



Die Form der Freiheit

Internationale Abstraktion nach 1945

Ausstellung und Katalog:
Daniel Zamani

Herausgegeben von:
Ortrud Westheider
Michael Philipp
Daniel Zamani

Mit Beiträgen von:
Jeremy Lewison
Gražina Subelytė
Daniel Zamani

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam,
und der Albertina modern, Wien.
Mit großzügiger Unterstützung der Fondation Gandur pour l'Art, Genève.



In Potsdam steht die Ausstellung
unter der Schirmherrschaft der Botschafterin
der Vereinigten Staaten von Amerika in Deutschland,
I.E. Amy Gutmann.



U.S. Embassy Berlin

Inhalt

6	Leihgeber
7	Vorwort
9	Dank
10	Die Form der Freiheit? Internationale Abstraktion nach 1945 Jeremy Lewison
28	Art of This Century. Peggy Guggenheim und Jackson Pollock Gražina Subelytė
40	Dialog auf Augenhöhe. Abstrakter Expressionismus und Malerei des Informel Daniel Zamani
	Katalog der ausgestellten Werke Daniel Zamani
56	Malerische Freiheit. Abstrakter Expressionismus
100	Kontemplative Bildräume. Farbfeldmalerei
128	Dynamische Prozesse. Malerei des Informel
164	Anschluss an die Avantgarde. Westdeutsche Nachkriegsabstraktion
	Anhang
198	„Der Realismus unserer Zeit“. Künstlerstatements 1931–2002 Zusammengestellt von Daniel Zamani
220	Abstraktion als Weltsprache? Eine transatlantische Chronologie 1939–1959 Daniel Zamani
232	Anmerkungen
238	Verzeichnis der ausgestellten Werke
241	Auswahlbibliographie
253	Autorinnen und Autoren
254	Abbildungsnachweis

Leihgeber

Museum Frieder Burda, Baden-Baden
Galerie Georg Nothelfer, Berlin
Sammlung Richard und Karen Duffy, Chicago
Sammlung Thomas McCormick und Janis Kanter, Chicago
Kunstpalast, Düsseldorf
MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Sammlung Ströher
Fondation Gandur pour l'Art, Genève
Tate, London
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Kunsthalle Mannheim
Michael Antonello und Chris Haqq, Magis Collection, Minneapolis
Archiv Geiger, München
The Estate of Jack Tworkov and Van Doren Waxter, New York
Helen Frankenthaler Foundation, New York
Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York
Solomon R. Guggenheim Foundation, New York (Peggy Guggenheim Collection, Venedig;
Hannelore B. and Rudolph B. Schulhof Collection)
The Metropolitan Museum of Art, New York
The Whitney Museum of American Art, New York
Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Paris
Sammlung Siegfried und Jutta Weishaupt, Ulm
National Gallery of Art, Washington, D.C.
Albertina, Wien
Galerie Haas AG, Zürich
Privatsammlung, courtesy Hauser & Wirth, Zürich

ASOM Collection
The Levett Collection
Sammlung Hasso Plattner
The Richard Pousette-Dart Estate
Triton Collection Foundation

sowie weitere Sammlungen, die nicht namentlich genannt werden möchten

Vorwort

...
*Auf die Stufen des Todes
Schreibe ich Deinen Namen*
...
*Und durch die Macht eines Wortes
Beginne ich wieder zu leben
Ich bin geboren, Dir zu begegnen
Dich zu benennen*

Freiheit.

Paul Éluard

Der Begriff „Freiheit“ prägte den künstlerischen Neubeginn nach 1945. Flugblätter mit Paul Éluards Gedicht „Liberté“ (1942) warfen britische Flugzeuge über Frankreich ab, zwei Jahre vor der alliierten Befreiung von Paris. Freiheit war das Schlüsselwort in Jean-Paul Sartres Theaterstück *Die Fliegen* (1943), das noch unter der deutschen Besetzung uraufgeführt wurde. Freiheit des Einzelnen als Verpflichtung zum Engagement war Kern der in Europa und den USA rezipierten Philosophie des Existenzialismus.

Künstlerinnen und Künstler auf beiden Seiten des Atlantiks suchten nach dem Zweiten Weltkrieg nach einer Formensprache, die den freien künstlerischen Akt betonte. Sie schufen Bildfelder voller Energie als Ausdruck ihres Freiheitsgefühls. Ohne Hierarchie sollte jeder Punkt auf der Fläche den Weg ins Bild gleichermaßen eröffnen. Abstraktion war für sie kein Stil. Malerinnen und Maler strebten nach unmittelbarem und individuellem Ausdruck. Zugleich richteten sie ihre Kunst auf die Selbsterfahrung der Betrachter, die sie mit einem Ereignis auf der Leinwand konfrontierten: Farbschlieren oder über die Bildgrenzen ausstrahlende Farbfelder hielten den Bildprozess offen.

Die Ausstellung *Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945* widmet sich den beiden wichtigsten Strömungen der Nachkriegsabstraktion: dem Abstrakten Expressionismus in den USA und der informellen Malerei in Westeuropa. Obwohl beide Kunstrichtungen bereits ab den späten 1940er Jahren vielfach miteinander im Dialog gezeigt wurden, gab es bislang keine Ausstellung, die sich der verknüpften Entwicklung der Bewegungen im Hinblick auf Action-Painting und Farbfeldmalerei gewidmet und dabei den historischen Bogen von Mitte der 1940er Jahre bis zum Ende des Kalten Kriegs gespannt hat.

Vorangegangene Ausstellungen haben die Propagierung der Abstraktion, verstanden als universelle Weltsprache, im Kulturkampf zwischen West und Ost analysiert. Die von Daniel Zamani kuratierte Ausstellung in Potsdam und Wien untersucht die künstlerischen Intentionen und den internationalen Dialog, aus dem die Abstraktion der Nachkriegszeit hervorging. *Die Form der Freiheit* nimmt die Internationalisierung der nordamerikanischen Künstlerschaft in den Blick. Viele amerikanische Künstlerinnen und Künstler waren als Kinder mit ihren Familien in die USA emigriert. Die Eröffnung von Museen für moderne Kunst – 1929 das Museum of Modern Art, 1939 das Museum of Non-Objective Painting, 1942 Peggy Guggenheims Galerie Art of This Century – machte diese neue Künstlergeneration in New York mit europäischen Avantgardeströmungen wie Kubismus und Surrealismus vertraut. Nach dem Ankauf eines Seerosenbildes durch das Museum of Modern Art im Jahr 1955 waren auch die großen semiabstrakten Bildfelder Claude Monets zugänglich. Kunst-

kritiker verglichen die gestische Nachkriegsabstraktion mit impressionistischen Strategien der Entgrenzung und sprachen vom „Abstract Impressionism“.

Die Rückkehr der evakuierten Kunstschatze in den Louvre, die Gründung von Zeitschriften, Verlagen und Galerien sowie der Jazz waren in Paris bald nach Kriegsende äußere Zeichen des Neubeginns. Sie bildeten aber auch den Hintergrund der Traumabewältigung. Es ging um die Freiheit einer neuen Generation, die, anders als ihre Eltern am Ende des Ersten Weltkriegs, mit unvergleichlichen Verbrechen gegen die Menschheit konfrontiert war. Simone de Beauvoir schrieb 1963 in ihrem Buch *Der Lauf der Dinge*: „Der Krieg war zu Ende. Er lastete wie ein schwerer Leichnam in unseren Armen, und es gab auf der ganzen Welt keine Stelle, wo wir ihn hätten begraben können.“ Als Reaktion auf diese Erfahrung entwickelten europäische Künstlerinnen und Künstler der Nachkriegsgeneration, ähnlich wie ihre Kollegen zeitgleich in den Vereinigten Staaten, eine Ereignisstruktur der Malerei, die sich einer Vereinnahmung des Bildes entgegensetzt.

Daniel Zamani, seit 2018 Kurator am Museum Barberini, geht in seiner Konzeption von den Werken der Hasso Plattner Stiftung aus, die wie bei Joan Mitchell und Sam Francis vom französischen Impressionismus inspiriert wurden, der durch die Sammlung des Stifters im Museum Barberini reich vertreten ist. Er stellt den transatlantischen Dialog mit ikonisch gewordenen Positionen der Nachkriegsabstraktion wie Jackson Pollock, Mark Rothko, Lee Krasner, Barnett Newman, Georges Mathieu und Ernst Wilhelm Nay vor, und gibt weniger bekannten Malerinnen und Malern eine Stimme, darunter Norman Bluhm, Jean Degottex, Perle Fine, Simon Hantaï, Manolo Millares, Judit Reigl, Janet Sobel, Hedda Sterne und Theodoros Stamos. In Wien wird die Präsentation mit dem Titel *Ways of Freedom. Pollock, Rothko, Mitchell* von Angela Stief, Direktorin der Albertina modern, kuratiert. Wie in Potsdam liegt auch in Wien ein Fokus auf den Künstlerinnen der internationalen Nachkriegsabstraktion. Zudem gibt die Wiener Schau Einblick in die Entwicklung der österreichischen Avantgarde nach 1945.

Mit Angela Stief und Daniel Zamani danken wir den zahlreichen Museen und Privatsammlungen in Europa und den USA für ihre großzügige Unterstützung, ohne die unsere Ausstellung nicht möglich gewesen wäre – und der Fondation Gandur pour l'Art, Genève, sowie dem Kunstpalast in Düsseldorf für die Bereitstellung umfangreicher Konvolute. Auch der ASOM Collection sowie Christian und Florence Levett sind wir für die Unterstützung mit mehreren bedeutenden Leihgaben zu großem Dank verpflichtet. Mit Michael Philipp, Chefkurator des Museums Barberini und Mitherausgeber des Katalogs, danken wir den Autoren der Essays, die auf ein Symposium zurückgehen, das am 13. Oktober 2021 im Museum Barberini stattfand. In Potsdam steht die Ausstellung unter der Schirmherrschaft von I.E. Amy Gutmann, Botschafterin der Vereinigten Staaten von Amerika in Deutschland.

Wir wünschen der Ausstellung in Potsdam und Wien viele Besucherinnen und Besucher, die sich auf die Form der Freiheit einlassen, die diese Malerei so kraftvoll bereithält.

Ortrud Westheider
Direktorin
Museum Barberini

Klaus Albrecht Schröder
Generaldirektor
Albertina

Dank

Für die Unterstützung beim Zustandekommen von Ausstellung und Katalog danken wir Jason Andrew, David Anfam, Jana Baumann, James Brett, Cheryl Chan, Magdalene Claesges, Edith Devaney, Bertrand Dumas, Charles Duncan, Vera Ehe, Tamaris Ellins, Martin Engler, Matthew Gale, Jean Claude Gandur, Julia Geiger, Keith Gill, Vivien Greene, Joëlle Griesmaier, Daniel Hantai, Anna Helwing, Inge Herold, Kay Heymer, Anne-Kathrin Hinz, Sanford Hirsch, Elizabeth Horst, Judith Irrgang, Ekaterina Klim, James Koch, Sofia Komarova, Felix Krämer, Annette Krüger, Ulf Küster, Adeline Lafontaine, Carolin Langer, Christian und Florence Levett, Jeremy Lewison, Nancy Litwin, Grace Liptak, Denise Marroquin, Marianne Mathieu, Tom McCormick, David Mees, Sigrid Melchior, Laura Morris, Eva Müller-Remmert, Eleanor Nairne, Molly Nelson, Jane Panetta, Leisa Paoli, Valentina Plotnikova, Chris Pousette-Dart, Kerstin Reichert, Jason Savas, Aurel Scheibler, Marie Schorlemmer, Sarah Schuster, Samandar Setareh, Walter Smerling, Elizabeth Smith, Maureen St. Onge, Franziska Straubinger, Gražina Subelytė, Karole P. B. Vail, Paula van der Linden, Adam Weinberg, Chloé Wermelinger, Richard Wilding, Nadine Zuni und Christoph Zuschlag.

Jeremy Lewison

Die Form der Freiheit?

Internationale Abstraktion nach 1945



1__Das Kölner Stadtzentrum
mit Blick auf den Dom,
8.3.1945

Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs reiste der englische Dichter Stephen Spender als Offizier der Alliierten Kontrollkommission in der britischen Besatzungszone nach Deutschland. Er sollte zum einen „etwas über das Leben und Denken der deutschen Intellektuellen in Erfahrung bringen und erkunden, ob es überhaupt noch literarische Talente gab, die überlebt hatten“, und sich zum anderen ein Bild vom Zustand der Bibliotheken machen. Nach einem Besuch in Köln beschrieb Spender die völlig zerstörte „Leichenstadt“ mit einiger Polemik als „Gipfelpunkt einer bewussten Anstrengung, eine Errungenschaft unserer Zivilisation, das frappierendste Resultat des Zusammenwirkens zwischen Nationen im 20. Jahrhundert“. Die technischen Errungenschaften der westlichen Zivilisation, so Spender, hatten zu ihrer eigenen Zerstörung beigetragen. Fast kam es ihm vor, als könne „aus der Zerstörung Deutschlands die Zerstörung ganz Europas erwachsen. [...] Während ich durch die Straßen Bonns ging und der Wind mir nach Verwesung riechenden Trümmerstaub in die Nase trieb, der wie Pfeffer brannte, hatte ich das Gefühl, die Schutzmauern unserer Zivilisation seien so dünn wie Eierschalen und könnten an einem einzigen Tag fortgeblasen werden.“¹

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs sowie der Machtübernahme faschistischer Parteien in Deutschland, Italien und Spanien waren Klagen über die Krise der Zivilisation zu einem Gemeinplatz geworden. In einer Zeit, in der das nationalsozialistische Regime einen neuen Menschentyp propagierte, gingen zahlreiche Autoren der Frage nach der menschlichen Zivilisation im Zeitalter der Maschine nach.² Die Kapitulation Frankreichs 1940 schien das Ende der alten Ordnung Europas und den unaufhaltsamen Aufstieg eines neuen, totalitären Systems zu bedeuten. Als die Vereinigten Staaten im Folgejahr aus ihrer Isolation heraustraten, wollten sie damit nicht nur politisch Verbündete vor dem Totalitarismus bewahren, sondern auch die europäische Zivilisation am Leben erhalten. US-Präsident Roosevelt etwa verteidigte die amerikanische Intervention als „Kreuzzug zur Rettung der Zivilisation vor einem Kult brutaler Tyrannei, der [...] alle Würde menschlichen Lebens zerstören würde“.³ In den fünfzehn Jahren nach Kriegsende wurde nicht nur ein Kampf für das Überleben einer bestimmten Zivilisation ausgetragen. Es ging auch um den Wettstreit zwischen drei ideologischen Leitbildern: dem des alten Europa, dem der Sowjetunion und dem der Vereinigten Staaten, die zu einer militärischen und wirtschaftlichen Supermacht avanciert waren. In einer Rede beschwor Winston Churchill am 5. März 1946 erstmals das Schreckgespenst des Eisernen Vorhangs – verbunden mit der Warnung, dass „die kommunistischen Parteien oder fünften Kolonnen eine wachsende Herausforderung und Bedrohung für die christliche Zivilisation darstellen“.⁴ Dies war der politische Rahmen, in dem sich die Nachkriegsrezeption der abstrakten Malerei abspielte. Die bildenden Künste wurden zu einem ideologisch umkämpften



Terrain – nicht so sehr für die Künstler, die sich selbst als Teil einer allgemeinen, die Grenzlinien des Nationalen sprengenden Bewegung verstanden – Jackson Pollock etwa erklärte 1944, dass „die Grundfragen der zeitgenössischen Malerei von einzelnen Ländern unabhängig“ seien –, als vielmehr für Kritiker, politische Kommentatoren und staatliche Institutionen.⁵

2__Theodoros Stamos
Ahnenkult, 1947
The Whitney Museum of
American Art, New York

In der Frage, was die moderne Zivilisation ausmachte, gingen die Meinungen auseinander. Viele ältere Europäer betrachteten Amerika als barbarische, gewalttätige und materialistische Kultur, während die jüngere Generation die USA als das aufregende, zukunftssträchtige und technologisch hoch entwickelte Land von Jazz, Hollywood und Kaugummi empfand, das dem darbenenden Europa materiellen Wohlstand bringen konnte. Der Gedanke, die amerikanische Zivilisation sei barbarisch, mag angesichts der von den Nationalsozialisten verübten Gräueltaten oder der britischen Bombardierung Dresdens unangemessen scheinen, wurde aber häufig geäußert. Dieser Essay untersucht die Schritte, die die USA unternahmen, um ihr internationales Image in Europa zu fördern sowie der sowjetischen Propaganda entgegenzuwirken. Der Fokus liegt auf dem Konzept der Abstraktion als einer ‚universellen‘ Bildsprache und Ausdruck nicht nur künstlerischer, sondern auch politischer Freiheit. Das Jahr 1945 markierte das Ende militärischer Aggression, war aber zugleich der Ausgangspunkt eines langwierigen Kulturkriegs, der den politischen Wettstreit zwischen Ost und West begleitete.

Kunst als Waffe

Der Zweite Weltkrieg hatte den internationalen künstlerischen Austausch zum Erliegen gebracht. Dazu fehlte es an Informationsmöglichkeiten sowie den nötigen zwischenmenschlichen Kontakten. Erst nach 1945 entwickelten die Künstler erneut ein Gefühl für gemeinsame Ziele und konnten den jüngsten Entwicklungen im Ausland nachspüren. Insbesondere in Deutschland war es schwer, sich mit moderner Kunst auseinanderzusetzen, und Ausstellungen fanden zunächst kaum statt. „In Deutschland gab es nichts“, erinnerte sich der Kunsthistoriker Alan Bowness, der in der Nachkriegszeit für das schwedische Rote Kreuz tätig war. „Ich war dort seit Oktober 1947. Hamburg lag in Trümmern. Musik gab es; sowohl Hamburg als auch Köln hatten ausgezeichnete Rundfunkorchester [...]. Auch eine Theaterszene gab es. Die Kunstszene dagegen war beinahe inexistent.“⁶ Die französischen und britischen Regierungsstellen erkannten schon bald, dass Kulturangebote ein wichtiges Instrument der Entnazifizierung und Umerziehung sein konnten. Während manche Künstler den Blick nach Paris gewandt hatten und Kontakte zur französischen Kunstszene suchten, waren viele auf die Ausstellungen von Kulturinstituten wie dem



3__Mark Rothko
Taufszene, 1945
 The Whitney Museum of
 American Art, New York

British Council angewiesen oder auf Informationen, die über die Verbreitung von Zeitschriften bezogen werden konnten. In Deutschland verfügten die Amerika-Häuser über gut ausgestattete Bibliotheken mit einer breiten Auswahl von Büchern und Kunstzeitschriften aus den USA. In den ersten sieben Jahren nach Kriegsende bedachten die Amerikaner Europa ausschließlich mit Ausstellungen über den American Way of Life und das moderne Wohnen – ein Fokus, mit dem sie die europäische Sicht auf die USA als eine durch und durch materialistische Gesellschaft befeuerten. Der 1948 verabschiedete Smith-Mundt Act eröffnete dem US-Außenministerium die Möglichkeit, im Ausland für amerikanische Interessen zu werben sowie dem kulturellen Einfluss der Sowjetunion gezielt entgegenzusteuern.

Die bildenden Künste konnte das Außenministerium nicht direkt fördern, nachdem die Republikaner im Senat interveniert hatten. Da sie viele amerikanische Künstler einer linksorientierten Gesinnung verdächtigten, wollten sie ihnen international keine Plattform bieten.⁷ Eine Ausnahme war die Biennale von Venedig, wobei der amerikanische Pavillon nicht im Besitz des Staates war. Stattdessen gehörte er den Grand Central Art Galleries, die Teil der Painters and Sculptors Gallery Association waren. 1948 wurde Venedig zu einem der ersten Orte in Europa, an denen man neue amerikanische Kunst sehen konnte. Im amerikanischen Pavillon wurde je eine frühe surrealistische Arbeit von Künstlern gezeigt, die später als Abstrakte Expressionisten bekannt werden sollten, darunter Werke von Theodoros Stamos (Abb. 2) und Mark Rothko (Abb. 3). Die Sammlerin Peggy Guggenheim hatte den leer stehenden griechischen Pavillon übernommen und zeigte dort Gemälde des Abstrakten Expressionismus, darunter Arbeiten von Jackson Pollock.⁸ Laut Rodolfo Pallucchini, dem Generalsekretär der Biennale, brachte die Schau „den neuen Geist der Freiheit“ zum Ausdruck und präsentierte damit ebenjene Facetten der modernen Kunst, die Italien während der Jahre des Faschismus vorenthalten geblieben waren.⁹ Mit ihrem Fokus auf die europäische Avantgardemalerei und die junge amerikanische Abstraktion passte Guggenheims Sammlung perfekt ins Schema. Die Werke der Künstler im amerikanischen Pavillon stachen allerdings nicht besonders heraus, und auch das Interesse an Guggenheims Privatsammlung hing keineswegs mit Pollock zusammen, auf den in der Presse außerhalb Italiens nur am Rande eingegangen wurde.¹⁰ Wer mit dem Surrealismus und dem europäischen Informel vertraut war, konnte sich mit Pollocks Malerei arrangieren. Der schottische Maler Alan Davie zum Beispiel erinnerte sich, dass Pollocks Gemälde „aus der europäischen Tradition kamen und nichts rein Amerikanisches waren“.¹¹

1948 gab es nur Wenige, die nennenswerte Unterschiede zwischen amerikanischer und europäischer Kunst wahrgenommen hätten. Kommentatoren in den USA führten die europäischen Wurzeln der amerikanischen Kunst als Argument ins Feld, um ihre Legitimation zu stärken. Clement



Greenberg beschrieb Pollock 1947 als einen „Schüler von Picassos Kubismus und Mirós Postkubismus“, der auch „Impulse von Kandinsky und den Surrealisten“ aufgenommen habe.¹² Da zahlreiche europäische Künstler vor und während des Zweiten Weltkrieges nach New York emigriert waren, konnten amerikanische Maler vielen von ihnen buchstäblich vor ihrer Haustür begegnen. Der Einfluss des Surrealismus sollte auf keinen Fall unterschätzt werden.¹³ Der Gedanke, dass sich die amerikanische Abstraktion aus europäischen Vorbildern ableitete, wurde später zu einem wichtigen Argument französischer Kritiker, als sie auf die drei groß angelegten Wanderausstellungen amerikanischer Kunst reagierten, die in den 1950er Jahren durch europäische Großstädte reisten.

Ein zentraler Streitpunkt war die Frage, wie glaubwürdig die USA als kulturelle Größe waren. 1950 äußerte sich der Amerikaner Lewis Galantière, der vor dem Krieg in Paris gelebt hatte, über das Verhältnis zwischen Amerika und Europa.¹⁴ In der Zeitschrift *Foreign Affairs* beklagte er, es sei Amerika trotz seiner Macht und Finanzkraft nicht gelungen, „jene große Mehrheit der Europäer für uns zu gewinnen, die sowohl antikommunistisch als auch antikapitalistisch war“. Erreichen ließe sich dieses Ziel laut Galantière durch die Verbreitung der amerikanischen Kultur: „Eine Nation, die die Weltführerschaft übernimmt, behauptet diese Stellung nur so lange, wie ihre Kultur – und damit sind nicht nur ihre Leistungen in den Geisteswissenschaften gemeint, sondern auch ihre Gebräuche, Überzeugungen und staatlichen Institutionen – Respekt einflößt und bis zu einem gewissen Grad zur Nachahmung einlädt.“¹⁵ Auf dem Höhepunkt der US-finanzierten europäischen Wirtschaftshilfen konstatierte Galantière eine gewisse Feindseligkeit gegenüber den USA, die den Markt mit Waren und Filmen überfluteten.¹⁶ Die Europäer wüssten, „was Sowjetrußland ist, und fürchten sich sehr vor dessen Vorherrschaft. Sie wissen aber nicht, was Amerika ist, und sind sich nicht im Klaren über unsere Motive, moralischen Fähigkeiten und unsere materielle Stabilität“, ließ er patriotisch verlauten. Vor allem, so fügte er hinzu, „fühlen sie sich erniedrigt von dem Gedanken, dass sie Hilfe von uns erbitten müssen, und trösten sich über diese Erniedrigung mit dem beruhigenden Gedanken hinweg, dass ihre Kultur der unsrigen überlegen ist.“¹⁷ Solche bei französischen und britischen Autoren verbreitete Ressentiments waren in den späten 1940er und 1950er Jahren ein bestimmendes Motiv in der Diskussion über Kunst, Kultur und Gesellschaft der USA.

Die amerikanische Kunstsammlerin und Autorin Eloise Spaeth nahm Galantières Gedanken auf und forderte 1951, der Kongress „müsse dazu gebracht werden, die Kunst als wichtiges Mittel der Propaganda zu erkennen“. Sie verwies auf das Vorbild des British Council und drängte die Regierung, „Kunst als Waffe“ im Kampf gegen das Erstarken des Kommunismus zu nutzen – eine Waffe, „deren Sprache das italienische Volk wohl besser verstehen könnte als jedes andere Volk der Welt: die

4__Jackson Pollock
Beschneidung, 1946
Peggy Guggenheim
Collection, Venedig
(Solomon R. Guggenheim
Foundation, New York)



5__Jackson Pollock
Die Mondfrau, 1942
 Peggy Guggenheim
 Collection, Venedig
 (Solomon R. Guggenheim
 Foundation, New York)

Sprache der Malerei“. Wenn die USA wegen ihres Materialismus bespöttelt würden, so Spaeth, sollten sie „der Welt demonstrieren, dass wir, die jüngste Weltmacht, auf dem Gebiet der Künste einen Reifegrad erreicht haben, der uns das Anrecht auf einen Platz im Kreis der alten Weltzivilisation gibt“. ¹⁸

Zeitungsdebatten und Empfehlungen von Regierungsbeauftragten bewogen Nelson Rockefeller, beim Museum of Modern Art (MoMA) das International Program (IP) ins Leben zu rufen, das er als eine Art Marshallplan für die Kultur verstand und das anlaufen sollte, als die Umsetzung des wirtschaftlich ausgerichteten eigentlichen Marshallplans zu Ende ging. Binnen eines Jahres wurde als Aufsichtsorgan für das IP der International Council (IC) gebildet. In die gleiche Zeit fiel die Gründung der United States Information Agency (USIA), die den Auftrag erhielt, das kulturelle Ansehen der Vereinigten Staaten zu fördern. ¹⁹ Beide hingen organisatorisch nicht zusammen, verfolgten aber zumindest zu Beginn ähnliche Ziele. Rockefeller stand der US-amerikanischen Regierung nahe und war in die Entscheidungen eingebunden, welches Image Amerika auf der europäischen Bühne zu vermitteln wünschte. ²⁰ Der IC machte sich zügig an die Arbeit und schickte Ausstellungen nach Südamerika und Westeuropa, um für die Werte der amerikanischen Demokratie zu werben – ironischerweise zu einem Zeitpunkt, als die US-Regierung im Inland mit politischer Repression gegen Kommunisten und die zunehmenden Bürgerrechtsproteste gegen Rassenungleichheit und -trennung vorging. Seit den frühen 1970er Jahren ist bekannt, dass die CIA in die Aktivitäten des IC und somit in den Propagandakrieg gegen die Sowjetunion eingebunden war. Dass staatliche Institutionen im Kulturbereich propagandistisch intervenierten, war in der Nachkriegszeit auf beiden Seiten des Kalten Kriegs gang und gäbe. Der vom Außenministerium finanzierte British Council machte Werbung für Kunst aus Großbritannien in Europa, während das Institut Français dasselbe für Frankreich tat. ²¹ In einer Rede zum 60. Jahrestag der Gründung der Alliance Française verkündete Charles de Gaulle, französische Waffen und französisches Gedankengut seien die beiden Säulen, auf die sich das internationale Ansehen des Landes stützen könne. ²²

In Deutschland beschränkten sich die amerikanischen Bemühungen, den neu entdeckten Status der USA als Hüter der Zivilisation zu propagieren, nicht nur auf Ausstellungen, sondern umfassten auch die Kontrolle von Medien, die ihnen in ihrer Besatzungszone unterstanden. Sie sorgten dafür, dass Journalisten, die dem Kommunismus nahestanden, aus den Redaktionen entfernt wurden. ²³ Darüber hinaus griffen sie den ihnen gewogenen Kulturzeitschriften wie der *Amerikanischen Rundschau* und ihrem französischsprachigen Pendant *Quelle* finanziell unter die Arme. Die anti-kommunistischen Zeitschriften *Preuves* (gegr. 1951) und *Encounter* (gegr. 1953) wurden insgeheim



zum Teil von der CIA finanziert. Der Congress for Cultural Freedom, der 1950 als Antwort auf die sowjetische Friedensbewegung ins Leben gerufen wurde, machte sich zeitgleich als Sponsor für die Zeitschriften *Der Monat* (gegr. 1948) und *Tempo Presente* (gegr. 1956) stark und unterstützte den Sender Radio Free Europe (gegr. 1949). All diese Bemühungen sollten den Einfluss der sowjetischen Außenpolitik eindämmen und zugleich als Instrumente kultureller Umerziehung fungieren. Rückblickend liegt es nahe, die antisowjetischen Initiativen der Amerikaner, Briten und Franzosen auch als kulturimperialistische Gesten zu lesen, die nicht von ungefähr mit einer weltweiten Dekolonialisierungsbewegung zusammenfielen. Der Kunsthistoriker Max Kozloff stellte fest, die von den USA unterstützten kulturellen und medialen Manifestationen seien vielleicht nicht das unmittelbare Sprachrohr einer einzigen staatlichen Stelle, aber zumindest ein politisches und kulturelles Aushängeschild amerikanischer Werte.²⁴

6__Pierre Soulages
Gemälde 81 × 60 cm,
28. November 1955, 1955
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève

Kunst ohne Vergangenheit

Als der IC seine Arbeit aufnahm und Ausstellungen nach Europa schickte, gab es bereits eine dynamische internationale Gemeinschaft von Künstlern, die im Stil des Informel arbeiteten.²⁵ Mit dem Beginn des Kalten Krieges in den 1950er Jahren wurde die Abstraktion als Symbol für die Befreiung von der Tyrannei, die freie Meinungsäußerung und die Freiheit jedes Einzelnen propagiert. Sie sollte Gegenbild dessen sein, was in der sowjetisch kontrollierten Zone von den Künstlern verlangt wurde, nämlich die Einhaltung einer Realismuskonzeption im Dienst des Staates. Für westdeutsche Künstler stand die Abstraktion auch für die Befreiung von der Last der Vergangenheit und für die Tilgung der NS-Zeit mitsamt ihrer Geschichte und Ideologie – ein Bestreben, das bereits im kontroversen Begriff ‚Stunde null‘ enthalten war. Wenn es gelänge, das Gewicht der Tradition abzuschütteln, so die These, dann wäre Freiheit möglich. Ein solches Credo entsprach der Mentalität des französischen Existenzialismus, dessen Philosophie die spätere Rezeption des Abstrakten Expressionismus mitbestimmen sollte: „Die wahre Natur der Gegenwart enthüllte sich: Sie war das, was existierte, und alles, was nicht Gegenwart war, existierte nicht“, wie es die Romanfigur Antoine Roquentin in Jean-Paul Sartres *Der Ekel* (1938) formuliert. „Die Vergangenheit existierte nicht. Überhaupt nicht. Weder in den Dingen noch in meinem Denken.“²⁶

Tatsächlich wollten viele Kommentatoren der Nachkriegszeit die eigene Gegenwart als einen Nullpunkt verstanden wissen. In der Einleitung zum Katalog seiner Ausstellung *Véhémences confrontées* schrieb der Kritiker Michel Tapié 1951: „Als Erstes muss man erkennen, dass die ganze



7__ Georges Mathieu
Ohne Titel, 1951
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève

Geschichte der Ästhetik absolut wertlos ist, und ein für alle Mal alles verwerfen, was nicht im eigentlichen Sinn visuell ist.“²⁷ Die ersehnte Rückkehr zu einem Ursprung oder, wie der Maler Barnett Newman es nannte, zu einem „Ursprungsimpuls“, war ein utopischer Versuch, „in den schöpferischen Zustand [des ursprünglichen Menschen] zu gelangen“.²⁸ Um zu einem solchen Urzustand zurückzugelangen, musste der nach Authentizität strebende Künstler die Überfeinerung der eigenen Zivilisation aus seinem Gedächtnis löschen. Dies erfordert ein aktives Verlernen. Manche Europäer neigten in diesem Kontext zu der Auffassung, die Amerikaner seien durch die Vergangenheit weniger stark belastet. So schrieb der Kunstkritiker Marco Valsecchi 1958 in der Zeitung *Il Giorno*: „Die Amerikaner sind frei, weil sie im Unterschied zu unseren Künstlern nicht an Traditionen und tief verwurzelte Kulturen gebunden sind. Deshalb erlangen amerikanische Künstler eine größere Freiheit.“²⁹

In den 1960er Jahren kritisierte eine junge Generation deutscher Künstler die Weigerung, sich mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen, als Flucht vor der Verantwortung. Doch in den späten 1940er Jahren mochte das Trauma der Kriegsjahre noch zu frisch gewesen sein, um mit einem Prozess moralischer Aufarbeitung zu beginnen.³⁰ Der deutsche Staat und die deutsche Gesellschaft tabuisierten nicht nur die nationalsozialistischen Verbrechen, sondern banden darüber hinaus zahlreiche ehemalige NSDAP-Mitglieder in die neuen demokratischen Institutionen ein. In der politischen Sphäre entstand unter der Führung von Bundeskanzler Konrad Adenauer der Wunsch, nationale Grenzen zu überwinden, sich am internationalen Dialog zu beteiligen und das Deutschtum hinter sich zu lassen. Einen ähnlichen Weg schlug die abstrakte Malerei ein: Sie schwor jeder nationalen Identität ab und wollte sich vom Politischen befreien – eine Position, für die auch der deutsche Kritiker Will Grohmann warb.³¹ Sich einer internationalen oder supranationalen Bewegung anzuschließen, entsprach der politischen Tendenz der damaligen Zeit, die über regionale Grenzen hinweg agierende Institutionen wie die Vereinten Nationen, die UNESCO und den Europarat hervorbrachte.

Abstrakte Kunst aus Frankreich wurde in Nachkriegsdeutschland erstmals 1948 gezeigt. Den Auftakt markierte die von dem Sammler Ottomar Domnick organisierte Ausstellung *Französische abstrakte Malerei*, die in sieben Städten Station machte und neben Werken der geometrischen Abstraktion informelle Gemälde von Hans Hartung und Pierre Soulages umfasste.³² Für deutsche Künstler waren Reisen in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre ein schwieriges Unterfangen, doch um 1950 setzte eine Öffnung ein. Fritz Winter traf Soulages und Hartung 1950 in Paris, und um 1955 begannen deutsche Maler, sich auch an den dortigen Ausstellungen zu beteiligen.³³ In den frühen Nachkriegsjahren war sowohl für Künstler als auch für Kunstkritiker Paris der zentrale Bezugspunkt. Wie in Deutschland war



auch in Italien während des Faschismus keine avantgardistische Kunst ausgestellt worden.³⁴ Die Italiener erklärten die Nachkriegszeit jedoch nicht zur ‚Stunde null‘, sondern suchten, die Vergangenheit aktiv nachzuholen: Zum einen organisierten sie Ausstellungen über die Zwischenkriegsjahre wie die eingangs erwähnte Biennale von 1948, und zum anderen machten sie sich in ihren Malstilen die Lehren und Erfahrungen der Künstler zu eigen, die vor dem Krieg in Paris gelebt hatten. Die Zeit des Faschismus galt als Interregnum in einer ansonsten bruchlosen, jahrhundertlangen italienischen Zivilisationsgeschichte und nicht als eine Periode, die aus der Geschichte getilgt werden musste. In Italien wurde die Abstraktion erst 1948 zum Symbol für Freiheit, nachdem der Kommunistenführer Palmiro Togliatti sie in einem Artikel öffentlich an den Pranger gestellt hatte. Fortan wurde der Realismus mit dem Kommunismus und die Abstraktion mit der Befreiung von Restriktionen in einem Atemzug genannt.³⁵

Mit der amerikanischen Kunst kam Italien früher in Berührung als Deutschland und Frankreich. Wichtige Ausstellungen waren die Biennalen von 1948 und 1950 und die Pollock-Schau im venezianischen Museo Correr (ebenfalls 1950). Die Kunst des Informel formierte sich indes in Frankreich früher als irgendwo sonst in Europa. Drei Ausprägungen der Abstraktion gingen in die Malerei des Informel ein: Eine baute auf rasterähnlichen Strukturen auf, die sich von kubistischen Vorbildern durch ein starkes Kolorit absetzten; eine zweite wurde als Lyrische Abstraktion bezeichnet und fokussierte eine gestische, freie Pinselführung; und bei einer dritten wurde die Materialität der Farbe in den Vordergrund gestellt. Die eher lyrischen Maler wie Pierre Soulages (vgl. Abb. 6), Georges Mathieu (vgl. Abb. 7) und Hans Hartung galten als Künstler, die ihre Malerei in keinerlei politischem Bezug sahen. Die gestische, an der Natur orientierte Malerei von Wols (eigentlich Alfred Otto Wolfgang Schulze) brachte Jean-Paul Sartre lose mit dem Existenzialismus in Verbindung (vgl. Abb. 9). Dennoch konnten Werke der Abstraktion zu Mittlern politischer Inhalte werden: Jean Fautriers Serie *Otages* (Geiseln) war eine direkte Antwort auf die NS-Verbrechen zur Zeit der Besetzung Frankreichs (vgl. Abb. 8), während Jean Bazaines und Alfred Manessiers rasterähnliche Gemälde nicht nur mit den mittelalterlichen Glasfenstern der Kathedrale von Chartres, sondern metaphorisch mit den für das französische Vaterland gestorbenen Kriegsopferten assoziiert wurden. Doch nicht nur europäische Künstler verarbeiteten das Trauma der Kriegsjahre, auch Amerikaner wie Mark Rothko, Barnett Newman und Philip Guston – mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Europäer die Geschehnisse selbst durchlebt und in manchen Fällen auch mit eigenen Augen gesehen hatten, während Rothko, Newman und Guston entweder jüdische Einwanderer der zweiten Generation oder im Kindesalter in die USA gekommen waren, sodass sie der Zweite Weltkrieg und der Holocaust eher indirekt durch einen Prozess kultureller Identifikation berührten.³⁶

8__Jean Fautrier
Kopf einer Geisel, 1945
Centre Pompidou, Paris



9__ Wols
Es ist alles vorbei, 1946/47
 The Menil Collection,
 Houston

Die Krise des Menschen

„Nicht einmal die Biennale von Venedig 1950 gab Aufschluss darüber, welche Richtung die Malerei der letzten beiden Generationen in den USA eingeschlagen hat“, beklagte sich Jerome Mellquist im Juni 1951 in der Zeitschrift *XXe Siècle*.³⁷ Dass die aktuellsten Entwicklungen nicht genügend zur Geltung kamen, galt allerdings auch für die ersten Ausstellungen, die vom IC gefördert wurden und sich am Vorbild der 1951 in Berlin gezeigten Ausstellung *Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart* orientierten. Dort wurden Arbeiten des Abstrakten Expressionismus lediglich als eine Facette der Vielfalt der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts ausgestellt. Von in Deutschland stationierten Amerikanern kam derweil vielfach der Hinweis, dass das deutsche Publikum für die Rezeption abstrakter Kunst noch keineswegs bereit sei.³⁸ Während der Abstrakte Expressionismus heute als dominierende Bewegung der amerikanischen Kunst der 1950er Jahre gilt, wurde er damals als eine unter zahlreichen parallel laufenden Strömungen wahrgenommen.

Die erste europäische Ausstellung des IC in Europa, *Twelve Modern American Painters and Sculptors*, eröffnete im April 1953 in Paris und ging bis März 1954 auf europaweite Tournee.³⁹ Das Spektrum der gezeigten Gemälde und Skulpturen reichte von Edward Hopper bis Jackson Pollock und von Alexander Calder bis David Smith. Der Subtext war eine Demonstration künstlerischer Freiheit und stilistischer Vielfalt. Im Katalog schrieb der Kurator Andrew Ritchie: „Wo es keine ‚offizielle Kunst‘ gibt, floriert die Vielfalt: Das Schwergewicht liegt auf dem Künstler als Individuum“, wodurch im Umkehrschluss die offizielle Staatskunst dem sowjetischen Modell zugeordnet wurde.⁴⁰ Pollocks Drip-Paintings waren bereits 1952 auf einer Einzelausstellung im Pariser Studio Facchetti zu sehen gewesen, und die Zeitschrift *Art d'aujourd'hui* hatte der amerikanischen Abstraktion im Juni des gleichen Jahres eine Sonderausgabe gewidmet. Die Begegnung mit dem Abstrakten Expressionismus war also kein Novum für das Pariser Publikum.⁴¹ In amerikanischen Kunstzeitschriften, die auch in Europa Verbreitung fanden, erschienen vermehrt Artikel über die junge Nachkriegsmalerei in New York, die allerdings nur mit Schwarz-Weiß-Abbildungen versehen waren. Ein Meilenstein war im Dezember 1952 Harold Rosenbergs Artikel „The American Action Painters“, der Mitte der 1950er Jahre die internationale Rezeption des Abstrakten Expressionismus prägte.⁴² Seine zentrale Prämisse war Rosenbergs Verständnis des Existenzialismus.

In New York wurde die Diskussion über die ‚Krise des Menschen‘ unmittelbar nach dem Krieg durch die Auseinandersetzung mit dem französischen Existenzialismus angestoßen. Die Zeitschrift



Partisan Review enthielt zahlreiche Artikel über den Existenzialismus, dessen Quellen sie auf die Philosophie von Friedrich Nietzsche und Søren Kierkegaard zurückführten. Sartre besuchte New York 1945. Zwei Jahre später wurde eine englische Übersetzung seines Buchs *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) im New Yorker Verlag Philosophical Library veröffentlicht. Sartres Philosophie stellte das individuelle Handeln des Menschen, den Instinkt sowie die Konzepte persönlicher Freiheit und Verantwortung in den Vordergrund. Sie hatte enormen Einfluss auf linke Intellektuelle und auch auf die Künstler, die ab den frühen 1950er Jahren als Abstrakte Expressionisten bezeichnet wurden. Künstlerstatements aus den 1940er und 1950er Jahren zeigen, dass die Maler ein ausgeprägtes Bewusstsein für den Existenzialismus hatten und mit den Debatten über die ‚Krise des Menschen‘ vertraut waren. In Avantgardezeitschriften wie *The Tiger's Eye* und *Possibilities* wurden Aussagen von Künstlern und Artikel über die französische Bewegung publiziert. In seinem 1946 in der *Partisan Review* veröffentlichten Text „Cézanne's Doubt“ legte Maurice Merleau-Ponty nahe, dass der schöpferische Akt dem kognitiven Denken sowie der Sprachbildung vorausgeht. Im Jahr darauf nahm Barnett Newman diese Gedanken in seinem Text „The First Man Was an Artist“ auf, der in *Tiger's Eye* erschien.

Der Existenzialismus galt als Korrektiv zur industrialisierten Konsumgesellschaft, zu der sich die USA entwickelt hatten. Als radikal neues Ideensystem betrat er die politische Bühne zu einem Zeitpunkt, als der Kommunismus in Amerika an Rückhalt verlor und US-Intellektuelle politisch zu einem liberalen Standpunkt tendierten. Erst als Sartre seine Sympathien für die Kommunistische Partei Frankreichs öffentlich bekundete, wurde er in den USA als Bezugsfigur von seinem liberaleren Kollegen Albert Camus verdrängt; in den Sammelband *The New Partisan Reader* wurde statt der zahlreichen Artikel von Sartre, die in den 1940er Jahre in der *Partisan Review* erschienen waren, Camus' einschlägiger Essay „Art and Revolt“ aufgenommen.⁴³ In seinem Aufsatz „The American Action Painters“ von 1952 hatte Rosenberg unterstrichen, das Kunstwerk sei ein „Akt“, etwas Unreflektiertes und Spontanes, bei dem die Leinwand zum Dokument eines „Geschehens“ werde. Ein Jahr später führte er diesen Gedanken in dem Artikel „Revolution and the Idea of Beauty“ in der Zeitschrift *Encounter* aus. Er vertrat den Standpunkt, die revolutionäre Position des Künstlers sei „von der unmittelbaren Selbstwahrnehmung nicht zu trennen“.⁴⁴ Künstler sollten sich ihre Freiheit und Individualität bewahren und ihren Stil keinem politischen Engagement unterordnen. Der intersubjektive Charakter des Abstrakten Expressionismus vertrug sich bestens mit der existenzialistischen Position von Camus.⁴⁵ In einem Vortrag von 1947 erklärte er, die Würde des Menschen, der eine Universalverantwortung für den Zweiten Weltkrieg trage, könne nur durch einen Universalismus wiederhergestellt werden, durch den „alle Menschen guten Willens sich

10__Jackson Pollock
Nummer 1A, 1948, 1948
 The Museum of Modern Art,
 New York



11__Mark Rothko
Nr. 10, 1950
The Museum of Modern Art,
New York

solidarisch fühlen können“.⁴⁶ Wenn der Individualismus das Kernthema der Abstraktion sein sollte, war der Kontakt zwischen den Individuen eine Voraussetzung, um die Fallstricke des Nationalismus zu umgehen – dieser Gedanke war bereits in der Vorstellung von der Abstraktion als einer supranationalen Sprache enthalten. Dass Andrew Ritchie in seiner Katalogeinleitung zu *Twelve Modern American Painters and Sculptors* die Rolle des Individuums erwähnte, ist ein Indiz dafür, dass Rosenbergs Gedanken und der existenzialistische Freiheitsbegriff bereits Anfang der 1950er Jahre Eingang in den institutionellen Kunstdiskurs gefunden hatten.

Amerika im Kommen

Die nächste große Ausstellung, die der IC nach Europa schickte, hieß *50 ans d'art aux États-Unis* und wurde 1955 im Rahmen des Festivals „Salute to France“ gezeigt. Ursprünglich sollten dafür aus der Sammlung des MoMA nur Gemälde ausgewählt werden, aber letztlich wurde die Ausstellung zu einem panoramaartigen Überblick über die bildende und angewandte Kunst aus Amerika ausgeweitet. Neben einer umfangreichen Architekturabteilung umfasste sie auch die Themenbereiche Photographie, moderne Graphik, Industriedesign, Typographie und Film. Nur die Sektionen Malerei, Skulptur und Graphik reisten unter dem Titel *Modern Art in the United States* weiter nach Zürich, Barcelona, Frankfurt am Main, London, Den Haag, Wien, Linz und Belgrad. Die französische Presse äußerte sich bewundernd über die amerikanische Architektur und teils auch über die Bereiche Photographie, Industriedesign und Graphik. Die Malerei hingegen stieß auf Kritik, weil es sich einmal mehr um eine eklektische Zusammenstellung von Künstlern handelte. Der Endpunkt der Präsentation war ein Raum mit Gemälden des Abstrakten Expressionismus. Für das breite Publikum und auch für viele Künstler war dies die erste Begegnung mit solchen großformatigen Arbeiten. Die meisten französischen Kritiker äußerten sich irritiert, weil sie den Eindruck gewannen, dass die amerikanische Malerei auf den Schultern der europäischen Kunst stand und viele der sogenannten amerikanischen Künstler aus Europa emigriert waren. Einen genuin amerikanischen Stil gäbe es daher nicht.

Anders als ein Jahr später in London, fand die französische Presse kaum anerkennende Worte. Was sowohl Franzosen wie Briten beschäftigte, war der Eindruck von Chaos und Spontaneität sowie die Tatsache, dass die Gemälde scheinbar „die Spuren heftiger Kämpfe“ zur Schau stellten, wie es einer der Kritiker formulierte.⁴⁷ Die amerikanische Kunst wurde mit Adjektiven wie gewaltsam, gequält, trübsinnig, hässlich, verkrampft, explosiv, trivial oder überspannt belegt. Manche Autoren wiesen



12__ Cover des Katalogs zur Ausstellung *50 ans d'art aux États-Unis* im Musée national d'art moderne, Paris 1955

auf den existenzialistischen Einschlag der Werke hin und ihr Potenzial, ein Gefühl der Trauer hervorzurufen. Dies wurde in Großbritannien allerdings weniger thematisiert als in Frankreich.⁴⁸ Zumindest zwei der deutschen Rezensenten beurteilten die Gemälde als optimistisch, was vermutlich auch durch die Atmosphäre von Weltschmerz bedingt war, die nach Meinung vieler Beobachter der deutschen Nachkriegsabstraktion zugrunde lag.⁴⁹ Zeitungen am linken und rechten Ende des politischen Spektrums äußerten sich explizit antiamerikanisch. Eine der wenigen ausschließlich positiven Kritiken stammte von Georges Menant und erschien in der Grenobler Tageszeitung *Dernière Heure Lyonnaise*, die politisch neutral war und auch nicht mit dem französischen Kunstmarkt und seinen monetären Interessen verbunden war. Menant wandte sich gegen die Kritikerkollegen, die in der amerikanischen Kunst ein europäisches Erbe ausmachten, und kam zu dem Schluss: „Es lässt sich schwerlich behaupten, dass in ihr immer noch die europäische Inspiration spürbar sei. In Wahrheit kehrt die amerikanische Kunst der europäischen Abstraktion den Rücken.“⁵⁰ Ähnlich empfanden dies auch etliche britische und deutsche Kritiker. Robert Melville, Patrick Heron, Lawrence Alloway und David Thompson, die wichtige Beiträge zur Diskussion über den Abstrakten Expressionismus leisteten, werteten das Großformatige der Gemälde und ihren Umgang mit dem Raum als neue Beiträge zur abstrakten Malerei.⁵¹

Der IC hatte die amerikanische Kunst als etwas präsentieren wollen, das auf der europäischen Tradition aufbaute, um die Bande zwischen beiden Kulturen zu stärken und das Bewusstsein für Universalismus und gemeinsame Anliegen zu befördern. Dass vor allem die Franzosen dies als Zeichen der Schwäche interpretierten, war vielleicht ein Indiz dafür, dass es mit der – wenngleich erfolgreichen – Werkauswahl nicht gelang, die USA als kulturell ebenbürtig oder gar führend zu präsentieren. Da viele Rezensenten in Frankreich enge Beziehungen zu den kommerziellen Galerien unterhielten, die in Paris ums Überleben kämpften, war ihre abweisende Reaktion wohl auch anderen Interessen geschuldet.⁵²

Ein wichtiges Diskussionsthema war die Frage, was die moderne Zivilisation ausmachte. Der Kritiker Pierre Descargues spöttelte, dass „Kochtöpfe, Zitronenpressen, Dosenöffner und Plastikstühle großen Raum einnehmen – Zeugnisse der amerikanischen Zivilisation, die im Salon für Hauskunstkunst ein passenderes Publikum gefunden hätten als im Musée d'art moderne“.⁵³ Der rechts-extreme Kritiker Maurice Armand propagierte, die europäische Zivilisation sei bedroht, und zwar nicht nur durch die Geschehnisse des vorangegangenen Jahre, sondern auch durch die USA: „Die Brüchigkeit unserer sterbenden Zivilisation bestätigt sich angesichts der monströsen Fratze Amerikas, des Protagonisten einer barbarischen Revolution.“⁵⁴ Etliche Kritiker wetterten gegen den Abstrakten



13__Installationsansicht
der Ausstellung
*Modern Art in the United
States* in der Tate Gallery,
London 1956

Expressionismus als einen zügellosen, enthemmten und primitiven Stil sowie ein barbarisches „Agieren“. Darin kam allerdings ein falsches Verständnis des Malprozesses zum Ausdruck, denn die Künstler ließen ihre Werke durchaus einen ‚läuternden‘ Prozess durchlaufen. Einige fertigten Vorzeichnungen für ihre Arbeiten an, während andere die Gemälde einer prüfenden Betrachtung unterzogen, Änderungen oder Überarbeitungen vornahmen und misslungene Experimente mitunter auch zerstörten.⁵⁵ Das Instinkthafte des Abstrakten Expressionismus wurde also durch das Rationale kontrolliert und in Schach gehalten.

Für konservative Kritiker hatte es wohl etwas Beruhigendes, wenn sie die amerikanischen Künstler unumwunden als „Invasoren“ oder „Barbaren“ abstempeln konnten. Immerhin trauten einige Rezensenten der amerikanischen Kunst revitalisierendes Potenzial zu: „Inwiefern ist dieses Land mit seinen jüngeren Traditionen ein Erbe der westlichen Zivilisation? Könnte es dem alten Land Europa neue Lebenskraft geben?“, fragte etwa Bernard Champigneulle im Mai 1955 in *France Illustration*.⁵⁶ Der Engländer Denys Sutton war unentschieden: „Es kann sein“, schrieb er, „dass die amerikanische Kunst schon bald reiche Blüten treiben wird, auch wenn eine Machtstellung nicht zwangsläufig ein Stimulans für gültigen künstlerischen Ausdruck ist. Ob Amerika sich auf lange Sicht zu Europa so verhalten wird wie einst Rom zum alten Griechenland [...], ist die große Preisfrage.“⁵⁷ Anknüpfend an Galantière ließe sich resümieren: Macht allein genügt nicht – ebenso wichtig ist das kulturelle Entwicklungsniveau. Für den Künstler und Kritiker Patrick Heron waren Paris und New York ebenbürtig: „Wenn es um neue Entwicklungen geht, müssen wir inzwischen den Blick genauso eifrig nach New York richten wie nach Paris.“⁵⁸ In seiner Auswertung der Ausstellung kam der IC zu dem Ergebnis, dass der letzte Ausstellungsraum mit den Gemälden der Abstrakten Expressionisten die heftigsten Kontroversen ausgelöst und die Gemüter am stärksten erregt hatte. Es zeigte sich, dass – abgesehen von den Reaktionen am äußersten linken und rechten Rand des Spektrums – die im Wesentlichen unvoreingenommenen Betrachter den Dialog mit der europäischen Malerei ebenso würdigten wie die Fortschritte, die die amerikanische Kunst gemacht hatte.

Eine neue Universalsprache?

Die Ausstellungstournee endete im turbulenten Jahr 1956: Für die amerikanische Bürgerrechtsbewegung brach ein militanteres Jahrzehnt an, die Sueskrise begann, die sowjetische Armee marschierte in Ungarn ein, und der sowjetische Staats- und Parteichef Nikita Chruschtschow brach den Stab über Stalins Verbrechen. Die Invasion in Ungarn hatte europaweit Auswirkungen auf den Zuspruch zum Kommunismus,



nachdem die kommunistischen Parteien bis dahin Stimmenzuwächse verzeichnet hatten und die US-Regierung um ihren politischen Einfluss fürchten musste. Nun aber schwand ihre Popularität und die USIA erkannte die Gelegenheit, die politisch nicht streng festgelegten Linken für eine liberale Position zu gewinnen. IC und USIA organisierten zwei Ausstellungen in Europa, die zeitgleich gezeigt wurden: *Jackson Pollock* und *The New American Painting*. Mit einer Kunst, die erstens mit einer den Europäern vertrauten existenzialistischen Legimitation präsentiert werden konnte, zweitens an das Interesse der europäischen Avantgarde für die Malerei des Informel anknüpfte und drittens für gedankliche und expressive Freiheit stand, sollte ein überzeugender Gegenentwurf zum sowjetischen Realismus gezeigt werden.

Dem IC war bewusst, dass viele Europäer die Abstraktion als eine ‚Sprache‘ betrachteten, die universell verständlich ist.⁵⁹ Will Grohmann hatte sich schon seit Längerem dafür ausgesprochen, die deutsche Kunst müsse eine internationalistische Perspektive entwickeln, damit sie sich wieder in die europäische Moderne eingliedern konnte. Einen ähnlich internationalistischen Standpunkt vertrat sein Kollege Werner Haftmann, der 1954 in seinem Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* die weltweite Aneignung modernistischer europäischer Strategien in Kunst und Architektur beschrieb.⁶⁰ Vier Jahre später bestätigte das Handbuch *Art Since 1945*, an dem auch Grohmann mitgewirkt hatte, dass diese Position auf breite Akzeptanz stieß. Der französische Kritiker Marcel Brion kritisierte die traditionelle Verwendung des Begriffs „Pariser Schule“ mit dem Argument, die Bezeichnung sei „so gut wie inhaltsleer, weil das Bildvokabular unserer Zeit universeller und internationaler ist als je zuvor. Das gilt besonders für die abstrakte Kunst, die zur Allgemeinsprache für zwei Malergenerationen wurde, die leidenschaftlich individualistisch sind und trotzdem in einem Stil malen, der von Mailand nach San Francisco, von London bis Buenos Aires und von Berlin bis Tokyo reicht.“⁶¹ Brion war der Meinung, es gäbe innerhalb der Sprache der Abstraktion lokale Dialekte; andere empfanden diesen Internationalismus als Homogenisierungsprozess, bei dem sich kaum Unterschiede zwischen den verschiedenen Ausprägungen ausmachen ließen. Ende der 1950er Jahre gewannen manche Kommentatoren sogar den Eindruck, dass die gestische Abstraktion geradezu akademisch geworden sei.⁶²

Andere hingegen werteten die Abkehr von der Darstellung als letzten Akt der Rebellion angesichts der fortschreitenden Technisierung des Lebens. So schrieb der Kunsthistoriker Meyer Schapiro 1957: „Gemälde und Skulpturen [...] sind die letzten handgemachten, persönlichen Gegenstände in unserer Kultur. [...] Das Gemälde symbolisiert ein Individuum, das in seinem Werk die Freiheit verwirklicht und sein innerstes Selbst einbringt.“ Freiheit und Abstraktion gingen Hand in Hand. Schapiro stieß sich jedoch an dem Gedanken, die Abstraktion sei eine universell verständliche Sprache, indem er

14__Installationsansicht
der Ausstellung
The New American Painting
in der Tate Gallery,
London 1959



15__Plakat zur Ausstellung
The New American Painting
in der Tate Gallery,
London 1959

ausführte: „Was die Malerei und Skulptur in unseren Zeiten so interessant macht, ist ihr hohes Maß an Nichtkommunikation. [...]. Indem sie abstrakt wurde und ihre darstellende Funktion aufgegeben hat, hat die Malerei einen Zustand erreicht, in dem Kommunikation bewusst verhindert wird.“⁶³ In vielerlei Hinsicht lag Schapiro mit dieser Einschätzung richtig. Die abstrakte Malerei hat weder Grammatik noch Syntax; sie spricht keine konkrete Sprache, die sich übersetzen ließe. Abstrakte Malerei ist interpretierbar, aber diese Interpretation basiert immer bis zu einem gewissen Grad auf Subjektivität. Eine Sprache setzt zwischenmenschliche Mittelbarkeit voraus, ein Mindestmaß an Verstehen, das auf nachvollziehbare Weise ausgetauscht werden kann. Im besten Fall hat ein Künstler seine eigene *écriture* – das französische Wort scheint das Gemeinte am besten zu beschreiben –, doch *écriture* ist nichts weiter als Form und Stil. Sprache ist der *écriture* inhärent, aber sie erfordert eine Einheitlichkeit und feste Referenzpunkte, die die abstrakte Malerei nicht hat.

Triumph der amerikanischen Malerei?

Die oben skizzierten Gedanken beeinflussten die Werkauswahl, die der IC für die beiden großen Ausstellungen wählte, die 1958/59 durch Europa reisten: *Jackson Pollock* und *The New American Painting*. In den begleitenden Katalogen nahmen Sam Hunter und Alfred H. Barr Bezug auf die Themen Existenzialismus, Individualität und Freiheit – Vorstellungen und Gedanken, die bei europäischen Intellektuellen auf Resonanz stoßen würden. Wie stark diese philosophischen Aspekte rezipiert wurden, zeigt sich an den positiven Ausstellungskritiken in Italien und England. Auch in Frankreich sparte die Fachpresse nicht mit Lob, wobei der wachsende Einfluss der amerikanischen Malerei durchaus auch als ein Dorn im Auge empfunden wurde. Es blieb dabei, dass die amerikanische Malerei in Frankreich als Abkömmling der europäischen Kunst wahrgenommen und damit auch kleingeredet wurde. Wenn etwa die Ähnlichkeiten zwischen Wols und Pollock oder der universelle Charakter der Abstraktion thematisiert wurden, so war das eine Abwertung der amerikanischen Position. Auffallend ist, dass Kritiker in allen Ländern das Chaosnarrativ durch einen nicht minder eindringlichen Fokus auf kontrolliertes Arbeiten ersetzten, wobei beides nicht ganz zutraf. Eine wichtige Rolle spielte die Rezeption von Hans Namuths Film *Jackson Pollock 51*, der als ein Blick hinter die Kulissen von Pollocks Atelier inszeniert war.

Der politische Charakter der Kulturoffensive war am deutlichsten spürbar in Berlin, dessen Regierender Bürgermeister Willy Brandt die Berliner Festwochen als „ein praktisches Beispiel für die freie Entwicklung der Kunst in der freien Welt“ propagierte.⁶⁴ In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung