die über nationale Schulen und Epochen erhaben sei, ist bis heute eine Inspiration für Künstler, Fachwelt und Ausstellungsbesucher.

Das Museum Barberini ist eine junge Gründung eines Privatsammlers. Wie Duncan Phillips sammelt Hasso Plattner die französischen Impressionisten ebenso wie zeitgenössische amerikanische Malerei. Die Kooperation der historischen Privatsammlung mit dem neuen Museum bei der Ausstellung *Von Hopper bis Rothko. Amerikas Weg in die Moderne* ist daher ein Glücksfall. Sie ermöglicht ein Panorama der Themen und Stile vom Impressionismus bis zum Abstrakten Expressionismus und führt die Besucher durch Landschaftskunst, Portraitalerei und Stadtlandschaft in die Farbfeldmalerei.

Die Erschließung der Wildnis, die Vermessung des Landes und die Unterschutzstellung der Naturwunder in den Nationalparks motivierten die erste amerikanische Landschaftsmalerei. Unter dem Einfluss des europäischen Impressionismus wurden die heroischen, wissenschaftlichen und religiösen Bedeutungen dieser frühen Landschaftsmalerei durch die individuelle Beobachtung von Lichtstimmungen und atmosphärischen Erscheinungen der Natur abgelöst.

Der epochale Wechsel vom ländlich-agrarischen zum städtisch-industriellen Amerika ließ den Städten an der Ostküste eine immer größere Bedeutung zukommen. Künstlerisch wurde dieser Prozess vom Übergang zur Figurenmalerei charakterisiert, doch die Landschaft behielt ihre Bedeutung und wurde für viele Künstler zum Ausgangspunkt abstrakter Kompositionen. Die Produktionskraft und der architektonische Wandel der Städte regte Maler wie Charles Sheeler und Ralston Crawford zu neusachlichen Bildern des Präzisionismus an, die den Zukunftsoptimismus der Wirtschaft teilten. Der Zweite Weltkrieg brachte viele europäische Künstler nach Amerika. Nach dem Krieg bot die Abstraktion den Künstlern die Basis für einen durchaus moralisch-philosophisch aufgefassten Neuanfang.

Die Farbe gewann im Abstrakten Expressionismus ein Eigenleben, das dem europäischen Expressionismus fremd war. Es entstanden Farbräume, in die die Betrachter eintauchen können. Die Künstler verstanden ihre Bilder als Felder, die auch über die Bildgrenzen hinaus fortsetzbar sind. In diesen Feldern ist jeder Punkt von gleicher Wichtigkeit, jeder Punkt ermöglicht den Einstig in das Bild. Die Bilder sind unüberschaubar, sie sind nicht auf einen Blick zu erfassen, nicht zu vereinnahmen, das war die Hoffnung der Maler. Die Kunst sollte die Erlebnis- und Entscheidungsfähigkeit des Einzelnen stärken.

Duncan Phillips' Bekenntnis zu individuellen künstlerischen Positionen ist heute wieder aktuell, weil er darin einen Weg jenseits des in der Amerikanistik noch weit verbreiteten Exzeptionalismus weist. Dieser plädiert für einen amerikanischen Sonderweg mit Betonung von Eigenschaften wie der Gabe der Selbsterfindung, Nützlichkeit, Jugend, Optimismus, Pragmatismus und Demokratie. Symposien zu amerikanischer Kunst im globalen Kontext (2006 im Smithsonian American Art Museum, Washington, D. C.) und den Narrativen der amerikanischen Kunst (2007 im John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Berlin) haben diesen Sonderweg in Frage gestellt und das Phänomen der Immigration als fortwährende Einflussquelle beleuchtet. Phillips betrachtete Kunst als „universale Sprache, die jeder chronologischen und nationalen Einordnung trotzt“. Mit Honoré Daumier, Pierre-Auguste Renoir und Pierre Bonnard sammelte er französische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts und setzte sich auch für amerikanische Künstler ein, die sich ihren europäischen Vorbildern verpflichtet fühlten, als zwischen den Kriegen konservative Kreise in Amerika eine amerikanische Kunst auszumachen und zu fördern suchten. Das Verbindende war das Moderne in Amerika. Seit Gründung der Phillips Collection gehört diese Auffassung zum Selbstverständnis, wie Susan Behrends Frank in ihrem Aufsatz zeigt.

Dieser Beitrag und die anderen Essays im Katalog gehen auf ein internationales Symposium zurück, das am 21. November 2016 im Museum Barberini stattfand. Zwei Hauptwerken der Phillips Collection ist ein eigener Beitrag gewidmet, die anderen erforschen die vielfältigen Beziehungen zu Europa. Wir danken den Autorinnen für ihre Forschungen. Ein besonderer Dank geht an die Kuratorin der Ausstellung Susan Behrends Frank. Gemeinsam mit Michael Philipp, dem Mitherausgeber des Kataloges, danken wir allen an der Katalogproduktion Beteiligten, allen voran Julia Knöschke.

Bis heute ist die Phillips Collection in Washington, D. C., ein Ort der Inspiration. Mit Formaten wie Phillips After Five, einem interaktiven Programm für junge Erwachsene, bleibt sie ein Vorbild für eine den Besuchern zugewandte Haltung, der sich auch das Museum Barberini verschrieben hat. Mit Barberini After Five bringt es dieses Veranstaltungsformat auch über die Ausstellung hinaus nach Europa – ein kleines Zeichen für den anhaltenden gelebten Austausch zwischen Amerika und Europa heute.

Stadtlandschaft psychologisch. Edward Hoppers Gemälde *Sonntag*

Ortrud Westheider

Im Unterschied zu den betriebsamen Straßenbildern, mit denen die Impressionisten die Verdichtung des Zusammenlebens in den Städten im 19. Jahrhundert charakterisierten, ist das Thema des Stadtbildes im Werk Edward Hoppers die Isolation und Einsamkeit des Einzelnen. Mit seinem Gemälde *Sonntag* (Abb. 2, 8, Kat. 27) legte er im Jahr 1926 die Grundlagen für seine ikonisch gewordenen Stadtportraits.¹ Reduziert auf wenige Elemente, stellt es einen einzelnen Menschen ins Zentrum. Der folgende Beitrag untersucht das Werk im Kontext seiner Generation und geht der Frage nach den Quellen der amerikanischen Moderne nach.

Die Stadt wurde in der amerikanischen Kunst erst spät zum Gegenstand. Landschaftsmalerei hatte sich vor dem Bürgerkrieg der 1860er Jahre als anerkannte Nationalkunst in der Neuen Welt etabliert. Sie entsprach der Erkundung und Besiedlung des Landes, nahm die romantische Landschaftsmalerei Europas auf und entwickelte sie weiter.

Auch wenn die meisten Künstler in New York ansässig waren, fanden sie ihre Förderer in der Gentry Neuenglands. Nach dem Bürgerkrieg erhielten die Künstler ihre Aufträge von den Industriellen aus der Eisenbahn- und Stahlindustrie, die durch die Erschließung des Kontinents zu enormem Reichtum gekommen waren. Ihrem dynastischen Denken entsprechend gaben sie nicht Landschaften, sondern Bildnisse in Auftrag und förderten die Portraitmalerei in einem solchen Ausmaß, dass diese Gattung auch international beachtet und geschätzt wurde.² Viele Künstler dieser Generation wie John Singer Sargent und Mary Cassatt kamen bei Studien in Europa mit dem Impressionismus in Berührung. Sie griffen die impressionistische Malweise auf und hellten ihre Farbpalette auf. Die Moderne mit Themen wie Kaffeehäusern oder Straßenszenen setzte sich im Amerika des Gilded Age jedoch nicht durch. Dass mit dem rasanten wirtschaftlichen Wachstum dieser Jahre auch eine Konzentration auf die großen Städte an der Ostküste einherging und sich das Stadtbild durch anspruchsvolle Neubauten entwickelte, änderte daran nichts. Der amerikanische Impressionismus blendete die Großstadt aus. Impressionistische Malerei galt in den USA als umstürzlerisch (vgl. den Beitrag von Susanne Scharf, S. 42–55). Mit der Auflösung der Form assoziierte das amerikanische Großbürgertum die Auflösung der Moral. Dagegen entstanden in großer Anzahl private Interieurs als Gegenbilder zu den Verführungen der Großstadt.

Straßenszenen und städtisches Leben sollte erst die nächste Generation aufgreifen. Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass auch in den weiten Teilen agrarisch geprägten Flächenland der Vereinigten Staaten die Zukunft den Städten gehörte. Bereits 1920 lebten in den USA mehr Menschen in den Städten als auf dem Land. Großstadt wurde fortan das zentrale Thema in Kunst und Literatur. Amerikanische Maler begannen, nicht nur den impressionistischen Stil, sondern auch die impressionistischen Themen in die USA zu importieren.

Paris am Washington Square

Hoppers Lehrer Robert Henri versammelte nach dem Ersten Weltkrieg in Philadelphia und später in New York einen Kreis von Malern um sich, heute als Urban Realists bezeichnet, aber um 1920 mit dem despektierlichen Namen „Ashcan School“ (Ascheimer-Schule) belegt, weil sie erstmals die Realität der Straße thematisierten. Viele dieser Künstler kamen wie Edward Hopper aus der Reportageillustration, das heißt, sie zeichneten tagesaktuelle Ereignisse für Zeitungen und Magazine. In der Urbanisierungsphase um die Jahrhundertwende, als die Massenproduktions- und Konsumtionsgesellschaft entstand, entwickelten sie aus den Vorbildern, die sie wie Hopper im französischen Impressionismus fanden, einen neuen urbanen Realismus.

Die Maler der Ashcan School zeigten die Stadt als Ort sozialer Funktionen. Die Straße war Synonym der Begegnung und der Gemeinschaft. Die städtische Architektur bildete die Kulisse

für das Gemeinschaftserlebnis. Wenn das elektrische Licht und die New Yorker Hochbahn als Insignien des modernen Lebens aufgerufen wurden, dann geschah dies zur Charakterisierung der Gemeinschaft, die diese Szenerie bewohnte.

Hoppers Gemälde *Sonntag* hebt sich von diesem sozialen Realismus der Ashcan School ab. Es verschließt sich auch den aktuellen Meldungen des Tagesjournalismus, obwohl Hopper wie Henri zunächst als Illustrator für Zeitschriften und Magazine gearbeitet hatte. Die Modernität, die es behauptet, hat ihre Quelle im gewandelten Blick und einer neuen Auffassung von Perspektive, wie sie Hopper in Paris kennengelernt hatte.

Sonntag entstand im Jahr 1926. Ein Jahr zuvor hatte Hopper seinen Job als Illustrator aufgegeben, um sich mit dem Verkauf von Radierungen, Aquarellen und Gemälden als bildender Künstler zu etablieren. 1920 hatte Gertrude Vanderbilt Whitney seine erste Einzelausstellung im Whitney Studio Club eingerichtet. 1926 bekam er weitere Einladungen, in Boston und New York auszustellen. Im Februar zeigte Hopper *Sonntag* in der Ausstellung *Today in American Art* (Heute in der amerikanischen Kunst) in der Galerie Rehn, wo Duncan Phillips es erwarb.³ Für den Sammler aus Washington repräsentierte es „eine Stadt des Mittleren Westens“, er sah darin einen neuen amerikanischen Realismus.⁴

Hopper, der seit 1913 am Washington Square North in Manhattan wohnte, einem Viertel, das unter Künstlern beliebt war, hatte seine Anregungen für das Gemälde jedoch in Hoboken, New Jersey, erhalten. Er wollte das Bild zunächst *Fassade in Hoboken* betiteln.⁵ Phillips lag also richtig damit, dass Hopper das quirlige West Village umging, das Künstler wie Joan Sloan in Milieustudien erkundeten und als liebenswertes Portrait seiner Bewohner festhielten.⁶

Hopper vermied diese Themen, und wenn er sein persönliches Umfeld malte, dann vom Dach seines Hauses aus, eine Ortswahl, die willkürliche Auswahl durch jähe Anschnitte ermöglichte. Anders als John Sloan, der Dachterrassen als Treffpunkt von Menschen beschrieb, sind Hoppers Dachlandschaften menschenleer. Er nutzte den Blick über die Dächer, um sich zu distanzieren – von den Menschen auf Platz und Straßen ebenso wie von der ihn umgebenden markanten Silhouette seiner Stadt: Seine Werke schneiden die Hochhäuser ab, die um den Washington Square gebaut worden waren.

Das ein Jahr nach *Sonntag* entstandene Gemälde *Die Stadt* (Abb. 3) ruft seine Auseinandersetzung mit Gebäuden in Paris in Erinnerung. Hopper reiste zwischen 1906 und 1910 dreimal nach Paris. Dort beschäftigte er sich aber nicht mit der künstlerischen Avantgarde seiner Generation, mit dem Fauvismus eines Matisse oder dem Orphismus eines Delaunay. Mit dem amerikanischen Blick für die Aktualität des Themas Großstadt studierte er die Werke von Édouard Manet und Edgar Degas. Sie hatten im Paris der 1870er und 1880er Jahre die von Baron Haussmann initiierte Umwandlung der alten Stadt zur modernsten Metropole Europas künstlerisch begleitet.

Im Gemälde *Die Stadt* schiebt sich das Haus im viktorianischen Stil wie ein Keil in den Raum. Es zieht alle Aufmerksamkeit vom Washington Square ab. Auch das Washington Memorial liegt außerhalb des gewählten Bildausschnitts. Statt der Sehenswürdigkeiten nahm Hopper ein viktorianisches Haus in den Blick, ein Second Empire Townhouse, wie es zwischen 1860 und 1880 massenhaft in amerikanischen Großstädten gebaut wurde. Die Brandmauer an der Seite gibt dem Gebäude mit der prächtig gestalteten Fassade einen fragmentarischen Charakter. Die geometrische Anlage des baumlosen Parks wirkt monoton und kahl wie der gebaute steinerne Umraum. Im Meer der schmucklosen Fassaden steht das viktorianische Haus wie ein letzter Vertreter seiner Art isoliert da. Im Kontext der seriellen Brownstone-Architektur wird ihm Individualität verliehen. Mit seinem steilen Mansarddach erinnert es an Pariser Stadtlandschaften, die Hopper 20 Jahre zuvor studiert hatte (Abb. 4). Hopper wandte sich mit dieser Paris-Nostalgie gegen die Fortschrittsgläubigkeit der City-Beautiful-Bewegung, die ausgehend



1 Edward Hopper:
Elf Uhr morgens, 1926,
 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
 Smithsonian Institution, Washington, D. C.,
 Schenkung der Joseph H. Hirshhorn Stiftung,
 1966



2 Edward Hopper:
Sonntag, 1926,
 The Phillips Collection,
 Washington, D. C. (Kat. 27)



4 Edward Hopper:
Juninachmittag oder Nachmittag im Frühling,
 1907, Whitney Museum of American Art,
 New York, Vermächtnis Josephine N. Hopper



3 Edward Hopper:
Die Stadt, 1927,
 The University of Arizona Museum of Art,
 Tucson, Schenkung C. Leonard Pfeiffer



5 Edward Hopper:
Manhattan-Bridge-Bogen, 1928,
 Addison Gallery of American Art,
 Phillips Academy, Andover,
 Schenkung Stephen C. Clark

von der *World's Columbian Exposition*, der Weltausstellung des Jahres 1893 in Chicago, für eine Modernisierung der Metropolen eingetreten war.

Edward Hoppers in Paris entstandene Bilder weisen bereits große Übereinstimmungen mit den Gemälden auf, die er später von New York malen sollte. Er zeigte Brücken und Tunneleinfahrten von einem niedrig gelegenen Augenpunkt aus. Er malte Treppenanlagen in ausschnitthafter Nahaussicht und in die Ferne gerückte historistische Architektur. Doch verliert sich in Hoppers Werk die der Zukunft zugewandte Haltung der Impressionisten, die in ihren Bildern von Brücken die modernen Ingenieursleistungen feierten. Hopper betonte dagegen das Trennende: die Schienen im modernen Stadtbild. In *Manhattan-Bridge-Bogen* (Abb. 5) sind die Zugänge zu den Häusern hinter der Unterführung durch die Barriere der durchlaufenden Mauer versperrt. Der Horizont ist abgeriegelt. Ein einzelnes höheres Haus zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Hier geht es rechts in eine Straße. Der Blick in die Tiefe des Raumes wird dem Betrachter aber vorenthalten. Ein einzelner Passant führt diese Blicklosigkeit vor. Seine Augenhöhe liegt unterhalb der trennenden Wand. Er ist durch die Mauer von der Stadt abgeschnitten.

Die für diese Stadtansicht ungewöhnliche planparallel zum Bildträger verlaufende Komposition ähnelt dem zwei Jahre zuvor entstandenen Gemälde *Sonntag*, das Duncan Phillips dazu führte, Hopper als „einen neuen Typus von amerikanischem Maler“ zu feiern.⁷ Beide Werke zeigen einen einzelnen Menschen vor einer trennenden, sich dem Blick des Betrachters in den Weg stellenden Mauer. Beginnend mit *Sonntag* legte Hopper seine Blicke auf die Stadt in horizontalen Schichten an: vom Pflaster des Trottoirs mit dem Bordstein als einziger Erhebung vor den geschlossenen Fassaden über den Blick aus dem Fenster in einen Innenhof zum Blick über die Dächer.⁸ Hopper konfrontierte den Betrachter mit dem jeweils Gegenüberliegenden und löste sich von den dramatischen Perspektiven der Impressionisten, ihrer Aufregung und Feierlichkeit.

Hoboken. Auf der Schwelle zwischen außen und innen

Für das Motiv seines Gemäldes *Sonntag* überquerte Hopper den Hudson. Hoboken liegt wie Nyack, wo Hopper geboren wurde und aufwuchs, auf der Manhattan gegenüberliegenden Seite des Flusses. Fähren brachten die Menschen nach Manhattan. Seit 1908 verkehrte auch eine Bahnverbindung durch den Hudson River Tunnel. Hopper hat den Einschnitt, den eine solche Tunneleinfahrt ins Stadtbild legt, in seinem Bild *Einfahrt in die Stadt* (Kat. 47) – 20 Jahre nach *Sonntag* – gemalt. Das Motiv der Distanznahme durch Anschnitte interessierte den Maler nach wie vor.⁹

Hoboken ist eine Hafenstadt, die mit den Häfen von Manhattan und Jersey City einen Wirtschaftsraum bildete. Wegen der Hamburg-Amerika-Linie, die hier ihre Piers hatte, war Hoboken vor dem Ersten Weltkrieg vor allem von Deutschen besiedelt. Auch die Holland-Amerika-Linie und die Skandinavien-Amerika-Linie hatten ihre Anleger dort, so dass die meisten Linienschiffe mit Reisenden aus Europa hier eintrafen. Die Stadt prosperierte. Schiffbau und Handelsfirmen siedelten sich an. Im Ersten Weltkrieg wurden die meisten amerikanischen Soldaten von Hoboken aus nach Frankreich eingeschifft. Für Generationen blieb der Name Hoboken mit der Hoffnung der Angehörigen verbunden, die Soldaten möchten unversehrte aus dem Krieg zurückkehren.¹⁰

Der auf den Stufen eines leerstehenden Geschäftes sitzende Mann auf Hoppers Gemälde *Sonntag* ist weder Reisender noch Soldat und auch kein Hafenarbeiter. Weste, weißes Hemd und Ärmelhalter charakterisieren ihn als Angehörigen der Mittelschicht, vielleicht ist er ein Verkäufer. Seine Darstellung ohne Hut, Jackett und Mantel und der Titel *Sonntag* deuten auf jemanden hin, der vor den Geschäftszeiten im Freien ist. Es bleibt offen, ob er aus dem leer-



Landschaftsmalerei ist für die Kunst der Vereinigten Staaten von zentraler Bedeutung. Hier fand sie zu einer autonomen, spezifisch amerikanischen Bildsprache. Die Maler schilderten zunächst die schroffe Ostküste Neuenglands, bis durch den Ausbau des Eisenbahnnetzes auch der Westen des Landes erschlossen wurde. Die Urgewalt der Natur der neuen Heimat hatte für die noch junge Nation im 19. Jahrhundert auch identitätsstiftende Wirkung.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts wich die Heroik in der Landschaftsmalerei der Wiedergabe des individuellen Ausdrucks. Naturphänomene wurden mit den künstlerischen Mitteln der Moderne neu interpretiert.

Urgewalten. Natur als Ausgangspunkt der Moderne



17 Rockwell Kent (1882–1971)

Die Straßenwalze (The Road Roller), 1909

Öl auf Leinwand, 86,7 x 112,4 cm

Erworben 1918

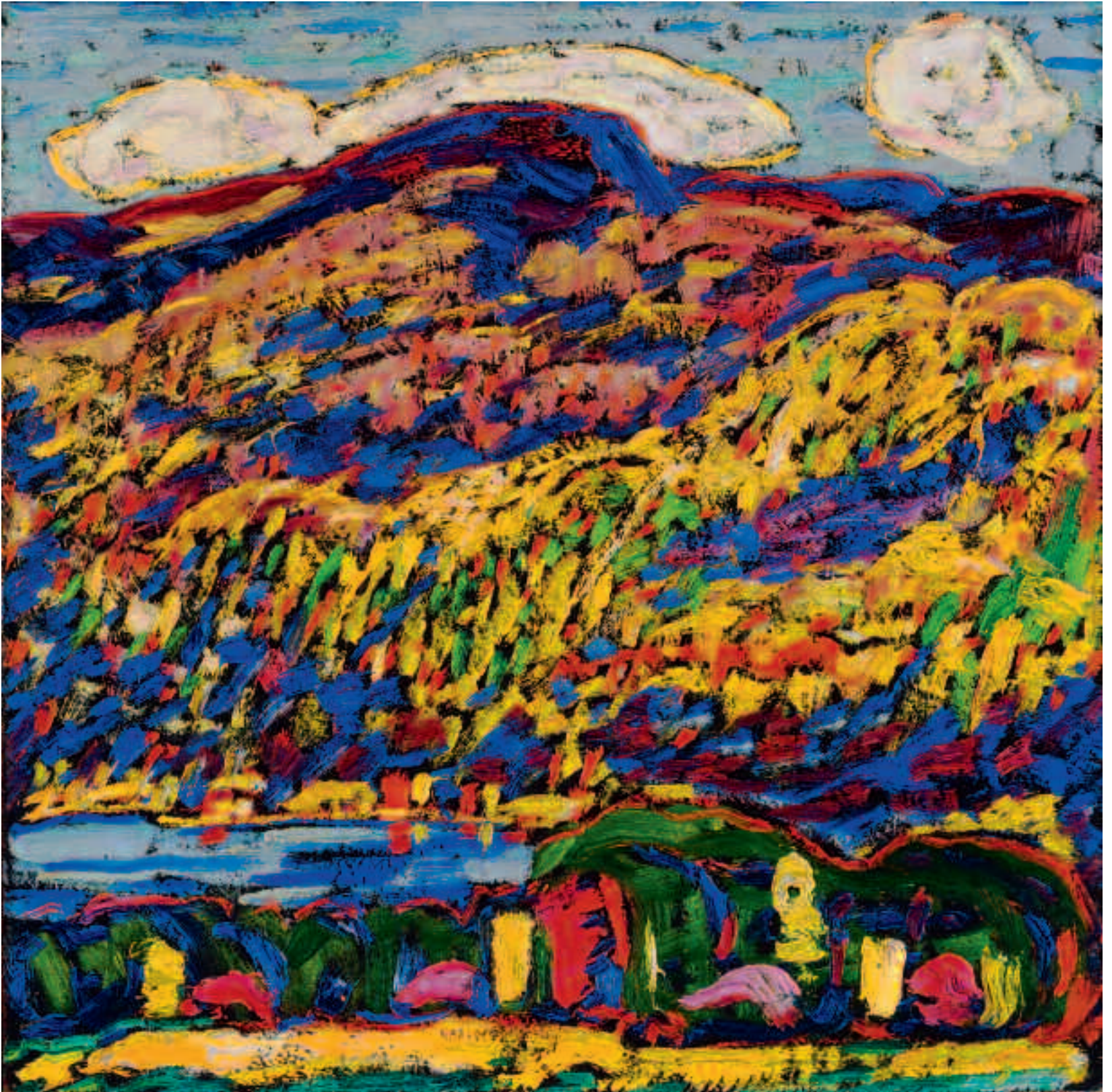
18 Winslow Homer (1836–1910)

Zur Hilfe (To the Rescue), 1886

Öl auf Leinwand, 61 x 76,2 cm

Erworben 1926





19 Marsden Hartley (1877–1943)

Bergsee, Herbst (Mountain Lake-Autumn), um 1910

Öl auf Malkarton, 30,5 x 30,5 cm

Schenkung Rockwell Kent, 1926

20 Harold Weston (1894–1972)

Winde, Upper Ausable Lake (Winds, Upper Ausable Lake), 1922

Öl auf Leinwand, 40,6 x 55,9 cm

Schenkung Mrs. Harold Weston, 1981





21 Rockwell Kent (1882–1971)

Rio Azopardo (Azopardo River), 1922

Öl auf Leinwand, 86,7 x 111,8 cm

Erworben 1925

30 Augustus Vincent Tack (1870–1949)

Sehnsucht (Aspiration), 1931

Öl auf Leinwand auf Sperrholzplatte, 188,6 x 341,6 cm

Erworben 1932





45 Edward Bruce (1879–1943)

Kraft (Power), um 1933

Öl auf Leinwand, 76,2 x 114,3 cm

Schenkung Mrs. Edward Bruce, 1957







52 Bradley Walker Tomlin (1899–1953)

Nr. 8 (No. 8), 1952

Öl und Kohle auf Leinwand, 167,3 x 121,6 cm

Erworben 1955

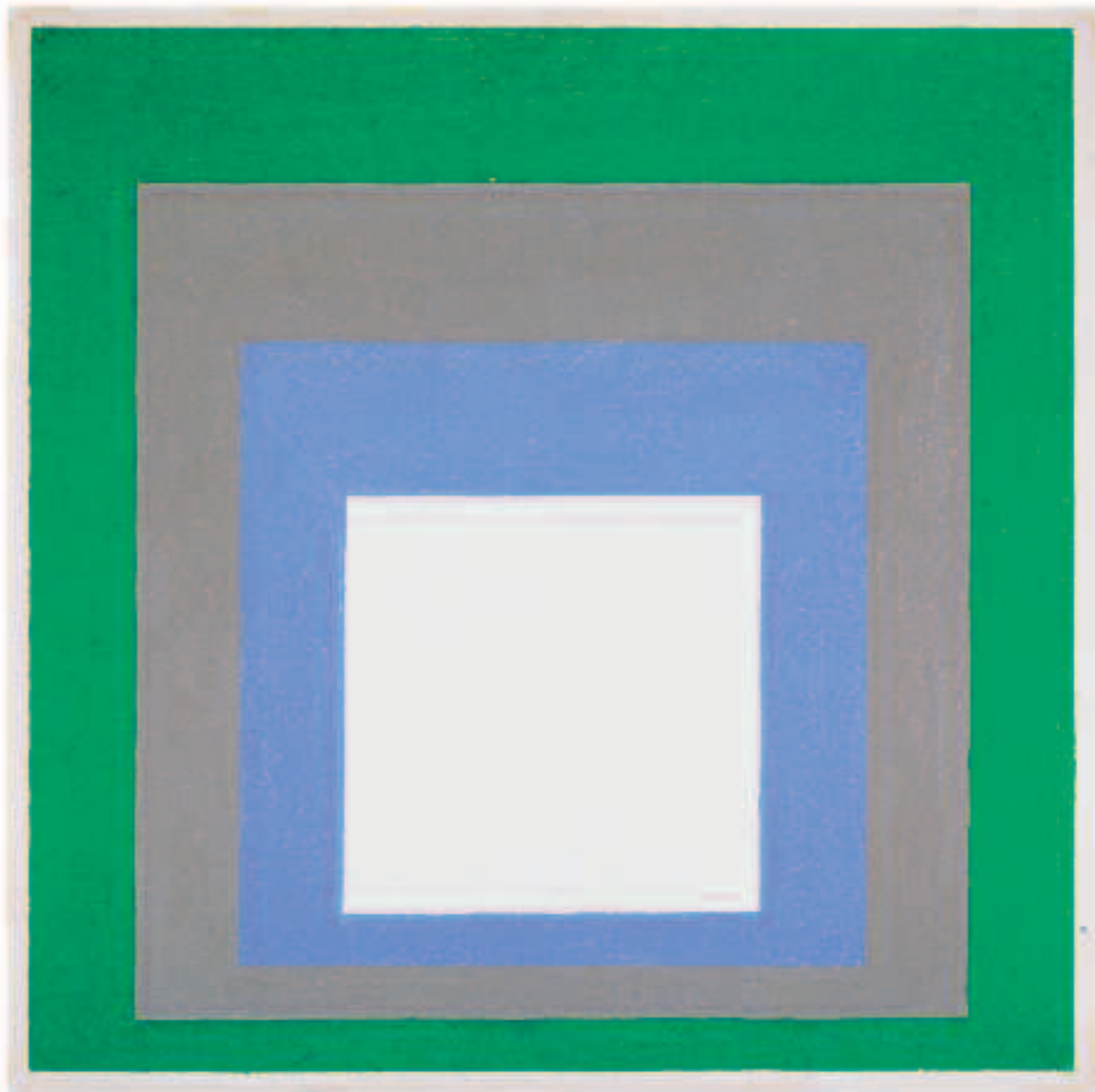


53 Philip Guston (1913–1980)

Rückkehr des Eingeborenen (Native's Return), 1957

Öl auf Leinwand, 164,8 x 192,7 cm

Erworben 1958



64 Josef Albers (1888–1976)

Hommage an das Quadrat: Temprano

(Homage to the Square: Temprano), 1957

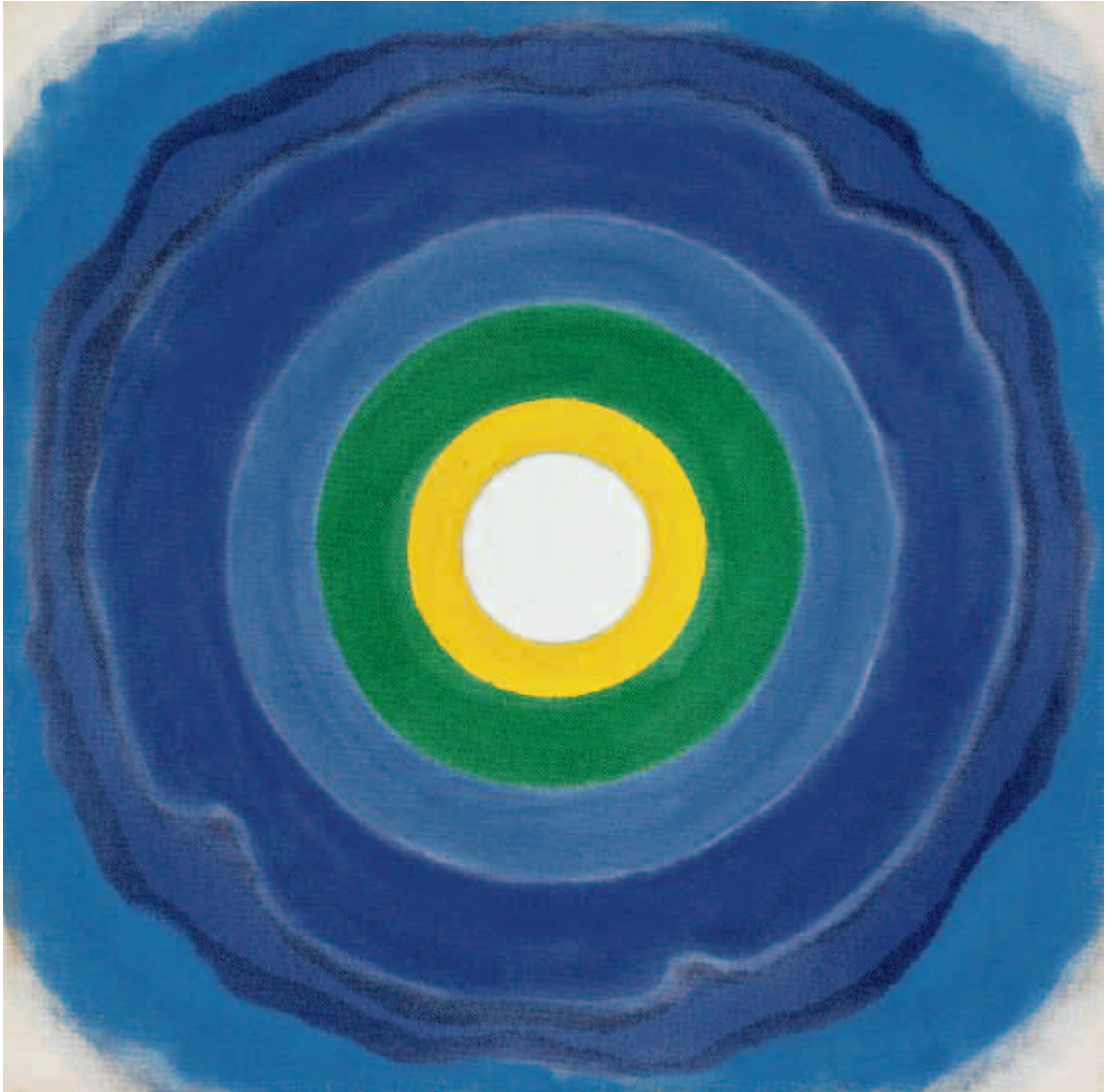
Öl auf Leinwand auf Holz, 61 x 61 cm

Erworben 1962

65 Kenneth Noland (1924–2010)*April (April)*, 1960

Acryl auf Leinwand, 40,6 x 40,6 cm

Erworben 1960



Die amerikanische Moderne im Spiegel der Phillips Collection

Susan Behrends Frank



1918

Duncan Phillips (1886–1966) und seine Mutter Eliza Irwin Laughlin Phillips (1845–1929) beschließen nach dem Tod von James Laughlin Phillips (1884–1918), dem Bruder von Duncan Phillips, die Phillips Memorial Art Gallery in ihrem Wohnhaus in Washington zu gründen; die Brüder waren durch ihre Leidenschaft zur Kunst verbunden gewesen. Die Phillips Memorial Art Gallery sollte auch an den ein Jahr zuvor verstorbenen Vater, Major Duncan Clinch Phillips (1838–1917), erinnern, der die Begeisterung für Kunst und die Sammelleidenschaft seiner Söhne finanziell unterstützt hatte. So hatte er ihnen im Januar 1916 einen Fonds zum Erwerb von

Kunst eingerichtet, nachdem diese um eine jährliche Summe von 10 000 Dollar für Ankäufe gebeten hatten.

Den Grundstein für seine Sammlung hatte Duncan Phillips bereits 1912 gelegt, als er im Alter von 26 Jahren sein erstes Gemälde, ein Werk von Ernest Lawson, erwarb. Nach seinem Studienabschluss an der Yale University 1908 publizierte er Aufsätze über Kunst. Nach seinem Studium wandte sich Phillips der zeitgenössischen amerikanischen Kunst zu. Er veröffentlichte Aufsätze über Albert Pinkham

1 Duncan und James Phillips mit ihrem Vater Duncan Clinch Phillips, um 1900

2 Das Haus der Familie Phillips in Washington, D. C., um 1900



Ryder und William Merritt Chase in *The American Magazine of Art* sowie über Arthur B. Davies in der Zeitschrift *Art and Archaeology*. Auch über Julian Alden Weir und über Ernest Lawson schrieb er. Parallel dazu erwarb er Werke dieser Künstler sowie 1917 ein Gemälde von Maurice Prendergast, *Fantasie*, um 1917 (Kat. 15), und im Jahr darauf zwei Werke Rockwell Kents, eines Vertreters des zeitgenössischen Amerikanischen Realismus, darunter *Die Straßenwalze*, 1909 (Kat. 17).

1919

Phillips beginnt einen Briefwechsel mit dem Maler Childe Hassam.

Er veröffentlicht in der Februar-Ausgabe der Zeitschrift *The International Studio* einen Beitrag über John Henry Twachtman: *Twachtman. An Appreciation* (Twachtman. Eine Würdigung). Phillips stellt eine Liste seiner „15 besten Ankäufe 1918/19“ zusammen, zu denen Twachtmans *Sommer* (*Summer*), 1895–1900, je ein Werk von Claude Monet, Albert Pinkham Ryder und Julian Alden Weir sowie je zwei Werke von Childe Hassam und Ernest Lawson gehören.

Er kauft ein spätes Bild von Twachtman, *Mein Sommeratelier*, um 1900 (Kat. 11), und von John Sloan *Clown beim Schminken*, 1910 (Kat. 22).

1920

Im Juli wird die Phillips Memorial Art Gallery gegründet.

In seiner Liste der „15 besten Ankäufe seit Januar 1920“ führt Duncan Phillips John Henry Twachtmans *Winter* (*Winter*), um 1891, und Julian Alden Weirs *Die Hochweide*, 1899–1902 (Kat. 7), auf. Er kauft Theodore Robinsons *Giverny*, um 1889 (Kat. 9). Zu den weiteren Ankäufen zählen George Inness' Ölgemälde *Albaner See*, 1869 (Kat. 4), sowie Winslow Homers Aquarell *Nachhause rudern* (*Rowing Home*), 1890, das zuvor Weir gehört hatte.

Von November bis Dezember leiht Phillips 43 Gemälde an die Century Association in New York für die Ausstellung *Selected Paintings from the Phillips Memorial Art Gallery* (Ausgewählte Gemälde der Phillips Memorial Art Gallery), darunter Werke von Honoré Daumier, Monet, Ryder, Twachtman und Weir. Er entwickelt die Praxis, europäische und amerikanische Werke nebeneinanderzuhängen, ohne Chronologie und Nationalität zu berücksichtigen. Nach diesem Konzept wird er in den folgenden Jahren seine Ausstellungen gestalten.



Alexander Calder

Geb. 1898 in Philadelphia, Pennsylvania
Gest. 1976 in New York City, New York

Alexander Calder stammte aus einer Bildhauerfamilie in Philadelphia. Er machte 1919 am Stevens Institute of Technology in Hoboken, New Jersey, einen Abschluss in Maschinenbau. 1923 studierte er Malerei an der Art Students League in New York, in den 1920er Jahren stellte er seine erste Drahtskulptur her. 1926 ging er nach Paris, wo er 1931 seine ersten abstrakten Drahtskulpturen schuf. Er schloss sich Abstraction-Création an, einer lockeren Vereinigung von Künstlern, die die abstrakte Kunst als Gegenrichtung zum Surrealismus propagierten. 1933 kehrte Calder in die USA zurück, entwickelte seine Ideen zu farbigen Drahtskulpturen weiter und schuf fein ausbalancierte Mobiles, die im Raum schweben. Nach 1945 wurden seine Arbeiten monumentaler. (Kat. 41)



Ralston Crawford

Geb. 1906 in St. Catharines, Ontario, Kanada
Gest. 1978 in New York City, New York

Als Vertreter des Präzisionismus stellte Ralston Crawford die optimistische Sicht auf den technischen Fortschritt dar, bevor er sich nach dem Zweiten Weltkrieg dem Abstrakten Expressionismus verschrieb.

Nachdem er ein Jahr zur See gefahren war, studierte er von 1927 bis 1932 am Otis Art Institute in Los Angeles, an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, der Barnes Foundation in Merion und der Hugh Breckenridge School in East Gloucester, Massachusetts. 1932/33 bereiste er Europa. Nach seiner Rückkehr besuchte er die Columbia University. Bis 1939 konzentrierte er sich in seiner Malerei auf architektonische Formen. 1946 gehörte er im Auftrag des Magazins *Fortune* zu den Beobachtern des Kernwaffentests auf dem Bikini-Atoll. 1950 entdeckte er New Orleans für sich, wo er häufig Jazz-Musiker fotografierte. (Kat. 46)



Arthur B. Davies

Geb. 1862 in Utica, New York
Gest. 1928 in Florenz, Italien

Arthur Bowen Davies verband in seinem Werk die romantische Malerei des 19. Jahrhunderts mit dem amerikanischen Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts. Er studierte von 1879 bis 1882 an der Chicago Academy of Design und am Art Institute of Chicago. Nachdem er seine Ausbildung beendet hatte, ging er 1887 nach New York, wo er zur Art Students League stieß. Er stellte in New York und Boston aus. 1895 reiste er zum ersten Mal nach Italien. Als führendes Mitglied von The Eight, einer Gruppe von Künstlern, die gegen den konservativen Stil und jurierte Ausstellungen der National Academy of Design opponierten, gehörte Davies auch zu den Organisatoren der *Armory Show* 1913, die dem amerikanischen Publikum die moderne europäische Kunst vorstellte. (Kat. 3)



Richard Diebenkorn

Geb. 1922 in Portland, Oregon
Gest. 1993 in Berkeley, Kalifornien

Richard Diebenkorn besuchte von 1940 bis 1942 die Stanford University, bevor er zum US Marine Corps ging. Während des Zweiten Weltkriegs war er in der Nähe von Washington, D. C., stationiert und besuchte regelmäßig die Phillips Collection, wo ihn die Werke von Paul Cézanne und Henri Matisse beeindruckten. 1946 schrieb sich Diebenkorn an der California School of Fine Arts in San Francisco ein, wo er 1949 seinen Abschluss machte und seit 1947 auch lehrte. 1951 erwarb er einen Master of Fine Arts an der University of New Mexico in Albuquerque und unterrichtete an der University of Illinois in Urbana. Er malte bis 1955 in einem abstrakt-expressionistischen Stil, danach begann er, figurativ zu arbeiten. 1967 kehrte er mit seiner *Ocean Park*-Serie zu einer abstrakten Malweise zurück. 1961 zeigte die Phillips Collection Diebenkorns Werk zum ersten Mal in einer Einzelausstellung an der Ostküste. (Kat. 56, 60, 61)



Paul Dougherty

Geb. 1877 in Brooklyn, New York
Gest. 1947 in Palm Springs, Kalifornien

Paul Dougherty, einer der wichtigsten amerikanischen Marinemaler, machte 1896 seinen Abschluss am Brooklyn Polytechnic Institute und schrieb sich an der New York Law School ein. Obwohl er als Anwalt zugelassen war, entschied er sich 1898 gegen diese Tätigkeit, um 1900 in New York Malerei zu studieren und danach in Europa die Werke der Alten Meister kennenzulernen. Um 1902 kehrte er in die USA zurück und begann auf Monhegan Island, Maine, zu arbeiten, einem beliebten Sommeraufenthalt für Maler. 1904 schloss er sich der Society of American Artists an. Er gewann zahlreiche Preise auf den jährlichen Ausstellungen der National Academy of Design in New York und erhielt 1915 eine Goldmedaille auf der *Panama-Pacific International Exposition* in San Francisco. Nach Reisen in verschiedene Teile der Welt zog er 1928 auf die Monterey-Halbinsel in Nordkalifornien. (Kat. 16)



Arthur G. Dove

Geb. 1880 in Canandaigua, New York
Gest. 1946 in Huntington, New York

Arthur G. Dove gilt als erster amerikanischer Maler, der sich vollständig der Abstraktion zuwandte. In seinen ungegenständlichen Landschaftsdarstellungen ging es ihm mehr um die Wiedergabe von Empfindungen als von Formen. Dove studierte zunächst Kunst und Jura an der Cornell University in Ithaca, New York. Nach seinem Abschluss 1903 arbeitete er in New York als Illustrator. Von 1907 bis 1909 bereiste er Europa, wo er die amerikanischen Maler Max Weber und Alfred Maurer kennenlernte. In Paris geriet er unter den Einfluss der Fauvisten und Cézannes. Nach seiner Rückkehr traf er Alfred Stieglitz in New York, der zu seinem Mentor und Kunsthändler wurde. Stieglitz richtete ihm 1912 seine erste Einzelausstellung in seiner Galerie ein. Duncan Phillips zahlte Dove von 1930 bis zu seinem Tod ein monatliches Stipendium, das es dem Künstler erlaubte, sich auf seine Malerei zu konzentrieren. (Kat. 32, 34, 35, 38, 40)



Thomas Eakins

Geb. 1844 in Philadelphia, Pennsylvania
Gest. 1916 in Philadelphia, Pennsylvania

Thomas Eakins studierte von 1862 bis 1865 an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia und nahm auch an Anatomiekursen am Jefferson Medical College teil. 1866 studierte er in Paris an der École des Beaux-Arts bei Jean-Léon Gérôme und bereiste Europa, bevor er 1870 nach Philadelphia zurückging, um ein Atelier zu eröffnen. Ab 1876 unterrichtete Eakins an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, deren Direktor er sechs Jahre später wurde. Nach einem Skandal um den Einsatz von Nacktmodellen beim Zeichenunterricht wurde er 1886 zum Rücktritt gezwungen. Aus Protest gründeten seine Studenten die Art Students' League of Philadelphia und wählten Eakins zu ihrem Lehrer. Nach diesem Vorfall konzentrierte sich Eakins auf die Portraitmalerie, wobei er seine Aufmerksamkeit auf die realistische Darstellung und die Offenlegung des Charakters richtete. (Kat. 2)



Louis Michel Eilshemius

Geb. 1864 in North Arlington, New Jersey
Gest. 1941 in New York City, New York

Louis Michel Eilshemius besuchte Schulen in der Schweiz und in Dresden, bevor er an die Cornell University ging. Er verließ die Universität nach zwei Jahren, um an der Art Students League in New York Kunst zu studieren. 1886 setzte er sein Kunststudium in Paris an der Académie Julian fort. Nach der Rückkehr stellte er seine Arbeiten im Salmandi Club in New York aus und wurde zu zwei Ausstellungen der National Academy of Design zugelassen. Um 1900 bereiste er Europa, Nordafrika, die USA und die Südsee. Nach seiner Rückkehr nach New York wurden seine Landschaften, vom Mond beschienen und von Nymphen belebt, immer eigenwilliger. Nachdem ihn 1917 Marcel Duchamp gelobt hatte, veranstaltete die Société Anonyme in New York 1920 seine erste Einzelausstellung. Von 1932 bis zu seinem Tod 1941 wurden seine Arbeiten in über 25 Einzelausstellungen gezeigt. (Kat. 6)



Sam Francis

Geb. 1923 in San Mateo, Kalifornien
Gest. 1994 in Santa Monica, Kalifornien

Sam Francis studierte an der University of California, Berkeley, Medizin und verpflichtete sich 1943 als Soldat beim US Army Air Corps. Bei einem Flugzeugabsturz erlitt er schwere Verletzungen. Während der darauffolgenden Klinikaufenthalte begann er, mit Wasserfarben zu malen. Der Maler David Park, ein Lehrer an der California School of Fine Arts, bewegte ihn, 1948 nach Berkeley zurückzukehren und dort seinen Master of Arts zu machen. Danach ging Francis nach Paris, wo er sich für kurze Zeit an der Académie Fernand Léger einschrieb. Die Werke von Claude Monet, Pierre Bonnard und Henri Matisse prägten die Herausbildung seines Stils. In den 1950er Jahren galt Francis in Paris als der führende amerikanische Maler. Die erste Ausstellung seiner Werke in einem Museum fand 1955 in der Kunsthalle Bern statt. (Kat. 58)



Helen Frankenthaler

Geb. 1928 in New York City, New York
Gest. 2011 in Darien, Connecticut

Helen Frankenthaler fand breite Anerkennung als Mitglied der New York School und Vertreterin der zweiten Generation des Abstrakten Expressionismus. Sie studierte bei Rufino Tamayo an der Dalton School in New York, später am Bennington College in Vermont und ab 1950 bei Hans Hofmann. In New York lernte sie den Kritiker Clement Greenberg sowie Jackson → Pollock, Willem de Kooning und andere Künstler der New York School kennen. 1952 gelang ihr der Durchbruch mit dem großformatigen *Berge und See (Mountains and Sea)*, bei dem sie verdünnte Pigmentfarbe auf die ungrundierte Leinwand goss, um dort Effekte ähnlich der Aquarellmalerei zu erzielen. Frankenthalers Spätstil entwickelte sich fern von gestischer Abstraktion und inspirierte Künstler wie Morris → Louis und Kenneth → Noland. 2001 erhielt sie die National Medal of Arts. Frankenthaler war mit Robert → Motherwell verheiratet. (Kat. 67)

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Ortrud Westheider, Michael Philipp

Von Hopper bis Rothko Amerikas Weg in die Moderne

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 248 Seiten, 24,0 x 30,0 cm
219 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5692-1

Prestel

Erscheinungstermin: Juni 2017

Die Publikation *Von Hopper bis Rothko. Amerikas Weg in die Moderne* widmet sich der amerikanischen Kunst vom Impressionismus bis zum Abstrakten Expressionismus mit selten gezeigten Werken aus der Phillips Collection, Washington DC. Im Gilded Age setzte mit Landschaftsmalerei eine Entwicklung ein, die im Wechselspiel mit europäischen Einflüssen zur Abstraktion führte. Das Buch stellt Duncan Phillips als Sammler und Förderer dieser jungen Kunst vor. Es enthält Essays von amerikanischen und europäischen Autorinnen, die die repräsentative Auswahl von 68 Gemälden von 50 Künstlerinnen und Künstlern in den Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung der USA stellen. Die hier versammelten Werke erzählen die parallelen und diversen Kunstgeschichten einer jungen Nation.

The Phillips Collection, Washington DC, in Zusammenarbeit mit dem Museum Barberini, Potsdam.

Mit Beiträgen von Susan Behrends Frank, Alexia Pooth, Susanne Scharf, Corinna Thierolf, Ortrud Westheider und Sylvia Yount.



Der Titel im Katalog