

SIGRID RUBY
„Have We An American Art?“



„Have We An American Art?“

Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei
im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit

Sigrid Ruby



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Weimar 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ruby, Sigrid:

„Have we an American art?“ : Präsentation und Rezeption
amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der
Nachkriegszeit / Sigrid Ruby. – Weimar : VDG, Verl. und Datenbank
für Geisteswiss., 1999

Zugl.: Bonn, Univ., Diss.

ISBN 3-89739-058-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 1999
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages
in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung: CP., Weimar

Umschlagabbildung: „Die Neue Amerikanische Malerei“, Hochschule für Bildende Künste, Berlin, 1958. © Landesbildstelle Berlin

Mein Dank gilt all denen, die mich direkt oder indirekt bei dieser Arbeit unterstützt haben.

Besonders danke ich meinem Doktorvater Andreas Tönnemann, dessen Anregungen, Engagement und zuversichtliches Vertrauen mich immer wieder motiviert und bestärkt haben. Außerdem danke ich Walter Grasskamp, der maßgeblich an der Grundsteinlegung für diese Arbeit beteiligt war. Gespräche mit Stefan Germer ermöglichten eine kritische Hinterfragung eigener Standpunkte und waren mir sehr viel wert.

Ohne die engagierte Hilfe zahlreicher Archivarinnen und Archivare, ihrer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wäre die der Arbeit zugrundeliegende Dokumentation nicht in dieser Form möglich gewesen. Ich danke insbesondere Judy Throm (Archives of American Art, Washington, D.C.), Martin Manning (USIA-Historical Collection, Washington, D.C.), Wilfried Dörstel (Zentralarchiv des deutschen und des internationalen Kunsthandels, Bonn) sowie Frau Klimmer und Herrn Rüb (Archiv des Bundespresseamtes, Bonn). Für aufschlußreiche Gespräche und Hinweise bin ich Dorothea von Stetten (Bonn), Hans Tuch (Washington, D.C.), Anneliese Schröder (Recklinghausen) und Bettina von Meyenburg (Herrliberg, CH) zu Dank verpflichtet.

Ich danke der Graduiertenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen für die finanzielle Unterstützung meines Projekts. Meine Recherchen in den Vereinigten Staaten wurden durch ein Stipendium des Deutschen Historischen Instituts in Washington, D.C., ermöglicht, dessen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ich für die Hilfsbereitschaft und das Interesse sehr dankbar bin. Mein Dank gilt auch dem Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, das mir immer eine Art von zweiter Heimat war und bleiben wird und dessen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ich mich sehr verbunden fühle. Jean-Luc Ikele Matiba danke ich für die Hilfe bei den photographischen Arbeiten.

Schließlich danke ich meiner Familie und meinen Freundinnen und Freunden, die mich in den letzten Jahren begleitet und auf vielfältige Art und Weise unterstützt haben. Mein Dank gilt insbesondere Anke Ortlepp für Korrekturen und Anregungen, außerdem Heike Trost, Michael Schneider, Mirjam Neumeister und Iris Golumbeck sowie Stephan und Brita Ruby. Anselm Fremmer war in jeder Hinsicht unersetzlich, und ich danke ihm mit Nachdruck und von ganzem Herzen.

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern und Stefan Germer.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	II
2	Amerika und Europa – Selbstverständnis und Wahrnehmung des Anderen	17
3	Amerikanische Kunst und Europa – Traditionen und Entwicklungen	23
1	Geschichte der amerikanischen Malerei bis 1950: Europäischer Einfluß und nationale Traditionen	23
1	Von der Kolonialzeit bis in das späte 19. Jahrhundert	23
2	Das 20. Jahrhundert und die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Moderne	28
3	Eine „nationale amerikanische Malerei“?	32
2	Akzeptanz, Vermittlung und Präsentation von Kunst in den Vereinigten Staaten	33
3	Ausstellungen amerikanischer Kultur in Europa vor 1945	38

TEIL 1

4	Amerika und Deutschland nach 1945	43
1	Deutschland 1945 und die amerikanische Besatzung	44
2	„Re-education“ unter OMGUS und HICOG	46
1	„Re-education“ in Deutschland – Idee, Ziele, Programm und Organisation	46
2	Kunst als Mittel der Umerziehung	51
3	Die Beobachtungen und Empfehlungen des William G. Constable	54
5	Kunst und Staat in den USA – Spreading the American Dream?	63
1	„Advancing American Art“ (1946-48) – Geschichte einer Kunstaussstellung	63
1	„Advancing American Art“ – Hintergründe, Motivation und Organisation	63
2	„Advancing American Art“ – Bilder einer Ausstellung	66
3	„Advancing American Art“ – Rezeption und Werdegang	71
2	Traditionen, Strukturen und Entwicklung von staatlicher Kunstförderung und auswärtiger Kulturpolitik in den Vereinigten Staaten	77
1	Grundlagen und Stationen staatlicher Kunstförderung in den Vereinigten Staaten	77
2	Strange bedfellows – staatliche Kunstförderung und auswärtige Kulturpolitik im Amerika der Nachkriegszeit	81
1	Politische und administrative Entwicklungen	81
2	Die United States Information Agency (USIA)	84
3	„Amerikanische Kunst“ im Kreuzfeuer	88
4	Das amerikanische Kunstestablishment in der Offensive	89
3	Zusammenfassung	95

6	Amerikanische Kunstausstellungsprogramme für Westdeutschland	97
1	Administrative Weichenstellungen unter HICOG: Die neue Education & Cultural Relations Division, die Commission on the Occupied Areas, die American Federation of Arts und der Smithsonian Travelling Exhibition Service	97
2	Die offiziellen amerikanischen Ausstellungen für Westdeutschland in den frühen 1950er Jahren	100
3	Fazit	102

TEIL 2

7	„Have We An American Art?“ – Ausstellungen amerikanischer Malerei in Westeuropa 1946-1956: Akteure, Konzepte und Strategien amerikanischer Selbstdarstellung	105
1	Amerikanische Malerei in Westeuropa 1946-1956 – Akteure und Aktionen	106
1	Die American Federation of Arts	106
2	Das International Program at the Museum of Modern Art in New York	114
3	New Yorker Galeristen	124
1	Die Kootz Gallery	125
2	Die Sidney Janis Gallery und Leo Castelli	129
4	Andere Ausstellungsmacher	135
5	Kooperationen, Korrespondenzen, Konkurrenzen	137
2	Amerikanische Malerei in Westeuropa 1946-1956 – Konzepte und Strategien nationaler Selbstdarstellung	139
1	Kunstgeschichtliche Historisierung	140
2	Pluralismus	144
3	Internationalismus und Universalismus	150
4	„Primitive“ Malerei und Abstrakter Expressionismus	153
3	Zusammenfassung und Fazit	163
8	Prämissen und Initiativen für amerikanische Malerei in Westeuropa, 1946-1956	167
1	Die Sammlung Peggy Guggenheim in Venedig	168
2	Amerikanische Künstler im Paris der Nachkriegszeit	171
3	Michel Tapié und die Informel-Künstler in Paris	173
4	Willem Sandberg und Arnold Rüdinger	178
5	Zusammenfassung und Fazit	182
9	Amerikanische Malerei in Westeuropa nach 1956 – Der „Triumph“ des Abstrakten Expressionismus	185
1	Der transatlantische Kunstmarkt	185
2	Amerikanische „Export“-Ausstellungen in Westeuropa 1957-1960	190
1	Die staatlichen Initiativen	191
2	Die Ausstellungen des Museum of Modern Art 1958-59	197
3	Zusammenfassung	203

10	Die Rezeption der amerikanischen Malerei in Westdeutschland, 1945-1962	205
1	Die westdeutsche Kunstszene im ersten Nachkriegsjahrzehnt	205
2	Die Rezeption der amerikanischen Malerei	210
1	Zwischen Ignoranz, Faszination und Ablehnung	210
2	Die II. documenta 1959	220
3	Zusammenfassung	227
4	Ausblick	228
11	Zusammenfassung und Fazit	233
	Anhang	237
1	Abkürzungsverzeichnis	237
2	Verzeichnis der konsultierten Archive und Sammlungen	238
1	in den Vereinigten Staaten von Amerika	238
2	in der Bundesrepublik Deutschland	238
3	Literaturverzeichnis	239
4	Bildnachweis	259

TEIL 3

Dokumentation der Ausstellungen amerikanischer Malerei in Westeuropa mit Schwerpunkt Westdeutschland 1938 bis 1962	263
--	-----

1 Einleitung¹

Amerikanische Malerei wird erst seit knapp fünfzig Jahren als eigenständig und maßgeblich von der europäischen Kulturszene wahrgenommen. In den späten 1940er Jahren trat New York neben Paris als Kunstmetropole der westlichen Welt, und Ende der 1950er Jahre erlangte eine „neue amerikanische Malerei“ in der Gestalt des Abstrakten Expressionismus eine internationale Führungsposition. Aufkommen und Rezeptionsgeschichte des Abstrakten Expressionismus bezeichnen einen markanten Wendepunkt in den transatlantischen Kunstbeziehungen, die sich nach 1945 von einer einseitigen europäischen Beeinflussung zu einem wechselseitig vorangetriebenen Entwicklungsprozeß wandelten. Die Veränderung ging mit tiefgreifenden globalpolitischen Kräfteverschiebungen einher. Mit Ende des Zweiten Weltkriegs hatten die Vereinigten Staaten endgültig die Position einer führenden Weltmacht eingenommen. In dem sich neu formierenden Westeuropa, insbesondere im besetzten Westdeutschland, war eine starke politische, wirtschaftliche und kulturelle Präsenz der Amerikaner gegeben.

Die Gleichzeitigkeit politischer, kultur- und kunstgeschichtlicher Wandlungsprozesse innerhalb des transatlantischen Verhältnisses wirft unweigerlich die Frage nach möglichen Interdependenzen auf. In dieser Arbeit soll dargestellt werden, warum und wie nach einer Jahrhunderte währenden kulturellen Vormachtstellung Europas eine amerikanische Malerei innerhalb kürzester Zeit dominant werden konnte. Dabei gilt es sowohl zu fragen, welche spezifischen ästhetischen Qualitäten eine derart erfolgreiche Malerei mit sich brachte oder mit sich bringen mußte, als auch, welche ideologischen, politischen und pragmatischen Umstände den Ablösungsprozeß in der Mitte des 20. Jahrhunderts bestimmten und ermöglichten. Die in diesem Sinne dialektische Analyse setzt eine eingehende Betrachtung nicht nur der historischen Situation in Westdeutschland bzw. Westeuropa, sondern auch in den Vereinigten Staaten voraus.

Die kunstgeschichtliche Forschung hat vor allem zwei „Erfolgsgeschichten“ des Abstrakten Expressionismus bzw. der *New York School* geschrieben. Eine formalistisch argumentierende Position in der Nachfolge des amerikanischen Kritikers Clement Greenberg sieht in dieser Malerei eine Fortsetzung und Weiterentwicklung der europäischen Moderne.² Der „Erfolg“ des Abstrakten Expressionismus sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Westeuropa wird mit stilistischer Innovation und radikalem Traditionsbruch erklärt. Voraussetzungen für diese Interpretation sind eine integrative, das traditionelle Gegensatzpaar von Alter und Neuer Welt aufhebende Sicht auf eine dezidiert westliche Kunst sowie ein evolutionäres Geschichtsmodell, innerhalb dessen die künstlerischen Phänomene der Moderne als eine Abfolge von Avantgarden konzeptualisiert und weitgehend losgelöst von ihrem spezifischen kulturhistorischen Kontext betrachtet werden.³ Die anhaltende Überzeugungskraft des kunstimmanenten

1 „Have We an American Art?“ ist der bewußt holprige Titel eines Buches von Edward Alden Jewell. Anlässlich der ablehnenden europäischen Reaktion auf die Ausstellung *„Trois siècles d'art aux Etats-Unis“* (Paris, 1938) diskutierte der amerikanische Kunstkritiker Geschichte, Voraussetzungen und Qualitäten einer nationalen Kunst ebenso wie die Frage nach deren Notwendigkeit. Vgl.: Jewell (1939) und Kat.-Nr. 2.

2 Zu Clement Greenberg und dem von ihm geprägten Ansatz siehe u.a. Foster (1980); Kozloff (1965); Cox (1982) Kap.8; Wood / Frascina et al (1993) S.53-65. Eine in erster Linie formalistische Interpretation des Abstrakten Expressionismus bzw. der modernen Malerei vertreten die entsprechenden Publikationen von Alfred H. Barr, Jr., Michael Fried, William Rubin, William Seitz und insbesondere von Irving Sandler. Für einen Literaturüberblick zum Abstrakten Expressionismus siehe Anfam (1994) S.208-9.

Ansatzes dokumentieren neuere Publikationen, die den internationalen Erfolg des Abstrakten Expressionismus thematisieren und fortschreiben. So konstatiert Christos Joachimides euphorisch:

Erst in der Mitte der 1940er Jahre trat eine Künstlergeneration in New York auf, welche die bisherigen Vorstellungen von Kunst radikal sprengte und von Grund auf veränderte.⁴

Die zweite „Erfolgsgeschichte“ charakterisiert den politischen und kulturgeschichtlichen Kontext der Nachkriegszeit als maßgeblich für das Durchsetzungsvermögen des Abstrakten Expressionismus. Aufsätze von Eva Cockroft und Max Kozloff sowie Serge Guilbauds spektakuläres Buch How New York Stole the Idea of Modern Art versuchen, den Abstrakten Expressionismus als willfähige „Waffe“ in einem kulturellen Kalten Krieg zu demaskieren. Gemäß ihrer Auslegung instrumentalisierten der amerikanische Staat und eine neuliberale amerikanische Nachkriegsintelligenzija die Malerei der *New York School* absichtsvoll und vorsätzlich für Propagandazwecke in Europa. Die amerikanische abstrakte Kunst sei zu einem Emblem für Freiheit, Individualismus und Demokratie stilisiert und als Gegenmodell zu einer reglementierten kommunistischen Staatskunst regelrecht inszeniert worden.⁵ Der Interpretationsansatz konstatiert einen kulturimperialistischen Impetus seitens der Vereinigten Staaten, erklärt jedoch nicht den tatsächlichen Erfolg des ästhetischen Phänomens Abstrakter Expressionismus in Nachkriegseuropa. Das rezeptive oder dialogische Moment wird in den Publikationen von Cockroft, Kozloff und Guilbaut kaum oder gar nicht angesprochen. Ihre provokanten – und weitgehend unbelegten – Thesen verleihen dem kunstgeschichtlichen „Triumph der amerikanischen Malerei“ einen in höchstem Maße zwiespältigen Beigeschmack, der die einschlägige Forschung bis heute prägt.⁶ Das präjudizierte und unzureichende Argument von einem amerikanischen Kultur- bzw. Kunstimperialismus, das sowohl von amerikanischer als auch von europäischer Seite wiederholt und gerne aufgegriffen wird, korrespondiert offenbar mit einem Erklärungsbedürfnis, das die kulturellen Veränderungen der Nachkriegszeit als fremdbestimmt zu interpretieren sucht und damit die eigentliche Problematik zudeckt.⁷ T.J. Clark charakterisierte die Situation bereits 1992 treffend: „Es liegt eine Stimmung in der Luft, als stecke das Studium des Abstrakten Expressionismus in einer Sackgasse.“⁸

Die wenigen Publikationen, die sich explizit den transatlantischen Kunstbeziehungen und ihrer Entwicklung widmen, sind entweder auf Zeitzeugenaussagen basierende Text- und Bildkompilationen⁹ oder Aufsätze jüngerer Datums, welche die Argumente und Erkenntnisse der beiden „Erfolgsgeschich-

3 Zu einer grundsätzlichen Problematisierung dieses Geschichtsmodells vgl.: Belting (1983).

4 Ausst. Kat. Berlin 1993, S.9. Siehe auch Siegfried Gohr, in: Ausst. Kat. Köln 1986/1, S.II-2: „Während sich die erste Generation der Modernen [in Amerika] auf Futurismus und Kubismus bezog, wirkte um 1940 der Surrealismus ... wie ein Katalysator bei der Findung eines neuen Stils. Die Absorption dieses neuen Einflusses und die Schaffung des 'Abstrakten Expressionismus' markieren den Beginn einer amerikanischen Kunst als einer Weltmacht, die den Europäern gleichberechtigt entgegentreten konnte ... Die New Yorker Schule jedoch deutete das Anliegen der europäischen Generation nun zum erstenmal in einen eigenen Stil um ... Die Leistung der New Yorker Künstler lag in der neuen Definition von Oberfläche in der Malerei und in einem aktiven Moment der Rezeption der Bildelemente.“

5 Vgl.: Cockroft (1985, erstmalig 1974); Kozloff (1973); Guilbaut (1983). Siehe auch Cox (1982). Guilbaut positioniert seinen Ansatz explizit als Gegenmodell zu den herkömmlichen, formal orientierten Interpretationen des Abstrakten Expressionismus, die er zum Teil ebenfalls als pro-amerikanische Propaganda bezeichnet. Vgl.: Guilbaut (1983) insb. S.7. Für eine zusammenfassende Darstellung und Kritik dieses revisionistischen Ansatzes siehe Kimmelman (1994); Buchloh (1984/1).

6 Siehe dazu auch Buchloh (1984/1) S.20; Kellein (1993) S.215. Irving Sandler prägte den Begriff von einem „Triumph der amerikanischen Malerei“ und meinte damit den Triumph des Abstrakten Expressionismus. Vgl.: Sandler (1970).

7 Siehe auch Buchloh, in: Ausst. Kat. Düsseldorf 1976/2, S.7. Das Argument von einem amerikanischen Kulturimperialismus wurde zuletzt von Kerber und Fußmann vorgetragen. Vgl.: Kerber (1997); Fußmann (1998).

8 Clark (1992) S.42.

9 Vgl.: Honisch / Jensen (1976); Ausst. Kat. Düsseldorf 1976/2.

ten“ aufgreifen, reflektieren und in mehr oder weniger erhellende Darstellungen einflechten. Thomas Kellein schildert die „Rezeption der amerikanischen Kunst in Europa“ als eine Abfolge von Ereignissen in einem spezifischen historischen Kontext. Die sibyllinische Rhetorik läßt zwar eine begründete Skepsis des Autors gegenüber der Imperialismus-Theorie ebenso wie gegenüber der eher formalistisch orientierten These von einem „*American Sublime*“ vermuten. Einen neuen Erklärungsansatz für das Durchsetzungsvermögen des Abstrakten Expressionismus liefert Kellein jedoch nicht.¹⁰ Wesentlich differenzierter und gewinnbringender argumentiert Stefan Germer in seiner „Skizze der deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen.“¹¹ Seine Analyse thematisiert die Problematik wechselseitiger Identitätszuweisungen und die Asymmetrie, die das transatlantische Verhältnis über weite Strecken prägte und den Erfolg der amerikanischen Malerei im Europa der Nachkriegszeit begünstigte. Sie verwirft den Begriff des „kulturellen Austauschs“ für die historische Situation nach 1945, denn „zunächst wird nichts getauscht.“¹² Die Kunst kam einzig und allein aus den Vereinigten Staaten und zwar in ein seiner Avantgarden beraubtes Deutschland, das sich zunächst als ein rezeptives Niemandsland erwies und dessen Künstler erst Ende der 1950er Jahre zu einer innovativen Umsetzung neuer künstlerischer Entwicklungen in der Lage waren. Germers These von einer „nach dem Bild des amerikanischen Siegers modellierte[n] Ersatz-Identität“¹³ könnte die deutsche Begeisterung für den Abstrakten Expressionismus erklären. Warum ausgerechnet diese spezielle Ausrichtung amerikanischer Malerei zur Disposition stand, erläutert Germer nur insofern, als er auf eine „gezielte Propaganda-Aktion“¹⁴ seitens des Museum of Modern Art und der amerikanischen Regierungsinstitution USIA verweist. Damit beruft er sich auf die Publikationen von Kozloff, Cockroft und Guilbaut, deren eindimensionale Interpretation des amerikanischen „Triumphs“ Germer zwar entschieden ablehnt, deren ambivalente „Forschungsergebnisse“ er jedoch ungeprüft übernimmt. Die von Clark geschilderte „Sackgasse“ scheint nicht vollständig umgangen. Stets bestimmen das Endergebnis und sein Gegenstand, der europäische Erfolg des Abstrakten Expressionismus, Vorgehensweise und Quellenauswahl der mit dem Thema beschäftigten Darstellungen und Analysen. Die Existenz einer anderen amerikanischen Malerei und die Gründe für ihren offensichtlichen „Mißerfolg“ werden ebensowenig berücksichtigt wie die konkreten Umstände, welche den historisch einmaligen amerikanischen Kunst-„Export“ nach 1945 begleiteten. Die gewonnenen Erkenntnisse bleiben notgedrungen einer eurozentrischen Perspektive verhaftet. Sie perpetuieren eine kanonische Kunstgeschichtsschreibung, die den Wandlungsprozeß in der Mitte des 20. Jahrhunderts eher konstatiert als erklärt und letztlich unbefriedigend bleibt. Erstaunlicherweise wurde bisher nicht der Versuch unternommen, Präsentation und Rezeption der amerikanischen Malerei im Europa der Nachkriegszeit umfassend und detailliert zu rekonstruieren.¹⁵

¹⁰ Vgl.: Kellein (1993). Die Idee von dem Sublimen in der amerikanischen Malerei, das auf die „Unbegrenztheit“ der gestalteten Leinwand, die „all-over“-Struktur und die den Betrachter überwältigende Größe vieler abstrakt-expressionistischer Arbeiten rekurriert, wurde ursprünglich von Robert Rosenblum in seinem Aufsatz „The Abstract Sublime“, 1961, geprägt. Rosenberg analysierte die amerikanische Malerei der 1950er Jahre als in einer romantischen Tradition stehend. Für eine deutsche Rezeption des Abstrakten Expressionismus wurde die „schiere Größe“ der Leinwände häufig zum Inbegriff des Neuen in der amerikanischen Kunst. Vgl.: Imdahl (1971); Kerber (1971).

¹¹ Vgl.: Germer (1996).

¹² Germer (1996) S.10.

¹³ Germer (1996) S.10

¹⁴ Germer (1996) S.12.

¹⁵ Ansatzweise hat dies Michael Kimmelman geleistet, der den Vorwurf, das Museum of Modern Art habe die propagandistische Inszenierung des Abstrakten Expressionismus in Europa aktiv unterstützt, anhand konkreter Faktenbeispiele partiell widerlegen konnte. Vgl.: Kimmelman (1994) insb. S.45 ff.. Die Tatsache, daß Kimmelman seinen Aufsatz im Rahmen einer MoMA-Publikation veröffentlichte, schwächt die Durchsetzungskraft seines Arguments.

Die vorliegende Studie versucht, die Forschungslücke zu schließen, um ein differenzierteres Bild des Wendepunkts innerhalb der transatlantischen Kunstbeziehungen zu gewinnen und somit eine erweiterte Diskussionsgrundlage zu schaffen. Anhand einer Vielzahl von Primär- und Sekundärquellen wurde recherchiert, welche amerikanische Malerei zu welchem Zeitpunkt von wem und wo in Europa präsentiert, protegiert und nachgefragt wurde, welche Institutionen und Personen dabei involviert waren, welche Überlegungen den jeweiligen Aktivitäten zugrundelagen, welche Rhetorik sie begleitete und welche Reaktionen sie hervorriefen. Um die Prämissen der amerikanischen Außen- und Kulturpolitik sowie das konkrete Vorgehen der damit beschäftigten Regierungsstellen, die Entwicklung des amerikanischen Ausstellungswesens und Kunstmarkts und den bisweilen nach sehr unterschiedlichen Maßgaben ausgestalteten Transfer amerikanischer Kunstwerke nach Westeuropa adäquat erfassen und darstellen zu können, wurde vor allem in den Vereinigten Staaten archiviertes Quellenmaterial konsultiert. Die Archives of American Art, die Smithsonian Institution Archives und die National Archives in Washington, D.C., sowie das Archiv des Museum of Modern Art in New York waren diesbezüglich sehr ergiebig. Das in den Vereinigten Staaten zusammengetragene Material konnte durch eine gezielte Quellenrecherche in europäischen – vorwiegend deutschen – Archiven, Sammlungsbeständen und Nachlässen und durch eine umfassende Sichtung der zeitgenössischer Presse ergänzt werden.

Da sich die einschlägige Forschung weiterhin mehr mit den Kunstgegenständen selbst als mit den konkreten Umständen ihrer Präsentation und Rezeption befaßt, kann auf eine gängige Methode bei der Untersuchung von Ausstellungen, ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte nicht zurückgegriffen werden.¹⁶ Eine anhand des recherchierten Quellenmaterials erstellte Dokumentation der von amerikanischer und europäischer Seite initiierten oder auch nur geplanten Ausstellungen im Zeitraum 1945 bis 1962, welche Zustandekommen, Gestaltung und Rezeption der einzelnen Projekte schildert, ist Ausgangsbasis für die Analyse.

Die formulierte Fragestellung setzt voraus, daß das Schicksal der amerikanischen Malerei in Westeuropa maßgeblich durch die traditionelle Dichotomie von Alter und Neuer Welt und sich daran knüpfende Assoziationen, Interpretationen und Erwartungshorizonte bestimmt war, und daß der Wendepunkt in den transatlantischen Kunstbeziehungen Mitte des 20. Jahrhunderts nicht losgelöst von der überkommenen Qualität dieser Beziehungen und ihrer historischen Entwicklung betrachtet werden kann. Entsprechend werden in den einleitenden Kapiteln die beiderseitige Wahrnehmung Amerikas und Europas sowie die Entwicklung einer amerikanischen Kunst und Kunstszene in der Auseinandersetzung mit bzw. Abgrenzung von Europa als Rahmenbedingungen und Voraussetzungen für die Geschehnisse nach 1945 skizziert und gegenübergestellt.

Da die Konfrontation Europas mit Amerika besonders intensiv und nachhaltig im besetzten Westdeutschland gegeben war, bildet die Analyse der deutschen Verhältnisse Ausgangs- und Schwerpunkt der grundsätzlich dem westeuropäischen Kontext verpflichteten Untersuchung. „*Re-education*“ war ein zentraler Bestandteil der amerikanischen Nachkriegspolitik in Deutschland, und es stellt sich die Frage, welche Rolle die zeitgenössische amerikanische Kunst dabei spielte oder spielen sollte. Für ein Verständnis der auswärtigen Kulturpolitik der Vereinigten Staaten ist seinerseits eine Betrachtung der inneramerikanischen Situation nach 1945 sowie der diese Situation kennzeichnenden Diskurse und Maßnahmen unerlässlich. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen amerikanischen Kunstszenen der 1940er und 1950er Jahre gilt es, nicht nur den staatlichen, sondern auch den privaten Sektor und seine jeweiligen Ausstellungs-Aktivitäten in Übersee darzustellen, Motivation, Vorgehens- und Argumentationsweise der einzelnen Ausstellungsmacher zu charakterisieren und eventuelle Korrespondenzen aufzuzeigen.

¹⁶ Vgl.: Kimpel (1997) S.80 f..

Um das dialogische Moment der transatlantischen Kunstbeziehungen erfassen zu können, müssen europäische Reaktionen und Initiativen geschildert und erörtert werden. Am deutschen Beispiel wird abschließend die transatlantische Verständigung über „Triumphe“ und „Mißerfolge“ der amerikanischen Malerei in Westeuropa diskutiert und kritisch hinterfragt.



