

„IT IS DISASTROUS TO NAME OURSELVES“.
DIE ABSTRAKTEN EXPRESSIONISTEN ALS CHRONISTEN
UND INTERPRETEN IHRER EIGENEN KUNST

Von Peter J. Schneemann

I. Rekonstruktion

Die immer noch bekannteste Darstellung der amerikanischen Malerei der 1940er und 1950er Jahre legitimiert sich in der Einleitung durch die Bekanntschaft des Autors mit den Künstlern dieser Zeit. Irvin Sandler's 1970 erschienenes Standardwerk „The Triumph of American Painting“ stellt bereits in den ersten Sätzen klar, daß die schriftlich und mündlich durch den Künstler übermittelte Aussage die sicherste Quelle für den Kunsthistoriker sei.¹ Ich möchte hier jedoch nicht das Problem der Intention diskutieren, nicht den Glauben an den Künstler als den besten Interpreten seiner Werke im allgemeinen problematisieren, sondern nach dem Verhältnis fragen zwischen Künstlerindividualität, Historiographie und den Idiomen „Gruppe“ oder „Schule“. Sandler konzentriert seine Darstellung auf zehn Helden der amerikanischen Malerei. An den Anfang stellt er das berühmte Foto Nina Leens, dem für die Paradigmen der Historiographie des Abstrakten Expressionismus eine Schlüsselstellung zukommt. Anlässlich eines klassischen Protestes gegen die konservative Ausstellungspolitik des Metropolitan Museums 1950 zeigt es 15 aus der sich als Avantgarde profilierenden Gruppe von 18 Künstlern. Der Artikel im Massenmagazin Life, von dem die Aufnahme in Auftrag gegeben worden war, stilisiert die Persönlichkeiten, die einen offenen Brief an den Direktor des Museums im Sinne eines Manifestes unterzeichnet hatten, zu den „Irascibles“. Das Gruppenbild der Protestler ersetzt die Reproduktion ihrer Werke. Die Preisträger des mit der Metropolitan-Ausstellung verbundenen Wettbewerbs waren in dem Artikel dagegen durch ihre Werke vertreten.²

Die Darstellung des „Triumphes“ der amerikanischen Malerei ist bis heute geprägt von der Idee der Leistung des einzelnen Künstlers, der als „Erfinder“ einer neuen Bildsprache oder als „Sprachrohr“ der Interessen einer neuen Generation hervor-

¹ Irving Sandler: The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. New York 1970. Dt.: Abstrakter Expressionismus. Der Triumph der Amerikanischen Malerei. Herrsching 1974.

² Irascible Group of Advanced Artists Led Fight against Show. Life 57 (15. 1. 1951). S. 34. B. H. [Bernard Harper] Friedman: The Irascibles: A Split Second in Art History. In: Arts Magazine 53/1 (1978). S. 96-102.

getreten sei. Sein Stil wird als klar wiedererkennbares Label festgeschrieben.³ Erst in jüngerer Zeit begann die kritische Reflexion über die Implikationen eines solchen monographischen Ansatzes.⁴ Noch immer laufen die Projekte der 1950 begonnenen „oral history“, die an die Autorität der Narration von dominanten Einzelpersonen glaubt, obwohl das Eigenleben, das die Fakten in diesen Erinnerungen entwickeln, einer gesonderten Studie bedürfte.⁵ Die Archive der großen Meister werden überaus sorgsam gehütet, der Zugang von Stiftungen und Nachkommen peinlich genau kontrolliert. Gleichzeitig dokumentieren sie eindrücklich, wie zu Lebzeiten bereits vom Künstler oder von seinen Freunden die Bausteine für eine Historiographie gesammelt und sortiert wurden. Die Nachlässe der Helden tragen zur Tradierung der Erwartungshaltung gegenüber dem Künstler bei, die die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne über weite Strecken bestimmt. Vortragsnotizen, Entwürfe für die Lehre, Beiträge zu Symposien und Stellungnahmen nutzen wir als begriffliche Vorarbeiten des Künstlers, deren funktionaler Kontext ungeklärt bleibt. Die unreflektierte Verwendung entzieht solche Quellentexte einer Historisierung, die gerade deshalb notwendig wäre, da die Texte so häufig vorgeben, diese selbst vorweggenommen zu haben.⁶ Dabei steht die aktive Auseinandersetzung der amerikanischen Künstler mit Mechanismen und Kategorien der Kunstgeschichte in einem spannungsreichen Verhältnis zu der geradlinig verlaufenden und frühzeitig beginnenden Selektion einer kleinen Gruppe von Akteuren. Die Kunstgeschichte tritt an die Stelle „kunstfremder“ Legitimationen. Die Behauptung des Universalismus leugnet dabei zahlreiche Absolutismen im ästhetischen Entwurf von Geschichte ab.

Die Bezugnahme auf Modelle einer Entwicklung der Kunst können als eine der zahlreichen und komplexen Modi und Funktionen des künstlerischen Diskurses beschrieben werden. Die von Leen porträtierten „Zornigen“ operierten etwa mit Strategien, die sie aus kunsthistorischen Publikationen zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts kannten. Den Kampf der Avantgarde gegen die Akademie, die Umdeutung der Ablehnung in eine Bestätigung des Charakters ihrer Kunst als einer

³ Selbst Studien, die versuchen, die Abstrakten Expressionisten verstärkt in einen historischen Kontext zu stellen, gehen von einer monographischen Gliederung aus; vgl. Stephen Polcari: *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge/New York 1991.

⁴ Vgl. die Bemerkungen Serge *Guilbaud*: *L'avant-veille américaine*: Barnett Newman, le Mexique et l'art moderne. In: *Les „Vies“ d'artistes* (Actes du colloque international organisé par le service culturel du musée du Louvre les 1er et 2e octobre 1993). Paris 1996. S. 253; auch Ann *Gibson*: *Abstract Expressionism. Other Politics*. New Haven/London 1997.

⁵ Zur Geschichte und den Projekten der oral history in Amerika vgl. Richard *Cándida Smith*: *Modern Art and Oral History in the United States: A Revolution Remembered*. In: *The Journal of American History* (1991). S. 598–606.

⁶ Vgl. zu diesem Problem Stefan *Germer*: *Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire*. In: Anne-Marie *Bonnet* und Gabriele *Kopp-Schmidt* (Hrsg.): *Kunst ohne Geschichte?* München 1995. S. 140–151.

wahren war ihnen etwa aus John *Rewalds* „The History of Impressionism“ geläufig, die sich seit 1946 in Amerika großer Beliebtheit erfreute.⁷

Es gilt zu untersuchen, in welchem Kontext der Künstler die Notwendigkeit sah, in selbstdefinitorischer Geste auf den kunsthistorischen Diskurs Bezug zu nehmen und denjenigen über sein Werk mitzubestimmen.

Sandler hatte für die vorsorgliche Legitimation durch die Bekanntschaft mit den Helden seine Gründe. Zur Zeit, als er an der Übersichtsdarstellung des Abstrakten Expressionismus arbeitete, erhielt er eine schulmeisterliche Reaktion Robert *Motherwells* auf einen Artikel im „Artforum“.⁸ Der Künstler wehrt sich gegen die implizite These, daß Wolfgang *Paalen* auf ihn einen „Einfluß“ ausgeübt hätte. *Motherwell* schließt: „I realize that what I've said above is not of much consequence, but it does remind me, for the thousandth time, how the past in being reconstructed by people who were not present, undergoes unwitting distortion, and each distortion, when it appears in print, spreads like the Hong Kong flu.“ In Bezug auf das neue Buch *Sandlers* meldete er den Anspruch des Lektorates an: „I would like to see some day your manuscript and particularly the parts that pertain me, in order to check the alleged facts; your judgments and opinions are, of course, your own right.“ Aus *Motherwells* Brief spricht das Selbstbewußtsein des Künstlers als Kunsthistoriker.

II. Dokumentation

Die Zielsetzung einer eigenen Geschichtsschreibung veranschaulicht der Sammelband *Modern Artists in America*, 1951 von *Motherwell* und *Ad Reinhardt* herausgegeben.⁹ Formulierten die Künstler 1950 gemeinsam einen Protest, der ihnen die Aura der Rebellen eintrug und sie als zukunftsorientierte Avantgarde präsentierte, so betätigten sie sich bereits gleichzeitig als Chronisten einer „Bewegung“.

Die manifestartige Deklaration des Bruches mit der Tradition und das Bekenntnis zur Fortschrittlichkeit der Kunst steht in paradoxer Weise neben Bezugnahmen auf die Kunstgeschichte als sinnstiftenden Rahmen und als Legitimation. Die eigenen Positionsbestimmungen werden in ein historisches Bezugssystem gestellt; die Gegenwart unmittelbar als Geschichte entworfen. Dieser Prozeß soll eine losgelöste, unparteiische Darstellung ermöglichen. Konstruktion als Festschreibung eines Phänomens und dessen beschreibende Analyse fallen zusammen: „One can say that by 1950,

⁷ *John Rewald*: *The History of Impressionism*. New York 1946.

⁸ *Robert Motherwell*: *The Collected Writings*. Hrsg. von *Stephanie Terenzio*. New York/Oxford 1992. S. 181–183.

⁹ *Robert Motherwell* und *Ad Reinhardt* unter Mitarbeit von *Bernard Karpel* und *Aaron Siskind* (Hrsg.): *Modern Artists in America*. New York 1951. Der Umschlag wurde von *Motherwell* gestaltet.

Modern Art in the United States has reached a point of sustained achievement worthy of detached and democratic treatment.“¹⁰

Der Anspruch, mit *Modern Artists in America* eine Chronik der Entwicklung einer amerikanischen Avantgarde vorzulegen, als deren Hauptfiguren sich nicht zuletzt die editierenden Künstler sahen, verdeutlichen Abschnitte wie „Art In The World Of Events“¹¹, hier werden für den Zeitraum 1949–1950 zentrale Dokumente des Diskurses zusammengestellt und durch ausgewählte Zitate vorgestellt. Die Unterteilung des Zeitraumes in die Sektionen I „What Is Past Is Prologue“ und II „The Stage Is Set“ benennt Momente einer Epochenbildung. In Zusammenarbeit mit dem Bibliothekar des Museum of Modern Art, Bernard Karpel, wurde eine Liste der (1949–1950) zur Moderne erschienenen internationalen Literatur zusammengestellt.¹² Weitere Beiträge der Zeitschrift bestanden aus dem Wiederabdruck kritischer Würdigungen der „Neuen Amerikanischen Malerei“¹³, einer Chronologie der Ausstellungen, einer Liste der Museumsankäufe und einem umfangreichen Illustrationsteil.

Das Statement der Herausgeber verkündet höchste Ansprüche: „By impartial documentation of the event as it happens, the society in which the artist exists responsibly and the world of imagery and design in which he must exist creatively, stands manifest“.¹⁴ Selbst die Erstellung der klar gegliederten und umfangreichen Bibliographie wird in ihrer Relevanz für die Historiographie ausführlich reflektiert. Im Bewußtsein einer interpretierenden Auswahl wägt Karpel den Anspruch einer moralisch vertretbaren Wertung der Tatsachen ab. Mit einem Zitat Sigfried Giedions zeigt Karpel den Reflexionsgrad des Unternehmens an: „Methods are instruments for the creation of a new reality.“¹⁵ Karpel verweist damit auf die Frage der Verantwortung: „we recognize that an inventory of the facts, to simultaneously relevant and revelational, predicates a conviction of what is valid. Can it be amiss to say that, as in art itself, the act of choice is a moral one?“

Modern Artists in America findet als Quelle immer wieder Verwendung, da hier zwei Symposien in stark editierten Auszügen abgedruckt sind, die zum Thema der modernen Kunst veranstaltet wurden: „The Western Round Table on Modern Art, San Francisco, April 8th and 9th 1949“¹⁶ editiert von Douglas MacAgy und „Artists' Sessions at Studio 35“ (1950), herausgegeben von Robert Goodnough.¹⁷

¹⁰ Ebd. S. 6.

¹¹ Ebd. S. 144–156.

¹² Für das zweite Heft, das im Frühjahr 1953 erscheinen sollte, war ein weiteres bibliographisches Projekt geplant: *The Idea of the Avant-Garde in America*.

¹³ Vgl. z. B. den Wiederabdruck von Michael *Seuphor*. Paris/New York 1951. In: *Art d'aujourd'hui* série 2. Nr. 6 (1951). S. 4–15.

¹⁴ *Modern Artists*: a. a. O. (Anm. 9). S. 6–7.

¹⁵ Ebd. S. 171.

¹⁶ Ebd. S. 25–38.

¹⁷ Ebd. S. 9–22.

Mit dem Abdruck von Auszügen dieser beiden Diskussionsrunden dokumentierten Motherwell und Reinhardt nicht nur den Diskurs, der über sie geführt wurde, sondern auch den Diskurs, in den sie aktiv eingriffen. Beide Veranstaltungen stehen beispielhaft für eine Häufung von internen Positionsbestimmungen und öffentlichen Befragungen der Künstler.

„Artists' Session at Studio 35“ hatte Goodnough als Abschlußveranstaltung der wöchentlichen Vortragsabende organisiert, die in der Folge der kleinen Kunstschule „Subjects of the Artist“ vom Herbst 1949 bis April 1950 zum Treffpunkt der New Yorker Kunstszene avanciert waren. Hier hatten die Vertreter der amerikanischen und europäischen Abstraktion von Künstlerkollegen und einer interessierten Öffentlichkeit den kunsttheoretischen Diskurs gepflegt.¹⁸ Das dreitägige Symposium war dagegen eine geschlossene Veranstaltung. Die Diskussionen wurden vom Bildhauer Richard Lippold, von Motherwell und vom Direktor des Museum of Modern Art, Alfred Barr, moderiert. Der einzige Gast, der kein Künstler, sondern Kunsthistoriker war, nahm also an der Gesprächsführung teil. Diese Konstellation ist für den Charakter der spontan, das heißt ohne Absprache oder Programm, geführten Diskussion signifikant, da in den vorgetragenen Reflexionen häufig künstlerische Probleme neben kunsthistorischen Fragestellungen standen.

Barr muß nicht nur als Vertreter einer der mächtigsten Institutionen der Moderne in Amerika gesehen werden, sondern auch als Historiograph. Barr war der Autor eines der prägnantesten Modelle der Entwicklung der Moderne. Der Katalog seiner Ausstellung *Cubism and Abstract Art* von 1936¹⁹ trägt auf dem Umschlag das berühmte Diagramm, das die Entwicklungslinien der „Movements“ der Moderne, noch unter Ausschluß Amerikas, veranschaulichen sollte. In einem kausalen Geflecht von Einflüssen und Auswirkungen stellt sich die Entwicklung der Kunst von 1890 bis 1935 dar. Als Basis für die verschiedensten Linien dienen Van Gogh, Gauguin, Cézanne und Seurat. Die Namen treten jedoch zugunsten der Benennung von Stilrichtungen zurück. Von *Synthetism* über *Fauvism* zum (*Abstract*) *Expressionism* zur *Non-Geometrical Abstract Art*, der 1935 die *Geometrical Abstract Art* als Gegenpol, hervorgegangen aus der Linie *Neo-Impressionism-Cubism-Constructivism*, gegenübergestellt wird. Damit hatte Barr die Amerikaner mit den Kunstisten Europas konfrontiert. Die Geschichte dient als pädagogisches Hilfsmittel, um die Moderne zu erklären, so absolut und so logisch, wie eine mathematische Beweisführung. Dies sei, beginnt der Katalog, eine Retrospektive ganz ohne den Geist der Kontroverse.²⁰

¹⁸ Hier traten etwa die Europäer Arp und Glarner auf, sowie die amerikanische Avantgarde, Rothko, Newman, Reinhardt, Kritiker, Musiker und Dichter. Vgl. Martica *Sawin*: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, MA 1995.

¹⁹ *Museum of Modern Art*. *New York. Cubism and Abstract Art* [1936].

²⁰ Vgl. auch Alfred *Barr*: *What is Modern Painting*. New York 1943.

Mit den Excerpten aus der Diskussionsrunde des Studio 35 von 1950 belegt die Publikation Motherwells Statements zu Fragen nach dem Moment der Vollendung eines Werkes oder seiner Betitelung. Gleichzeitig finden sich noch stärker kunsthistorisch orientierte Auseinandersetzungen um die Benennung einer gemeinsamen Stilrichtung gegenüber der Suche nach individuellen Differenzen und um die Positionierung der amerikanischen Kunst gegenüber der europäischen Tradition. Der Kunsthistoriker beharrt: „What is the most acceptable name for our direction of your movement?“ „We should have a name for which we can blame the artists – for once in history!“ Nachdem die verschiedensten Namensgebungen erwähnt wurden, schließt die Transkription der Diskussion mit dem Statement De Koonings „It is disastrous to name ourselves“.²¹

Obwohl Motherwells und Reinhardts Publikationsprospekt von 1951 über den ersten Band nicht hinaus kam, markiert es einen Wendepunkt. Bis zu diesem Zeitpunkt schaute Amerika vor allem nach Europa, um Vorbilder für die Selbstdefinition als Avantgarde zu finden und sich zu legitimieren. Zunehmend wurde die Frage nach den Differenzen zwischen Amerika und Europa gestellt und die Rolle der Kausalität der Tradition, die die Franzosen als Grundlage anführten, befragt. Adolph Gottlieb wird mit einer Aussage in die Dokumentation aufgenommen, die den Hintergrund für die Auseinandersetzung der amerikanischen Künstler mit ihrer Interpretation exakt beschreibt:

„There is a general assumption that European – specifically French – painters have a heritage which enables them to have the benefits of tradition, and therefore they can produce a certain type of painting. . . . I think that what Motherwell describes is the problem of knowing what tradition is, and being willing to reject it in part. This requires familiarity with his past. I think we have this familiarity, and if we depart from this tradition, it is out of knowledge, not innocence“.²²

III. Erklärung

Die Diskussion um das amerikanische Verhältnis zur Tradition und um den amerikanischen Beitrag zur Kunstgeschichte ist unmittelbar verknüpft mit einem anderen zentralen Thema des von Goodnough edierten Zusammentreffens, nämlich der Frage nach der Vermittlung der Kunst an die amerikanische Öffentlichkeit. Bei der Mitarbeit des amerikanischen Künstlers an der Historiographie ist nur schwer zu unterscheiden zwischen selbstdefinitorischen Funktionen und der Erfüllung von Erwartungshaltungen des Publikums. Ein Verständnis der Moderne als Konsequenz einer Entwick-

²¹ Die Frage Barrs taucht zweimal in der Dokumentation auf, einmal mit „your“ und einmal mit „our“, S. 17, S. 21.

²² *Modern Artists*: a. a. O. (Anm. 9). S. 12–13.

lung und als Entwurf dessen, was Gegenwart sein könnte, wies der abstrakten Kunst in Amerika gleichzeitig ihren Platz im sozialen Ordnungsgefüge zu. Die Beschäftigung mit moderner Kunst unter der Prämisse eines ästhetischen Geschichtsmodells ließ sich mit einem konservativen Bildungsbegriff verbinden. Noch als Dekoration eingesetzt, konnte mit der Moderne die Zugehörigkeit zum „High-Brow“ demonstriert werden.²³ Die Bildungsveranstaltungen griffen auf zwei scheinbar kontradiktorische Argumente zurück, Modernität als zeitloser Universalismus einerseits und als Ausdruck eines auf Zukunft und Wandel fixierten Lebensgefühles andererseits.²⁴

Der zweite Diskurs, der in *Modern Artists in America* in Auszügen abgedruckt wurde, verdeutlicht den Rahmen, in dem die amerikanische Öffentlichkeit eine Positionsbestimmung der Künstler der 1940er und 1950er Jahre einforderte. MacAgy edierte „Western Round Table on Modern Art“, der am 8./9. April 1949 in San Francisco abgehalten wurde,²⁵ teilweise unter Ausschluß der Öffentlichkeit, teilweise vor Publikum. Wie viele andere Institutionen wetteiferten auch die Museen in pädagogischem Sendungsbewußtsein, das Kunstverständnis für die Moderne mit Ausstellungen, Befragungen und Symposien zu fördern. Dabei muß beachtet werden, daß ebenso, wie die historiographischen Modelle der Erklärung der modernen Kunst dienten, die neue kulturelle Leistung Amerikas eine gewichtige Rolle in der Konstruktion eines nationalen Geschichtsbewußtseins zu spielen begann.

Die Veranstaltung in San Francisco griff das große Echo auf, das im Vorjahr der vom „Life“ veranstaltete und in Auszügen publizierte „Round Table on Modern Art“ gefunden hatte.²⁶ Damals diskutierten konservative und progressive „Critics and Connoisseurs“ von Picasso ausgehend und ohne jeden Vertreter der jungen Künstlergeneration das Pro und Contra der Modernen Kunst aus der Sicht der Laien.²⁷ Ein Jahr später diskutierten Konservatoren (Andrew C. Ritchie vom MoMA), Kritiker (Robert

²³ Russel Lynes: *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow*. In: *Harper's Magazine* (Februar 1949). S. 19–28.

²⁴ Vgl. etwa die Ausstellungen mit entsprechenden Kommentaren: *Timeless Aspects of a Modern Art*. New York (MoMA) 1948; *Modern Art in Your Life*. New York (MoMA) 1949.

²⁵ *The Western Round Table on Modern Art*, San Francisco, organisiert von der San Francisco Art Association, 8./9. April 1949. Abstracts of proceeding hrsg. von Douglas MacAgy (Director of the California School of Fine Arts). In: *San Francisco Art Association Bulletin* 15/3 (März 1949). In der einleitenden Noitz wird ausdrücklich Bezug genommen auf den Erfolg der Veranstaltung des *Life-Magazines*. Wiederabgedruckt in: *Modern Artists*: a. a. O. (Anm. 9). – In den Ritchie Papers (Archives of American Art, Washington. Im folgenden als AAA angegeben) findet sich ein von ihm ausgefüllter Fragebogen, der zur Vorbereitung dienen sollte und ein Transkript, das ca. 70 Seiten umfaßt.

²⁶ *A Life Round Table on Modern Art*. In: *Life* (11. Oktober 1948). S. 56, 65 ff. Das vollständige Transkript umfaßt über 400 Seiten.

²⁷ Vertreter großer Museen, Taylor (Direktor des Metropolitan und grundsätzlich skeptisch gegenüber der Moderne eingestellt), dagegen Soby vom MoMA, saßen zusammen mit Kunsthistorikern, Janson und Schapiro, Kritikern, Greenberg und Frankfurter, Kunsthändler und Philosophen. Bilder von William Baziot, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock und Theodore Stamos wurden als Beispiele der modernen amerikanischen Malerei herangezogen.

Goldwater, Kenneth Burke und Alfred Frankenstein) und Professoren (Moderator George Boas, Philosoph und der Anthropologe Gregory Bateson) mit Künstlern (Frank Lloyd Wright, Arnold Schoenberg²⁸ und schließlich Marcel Duchamp und Mark Tobey).

Modern Artists in America editierte dieses Dokument nach thematischen Schwerpunkten. Von „Cultural Setting“ („The Heritage“) über „Art and Artist“ („The Artists as Self-Critic“), „The Critic“ und „The Collector“ sollten alle bestimmenden Faktoren der Kunstszene gestreift werden bis hin zum „Museum“ („Culture and Tradition“). Im San Francisco Museum of Art, dem Ort des Symposions, wurde eine kleine Ausstellung arrangiert, die 40 Bilder zeigte. Der Bogen reichte von der klassischen europäischen Moderne, Kandinsky, Klee, Mondrian, Picasso, bis zu Pollock, de Kooning, Still und Rothko.

In einem Statement Goldwaters klingt der Grundtenor der amerikanischen Bemühungen an, das Kunstverständnis durch eine historische Perspektive zu fördern: „One of the characteristics of 19th and 20th century civilisation has been its sense of historicity and the critic, as well as the contemporary artist, cannot avoid that sense of history.“²⁹ Auffällig ist jedoch, daß die abgedruckten Voten ausgesprochen allgemein und unspezifisch bleiben. Was hier von den alten Herren diskutiert wurde, betraf Werte und Funktionen von Kultur, ohne die moralisierenden Argumente mit dem leisesten Hinweis auf politische Entwicklungen zu beschmutzen. Die konkrete historische Situation Amerikas oder spezifische Werke spielten keine Rolle in dem Gespräch.³⁰ Dennoch wurde die Rhetorik dieser Erklärungsversuche eifrig aufgegriffen.³¹ Im gleichen Jahr, 1949, veröffentlichte das *Magazine of Art* unter dem Titel „The State of American Art“ die Einschätzung von Kunsthistorikern und Kritikern, die Robert Goldwater mit gezielten Fragen eingefordert hatte.³² Kann sich die amerikanische Kunst gegenüber Europa behaupten, gibt es einen Krieg der Stile, einen Haupttrend?

Die internationale Kunstgeschichte wird als Bewertungsrahmen herbeigezogen, um nun gleichzeitig nach dem ursprünglich amerikanischen Standpunkt zu fragen. Walter Abell spricht von evolutionären Prozessen, die zu einem einheitlicheren Stil führen werden; Barr, Holger Cahill und Clement Greenberg etwa sind sich einig, daß der Trend klar zur Abstraktion gehe. Abstraktion und Realismus werden als die zwei großen Pole entworfen, die das gesamte Spannungsfeld der Kunstszene Amerikas

ausmachen würden. Die Betonung der „Internationalität“ schließt dabei den unmittelbar wertenden Vergleich zwischen Europa und Amerika nicht aus. Es ist die Qualität der Vitalität, die Amerika zugesprochen wird. Das Beharren auf den amerikanischen Künstler-Typus, wie ihn Thomas Craven 1930 mit den Regionalisten erfolgreich entworfen hatte, weicht einem Definitionsversuch, der zwar ganz im Sinne Barrs auf den Beitrag zu den europäischen Traditionslinien verweist, aber dennoch erneut mit nationalen Konstanten operiert.

Wenn hier von Barr bis Goodrich, von Janson³³ zu Soby die Kritiker und Kunsthistoriker die amerikanische Entwicklung kommentieren, so zeigt sich ein festes Bezugssystem, in welchem den einzelnen Künstlern ihre Rollen zugeteilt werden. Modernität und Wandel werden zu klischeehaften Paradigmen, die für jede Selbstdefinition des Künstlers die entscheidenden Schlüsselwörter einfordern.

Die Motivation für diese Diskussion und der Grund für ihre Künstlichkeit lagen im Anspruch, für das moderne Amerika „Kultur“ zu definieren und das komplex-behaftete Verhältnis Amerikas zur Tradition zu klären. Dem Künstler kam dabei vermehrt eine wichtige Rolle zu: „What the Painter Thinks“ war das Motto einer Ausstellung von 1951³⁴ und zahlreiche andere Veranstaltungen warben mit noch intelligenteren Titeln, wie „What Abstract Art Means to Me“³⁵, einem Symposium des MoMA oder „The Artist's Point of View“³⁶, *The Modern Artist Speaks*³⁷, *The Artists Speak*³⁸ oder ganz direkt: „Is today's artist with or against the past?“³⁹

IV. Tradition

Der Bezug auf ein geschichtliches Entwicklungsmoment, und damit auf Europa, diente in pädagogischer und in selbstdefinitorischer Funktion der Absetzung gegen den amerikanischen Massengeschmack, der in Künstlern wie Benton und Wood die wahren Vertreter einer amerikanischen Kunst sah. Gegen die nationalen Ikonen der

³³ Der Realismus der American Scene wurde auch von Kunsthistorikern wie Hans Woldemar Janson, dem Verfasser des großen kunsthistorischen Überblickswerkes, 1946 durch den Vergleich mit nationalsozialistischer Kunst diffamiert. Hans Woldemar Janson: *Benton Wood, Champions of Regionalism*. In: *Magazine of Art* 39/5 (1946). S. 48–86, 198–200; vgl. zu diesem Problem auch Erika Lee Doss: *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism. From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago/London 1991. S. 363.

³⁴ Allan S. Weller: *What the Painter Thinks*. Einleitung zum Katalog der Ausstellung *Contemporary American Painting*. University of Illinois 1951.

³⁵ *What Abstract Art Means to Me*. In: *MoMA Bulletin* 18/3 (1951).

³⁶ *Federation of Modern Painters and Sculptures, 2nd Annual Forum* 1947.

³⁷ *Forum at the Museum of Modern Art*, 1948.

³⁸ *The Art Students League and the Federation of Modern Painters and Sculptures*, 1949.

³⁹ *An Inquiry by the editors of Art News*. In: *Art News* 57/4 (1958). S. 20–27.

²⁸ Schoenberg konnte infolge einer Erkrankung nicht persönlich teilnehmen.

²⁹ *Modern Artists*: a. a. O. (Anm. 9). S. 34.

³⁰ Zumindest nicht in den abgedruckten Ausschnitten.

³¹ Vom Round Table in San Francisco berichtete wiederum die populäre Zeitschrift *LOOK* (8. 11. 1949).

³² *A Symposium: The State of American Art*. In: *Magazine of Art* 42/3 (1949). S. 83–102.

Maler der American Scene, des Regionalismus, verwiesen die Abstrakten Expressionisten auf die Entwicklungslinien einer universalen Moderne.⁴⁰

1946 publizierte Reinhardt einen Comic, der in Form eines Baumes das formalistische Entwicklungsmodell Barrs aufgreift und anhand dieses Modells die Position der Amerikaner als eine Entscheidung zwischen dem Realismus versus Abstraktion darstellt. Der in der liberalen Tageszeitung P.M. erschienene Comic: *How to look at Modern Art in America* ist eine Weiterentwicklung der Graphik Nathaniel Pousette-Darts von 1938⁴¹ und stellt die Stilfrage in einem Wachstumsbild. Die Entwicklung der Moderne verweist zwingend auf die Abstraktion. Andere Stile werden von nicht-künstlerischen Interessen beherrscht.

Auf den Blättern verteilt, finden sich die Namen der zeitgenössischen Künstler. Während der linke Teil des Baumes den Vertretern der geometrischen Abstraktion gewidmet ist, etwa Albers, Glarner und Diller, sprießen auf der rechten Seite die Blätter der Vertreter eines gegenständlichen Expressionismus. Der *native School* bleibt nur das Maisfeld, das die Funktion eines Friedhofs übernimmt, bewacht von einer Vogelscheuche.⁴² Sie ist umgeben von Labels der Konsumgesellschaft, von *Lucky Strike* bis *Pepsi-Cola*. Der kräftige Stamm, aus dem auch der Trieb der jungen Abstraktion gewachsen ist, wird mit Braque, Matisse und Picasso bezeichnet. Die Wurzeln sollen bis zu Manet oder zur Kinderzeichnung zu einem noch sinnigeren Nährstoff finden. Der rechte Ast mit Künstlern, die figurative Kunst und Abstraktion verbinden wollen, wird durch die Last des Sujets, dem Kunstgeschäft und der Illustration herabgezogen und bricht vom Stamm ab. Abstraktion und Figuration stellen sich als grundsätzlich ausschließende Entwicklungen dar. Die Abstraktion verkündet einen Absolutismus, gefährdet durch amoralisches Anbändeln mit den Interessen der Massengesellschaft.

Als Vermittler der Wurzeln und des Stammes fungierten Veranstaltungen wie diejenigen des Studio 35.⁴³ Die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Moderne lag hierbei weniger auf stilistischer Ebene, sondern konzentrierte sich vielmehr auf die Aufarbeitung ihres Diskurses. Es war Motherwell, der sich als Herausgeber der Quellenschriften der Kunstisten profilierte. Er verlegte bei Wittenborn Schulz „The

⁴⁰ Vgl. das Pamphlet, das Newman als Vorsitzender eines „Komitees gegen isolationistische Kunst“ 1942 schrieb; Barnett Newman: *What About Isolationist Art*. In: *Ders.: Selected Writings and Interviews*. Hrsg. von John P. O'Neill. New York 1990; dt. Bern/Berlin 1996. S. 20–28.

⁴¹ Ad Reinhardt: *How to Look at Modern Art in America*. In: P.M. (2. Juni 1946); Nathaniel Pousette-Dart: *Tree Chart of Contemporary American Art*. In: *Art and Artists of Today* (Juni–Juli 1938).

⁴² Benton, Wood, Cadmus, Marsh, Rockwell.

⁴³ Es ist signifikant, wie etwa Glarner in seinem Vortrag „Relational Painting“ (Subjects of the Artist 1949) seine künstlerische Entwicklung als stringenten Gang in die Abstraktion beschrieb. Vgl. Manuela Kahn-Rossi (Hrsg.): Fritz Glarner [Ausstellungskatalog], Lugano/Zürich 1993.

Documents of Modern Art“, in denen etwa Guillaume Apollinaire (1944/1949), Piet Mondrian (1945), Wassily Kandinsky (1947), Laszlo Moholy-Nagy (1946), Hans Arp (1948)⁴⁴, Max Ernst (1948)⁴⁵ und eine Anthologie mit Texten der Dada-Bewegung (1951) erschienen. Daniel-Henry Kahnweilers „The Rise of Cubism“ von 1915 erschien 1949 in dieser Serie. Die enge Freundschaft des Galeristen zu Picasso und Braque legitimierten auch diesen Text als Quellenschrift. Dabei gehört Kahnweilers Vorstellung von der Entwicklung des Kubismus zu den radikalsten Konstruktionen einer stilreinen Einheit, die sich in aufeinander aufbauenden Stadien ausbildet.

Die Anzeige für diese Reihe von Dokumenten nennt bereits im ersten Satz das Zielpublikum: „The series called ‚The Documents of Modern Art‘ ist aimed mainly at young artists and students who need their material in English. . . . By documents is meant first-hand material; the texts are restricted to writings by artists themselves, or by their friends and associates. . . . The series is limited to the great established artists and movements of the period from the turn of the century to the present; its director is Robert Motherwell, a young modern painter.“⁴⁶

Das Konzept der Quellenschrift wird als Alternative zur Konstruktion der Kunstgeschichte durch Historiker vorgestellt. Motherwell suggeriert eine faktische Existenz der stilistischen Epochen, die durch die Künstlerschriften unmittelbar zugänglich wären. Die Vertreter der europäischen Avantgarde wurden in Motherwells Programm noch zu Lebzeiten zu historischen Bezügen für die Selbstdefinition der Amerikaner: „Ultimately I should like to see in print in good English translation every major document in relation to modern art – fauvism, cubism, de Stijl, expressionism, futurism, dada, constructivism, . . . of twentieth-century art. . . to render unnecessary reading of secondary writings about contemporary art.“⁴⁷

Das Verschmelzen von kunsthistorischer und künstlerischer Tätigkeit wurde durch das amerikanische Collegesystem gefördert, in dem praktische Lehre und historische Bildung bis heute nicht so kategorisch wie in Europa getrennt sind. Die jungen Künstler arbeiteten als Lehrer, die nicht nur Atelier-Unterricht erteilten, sondern schriftliche Prüfungen zu historischen Entwicklungen abnahmen.⁴⁸ Als Beispiele sei das Black

⁴⁴ Jean (Hans) Arp: *On My Way: Poetry and Essays* (1912) (The Documents of Modern Art. Hrsg. von Robert Motherwell. Bd. 6). New York 1948; Arp wurde im Frühjahr 1949 in die Schule „Subjects of the Artist“ eingeladen.

⁴⁵ Motherwells Einleitungen zu Arp und Ernst sind wiederabgedruckt in R. Motherwell: a. a. O. (Anm. 8). S. 47–51.

⁴⁶ Ebd. S. 293. Motherwell publizierte ebenfalls eine Reihe, die das Gegenstück darstellen sollte: *Problems of Contemporary Art*.

⁴⁷ Robert Motherwell: *A Personal Expression*. Lecture delivered under the auspices of the Seventh Annual Conference of the Committee on Art Education sponsored by the Museum of Modern Art Central High School of Needle Trades. New York City 1949. In: *Ders.: a. a. O.* (Anm. 8). S. 60.

⁴⁸ Vgl. etwa die Notizen William Bazotes in den AAA.

Mountain College (Albers), das Brooklyn Museum oder das Hunter College⁴⁹ angeführt. In den von William Baziot, Motherwell oder Reinhardt erhaltenen Notizen sind diese Lehrtätigkeiten nachzuvollziehen. Auf der anderen Seite besuchten Künstler wie Motherwell oder Reinhardt kunsthistorische Vorlesungen von Meyer Schapiro.⁵⁰

Diese Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstgeschichte und mit den Quellenschriften steht in Wechselwirkung mit den eigenen schriftstellerischen Versuchen der Künstler und ihrer Zielsetzung, für ihre Zeit „Quellenschriften“ zu verfassen.

In den umfangreichen Notizen Reinhardts zum Problem der Historiographie verwundert es kaum, den Entwurf zu einer historischen Gliederung des künstlerischen Quellentextes nach Gattungen zu finden: Dem 15. Jahrhundert wird das Handbuch mit technischen Anweisungen und Regeln der Perspektive zugeordnet, dem 16. die wissenschaftliche Abhandlung, die auch ästhetische Probleme anspricht. Es folgen die Jahrhunderte, welche die Gattung des akademischen Diskurses geprägt haben. Dem 19. Jahrhundert ordnet Reinhardt die „private Schrift“, das Journal und die Briefe zu. Das 20. Jahrhundert schließlich wird als Blüte des Manifestes und des öffentlichen Statements, dem Interview und dem „Magazine-Article“ zugeordnet.⁵¹

Tatsächlich sind in den vierziger und fünfziger Jahren für Amerika Proteste zu benennen, wie diejenigen gegen das Metropolitan Museum, und manifestartige Erklärungen, die die Künstler als Gruppe auftreten ließen. Gleichzeitig wurde jedoch zusammen mit Schriftstellern nach neuen Möglichkeiten für den Umgang des bildenden Künstlers mit der Sprache gesucht. Es wurden Texte entworfen, die der Verweigerung des Kunstwerkes gegenüber seiner Erklärung gerecht und Teil des hermetischen Raumes des Werkes würden.⁵²

V. Unabhängigkeit

Die kritische Auseinandersetzung mit den europäischen Quellenschriften ließ nach eigenen begrifflichen Leistungen fragen und auf theoretischer Ebene die Eigenstän-

⁴⁹ Hier waren u. a. Motherwell, Clyfford Still, Fritz Bultman, Baziot, Tony Smith tätig. Vgl. dazu Howard Michael *Singerman*: *The Discourse of the Artist in the University*. Diss. University of Rochester. New York 1995.

⁵⁰ Meyer Schapiro war einer der wenigen Universitätsprofessoren, die einen hohen Respekt von Seiten der Künstler genossen; vgl. zu Schapiro auch Regine *Prange*: *Normen der Freiheit*. Meyer Schapiros Moderne. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 40/1 (1995). S. 77–100.

⁵¹ Ad Reinhardt Papers (AAA). *The Artist – Notes for Art as Art series*. Blatt 12.

⁵² Vgl. zu Barnett Newman Peter *Schneemann*: *Who's Afraid of the Word*. Freiburg 1998.

digkeit betonen. Die Beschwörung der Kontinuität der Tradition einer internationalen Moderne wurde von der Behauptung des Bruches mit derselben abgelöst.

Die Amerikaner entdeckten, daß sie grundsätzlich ein anderes Verhältnis zur Geschichtlichkeit hatten als die Europäer. Im Vorwort zur Übersetzung der Schriften Max Ernsts verweist Motherwell auf die Konsequenzen dieser Differenz und die mögliche Umdeutung der amerikanischen Situation: „But for a better or worse, most Americans have no sensation of being either elevated or smothered by the past; most of us . . . came here in order to cease to deal with the past. Consciously abandoning the past is the essentially American creative act. . . . Our emotional interest is not in the external world, but in creating a world of our own, and it is precisely those artists here who are not ‚conscious‘ who behave as if America has a usable past.“⁵³

Motherwells Bemerkung stellt eine Zurückweisung dar, nicht nur der Vergangenheit, sondern im umfassenden Sinne einer Geschichtlichkeit der Welt. Die Isolation des kreativen Schaffens des Künstlers von der ihn umgebenden Welt und ihrer Zeitlichkeit findet hier eine neue Legitimation.

Der Diskurs der späten 1940er und Beginn der 1950er Jahre ist beherrscht von einem beinahe panischen Vergleich zwischen Europa und Amerika.⁵⁴ Es galt, die Abwesenheit von Tradition als Vorteil auszurufen, der einen revolutionären, freien Neuanfang begründen könnte. Ausstellungen und Publikationen der vierziger Jahre zeichnen sich durch dieses Doppelverhältnis zur europäischen Moderne aus. Bereits der Katalog zur Ausstellung *Artists in Exile*, 1942 in der Pierre Matisse Galerie, New York, arbeitet mit einer vergleichenden Differenzierung.⁵⁵ Die Publikation des Galeristen Sidney Janis *Abstract and Surrealist Art in America* von 1944 suchte nach „parent art movements“ und fragte dann nach den Leistungen der amerikanischen Pioniere.⁵⁶

⁵³ R. *Motherwell*: a. a. O. (Anm. 8). S. 48.

⁵⁴ Die Zeitschrift *The Art Digest* publizierte 1953 im Genre „Symposion“ die Stellungnahmen von drei Malern und einem Kritiker zur Frage: *Is the French Avant Garde Overrated?* In: *Art Digest* (1953). S. 12–13, 27; vgl. auch Barleit *Hayes*: *Is there an American Art?* In: *The Studio* (1954). S. 65–73; Symposion: *French Art vs. U.S. Art Today*. Provincetown. 11. August 1949. Wiederabgedruckt in: R. *Motherwell*: a. a. O. (Anm. 8). S. 65. In den „Documents“ spiegelt sich diese Frage wider in Michael *Seuphor*: *Paris-New York 1951*. In: *Art d'aujourd'hui série 2*. Nr. 6 (1951). S. 4–15.

⁵⁵ Katalog: *Artists in Exile*, Pierre Matisse Gallery, New York: Pierre Matisse. (3. 3.–28. 3. 1942). Vorworte von Calas und Soby.

⁵⁶ *Sidney Janis*: *Abstract and Surrealist Art in America*. New York 1944. Er versuchte, seinen Geschichtsentwurf durch eine entsprechende Ausstellung zu belegen. Unterschieden wird zwischen zeitgenössischen Werken „that adhere to the past“ und Arbeiten „of painters of the advance garde“. Bemerkenswerterweise nahm Sidney Janis die erste Bewegung der Abstraktion in Amerika in seine Publikation auf. Die Abstrakten Expressionisten gingen in ihrer Selbstdefinition nicht selten über diese Generation hinweg. Vgl. Bemerkungen Newmans zu dieser Publikation bei B. *Newman*: a. a. O. (Anm. 40). S. 154. Vgl. auch Samuel *Kootz*: *New Frontiers in American Painting*. New York 1943.

Als 1947 der Galerist Kootz eine Ausstellung moderner amerikanischer Malerei für Paris als den Ort der klassischen Moderne⁵⁷ organisierte, schienen die beiden Kunstszene unvereinbar. Seine Ausstellung „Six American Painters“ schlug fehl, und Amerika machte dafür unterschiedliche Kriterien in der Beurteilung zeitgenössischer Kunst in Amerika und Frankreich verantwortlich.⁵⁸ Tatsächlich wurde in der französischen Presse von einer schlechten Nachahmung der französischen Abstraktion gesprochen.

Harold Rosenberg hatte in seiner kurzen Einleitung die Abwesenheit von Tradition zum Markenzeichen erhoben: „Not one of these painters shows the slightest sentiment about his own past. Nor, what is perhaps even more unusual, for the past of the art of a painting as tradition“.

Revolution, Neuigkeit, Freiheit und Unabhängigkeit spielten im Selbstverständnis der amerikanischen Kultur die entscheidende Rolle.⁵⁹ Die Künstler erkannten gleichzeitig, daß nur durch eine begriffliche Bewältigung ihre Leistung als eigenständiges historisches Phänomen etabliert werden könnte.⁶⁰ Die Geschichtsschreibung griff in die Gegenwart ein, bestimmte diese. Die Künstler als Historiographen setzten sich zum Ziel, unmittelbar an diesem Prozeß teilzuhaben und mitzuwirken.⁶¹ In diesem Sinne

⁵⁷ Samuel Kootz: *Introduction à la peinture moderne Americaine*. Galerie Maeght. Paris 1947; vgl. auch A. J. Paul: *Introduction à la peinture moderne Americaine: Six young American Painters of the Samuel Kootz Gallery: An Inferiority Complex in Paris*. In: *Arts Magazin* 60/6 (1986). S. 65–71. Die Einleitung von Rosenberg wurde in der von Motherwell herausgegebenen Zeitschrift *Possibilities* wiederabgedruckt.

⁵⁸ Es gibt einen aufschlußreichen Brief Motherwells an Kootz zu diesem Fehlschlag. Kootz hatte Motherwell offensichtlich bezüglich seiner Tätigkeit als Herausgeber kritisiert; Michael David Plante: *The „Second Occupation“: American Expatriate Painters and the Reception of American Art in Paris, 1946–58*. Ann Arbor 1992. 1952 organisierte der Galerist Sidney Janis auf Einladung der Galerie de France eine Ausstellung amerikanischer Kunst für Paris. Künstler wie Gottlieb, Motherwell, Reinhardt oder Goodnough sollten die Erwartung erfüllen „It is their desire to have a strong showing of the mature Art in the abstract idiom which exists here“. Die amerikanischen Kritiker sollten in Paris neben den französischen stehen, „offering a singular opportunity for comparison between the viewpoints of both countries“; *American Vanguard Art for Paris Exhibition*. New York: Janis Gallery (Dezember 1952). Paris: Galerie de France (Februar 1952). Presseerklärung von Janis in *Gottlieb Papers* (AAA). Doch noch 1952 befürchteten die Amerikaner, daß im europäischen Kontext die neue amerikanische Malerei nur schwer Erfolg haben könne; James Fitzsimmons: *Art for Export. Will It Survive the Voyage?* In: *Art Digest* 26/7 (1952). S. 9.

⁵⁹ In Europa, vor allem in Deutschland, wurde das Konzept der amerikanischen Kunst, sich als Neuanfang zu präsentieren, begeistert aufgegriffen. Die Historiographie der Kunst korrelierte mit dem politischen Versuch, einen von der Vergangenheit unbelasteten Fortschritt zu beschwören. Beispielfür den Wechsel von Betonung der Kontinuität zum Paradigma des Neuanfangs stehen die Ausstellungen *documenta I* und *documenta II*.

⁶⁰ Vgl. R. Motherwell: a. a. O. (Anm. 47). S. 59: „The struggle of each new generation of ‚modern‘ painters is to make the ‚modern‘ world felt, to capture the youngest generation. . .“

⁶¹ Die Artikulationen, Stellungnahmen, Erklärungen und Verteidigungen von Wortführern wie Gottlieb, Newman und Motherwell wurden von den Kollegen nicht immer geteilt. Dem Eingreifen in die Begriffsbildung stand die Idee des Schweigens gegenüber; vgl. Ann E. Gibson: *Abstract Expressionism's Evasion of Language*. In: *Art Journal* 47/3 (1988). S. 208–214.

sind zahlreiche Betätigungen der Künstler als Ausstellungsorganisatoren und Kommentatoren nicht nur ihrer eigenen, sondern auch der Werke von Freunden zu verstehen. Barnett Newmans Überzeugung, auch den Diskurs über die eigene Kunst durch eine reflektierte Begrifflichkeit lenken zu müssen, tritt deutlich an einer Ausstellung hervor, die er im Frühjahr 1947 in der Betty Parsons Galerie für die Künstler der Galerie organisierte. Als Titel wählte er „*The Ideographic Picture*“.⁶² Sein Vorwort, das von drei verschiedenen Lexikon-Definitionen des Begriffes ausgeht, legt die Zielsetzung eines Diskurses offen, der es nicht länger den Kritikern überlassen möchte, nach Definitionen zu suchen:⁶³ „Various critics and dealers have tried to label it, to describe it. It is now time for the artist himself, by showing the dictionary, to make clear the community of intention that motivates him“. Newman spielt hier etwa auf den Versuch des Kritikers Jewell an, „Globalism“ als einen Stilbegriff für die junge amerikanische Kunst durchzusetzen. Viel diskutiert wurde ebenfalls das ähnliche Unterfangen Howard Putzels. Der Kunsthändler hatte in seiner *67 Gallery* von Mai bis Juli 1945 eine Ausstellung mit dem Titel „*A Problem for Critics*“⁶⁴ veranstaltet, die so unterschiedliche Künstler wie Arp, Miró und Picasso neben Gottlieb, Gorky, Hofmann oder Pollock versammelte und nach einer Bezeichnung für die jüngsten Entwicklungen der amerikanischen Kunstszene fragte.

Ein anderes Medium, das die Künstler nutzten, um Modelle für Begriffsbildungen und Narrationen zu erproben, bilden die sogenannten „Little Magazines“, elitäre kurzlebige Zeitschriften, die lose an die Tradition der surrealistischen Zeitschriften angeschlossen, herausgegeben von den Künstlern selbst oder von befreundeten Intellektuellen: *Iconograph* (1940–1947), *possibilities* (1947–1948, hrsg. von Motherwell und Harold Rosenberg), *Tigers Eye* (1947–1949, hrsg. vom Ehepaar Stephan, Newman gehörte zeitweise zu den Mitherausgebern), *Instead* (1948), *transformation: arts communication environment* (1951, hrsg. von Harry Holtzman, Martin James) und *It is* (1958–1965, hrsg. von E. G. Pavia).

Possibilities basierte auf der Idee der Dokumentation einer Sprache, die Künstler und Schriftsteller selbst bestimmen würden. „This is a magazine of artists and writers

⁶² *The Ideographic Picture*. Faltblatt zur Ausstellung in der Betty Parsons Gallery. New York. (20. 1.–8. 2. 1947).

⁶³ Vgl. auch Newmans Antwort auf eine Besprechung Clement Greenbergs über Adolph Gottlieb. Dezember 1947. In: B. Newman: a. a. O. (Anm. 40). S. 161–164.

⁶⁴ Vgl. zu Putzel die unveröffentlichte Bibliographie in den Hermine Benheim Papers (AAA). Der Katalogtext Putzels wurde von Jewell in der *New York Times* (1. Juli 1945) abgedruckt: *Toward Abstract or Away?* Putzel sieht seit 1940 ein neue amerikanische Malerei entstehen, „toward a new metamorphism“. Arp und Miró werden als Väter dieser neuen Kunstrichtung beschrieben. Vgl. auch Clement Greenberg. In: *The Nation* (9. Juni 1945). S. 658–659; B. Newman: a. a. O. (Anm. 40). S. 153–154; ders.: *Memorial Letter for Howard Putzel* (1945). In: Ebd. S. 96–98. Zu einem der interessantesten Versuche, zu einer Benennung der neuen Strömungen zu gelangen, zählt David Porters Ausstellung: *A Painting Prophecy 1950*. Porter versuchte 1945, ein prophetisches Bild der Kunstrichtungen um 1950 zu entwerfen und lud die Künstler zu Statements ein.

who „practice“ in their work their own experience without seeking to transcend it in academic, group or political formulas“⁶⁵. Motherwell forderte seine Künstlerkollegen zu schriftlichen Stellungnahmen auf und editierte sie. Baziotos, Hayter, Pollock und Rothko lieferten Beiträge, obwohl letzterer ein zunehmendes Mißtrauen gegenüber der Mode des Statements entwickelte.⁶⁶ Es wurde ein Diskurs gesucht, der allein durch das Erleben bestimmt sei und nicht von Positionen, die als Stellungnahmen zum Zeitgeschehen gewertet werden könnten. „Political commitment in our times means logically – no art, no literature.“ Der künstlerische Diskurs fordert hier die ultimative Befreiung der Kunst von ihrem Kontext.

In *Tiger's Eye* erschienen Beiträge wie die berühmte Umfrage zum Begriff des Sublimen, zu der sich im Dezember 1948 Künstler und Schriftsteller äußerten. Motherwell und Newman argumentierten mit einem ausschweifenden Exkurs durch die Kunstgeschichte, um den Anspruch der Amerikaner auf diese alte ästhetische Kategorie zu belegen. Newman versuchte zu zeigen, daß die Europäer den Begriff des Schönen mit demjenigen des Erhabenen verwechselt hätten. Der amerikanische Künstler wurde als Wilder zu stilisieren versucht, der die Kunst zu ihrem kultischen Ursprung zurückführen könnte. Newman setzte immer wieder das Bild des „Barbaren“ gegen den von der Tradition belasteten Europäer: „The artist in America is, by comparison, like a barbarian. He does not have the superfine sensibility toward the object that dominates European feeling“.⁶⁷ „We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting.“⁶⁸

Die Kritiker und die Museen griffen diese Programmatik im Sinne eines Führungsanspruches der amerikanischen Kunst auf, die die „Weltsprache der Abstraktion“ bestimmen würde.⁶⁹ Es war ironischerweise der Anspruch eines Universalismus, der die

⁶⁵ Robert Motherwell und Harold Rosenberg: Statement. In: *Possibilities 1* (Winter 1947/48). S. 1. Vorbild war die Zeitschrift *Dyn*, die Wolfgang Paalen herausgab, und für die Motherwell das Essay *The Modern Painter's World* verfaßt hatte. *Possibilities* druckte Rosenbergs Einleitung für Kootz Ausstellung in Paris nochmals ab.

⁶⁶ Vgl. Motherwell: a. a. O. (Anm. 8). S. 46. Vgl. Briefe Rothkos an Newman (Newman Papers, AAA) und an Stephan (Tiger's Eye Papers, Yale).

⁶⁷ Barnett Newman: Object and Image. In: *Tiger's Eye 3* (März 1948). S. 111.

⁶⁸ Barnett Newman: The Sublime Is Now. In: *Tiger's Eye 6* (Dezember 1948). S. 46–60. Vgl. auch Mark Rothko: Statement on his Attitude in Painting. In: *Tiger's Eye 9* (Oktober 1949). S. 114.

⁶⁹ Der Vergleich zwischen Europa und den Errungenschaften Amerikas wurde zum Standardthema von Ausstellungen und Kritiken. Vgl. etwa Thomas B. Hess: Is abstraction un-American? The good, bad and indifferent abstraction created by Americans from 1912 to the present make the controversial survey at the Modern Museum. In: *Art News 69* (1951). S. 38, 41. *Ders.*: Mixed pickings from ten fat years, Major New York summer shows, at the Modern Art and Whitney Museum, survey recent painting and sculpture in Europe and America. In: *Art News* (1955): „Probably the historians had been misled and their diagrams were misleading; style does not come, as great years do to vineyards, from a careful husbandry of roots“; Robert Rosenblum: The New Decade. In: *Art Digest* (15. 5. 1955). S. 21–23.

Künstler in ihrem ästhetischen Geschichtsentwurf zum idealen Instrument des kalten Krieges werden ließ.

VI. Streit

1951, also parallel zur dokumentierenden Publikation Motherwells, erschien *Abstract Painting: Background and American Phase*. Der Herausgeber von *Art News*, Thomas Hess, präsentierte dieses stark pädagogisch ausgerichtete Buch mit dem Anspruch, die erste umfassende Historiographie der neuen amerikanischen Abstraktion vorzulegen.⁷⁰ Dieser Schritt von der Kunstkritik hin zu einer Gesamtdarstellung verdeutlichte noch einmal die Spannung zwischen dem Selbstentwurf der Künstler und den Mechanismen der Kunstgeschichtsschreibung. Newman verfaßte eine ausführliche Rezension des Buches für die *Partisan Review*.⁷¹ Die Argumente Newmans erscheinen oberflächlich: Er bemängelt den Ausschluß einiger Kollegen gegenüber der Beachtung anderer. Man ist geneigt, diese Reaktionen einer allgemeinen Empfindlichkeit zuzuschreiben, die auf Newmans mangelnden Erfolg zurückginge. Hess hatte Newmans erste Einzelausstellung bei Betty Parsons in *Art News* wenig vorteilhaft besprochen⁷² und ihn nicht unter die 18 der im Buch vorgestellten Künstler eingereiht. Wenn Newman sich jedoch gegen die Vernachlässigung von Clyfford Still, Theodoros Stamos, Matta und Richard Pousette-Dart im Buch von Hess ausspricht, dann geht es um mehr. Es geht um den Streit, welcher Künstler in der Konstruktion der Geschichte welche Funktion zugewiesen bekommt. Newman warf Hess vor, de Kooning als zentrale Figur zu stilisieren. 1955 forderte Newman in scheinbar grotesker Weise, den Katalog zu einer Ausstellung des Whitney Museums aus dem Verkauf zurückzuziehen. Im historischen Überblick zur Ausstellung hatte der Direktor des Museums, John Baur, Newmans Namen angeführt, obwohl in der Ausstellung selbst kein Werk von ihm gezeigt wurde.⁷³ Newman sah seinen Namen mißbraucht, um eine,

⁷⁰ Thomas B. Hess: *Abstract Painting: Background and American Phase*. New York 1951; vgl. auch James Thrall Soby: *Contemporary Painters*. New York 1948 (Reprint 1966) und John I. H. Baur: *Revolution and Tradition in Modern American Art*. Cambridge 1951.

⁷¹ B. Newman: a. a. O. (Anm. 40). S. 118–123. Die Kritik wurde nicht abgedruckt. Newman verteidigte später seine Kritik in einem Brief gegenüber Hess. Die Beziehung zwischen Hess und Newman klärte sich erst 1960. Vgl. zur Publikation von Hess Selden Rodman: What Has „Significance“ to Do With Art. The Most Searching Analysis the Subject Has So Far Received, Pro or Con. In: *New York Herald Tribune* vom 30. 12. 1951. Zur Auseinandersetzung der Künstler mit der Historiographie des Kritikers Hess und der Benennung ihrer Kunst vgl. P. G. Pavia: The Unwanted Title: Abstract Expressionism. Part 1. The „Hess-Problem“ and its Seven Panels at the Club 1952. In: *It is 5* (1960). S. 8–11.

⁷² Thomas B. Hess: Review. In: *Art News 49/1* (1950). S. 48.

⁷³ Barnett Newman: Letter to John I. H. Baur, Director of the Whitney Museum of American Art. 1955. In: *Ders.*: a. a. O. (Anm. 40). S. 205.

seiner Meinung nach fragwürdige Historiographie zu legitimieren. Ebenso kritisch reagierten die Abstrakten Expressionisten auf Ausstellungen, die Ende der fünfziger Jahre der Diskussion um die Pluralität der Stile erneut Rechnung trugen und auch die Nachfolgefrage stellten. So attackierte Reinhardt auf das schärfste eine Ausstellung wie „New Images of Man“, die Peter Selz 1959 für das MoMA organisierte, da es den Absolutismus der Abstraktion in Frage stellte.⁷⁴ Und schließlich begann die Popkunst, in ihren Werken mit Referenzen auf die Ansprüche der älteren Generation in Form von Versatzstücken und Zitaten ironisch zu spielen.

Das kollektive Manifest verlor für die Abstrakten Expressionisten an Bedeutung. Sie kämpften nun um die Festschreibung ihrer individuellen Errungenschaften. In grotesker Weise werden Positionen verteidigt: Wer hat die „Zips“ erfunden? Wer hat Anrecht auf das erste oder das letzte Bild? Alle Verbindungen werden abgeleugnet.⁷⁵

Die gegenseitigen Anfeindungen unter den Künstlern nahmen tragische Formen an. So legte Newman etwa in einem Brief an den Galeristen Sidney Janis 1955 verbittert dar, warum er nicht zur Ausstellung Rothkos kommen werde und auch diejenige von Reinhardt nicht besucht hätte.⁷⁶ Die Begründung für diesen Schritt legt unverblümt Zweifel an der Integrität des alten Freundes offen. Der Brief schließt mit einem theatralischen Appell an die moralische Ernsthaftigkeit der künstlerischen Äußerung: „I insist that a man and his work must not only say what he means, but that they also must mean what he says.“ In ähnlicher Weise führte Newman mit Motherwell eine erbitterte Auseinandersetzung um die Frage der Originalität, der individuellen Leistung in der Entwicklung der modernen amerikanischen Kunst: „Motherwell continues to be preoccupied with the strategie of constructing his own epitaph, which he confuses with history“.⁷⁷

Die Künstler bewiesen mit ihrem Streit, daß es ihnen nicht gelungen war, aus den Zwängen kunsthistorischer Kategorisierungen auszubrechen. Sie unterstützten ungewollt formalistische Positionen, die ihrem eigenen Anspruch auf die Betonung des Inhaltes („Subjects of the Artist“) zuwider liefen.

⁷⁴ Peter Selz: *New Images of Man* (Katalog MoMA. Vorwort von Paul Tillich). New York 1959/60.

⁷⁵ Vgl. als ein Beispiel von zahlreichen anderen Barnett Newman: Letter. Disclaimer. In: *Art Digest* (10. Februar 1954). S. 3. Vgl. zu dem Problem des letzten Bildes Peter Weibel: *Das Bild nach dem letzten Bild*. Katalog der Ausstellung Wien. Köln 1991.

⁷⁶ B. Newman: a. a. O. (Anm. 40). S. 200–202. – Zu Rothko vgl. auch Newmans Brief an John Stephan, 17. 5. 1959 (Stephan Papers, AAA): „It was he [Rothko] who at the exhibition [Betty Parsons 1950] turned my ‚horizontal‘ into ‚vertical‘ just as at my studio and in his own work he turned my ‚verticals‘ to become ‚horizontal‘ and who on his return from Europe began to crawl into my work by adapting it“.

⁷⁷ Offener Briefwechsel zwischen Newman und Motherwell. In: *Art International* (1967–68); vgl. auch B. Newman: a. a. O. (Anm. 40). S. 225–233.

Reinhardt fragte 1954: „Who are the Artists?“⁷⁸ Mit seiner sarkastischen Auflistung „the artists-professor and traveling-design-salesman, the Art Digest-philosopher-poet“ oder „educational shopkeeper, the holy-roller-explainer-entertainer-in-residence“ handelte er sich eine gerichtliche Klage Newmans ein. Reinhardt selbst trieb ein ernstes Spiel mit der Historiographie seiner eigenen künstlerischen Entwicklung. Er unterschied etwa Stilepochen wie „a. Late-classical mannerist post-cubist geometric abstractions of the late thirties“ und „b. Rococo-semi-surrealist fragmentation and ‚all over‘ baroque geometric-expressionist patterns of art.“⁷⁹ und arbeitete verschiedenste Stilisierungen seines tabellarischen Lebenslaufes aus.

In der Rezension des alternativen historiographischen Entwurfes „The Shape of Time“ von George Kubler ist eine gewisse Ratlosigkeit Reinhardts zu spüren, obwohl er mit einem Geschichtsmodell sympathisierte, das in seiner Stringenz den Mythos der individuellen Leistung überflüssig werden ließe: „How should art history be taught and written? Backwards? Forwards? Sideways? All at once? How do time and true art take a single road? How is false art to be cast out if true art is not to be sidetracked or railroaded on the train of art history“?⁸⁰

⁷⁸ Ad Reinhardt: The Artist in Search of an Academy. Part Two: Who are the Artists? In: *College Art Journal* 13/4 (1954). S. 314–315.

⁷⁹ Ad Reinhardt: *Art as At*. The Selected Writings of Ad Reinhardt. Hrsg. von Barbara Rose. New York 1975. S. 10.

⁸⁰ Ad Reinhardt: *Art vs. History*. In: *Art News* (Januar 1966).