

James McNeill Whistler: ein transatlantisches Chamäleon

Grischka Petri



Abb. 1 JAMES MCNEILL WHISTLER, *Wapping*, 1860/64, Öl auf Leinwand, 72 x 101,8 cm, National Gallery of Art, Washington, John Hay Whitney Collection, 1982.76.8



Abb. 2 JAMES MCNEILL WHISTLER, *Purple and Rose: The Lange Lijzen of the Six Marks*, 1864, Öl auf Leinwand, 93,3 x 61,3 cm, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917

Die Karriere James McNeill Whistlers (1834–1903) fällt in die transatlantische Phase der nordamerikanischen Kunstgeschichte, die ungefähr die Zeit zwischen dem Sezessionskrieg und dem Zweiten Weltkrieg umfasst. Sie wurde abgelöst durch eine sowohl globalere als auch auf sich selbst fokussierte künstlerische Perspektive, in der Europa nicht länger als ästhetischer Taktgeber benötigt wurde.¹ Whistler begann seine Karriere 1855 in Paris, siedelte 1859 nach London über und kehrte in den 1890er-Jahren für einige Zeit in die französische Hauptstadt zurück – sein Geburtsland sollte der US-Amerikaner aber bis zu seinem Tod in London nie wieder besuchen. In Lowell, Massachusetts, zur Welt gekommen, stand er nicht immer zu seiner Herkunft: So gab er bei unterschiedlichen Gelegenheiten Baltimore beziehungsweise das russische St. Petersburg als Geburtsort an.² Gleichwohl fand er noch zu Lebzeiten ein Publikum in den Vereinigten Staaten, das ihn als amerikanischen Maler feierte. So lässt sich Whistler als transatlantischer Künstler bezeichnen.

WHISTLERS STELLUNG IN DEN USA: BESCHIEDENE ANFÄNGE

Whistlers eigene Präsenz in den USA hatte in den 1860er-Jahren freilich bescheiden begonnen. Einige seiner Werke waren von Verwandten gekauft und in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gezeigt worden, wie etwa *Wapping* (Abb. 1) in der siebten Jahresausstellung der New Yorker Artists' Fund Society, die 1866 in den Räumen der National Academy of Design stattgefunden hatte. Das Gemälde gehörte Thomas Winans (1820–1878), dessen jüngere Schwester Julia Whistlers Halbbruder George William geheiratet hatte. Winans stammte aus einer Eisenbahningeniursfamilie, die schon mit dem Vater des Künstlers zusammengearbeitet hatte. Für Whistlers erste Bilderverkäufe und Ausstellungen in den USA bildete ausnahmslos das Netzwerk familiärer und freundschaftlicher Beziehungen den Kontext. Amerika fehlte ansonsten als Wirkungsort einstweilen auf seiner strategischen Karte. Er versuchte vor allem, über die Jahresausstellungen der Royal Academy in London Fuß zu fassen. Neben alltäglichen Sujets stellte Whistler in den 1860er-Jahren Bildnisse aus, auf denen sich sein Modell, in japanische Gewänder gehüllt, mit ostasiatischen Kunstgegenständen beschäftigt. Nachdem Japan Mitte des 19. Jahrhunderts seine Grenzen für den internationalen Handel geöffnet hatte, waren immer mehr japanische Waren, wie Kimonos, Holzschnitte, Paravents und andere Möbel, auf den europäischen Markt gelangt. Whistler gehörte zu den Ersten, die sich für diese exotischen Kunstgegenstände interessierten, und er kaufte sie in der *Jonque chinoise* und in anderen Pariser Ladengeschäften als Accessoires für seine Kompositionen, wie etwa *Purple and Rose: The Lange Lijzen of the Six Marks* (*Purpur und Rosé: Lange Lijzen*) (Abb. 2), das er 1864 neben *Wapping* in der Royal Academy zeigte. Diese Gemälde kamen allerdings noch nicht nach Amerika. Auch Whistlers letztlich scheiternde Versuche, antikisierende Frauengestalten und japanisierende Accessoires miteinander zu vereinen, blieben seinerzeit in den USA unbekannt. Der Künstler änderte Anfang der 1870er-Jahre seine Strategie. Er konzentrierte sich nun auf Farbharmonien, sowohl in Porträts, die er *Arrangements* nannte (meistens »in Black« oder »in Grey and Black«), als auch in den nächtlichen Landschaften, den

Nocturnes. Es sind diese Werke, für die Whistler heute in der Kunstgeschichte bekannt ist. Das *Arrangement in Grey and Black No. 1: Portrait of the Artist's Mother* (*Arrangement in Grau und Schwarz Nr. 1: Porträt der Mutter des Künstlers*) (Abb. 3) ist spätestens seit der großen USA-Tournee des Gemäldes 1932–34 zu einer Ikone der amerikanischen Mutter geworden.³ Die Mehrzahl der *Nocturnes* hängt heute in amerikanischen Museen.

Whistlers erster größerer amerikanischer Auftritt erfolgte 1876 auf der *Academy Charity Exhibition* in Baltimore, wo vier seiner Werke gezeigt wurden, darunter *Wapping* und *A Girl in White* (*Mädchen in Weiß*) – jene *Symphony in White, No. 1: The White Girl* (*Symphonie in Weiß, Nr. 1: Das weiße Mädchen*) (Abb. 4), die zusammen mit Manets *Le déjeuner sur l'herbe* (*Frühstück im Grünen*) 1863 eine der Hauptattraktionen auf dem Salon des Refusés in Paris gewesen war. Kurze Zeit später rückte Whistler in den Brennpunkt des Interesses der amerikanischen Medien, als Berichte über seine Klage gegen den Kunstkritiker John Ruskin New York erreichten. Nachdem Ruskin 1877 Whistlers *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket* (*Nocturne in Schwarz und Gold, die fallende Rakete*) (Abb. 5) mit einem in das Gesicht des Publikums geschleuderten Topf Farbe gleichsetzte und den Künstler als ungebildeten Betrüger beschimpft hatte, hatte Whistler eine Beleidigungsklage eingereicht und Schadensersatz gefordert. Im November 1878 urteilte der High Court zwar, Ruskin habe die Grenzen des Zulässigen überschritten, doch bezifferte das Gericht den Schadensersatz auf einen Viertelpenny. Beide Parteien sollten ihre Gerichtskosten selbst tragen – für Whistler bedeutete dies den Bankrott.⁴ William Brownells Artikel in *Scribner's Magazine* über diesen Vorfall stellte, jenseits des Sensationswerts, zugleich auch den ersten amerikanischen Beitrag dar, der sich inhaltlich mit Whistlers Kunst auseinandersetzte. Er war mit einigen der in Amerika bekannten Werke des Künstlers bebildert, darunter befanden sich verschiedene Radierungen, das *Arrangement in Grey and Black No. 1: Portrait of the Artist's Mother* (Abb. 3), *White Girl* (*Das weiße Mädchen*) (Abb. 4) und ein frühes Selbstbildnis (Abb. 6). Die Danksagung am Ende lässt den Schluss zu, dass Samuel P. Avery bei der Publikation seine Hand im Spiel hatte.⁵ Avery hatte als Kommissar der amerikanischen Sektion der Weltausstellung 1867 Whistler entdeckt und besagtes Selbstbildnis 1872 erworben. Er zeigte es fortan gern bei verschiedenen Anlässen in New York, vor allem im neu gegründeten Metropolitan Museum of Art. Linda Merrill hat darauf aufmerksam gemacht, dass das amerikanische Publikum zu jenem Zeitpunkt noch keine der so kontrovers diskutierten *Nocturnes* hatte sehen können, deren Verunglimpfung der Prozess geschuldet war und gegen deren Urheber sich Ruskin in seiner Kritik so vehement gewandt hatte.⁶ Erst 1883 kam die erste *Nocturne* in die USA, dann aber gleich die umstrittene *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*. Sie war »Gaststar« in der Ausstellung von Whistlers venezianischen Radierungen bei H. Wunderlich & Co. in New York und reiste weiter nach Baltimore, Boston, Philadelphia, Detroit und Chicago.

DIE TRANSATLANTISCHEN ELITEN

In den 1880er-Jahren entdeckten die kunstsammelnden US-Eliten Whistler, als dieser seine Präsenz auf Ausstellungen in Paris wieder ausbaute. Die französische Hauptstadt galt Amerikanern als Zentrum des guten Geschmacks. Die erste Generation US-amerikanischer Kunsthändler kaufte französische Kunst.⁷ Zwischen 1867



Abb. 3 JAMES MCNEILL WHISTLER, *Arrangement in Grey and Black No. 1: Portrait of the Artist's Mother*, 1871, Öl auf Leinwand, 144,3 x 162,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

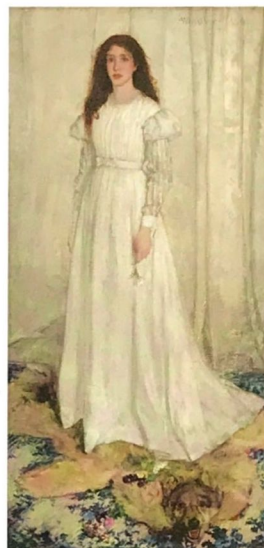


Abb. 4 JAMES MCNEILL WHISTLER, *Symphony in White, No. 1: The White Girl*, 1862, Öl auf Leinwand, 213 x 107,9 cm, National Gallery of Art, Washington, Harris Whittemore Collection, 1943.6.2



Abb. 5 JAMES MCNEILL WHISTLER, *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*, 1875, Öl auf Holzpaneel, 60,3 x 46,7 cm, Detroit Institute of Arts, Gift of Dexter M. Ferry, Jr.



Abb. 6 JAMES McNEILL WHISTLER, **Portrait of Whistler with a Hat**, 1857/59, Öl auf Leinwand, 46,3 x 38,1 cm, Smithsonian Institution, Washington, D. C., Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Gift of Charles Lang Freer, F1906.57a-b

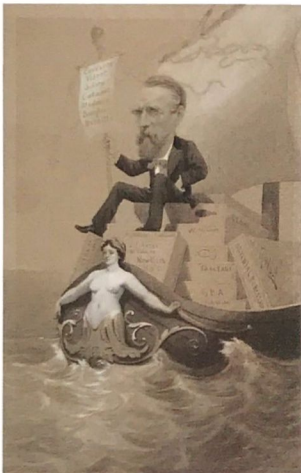


Abb. 7 THEODORE WUST, **Samuel P. Avery Transporting His Treasures Across the Sea**, ca. 1875/80, Bleistift, Tinte und Gouache auf grauem Papier, 40,9 x 26,7 cm (Blatt), New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Emma Avery Welcher and Amy Ogden Welcher and Alice Welcher Erickson, 1967

und 1877 hatten sich die Kunstexporte von Europa in die USA verzehnfacht.⁸ Kunsthändlern kam dabei eine Schlüsselstellung zu, wie schon die Schauspielerin und Schriftstellerin Fanny Kemble 1866 dem englischen Künstler Frederic Leighton verriet: »Bilder werden höchst selten ohne die Vermittlung von Händlern verkauft.«⁹ Kemble kannte sich aus: Ihre mittlerweile geschiedene Ehe und Theater-Tourneen hatten sie in die USA geführt. Nun bekam Whistler Zugang zu den Netzwerken der Händler. Der bereits genannte Samuel P. Avery hatte 1865 seine Kunsthandlung in New York eröffnet und reiste regelmäßig nach Europa, um seinen Sammlern in den USA die neueste Kunst zu vermitteln. Seine transatlantische Existenz ist von Theodore Wust (1853[?]-1915) in einer Zeichnung festgehalten worden (Abb. 7), auf der Avery seine Einkaufsliste als Standarte zur Schau stellt. Die aus heutiger Sicht zum Teil unbekannt Namen sind Künstlern zu eigen, deren Werke dem zeitgenössischen Geschmack entsprachen.¹⁰ Außerdem importierte Avery Porzellan und Glas. Zu seinen Partnern in Paris gehörte der aus Baltimore stammende George A. Lucas (1824-1909), ein alter Freund Whistlers, der sich 1857 in der französischen Metropole niedergelassen hatte. Lucas kooperierte von Paris aus mit Avery und beriet mehrere amerikanische Sammler, wie John T. Johnston, William H. Vanderbilt und vor allem William T. Walters.¹¹ Avery kaufte Radierungen und machte Whistler in New York bekannt; er war der wichtigste Kontakt des Künstlers in New York bis Mitte der 1880er-Jahre. Lucas vermittelte Arbeiten von ihm nach Baltimore und auf Ausstellungen in Paris. Die Freundschaft zwischen Lucas und Whistler endete, als Letzterer seine Lebensgefährtin Maud Franklin (1857-1939) für Beatrice Godwin (1857-1896), die Witwe des Architekten und Designers Edward W. Godwin (1833-1886), verließ. Lucas half Maud Franklin nach der Trennung, in Paris Fuß zu fassen. Kurz zuvor hatte Whistler Lucas noch porträtiert (Abb. 8). Die allgemeine wirtschaftliche Lage in den USA war unsicher, immer wieder hatte man Bankrotte zu beklagen und die Konjunktur war nicht stabil. Dennoch blieb die Nachfrage nach Kunst, vor allem nach französischer Salonkunst, hoch.¹² *Friedland* von Ernest Meissonier und *Horse Fair (Pferdemarkt)* von Rosa Bonheur brachen 1887 Preisrekorde.¹³ Ein Jahr später stellte Sheridan Ford in seinem Pamphlet *Art. A Commodity* über die USA fest: »Dies ist das größte Bilder-verzehrende Land der Welt.«¹⁴ Auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago 1893 wurde dies ablesbar. Die Protagonisten des *Gilded Age* (»Vergoldeten Zeitalters«) präsentierten in der »Weißen Stadt« der Weltausstellung ihre Zeit als eine amerikanische Renaissance. Der französische Juwelier André Bouilhet berichtete aus Chicago, diese große »Stadt aus Palästen«, ungezählten Zitaten und Reproduktionen dereuropäischen Antikewirkewie der Traum eines jungen Architekten auf der Suche nach einem Vorhaben, das ihm die Türen der Villa Medici öffnen solle.¹⁵ Der Detroiter Eisenbahnunternehmer Charles Lang Freer gehörte zu jenen Sammlern, die sich als Medici ihrer Epoche verstanden.¹⁶

KÜNSTLER – AUSSTELLUNGEN – SAMMLER: DIE NACHFRAGE SEIT DEN 1880ER-JAHREN

Whistler gewann nun an Präsenz in den USA: Junge Künstler entdeckten ihn als ihr Vorbild, seine Werke wurden in den Vereinigten Staaten gezeigt und schließlich interessierten sich auch Sammlerinnen und Sammler für ihn. Der Eindruck, den Whistlers Konfrontation mit Ruskin hinterlassen hatte – hier engagierte sich ein Amerikaner gegen rückständige europäische Kunstansichten –, passte zum amerikanischen Lebensgefühl, zum Fortschrittsglauben und zum wachsenden künstlerischen

Selbstbewusstsein. Als Whistler nach dem Prozess und seinem Bankrott nach Venedig ging, um einem Auftrag der Fine Art Society für eine Folge von Radierungen nachzukommen, ergaben sich erstmals Möglichkeiten des unmittelbaren künstlerischen Austausches mit einer Reihe junger Künstler aus den USA um Frank Duveneck (1848–1919), die sich zum Studium in Italien aufhielten.¹⁷ Über kollegiale und freundschaftliche Begegnungen boten sich für Whistler neue Möglichkeiten, sein Werk in seinem Geburtsland zu zeigen. Vor allem William Merritt Chase (1849–1916) wurde diesbezüglich ein wichtiger Helfer. Chase bereiste Europa und stellte in Brüssel und Paris aus. Als Präsident der Society of American Artists brachte er Whistlers Porträt seiner Mutter 1882 nach New York. Im Jahr 1885 arbeitete er den Sommer über an einem Gemälde, das Whistler in einer seiner charakteristischen Posen mit Spazierstock darstellte (Abb. 9), während Whistler gleichzeitig Chase porträtierte. Geplant war, beide Bildnisse in Anwesenheit der Künstler gemeinsam in New York auszustellen. Aus der Amerikareise Whistlers wurde indes nichts, da er sich noch im selben Sommer mit Chase zerstritt. Dessen Porträt stellte Whistler nie fertig.



Abb. 8 JAMES McNEILL WHISTLER, **Portrait of George A. Lucas**, 1886, Öl auf Holzpaneel, 21,7 x 12,5 cm, Baltimore, The Walters Art Museum, Gift of George A. Lucas to Henry Walters, 1908, 37.319

Wenn auch der Künstler seiner Heimat fernblieb, so bekam das amerikanische Publikum doch immerhin öfter die Gelegenheit, Whistlers Bilder anzuschauen. Die Galerie H. Wunderlich & Co. zeigte 1889 eine 60 Werke umfassende Auswahl von Whistlers damals neuester Produktion kleinformatiger Ölgemälde und Aquarelle. Die Schau weckte das Interesse mehrerer Sammler an dem in London ansässigen Landsmann.¹⁸ Whistler seinerseits setzte auch auf die USA, als er für die Weltausstellung 1889 in Paris seine Arbeiten in der amerikanischen Sektion zeigen wollte. Als die Jury jedoch zehn seiner Grafiken ablehnte, zog er seine Arbeiten zurück und stellte sie in der britischen Sektion aus, wo sie eine Goldmedaille gewannen und Whistler die Mitgliedschaft in der Ehrenlegion einbrachten. Vier Jahre später wurde er auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago wieder amerikanisiert.¹⁹ Dort erhielt er für die gezeigten sechs Gemälde und 59 Radierungen seine erste offizielle amerikanische Auszeichnung, ebenfalls eine Goldmedaille.



Abb. 9 WILLIAM MERRITT CHASE, **James Abbott McNeill Whistler**, 1885, Öl auf Leinwand, 188,3 x 92,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of William H. Walker, 1918

In der Zwischenzeit hatte sich die allgemeine Situation für Whistler entscheidend geändert, nachdem der französische Staat 1891 das Porträt seiner Mutter für das Musée du Luxembourg angekauft²⁰ und der Stadtrat von Glasgow das Porträt Thomas Carlyles erworben hatte.²¹ Diese Transaktionen öffentlicher Sammlungen machten aus Whistler schlagartig einen international anerkannten Künstler. In London organisierte die Goupil Gallery eine Retrospektive seiner Werke, die Preise stiegen und die erste Generation seiner englischen Sammler bot nun Gemälde Whistlers auf dem Markt an, um damit Gewinn zu erzielen.²² Whistler reagierte zornig und plante, so viele seiner Werke wie möglich außerhalb Englands unterzubringen. Seine eigene Musealisierung spielte für ihn dabei eine immer wichtigere Rolle. Whistler und seine Frau Beatrice zogen nach Paris, wo ihre Atelierwohnung in der Rue du Bac zu einem festen Anlaufpunkt für kunstinteressierte Amerikaner wurde. Amerikanische Künstler und Sammler reisten traditionell nach Frankreich, um sich ausbilden zu lassen und Kunst zu kaufen; nun etablierte Whistler sich dort, wo sich das größte transatlantische Potenzial in Europa bot. In den Worten Henry James': »Wenn wir heute nach ›amerikanischer Kunst‹ suchen, dann finden wir sie hauptsächlich in Paris.«²³ Tatsächlich stellten die Amerikaner um 1890 die größte Gruppe ausländischer Künstler in den französischen Salons.²⁴ Whistler hatte sich für seine Landsleute als amerikanisches Genie etabliert.²⁵ Seit Ende der 1880er-Jahre verkaufte er seine Werke mehrheitlich in die USA, vor allem über den für H. Wunderlich & Co.



Abb. 10 JAMES McNEILL WHISTLER, **Edward Guthrie Kennedy**, 1893/95, Öl auf Holz, 29,4 x 17,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Edward G. Kennedy, 1909



Abb. 11 JAMES McNEILL WHISTLER, **Arrangement in Black (The Lady in the Yellow Buskin)**, ca. 1883, Öl auf Leinwand, 218,4 x 110,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Purchased with the W. P. Wilstach Fund, 1895

operierenden Edward G. Kennedy (1849–1932),²⁶ dem der Künstler versicherte: »Sie sind gewissermaßen zu einer ausgezeichneten Whistler'schen Hauptzentrale geworden!«²⁷ In dieser Rolle hatte Kennedy Avery abgelöst. Er vermittelte zahlreiche transatlantische Ankäufe für Whistler und versuchte auch, ihn strategisch zu beraten. Whistler ehrte Kennedy, der trotz Seekrankheit regelmäßig nach Europa reiste, mit einem kleinen Porträt (Abb. 10).

Das erste Ölgemälde Whistlers, das von einem amerikanischen Museum angekauft wurde, war *Arrangement in Black (The Lady in the Yellow Buskin) – Portrait of Lady Archibald Campbell* [*Arrangement in Schwarz (Die Dame mit den gelben Stiefeletten) – Porträt von Lady Archibald Campbell*], 1895 erworben vom Philadelphia Museum of Art (Abb. 11). Das Porträt gehörte zu den Werken, die auf der *World's Columbian Exposition* gezeigt worden waren. In der Folge kaufte das Museum of Fine Arts in Boston 1896 über Edward G. Kennedy zwei gerade erst fertiggestellte Halbfiguren an (*The Little Rose of Lyme Regis* [*Die kleine Rosie aus Lyme Regis*] sowie *The Master Smith of Lyme Regis* [*Meister Smith aus Lyme Regis*]) und das Carnegie Institute in Pittsburgh im selben Jahr Whistlers Porträt des Geigenvirtuosen Pablo de Sarasate von diesem selbst für 900 Pfund. Als 1900 das Art Institute of Chicago die erste *Nocturne* für eine öffentliche Sammlung erwarb, *Nocturne: Blue and Gold – Southampton Water* (*Nocturne: Blau und Gold – Das Southampton Water*), signalisierte dies öffentliche Anerkennung für Whistlers progressive Kunst jenseits der Porträts, die regelmäßig mit denen von Velázquez verglichen wurden. Den letzten Schritt zur eigenen Musealisierung als »lebender Alter Meister«²⁸ ging Whistler mit dem erwähnten Charles Lang Freer, dem er half, eine repräsentative Sammlung seiner Werke aufzubauen. Sie gehört heute als Teil der Freer Gallery of Art zur Smithsonian Institution in Washington.²⁹ Whistler kuratierte von Europa aus seine bis heute anhaltende Präsenz in amerikanischen Sammlungen. An seiner statt reisten seine Werke – mit der Zollbefreiung, die von den US-Behörden für Produkte amerikanischer Künstler im Ausland eingeräumt wurde.³⁰ So erhielt nicht nur der amerikanische Erwerber der *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*, der New Yorker Rechtsanwalt Samuel Untermyer, bei seinem Kauf ein konsularisches Zertifikat über den amerikanischen Ursprung dieser in die USA exportierten Kunst.³¹ Whistler war folglich französisch genug, um von den amerikanischen Eliten nachgefragt zu werden, und amerikanisch genug, um durch den zollbefreiten Verkauf seiner Werke in die Vereinigten Staaten den kulturellen Nationalstolz zu befördern: ein transatlantisches Chamäleon.

1 Die Periodisierungen und die Historiografie der amerikanischen Kunstgeschichte sind zu komplex und heterogen, um hier auf den Punkt gebracht werden zu können. Zu diesem Thema siehe die Einleitung in Groseclose, Barbara und Jochen Wierich (Hrsg.): *Internationalizing the History of American Art*, University Park (PA) 2009; einen Überblick über jüngere Positionen und Ansätze der Forschung auf dem Gebiet der amerikanischen Kunst bietet außerdem Davis, John: »The End of the American Century: Current Scholarship on the Art of the United States«, in: *The Art Bulletin*, 85, 2003, S. 544–580.

2 Es sind zahlreiche Anekdoten hierzu im Umlauf; siehe nur Eddy, Arthur Jerome: *Recollections and Impressions of James A. McNeill Whistler*, Philadelphia 1903, S. 28 f. In St. Pe-

tersburg hatte Whistler mehrere Jahre seiner Kindheit verbracht, da sein Vater Eisenbahningenieur in Diensten des Zaren gewesen war.

3 Siehe Sharp, Kevin: »Pleasant dreams: Whistler's Mother on tour in America, 1932–34«, in: MacDonald, Margaret F. (Hrsg.): *Whistler's Mother: An American Icon*, Aldershot 2003, S. 81–99.

4 Für grundlegende und ausführliche Erläuterungen zu dem Prozess zwischen Whistler und Ruskin siehe Merrill, Linda: *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington, D. C., 1992. – Ferner Petri, Grischka: *Arrangement in Business. The Art Markets and the Career of James McNeill Whistler*, Hildesheim 2011, S. 249–337.

- 5 Brownell, William C.: »Whistler in Painting and Etching«, in: *Scribner's Monthly*, 1879, S. 481–495.
- 6 Merrill, Linda: »Whistler in America«, in: *After Whistler. The Artist and His Influence on American Painting*, Ausst.-Kat. High Museum of Art, Atlanta 2003, S. 10–31, hier: S. 15.
- 7 Vgl. Riopelle, Christopher: »American Artists in France/French Art in America«, in: *Americans in Paris 1860–1900*, Ausst.-Kat. National Gallery, London, Museum of Fine Arts, Boston, The Metropolitan Museum of Art, New York, London 2006, S. 207–221.
- 8 Cohen-Solal, Annie: »Un jour, ils auront des peintres«. *L'avènement des peintres américains, Paris 1867–New York 1948*, Paris 2000, S. 33 f.
- 9 Brief von Fanny Kemble an Frederic Leighton, 27.4.1866, zit. nach: Barrington, Emilia: *Life, Letters and Work of Frederic Baron Leighton of Stretton*, 2 Bde., London 1906, Bd. 2, S. 75: »[...] it is extremely rare for pictures to sell without the intervention of dealers« (dt. Übers. v. Alexandra Titze-Grabec).
- 10 Ignacio de León y Escosura (1834–1901), der in der Zeichnung irr tümlicherweise mit »v« geschriebene Jean-Georges Vibert (1840–1902), Adolf Schreyer (1828–1899), ein Repräsentant der Düsseldorfer Schule, Alexandre Cabanel (1823–1889), Federico de Madrazo (1815–1894), George H. Boughton (1833–1905) und Édouard Detaille (1848–1912).
- 11 Die Tagebücher von Avery und Lucas liegen ediert vor: Beaufort, Madeleine Fidell, Herbert L. Kleinfeld und Jeanne K. Welcher (Hrsg.): *The Diaries 1871–1882 of Samuel P. Avery, Art Dealer*, New York 1979. – Randall, Lillian M. C. (Hrsg.): *The Diary of George A. Lucas, an American Art Agent in Paris, 1857–1909*, Princeton 1979.
- 12 Burns, Sarah: *Inventing the Modern Artist. Art and Culture in Gilded Age America*, New Haven/London 1996, S. 193. – Vgl. auch Goldstein, Malcolm: *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States*, Oxford/New York 2000, S. 77.
- 13 Fink, Lois Marie: »French Art in the United States, 1850–1870: Three Dealers and Collectors«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1978, S. 87–100, hier: S. 88.
- 14 Ford, Sheridan: *Art. A Commodity*, New York 1888, S. 34: »This is the largest picture-consuming country in the world« (dt. Übers. v. Alexandra Titze-Grabec).
- 15 Bouilhet, André: »L'exposition de Chicago. Notes de voyage d'un orfèvre«, in: *Revue des arts décoratifs*, 14, 1893, S. 66–79, hier: S. 68.
- 16 Der Künstler Abbott Thayer (1849–1921) erinnerte Freer 1893 daran, dass die Medici zwar selbst keine Kunst herstellten, durch ihre Kunstförderungen die italienische Renaissance aber geprägt hatten. Freer nutzte den Hinweis als Impuls für eine Florenzreise im folgenden Jahr; Lawton, Thomas und Linda Merrill: *Freer. A Legacy of Art*, New York 1993, S. 154.
- 17 Hierzu Denker, Eric: *Whistler and His Circle in Venice*, London 2003.
- 18 Merrill 2003 (wie Anm. 6), S. 21 f.
- 19 Sutherland, Daniel E.: *Whistler: A Life for Art's Sake*, New Haven/London 2014, S. 237, 273.
- 20 Zu den Einzelheiten der Verhandlungen siehe MacDonald, Margaret F. und Joy Newton: »The Selling of Whistler's Mother«, in: MacDonald 2003 (wie Anm. 3), S. 65–79. Das Gemälde gehört heute zur Sammlung des Musée d'Orsay, Paris.
- 21 Petri 2011 (wie Anm. 4), S. 495–497.
- 22 Eine tabellarische Übersicht der Transaktionen findet sich ebd., S. 542.
- 23 James, Henry: »John S. Sargent«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 75, Oktober 1887, S. 683–691, hier: S. 683: »[...] when to-day we look for »American Art« we find it mainly in Paris« (dt. Übers. v. Alexandra Titze-Grabec). Zum Image der amerikanischen Künstler in Paris siehe Rapetti, Rodolphe: »Assimilation and Resistance 1880–1900«, in: Ausst.-Kat. London/Boston/New York 2006 (wie Anm. 7), S. 179–189.
- 24 Fink, Lois Marie: *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington, D. C./Cambridge 1990, S. 125 f.
- 25 Burns, Sarah: »Old Maverick to Old Master: Whistler in the Public Eye in Turn-of-the-Century America«, in: *American Art Journal*, 22, 1990, S. 28–49, hier: S. 47.
- 26 Siehe Petri 2011 (wie Anm. 4), S. 560–566, mit statistischen Auswertungen.
- 27 Whistler an Edward G. Kennedy, 10.7.1892, G UW 07203, zit. nach: MacDonald, Margaret F., Patricia de Montfort und Nigel Thorp (Hrsg.): *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855–1903*, Online edition, University of Glasgow (GUW); www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence: »[...] you have become in a way a great Whistlerian Head Centre!« (dt. Übers. v. Alexandra Titze-Grabec).
- 28 Vgl. Burns 1990 (wie Anm. 25), S. 30: »living Old Master«.
- 29 Whistler an Charles L. Freer, 29.7.1899, G UW 03196: »Meanwhile I think I may tell you without the least chance of being misunderstood, that I wish you to have a fine collection of Whistlers!! – perhaps The collection.« (»Mittlerweile bin ich zu der Überzeugung gelangt, Ihnen ohne die geringste Gefahr, missverstanden zu werden, sagen zu können, dass ich wünsche, sie besäßen eine schöne Sammlung von Whistlern!! – vielleicht Die Sammlung.« [dt. Übers. Alexandra Titze-Grabec]).
- 30 Der Importzoll auf Kunst wurde immer wieder geändert: 1883 von 10 % auf 30 % angehoben, 1890 auf 15 % gesenkt, 1894 abgeschafft und 1897 mit 20 % wieder eingeführt; siehe Barber, William J.: »International Commerce in the Fine Arts and American Political Economy«, in: De Marchi, Neil und Craufurd D. W. Goodwin (Hrsg.): *Economic Engagements with Art*, Durham/London 1999, S. 209–234.
- 31 Whistler an Samuel Untermeyer, 3.9.1892, G UW 05886.