

# Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium  
im Fachbereich 10: Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

Institut für England- und Amerikastudien

Thema:

Die politische Funktionalisierung des Abstrakten Expressionismus im  
Kalten Krieg

1. Gutachter: Dr. Bernd Herzogenrath  
2. Gutachterin: Prof. Dr. Christa Buschendorf

Vorgelegt von: Sebastian Scherer  
Aus: Frankfurt am Main

Einreichungsdatum:

## Inhaltsverzeichnis

01.	Einleitung	S. 03
02.	Die Entstehung einer New Yorker Avantgarde	S. 05
03.	Die Künstler, ihre Werke und Techniken	S. 17
04.	Opposition zum Abstrakten Expressionismus	S. 37
05.	Der Abstrakte Expressionismus in den Massenmedien	S. 43
06.	Die Institutionalisierung durch Galerien und Museen	S. 49
07.	Die Funktionalisierung durch den CIA	S. 54
08.	Schlussbetrachtung und Ausblick	S. 70
09.	Bildteil	S. 73
10.	Literaturverzeichnis	S. 85
11.	Lebenslauf	S. 91
12.	Erklärung	S. 92

## 1. Einleitung

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, der wohl wichtigsten historischen Zäsur im 20. Jahrhundert, herrschte mitnichten Frieden. Vielmehr wurde erstmals die bipolare Spaltung der Welt in einen kommunistischen Osten und einen demokratischen Westen sichtbar. Der Abwurf der beiden amerikanischen Atombomben 1945 auf Nagasaki und Hiroshima hatte ein atomares Wettrüsten zwischen den beiden ideologischen Blöcken eingeläutet. Dieser Konflikt wurde aber, angesichts der möglichen nuklearen Vernichtung der gesamten Menschheit, nicht mehr in einem offenen Schlagabtausch, sondern vielmehr in einem verdeckten, „kalten“ Krieg ausgetragen. In Korea, Vietnam oder Afghanistan wurden zwar konventionelle Stellvertreterkriege geführt, die eigentliche Auseinandersetzung zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion wurde aber mit politischen, wirtschaftlichen, technologischen und nicht zuletzt auch kulturellen Drohgebärden bestritten.

Inmitten dieser angespannten weltpolitischen Situation entwickelte sich im New York der 1940er und 50er Jahre eine neuartige Kunstrichtung, welche als ein radikaler Neubeginn und letztlich als erster genuin amerikanischer Stil gewertet wurde.

Die Inspiration für den später als „Abstrakter Expressionismus“ betitelten Stil speiste sich zwar aus vielfältigen kulturellen Quellen, jedoch verstanden es avantgardistische Künstler wie Jackson Pollock oder Mark Rothko aus diesen eine durchweg eigenständige Formensprache auszubilden. Trotz anfänglicher Vorbehalte galt diese moderne Kunstrichtung schon Ende der 1950er Jahre als international etabliert und New York hatte der ehemaligen Kunstmetropole Paris den Rang abgelassen. Dieser immens schnelle Aufstieg der *New York School* ist auf eine Reihe von begünstigenden Faktoren zurückzuführen. Durch den Krieg zur Emigration nach New York gezwungene europäische Künstler, spielten hier genauso eine wichtige Rolle wie staatliche Förderprogramme für Künstler im Rahmen des *New Deal*, ein enges Netzwerk von Künstlern, Kritikern, Galerien und Museen, sowie das Aufkommen der modernen Massenmedien. Von besonderer Bedeutung ist hier aber auch das Engagement verschiedener staatlicher Institutionen, welche in der – eigentlich als unpolitisch geltenden – abstrakt expressionistischen Kunst bestimmte amerikanische Eigenschaften

ausgemacht hatten. Die abstrakten Gemälde konnten so als Gegenstück zum Sozialistischen Realismus der Sowjetunion inszeniert und somit letztlich als kulturelle Propagandawaffe im Kalten Krieg funktionalisiert werden.

In der nachfolgenden Arbeit soll zunächst die Entwicklung der New Yorker Avantgarde nachgezeichnet werden. Anhand ausgewählter Künstler, ihrer Werke und Arbeitsweisen wird aufgezeigt, wie den abstrakten Gemälden von der damaligen Kunstkritik amerikanische Eigenschaften zugeschrieben wurden. Des Weiteren werde ich auf die Gegner der abstrakten Kunst eingehen, bevor die erfolgreiche Etablierung des Abstrakten Expressionismus durch Galerien, Museen und Massenmedien, sowie letztlich die politische Instrumentalisierung durch den CIA behandelt wird. Dabei soll auch der Tatsache Rechnung getragen werden, dass insbesondere der letztgenannte Punkt im wissenschaftlichen Diskurs über den Abstrakten Expressionismus bis heute ein höchst umstrittenes Thema darstellt.

Da die folgende Arbeit interdisziplinär angelegt ist, bedient sie sich einerseits kunstgeschichtlicher Interpretationsmethoden wie der Stil- und Formanalyse zur Beschreibung der vorgestellten Werke; andererseits werden auch kulturhistorische Methoden zum Einsatz gebracht, um sich der Fragestellung aus möglichst vielen Blickwinkeln zu nähern und die Künstler und ihre Werke so in dem damaligen sozialen und politischen Kontext richtig zu verorten. Es werden sowohl ausgewählte Bildwerke analysiert als auch Statements von Künstlern, Rezensionen und Essays von zeitgenössischen Kunstkritikern, bis hin zu aktuellen kunsthistorischen Studien berücksichtigt. Da es sich beim Abstrakten Expressionismus um ein relativ kontemporäres Phänomen handelt, sind hier die Grenzen von kunstkritischer und kunsthistorischer Auseinandersetzung oftmals fließend.

Auch gebietet die Komplexität des Themas ein weitgehend synchrones Vorgehen, geordnet nach den oben genannten Fragestellungen, denn eine ausschließlich chronologische Annäherung an das Thema wäre der Übersichtlichkeit der Argumentation abträglich.

## 2. Die Entstehung einer New Yorker Avantgarde

Bis Anfang der 1940er Jahre waren die Entwicklungen innerhalb des internationalen Kunstgeschehens maßgeblich von Paris aus beeinflusst worden. Angefangen vom Klassizismus eines Ingres, der romantischen Malerei eines Delacroix oder dem Impressionismus des späten 19. Jahrhunderts, bis hin zu stilbildenden Entwicklungen, wie dem Kubismus, Fauvismus oder dem Surrealismus im frühen 20. Jahrhundert, konnte die Pariser Kunstszene stets ihren großen Einfluss geltend machen. Erst im Laufe der 1940er Jahre, als Europa im Chaos des Zweiten Weltkriegs versank, relativierte sich die französische Stellung und das Zentrum der künstlerischen Entwicklung verlagerte sich binnen weniger Jahre in die Neue Welt. Gerade aber die Werke amerikanischer Künstler waren bis dahin oft mit dem Stigma einer nicht eigenständigen, ja sogar rückständigen Kunst belegt worden. Wie Sidra Stich erläutert wurde Kunst aus den alten Kolonien in Europa schlichtweg nicht ernst genommen und oftmals auch in den USA selbst als überholt empfunden:

[America] had a reputation of being vulgar, on the one hand, and innocent on the other. Its art was commonly described as derivative and provincial. Measured against the prevailing standard of evaluation – European culture and European art – America and its endeavors were considered inferior. But in the postwar years, such opinions changed dramatically.<sup>1</sup>

Nachdem die Vereinigten Staaten aber wirtschaftlich und politisch gestärkt aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen waren, sollte ihnen im Laufe der 1950er Jahre nun auch eine kulturell dominierende Rolle zuteil werden.<sup>2</sup> Denn als der Krieg ein Ende gefunden hatte, begann New York allmählich Paris den Rang als internationale Kunstmetropole streitig zu machen und die *New York School* wurde innerhalb weniger Jahre als Gegenbegriff zur *École de Paris* etabliert. Verschiedene Faktoren spielten während dieser Entwicklungsphase eine Rolle, so zum Beispiel der Einfluss von Künstlern, die wegen des Krieges aus Europa emigrieren mussten. Vorrangig ist hier aber eine junge New Yorker Künstlergeneration zu nennen, welche sich, begünstigt durch die Regierungsprogramme des *New Deal* der 1930er Jahre, die Rückbesinnung auf

---

<sup>1</sup> Stich, 1987. S. 6

<sup>2</sup> Vgl. Elger, 2008. S. 24

„primitive“ Kunst, die aufkommenden Massenmedien und nicht zuletzt durch die damalige politische Situation erfolgreich von der europäischen Tradition lösen und so eine eigene, moderne amerikanische Kunst etablieren konnte.

Viele der an der Entstehung des Abstrakten Expressionismus beteiligten Künstler waren mitnichten gebürtige New Yorker. Vielmehr zog die Mehrheit von ihnen erst in den späten 1930er Jahren in die *Five Boroughs*. Die Stadt versprach, mit ihrer umtriebigen Kunstszene und ihrer Vielzahl an Galerien, Museen und Kunsthochschulen, ein fruchtbarer Boden für eine eigene erfolgreiche künstlerische Entwicklung zu sein. Aus allen Bundesstaaten der USA siedelten Künstler nach New York um. So kam Jackson Pollock beispielsweise aus Wyoming, Franz Kline aus Pennsylvania oder Clyfford Still aus San Francisco. Die wenigsten unter ihnen waren gebürtige New Yorker, wie Barnett Newman oder Adolph Gottlieb. Darüber hinaus kamen viele der Künstler aus Einwandererfamilien, die erst in der zweiten Generation in den Vereinigten Staaten ansässig waren, so zum Beispiel William Bazotes oder Theodoros Stamos. Andere, wie Willem de Kooning, Arshile Gorky oder Mark Rothko waren wiederum erst im frühen 20. Jahrhundert in die USA eingewandert.<sup>3</sup> Dieser häufig vorhandene Migrationshintergrund der Künstler sollte für das Aufkommen der abstrakt-expressionistischen Kunst von Bedeutung sein.

Die Formierung einer Avantgarde im New York der frühen 1940er Jahre und die entscheidenden Neuerungen, die diese daraufhin in der amerikanischen Kunst etablieren sollte, wurden jedoch erst durch die intensive Auseinandersetzung sowohl mit der eigenen künstlerischen Vergangenheit als auch mit der europäischen Kunstgeschichte möglich. Viele der späteren Abstrakten Expressionisten waren zur Zeit der großen Depression in den 1930er Jahren in den staatlich geförderten *New-Deal* Programmen der US-Regierung tätig gewesen. Mit diesen unterstützte die *Work Progress Administration*, im Auftrag der Roosevelt-Administration, ganz gezielt arbeitslose Künstler innerhalb ihres *Federal Art Project*. Konjunkturmaßnahmen wie diese waren notwendig geworden, um den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise entgegen zu wirken. Künstlern wie Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Adolph Gottlieb,

---

<sup>3</sup> Vgl. Grenfell und Hardy, 2007. S. 133

Clyfford Still, Arshile Gorky oder William Bazotes wurde es ermöglicht, einen spärlichen Lebensunterhalt zu verdienen, indem sie Murals, großformatige Wandgemälde, für öffentliche Gebäude entwarfen und ausführten.<sup>4</sup> Clement Greenberg erklärt diesbezüglich: „[...] I doubt whether they would have been able to acquire the artistic culture they did without the opportunity for unconstrained work that most of them got in the late 1930s and early 1940s from the Federal Art Project.“<sup>5</sup>

Insbesondere die Kunst des Sozialen Realismus mit ihren politischen Motiven spielte in den für das *Federal Art Project* angefertigten Arbeiten eine zentrale Rolle: Häufig wurden in Wandgemälden Szenen aus dem Leben der Arbeiterklasse aufgegriffen und soziale Ungerechtigkeiten angeprangert. Die drei großen mexikanischen Muralisten José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros und Diego Rivera übten im Rahmen des *Federal Art Project* mit der Leitung von Workshops großen Einfluss auf die späteren Abstrakten Expressionisten aus, vor allem indem sie ihnen die Vorzüge des Arbeitens an großen Formaten näher brachten.<sup>6</sup>

Darüber hinaus war die amerikanische Malerei der 1930er Jahre stark geprägt von der Kunstrichtung des amerikanischen Regionalismus. Dieser figurative Stil thematisierte häufig Motive aus dem Mittleren Westen, wie die Landschaften der *Great Plains*, das Leben der Farmer oder den Frontier-Mythos. Zu den herausragenden Vertretern zählten beispielsweise Maler wie Grant Wood oder Thomas Hart Benton.

Zwar waren weder in der Malerei der Regionalisten, noch bei den Sozialen Realisten abstrakte Tendenzen zu finden: „Both factions disdained abstraction – the Regionalists abhorring it as effete and un-American; the Social Realists viewing it as an elitist flower of decadent capitalism.“<sup>7</sup> Dennoch stellten diese beiden realistischen Stile einen wichtigen Ausgangspunkt für die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus dar. Insbesondere Benton sollte hier als Lehrer Pollocks an der *Arts Students League* eine wichtige Rolle spielen.<sup>8</sup> Aber auch andere Künstler, die später der *New York School* zugerechnet werden sollten, hatten ihre Wurzeln in der realistischen amerikanischen Malerei der 1920er und

---

<sup>4</sup> Vgl. Goldwater in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 127-128

<sup>5</sup> Greenberg, 1961. S. 211

<sup>6</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 61

<sup>7</sup> Shapiro und Shapiro, 1990. S. 15

<sup>8</sup> Vgl. Grenfell und Hardy, 2007. S. 132

30er Jahre. So ist auch der Einfluss Milton Averys in den Werken von Mark Rothko oder Adolph Gottlieb sichtbar.<sup>9</sup> Diese beriefen sich später beispielsweise auf die betonte Flächigkeit in Averys Landschaftsdarstellungen.

Wie in der Einleitung dieses Kapitels schon angedeutet, stellten die europäischen Künstler und Kritiker, welche aufgrund des Zweiten Weltkriegs in die Vereinigten Staaten fliehen mussten, einen weiteren, nicht zu unterschätzenden Faktor bei der Entwicklung des Abstrakten Expressionismus dar. Viele dieser Emigranten ließen sich an der Ostküste, insbesondere in New York nieder und belebten die dortige Kunstszene zusehends. Dadaisten wie Marcel Duchamp, namhafte Surrealisten wie Max Ernst oder André Masson, aber auch abstrakte Künstler wie Piet Mondrian gaben so den New Yorker Künstlern immer wieder entscheidende Impulse bei der Ausbildung des Abstrakten Expressionismus.<sup>10</sup>

Greenberg führt hierzu aus:

This country's distance from the war was another favorable circumstance, and along with it the presence here during the war years of artists like Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst and Lipchitz, together with a number of European critics, dealers and collectors. The proximity of these people, if not their attention, gave these new American painters the sense, wholly new in this country, of being in the center of art in their time.<sup>11</sup>

Manche der Emigranten ergriffen eine Lehrtätigkeit an Kunstschulen und untermauerten somit ihren Einfluss auf die kommende Generation junger amerikanischer Künstler. So unterrichtete zum Beispiel der deutschstämmige Hans Hofmann schon seit 1933 an der *Art Students League* in New York. Er war einer der ersten Künstler, der surrealistische Gestaltungslösungen, wie den Zufall als Kompositionsmittel, in seine Werke integrierten.<sup>12</sup> Auch erarbeitete er in den frühen 1940er Jahren eine zunehmend abstrakte, gestische Malweise, welche die Entwicklung der späteren Abstrakten Expressionisten vorwegnahm.<sup>13</sup> Darüber hinaus betonte Hofmann schon in den frühen 1940er Jahren die Flächigkeit des Bildraums, ein Merkmal, welches für spätere abstrakt-expressionistische Arbeiten

---

<sup>9</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 53

<sup>10</sup> Vgl. Elger, 2008. S. 19

<sup>11</sup> Greenberg, 1961. S. 211

<sup>12</sup> Vgl. Sandler, 1976. S. 6

<sup>13</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 30



von immenser Bedeutung sein sollte.<sup>14</sup> Zu seinen späteren Schülerinnen gehörten unter anderem Jackson Pollocks spätere Ehefrau Lee Krasner oder Helen Frankenthaler.<sup>15</sup>

In einem Interview mit der Zeitschrift *Arts and Architecture* von 1943 erklärte Jackson Pollock die Emigranten betreffend: „[...] the fact that good European moderns are now here is very important, for they bring with them an understanding of the problems of modern painting. I am particularly impressed with their concept of the source of art being the unconscious.“<sup>16</sup>

Wie in Pollocks Interview angedeutet, spiegelte sich der eminente Einfluss der nach New York geflohenen Surrealisten insbesondere in der Betonung des Unbewussten in der Kunst der Abstrakten Expressionisten wider. Im 1929 neu gegründeten *Museum of Modern Art* wurden in den dreißiger Jahren verschiedene Ausstellungen gezeigt, welche bei den jungen New Yorker Künstlern einen bleibenden Eindruck hinterließen: Die Ausstellungen „Cubism and Abstract Art“ und „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ in den Jahren 1936 und 1937 weckten bei Künstlern der späteren *New York School* das Interesse an künstlerischen Techniken, die einen Zugang zum Unbewussten als Inspirationsquelle ermöglichten. Vor allem der surrealistischen Methode der *Écriture automatique* wurde große Aufmerksamkeit entgegengebracht, stellte sie doch eine Form der bildnerischen Äußerung dar, welche die Zensur des Verstandes und des bewussten Willens umgehen sollte.<sup>17</sup> Mit Hilfe dieser Technik des Automatismus wurde versucht, eine Kunst zu schaffen, welche sich aus dem Unbewussten speist und dadurch Ausdruck einer für alle Menschen universell verständlichen Bildsprache ist. Robert Hughes erläutert diesbezüglich:

[...] there was the influence of Surrealism, with its stress on the power of the unconscious as the most fertile ground of imagery – and on ‘psychic automatism’ as the artist’s best way of accessing those images. Surrealist automatism revealed the action of the dreaming mind in paint. It valued the accidental, the involuntary. It welcomed the blot, the stain, the unsought shape, the image that rose unbidden from

---

<sup>14</sup> Vgl. Ashton, 1992. S. 159

<sup>15</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 13

<sup>16</sup> Pollock in: Karmel, 1999. S. 16

<sup>17</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 10

a chaos of marks. It also intersected with New York's expanding culture of psychoanalysis.<sup>18</sup>

Durch die Nutzung des eigenen Unbewussten als Inspirationsquelle erlangten die Abstrakten Expressionisten einen direkteren Zugang zur eigenen Psyche, welcher ihnen eine innovativere Arbeitsweise erlaubte, als dies mit traditionellen Techniken möglich war. Ebenso wurden die Theorien des schweizer Psychologen Carl Gustav Jung hier oftmals als Ausgangspunkt genommen und Bezüge zu archetypischen Symbolen in den Gemälden hergestellt. Insbesondere in den frühen abstrakten Werken von Künstlern wie Jackson Pollock oder Adolph Gottlieb finden sich Anklänge an mythische Symbole oder vorzeitliche Figuren wieder, so zum Beispiel in Pollocks Gemälde „Totem Lesson II“ oder Gottliebs „Eyes of Oedipus“, beide aus dem Jahr 1945. Hughes erklärt hierzu: „Just how deep Pollock went into Jungian theory is unclear; but he strongly believed in the validity of psychoanalysis and accepted as a working principle that improvisation and 'automatism' could lead to deep meaning in imagery.“<sup>19</sup>

Darüber hinaus war es den abstrakten Künstlern ein wichtiges Anliegen, durch ihre Malerei ihr eigenes „Ich“ zu erforschen und auszudrücken. Im Zuge dessen wurde das Konzept des eigenständigen Individuums viel stärker betont als in den Jahren zuvor, als man noch gemeinsam im Rahmen des *Federal Art Project* an dekorativen Wandgemälden gearbeitet hatte. Ann Eden Gibson erkennt hierin eine zentrale Eigenschaft amerikanischer Identität:

[...] the belief that the individual is the source and the repository of all social rights and human creativity was a legacy of the great eighteenth-century revolutions in the West. [...] Because the frontier had from the beginning been such a prominent part of New World culture, individualism was seen as a primary attribute of American identity.<sup>20</sup>

Diese Wertschätzung des Individuums äußerte sich auch darin, dass die Abstrakten Expressionisten danach strebten, möglichst originelle, eigenständige Bildlösungen für ihre Werke zu finden, um sich dadurch von anderen Künstlern abzugrenzen.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Hughes, 1997. S. 467

<sup>19</sup> Hughes, 1997. S. 483

<sup>20</sup> Gibson, 1997. S. 43

<sup>21</sup> Vgl. Gibson, 1997. S. 23

Neben dem Surrealismus übte auch der europäische Kubismus einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Abstrakten Expressionisten aus, insbesondere durch seine revolutionäre Herangehensweise an eine abstrakte Bildgestaltung.<sup>22</sup> Obwohl auf zentrale Charakteristika, wie die simultane Darstellung verschiedener Zeitebenen und Perspektiven verzichtet wurde, konnte die radikale Sprache der kubistischen Abstraktion erfolgreich auf ein nicht gegenständliches Bildsujet übertragen werden. Das Interesse der Abstrakten Expressionisten galt nicht den analytischen, abbildenden Lösungen des Kubismus, sondern vielmehr seinem modernen Formenvokabular, welches in vielen frühen Arbeiten der *New York School* anklingt.<sup>23</sup> Dieser Rückgriff auf europäische Traditionen wie Surrealismus und Kubismus ist jedoch keineswegs eklektizistisch zu verstehen, vielmehr stellt er in diesem Fall nur den Ausgangspunkt für die konsequente Weiterentwicklung der aus Europa stammenden Stilrichtungen dar. Diesbezüglich erläutert Robert Carleton Hobbs: „Differing from Cubists, Abstract Expressionists forsook the analysis of the world outside them to emphasize subjects suggestive of interior states. And differing also from some Surrealists, they chose not to picture unconscious terrains with the clarity of a nineteenth-century academic painting.“<sup>24</sup> Die Künstler der *New York School* bezogen sich in ihren Werken also bisweilen auf europäische Traditionen, nutzten diese aber stets nur als Basis zur Entwicklung eigenständiger Bildlösungen. Neben dieser Synthese aus Surrealismus und Kubismus sind jedoch noch weitere Elemente kennzeichnend für die abstrakt-expressionistische Kunst.

So wurden im Rückgriff auf Jungs Theorien aus den Kunstwerken „primitiver“ Kulturen oftmals archaische oder mythische Motive entlehnt und in abstrakt-expressionistische Arbeiten integriert. Wiederum war es das *Museum of Modern Art*, welches in den 1930er und 40er Jahren Ausstellungen ausrichtete, in welchen die ursprüngliche Kunst der amerikanischen Ureinwohner gezeigt wurde. Die jungen Abstrakten Expressionisten waren zutiefst beeindruckt und begannen, diese Einflüsse in ihren Gemälden zu verarbeiten. Ein Bezug auf die „primitiven“ Werke versprach einen Zugang zu einer Ästhetik jenseits der europäischen

---

<sup>22</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 50

<sup>23</sup> Vgl. Hobbs, 1978. S. 18

<sup>24</sup> Hobbs, 1978. S. 19

Traditionen und ihrer dogmatischen Kompositionsprinzipien. Robert Hughes erklärt hierzu:

The Museum of Modern Art, in the 1930s and 1940s, regularly included 'primitive' art in its exhibition program from 1933 onward, in the belief that it was disclosing one of the main buried roots of modernism: Aztec, Mayan, Incan, African, American Indian, and even in 1937, a show of large facsimiles of 'Prehistoric Rock Pictures in Europe and America.' In cave paintings and petroglyphs one saw an apparent lack of interest in composition, with the sacred totemic signs overlaid across unconfined surfaces, not constricted by a framing edge.<sup>25</sup>

Darüber hinaus entlehnten manche Künstler nicht nur Motive, sondern auch archaische Techniken aus der „primitiven“ Kunst: „In particular the Americans were intrigued by American Indian art. Pollock's technique of dripping and pouring paint from above, on a canvas laid flat on the floor, was in part suggested by Navajo sand painting, in which colored dusts were poured and sifted to make a design on the earth.“<sup>26</sup> Pollock selbst erklärte 1943 in einem Interview für die Zeitschrift *Arts and Architecture* bezüglich seiner Verbindung zu indianischer Kunst:

I have always been impressed with the plastic qualities of American Indian art. The Indians have the true painter's approach in their capacity to get hold of appropriate images, and in their understanding of what constitutes painterly subject matter. Their color is essentially Western, their vision has the basic universality of all real art. Some people find references to American Indian art and calligraphy in parts of my pictures. That wasn't intentional; probably was the result of early memories and enthusiasms.<sup>27</sup>

Schon hier werden entscheidende Kompositionstechniken für Pollocks spätere Werke angedeutet, so zum Beispiel seine gewaltigen Bildformate, das Malen auf dem Boden oder das Schütten des Farbmaterials, anstatt es konventionell mit dem Pinsel aufzutragen. Auf diese Methoden soll im nächsten Kapitel näher eingegangen werden. Hughes bewertet diesen Rückgriff auf „primitive“ Kunst als eine der zentralen Gemeinsamkeiten im Werk aller Abstrakten Expressionisten: „Diverse as artists, Pollock, Rothko, Motherwell, William Baziotos, Barnett

---

<sup>25</sup> Hughes, 1997. S. 468

<sup>26</sup> Hughes, 1997. S. 469

<sup>27</sup> Pollock in: Karmel, 1999. S. 15-16

Newman – all of them [...] valued the primordial, the 'spiritual,' the 'primitive,' and the archetypal as sources of inspiration."<sup>28</sup> Durch diesen Bezug auf archaische Kunst, sowie die surrealistischen und kubistischen Techniken, war es den Künstlern des Abstrakten Expressionismus möglich, ihr Gefühl des Unbehagens – ausgelöst durch die existentielle Bedrohung des Kalten Kriegs – in ihren Werken auszudrücken, ohne direkt politisch Stellung zu beziehen.

Die jungen Künstler waren zu Anfang der 1940er Jahre keineswegs etabliert; vielmehr schlugen sich die meisten von ihnen, trotz der Unterstützung der Programme des *Federal Art Project*, unter ärmlichsten Bedingungen durch. Das damalige New York bot ihnen noch keinen ausreichenden Raum zu Entfaltung; die Großstadt gestand ihnen nur einen Platz am Rande der Gesellschaft zu.

Das Leben in einer modernen, technologisierten Welt, deren Takt durch rationalisierte Produktionsbedingungen und die aufkommenden Massenmedien diktiert wurde, sowie die drastischen Eindrücke der unmenschlichen Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und die existentielle Unsicherheit durch den darauf folgenden Kalten Krieg schürten Unbehagen und Ängste. So betrachteten sich die Abstrakten Expressionisten keineswegs in der westlichen Kultur beheimatet, sondern fühlten sich dieser vielmehr entfremdet. Auch der oben beschriebene Migrationshintergrund vieler Künstler spielte hierbei eine maßgebliche Rolle, denn oft waren sie noch nicht vollständig in der Gesellschaft der Vereinigten Staaten verwurzelt.

Dieses Empfinden hatte zweierlei Folgen: Zum einen suchten die abstrakten Künstler den Bruch mit westlichen Traditionen und waren offen für Einflüsse aus anderen Kulturen, wie den oben genannten indianischen oder steinzeitlichen Kunstwerken. Zum anderen begannen sie, ihre Ängste und ihr Gefühl der Entfremdung in den eigenen Werken zu thematisieren. Gleichzeitig versuchten sie eine Kunst zu etablieren, die der Rationalität der modernen Welt den Ausdruck des Unbewussten und die Kraft der Emotion entgegenstellt. So stellt auch Serge Guilbaut fest, dass es den Abstrakten Expressionisten gelungen war, die durch den Kalten Krieg geschürte Angst und Entfremdung in Kreativität umzuwandeln.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Hughes, 1997. S. 467

<sup>29</sup> Vgl. Guilbaut, 1983. S. 236

Von der Seite der Kunstkritik wurde wiederum argumentiert, dass die Entfremdung der Künstler sogar einer Purifizierung der Kunst zuträglich sei: „Both Greenberg and Rosenberg considered the Abstract Expressionist artists to be nobly alienated. Alienation expressed a despair with the state of modern society and ensured that art would not be contaminated either by the vulgarities of industrialism or by common taste.“<sup>30</sup>

Trotz der oben angeführten Gemeinsamkeiten kann man, wie Robert Hughes erläutert, bei den gemeinhin als Kern des Abstrakten Expressionismus zusammengefassten Künstlern kaum von einer kohärenten Gruppierung oder einer zielgerichteten Bewegung sprechen: „Abstract Expressionism was not a movement but a loose confederation of very different painters who had some things in common. It had no manifesto. Nor was there a core style: nothing could look less like the tangled, gestural skeins of Jackson Pollock’s paint, for instance, than the calm, luminous, thinly painted blurs of Mark Rothko.“<sup>31</sup>

Vielmehr zeichneten sich diese, später unter dem Begriff *New York School* beschriebenen Künstler, durch einen ausgeprägten Individualismus und eine große stilistische Vielfalt aus. Das vereinende Element konnte hier selten aus rein formalen Aspekten der Arbeiten abgeleitet werden, sondern fußt vielmehr auf einer ähnlichen Herangehensweise an die Kunst und gemeinsamen Inspirationsquellen, welche aber zu teilweise höchst unterschiedlichen Bildlösungen führten. Auch Clement Greenberg stellte schon 1955 fest, dass man bei den Abstrakten Expressionisten nicht von einer geschlossenen Gruppe ausgehen konnte:

They form no movement or school in any accepted sense. They come from different stylistic directions, and if these converge it is largely to a common vitality and a common ambition and inventiveness in relation to a given time, place and tradition. Their work evinces uniform stylistic traits only when compared on the broadest terms with that of artists who work, or worked, in other times, places or relations.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Stich, 1987. S. 7

<sup>31</sup> Hughes, 1997. S. 467

<sup>32</sup> Greenberg, 1961. S. 209-210

Auch wenn sie beinahe zeitgleich ähnlichen künstlerischen Herausforderungen gegenüberstanden, gab es unter den Abstrakten Expressionisten keine Wortführer und sie traten zudem selten im Kollektiv auf.<sup>33</sup>

Trotzdem war ein Großteil der Künstler der New Yorker Avantgarde persönlich miteinander bekannt und es existierten sehr wohl gemeinsame Treffpunkte, wie in der *Cedar Tavern* im Greenwich Village, wo sich viele der Künstler zum zwanglosen Austausch zusammenfanden. Ebenso verkehrten hier in den 1950er Jahren auch die Protagonisten der *Beat-Generation* wie Jack Kerouac, Allen Ginsberg oder Frank O'Hara. Die *Cedar Tavern* kann somit sicherlich als einer der zentralen Dreh- und Angelpunkte der damaligen New Yorker Bohème betrachtet werden.

Zudem hatten die Künstler William Baziotas, Robert Motherwell, Mark Rothko und Clyfford Still im Herbst 1948 gemeinschaftlich die Kunstschule *The Subjects of the Artists* gegründet, in deren Rahmen praktische Seminare abgehalten und eigene Ausstellungen organisiert wurden.<sup>34</sup> Da dieses Unterfangen aber bald finanziell scheiterte, wurde schon 1949 die Nachfolgeorganisation *Studio 35* ins Leben gerufen, in der die Künstler ihre Aktivitäten fortsetzten.<sup>35</sup>

Um 1951 wurde auf Initiative von Franz Kline, Willem de Kooning, Ad Reinhardt und anderen der *8<sup>th</sup> Street Club* gegründet, in dessen Kreis sich die Künstler regelmäßig zu Diskussionsrunden trafen oder Gäste zu Vorträgen einluden.<sup>36</sup> Allerdings waren zentrale Protagonisten der New York School, wie Jackson Pollock und Clyfford Still, hier nie Mitglied gewesen.<sup>37</sup>

Zwar teilten viele der Künstler eine ähnliche, eher im linken Spektrum angesiedelte politische Einstellung. Jedoch kann auch dies nicht als ein identitätsbildendes Merkmal betrachtet werden, da oberflächlich gesehen Politik keine Rolle spielte. Ein Gefühl von Gruppenzugehörigkeit war also, trotz gewisser biographischer Gemeinsamkeiten bei den Abstrakten Expressionisten nicht festzustellen. Vielmehr handelte es sich bei den Künstlern um sehr individualistisch veranlagte Persönlichkeiten.<sup>38</sup> Diese entwickelten, vergleichbaren Einflüssen ausgesetzt und von ähnlichen Problemstellungen ausgehend, höchst

---

<sup>33</sup> Vgl. Greenberg, 1961. S. 211-212

<sup>34</sup> Vgl. Ashton, 1992. S. 196

<sup>35</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 13

<sup>36</sup> Vgl. Sandler in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 49

<sup>37</sup> Vgl. Sandler, 1970. S. 214

<sup>38</sup> Vgl. Gibson, 1997. S. 43

unterschiedliche Ansätze zu Bildlösungen, welche im nachfolgenden Kapitel behandelt werden sollen.



### 3. Die Künstler, ihre Werke und Techniken

In der Kunstgeschichte ist es allgemein üblich im Diskurs über den Abstrakten Expressionismus in die beiden Hauptrichtungen *Action Painting* und *Color Field Painting* zu unterscheiden. Es wäre zu weit reichend im Rahmen einer solchen Arbeit einen inhaltlich vollständigen Überblick über alle dem Abstrakten Expressionismus zugehörigen Künstler geben zu wollen. Deswegen sollen im nachfolgenden Kapitel die grundlegenden Themen, Techniken und Probleme beider Richtungen anhand ausgewählter Künstler und ihrer Werke erläutert werden; immer im Hinblick darauf, wie bestimmte Merkmale als besonders repräsentativ für die amerikanische Identität gedeutet und auf diese Weise letztlich politisch funktionalisiert werden konnten.

#### **Jackson Pollock**

Eine der beiden Strömungen des Abstrakten Expressionismus war das *Action Painting*. Hier versuchten die Künstler europäische Traditionen und Regeln zu umgehen und so einen direkten Zugang zum eigenen Unbewussten zu finden. Der prominenteste Vertreter dieser neuen amerikanischen Kunst war sicherlich Jackson Pollock. Insbesondere seine *Drip-Paintings* zählen mittlerweile zu den ikonischen Werken des Abstrakten Expressionismus, so zum Beispiel eine seiner bekanntesten Arbeiten „Autumn Rhythm: Number 30“ aus dem Jahr 1950.

In seinen frühen Arbeiten war Pollock jedoch noch stark von der Kunst der amerikanischen Regionalisten beeinflusst, beispielsweise in seinem Gemälde „Going West“<sup>39</sup> von 1934/35, in dem er das Motiv des *Westward Trail* und der amerikanischen Pioniere verarbeitete. So stellt Pollock hier eine nächtliche Szene im Gebirge dar, durch die ein vom Mondlicht beschienenes Wagengespann an einem einsamen Haus vorbeizieht. Themen wie diese sind sicherlich auf das Einwirken von Pollocks Lehrer Thomas Hart Benton zurückzuführen, welcher einer der renommiertesten Vertreter der amerikanischen Regionalisten der 1930er Jahre war. Pollock war von 1929 bis 1931 ein Schüler Bentons an der Kunstschule *Art Students League* in Manhattan gewesen. Er erklärte hierzu in einem Interview mit *Arts and Architecture* aus dem Jahr 1943: „My work with Benton was important as something against which to react very strongly, later on;

---

<sup>39</sup> Siehe Abbildung 1

in this, it was better to have worked with him than with a less resistant personality who would have provided a much less strong opposition.”<sup>40</sup> Pollock hatte sich zwar anfänglich am Stil, den Sujets und auch der Arbeitsweise seines Lehrmeisters orientiert, jedoch bestand der größte Verdienst Bontons darin, seinem Schüler ein Regelwerk vorzuschreiben, gegen das dieser heftig rebellieren konnte. In einem späteren Interview für die Zeitschrift *The New Yorker* aus dem Jahr 1950 stellte Pollock seine Beziehung zu Benton noch drastischer dar: „I’m damn grateful to Tom. He drove his kind of realism at me so hard I bounced right into non-objective painting.”<sup>41</sup>

Diese Emanzipation vom realistischen Stil der Regionalisten führte dazu, dass Pollock Anfang der 1940er Jahre immer abstraktere Elemente in seine Werke integrierte. Es fanden sich zwar nach wie vor noch figürliche Darstellungen in seinen Gemälden, diese wiesen jedoch häufig eine enge Verwandtschaft zum Surrealismus auf und erinnerten an mythische Fabelwesen oder primitive Totems. Ein wichtiges Werk dieser Phase ist „The She-Wolf“<sup>42</sup> aus dem Jahr 1943. Es war das erste Gemälde Pollocks, welches nach einer Ausstellung in Peggy Guggenheims *Art of This Century Gallery* für die Sammlung des *Museum of Modern Art* angekauft wurde.<sup>43</sup> Er bezog sich bei dieser Darstellung einer Wölfin mit menschlichem Antlitz auf ein Sujet, welches in der westlichen Kunstgeschichte über die Jahrhunderte immer wieder verarbeitet worden war: den antiken Gründungsmythos Roms, wonach eine Wölfin die beiden Zwillinge Romulus und Remus gesäugt hatte.<sup>44</sup> Wie Leonhart Emmerling beschreibt, evozierte er hier auch Konnotationen zu steinzeitlicher Höhlenmalerei, indem er den Rumpf der Wölfin in einer Form enden ließ, welche einem prähistorischen Mammutkopf zu ähneln scheint.<sup>45</sup> Die Figur der Wölfin wird von einer schwarzen Umrisslinie eingefasst, worüber Pollock eine Schicht scheinbar wahlloser Striche, Farbmassen und Symbole legte, welche das Geschöpf in allen Richtungen umspielen und somit zu seiner surrealistischen Anmutung beitragen.

Robert Hughes merkt zu dieser mythischen Phase des Malers an: „Pollock was in search of mythic, totemic images with universal meaning, and his titles in the

---

<sup>40</sup> Pollock in: Karmel, 1999. S. 15

<sup>41</sup> Roueché in: Karmel, 1999. S. 19

<sup>42</sup> Siehe Abbildung 2

<sup>43</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 35

<sup>44</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 43

<sup>45</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 44

1940s reflect this: The She-Wolf, Pasiphaë, Guardians of the Secret, Male and Female, Moon Woman Cuts the Circle. He didn't so much illustrate myth as invoke its presence, to give the painting resonance."<sup>46</sup> Diese Bezüge auf antike Sagen einerseits, und andererseits die Bemühungen in seinen Werken eine unbewusste, universelle Qualität zu verankern, lassen Pollocks Nähe zu den immigrierten Surrealisten erkennen. Seine damalige Galeristin Peggy Guggenheim erinnert sich: „When I first exhibited Pollock he was very much under the influence of the Surrealists and of Picasso. But he very soon overcame this influence, to become, strangely enough, the greatest painter since Picasso."<sup>47</sup>

So markiert das Jahr 1947 einen wichtigen Wendepunkt in Pollocks Schaffen. Erstmals löste er jeglichen mimetischen Bildinhalt aus seinen Werken heraus und kreierte mit der konsequenten Anwendung seiner *Dripping-Technik* vollkommen abstrakt Gemälde. Allerdings muss hier darauf hingewiesen werden, dass es sich beim *Dripping* keineswegs um eine originäre Erfindung Pollocks handelt. Robert Hughes erklärt hierzu:

Pollock didn't 'invent' the drip. Surrealists like André Masson and Max Ernst had used free dripping as a way of putting chance in their paintings. Hans Hofmann's paintings of the early 1940s were full of drips and splotches of paint. But Pollock gave the drip a unique esthetic character. Holding the brush or stick a foot or so off the canvas, he threw lines of paint in the air whose grace, when they landed, transcended the clumsiness of his fist as an orthodox draftsman. The painting grew from his control of the gesture.<sup>48</sup>

Pollocks entscheidende Errungenschaft ist hier also nicht in der Entwicklung einer unkonventionellen malerischen Technik zu sehen, sondern vielmehr in der Radikalität, mit der er diese in seinen Werken umsetzte.

Eines der ersten Gemälde, welche Pollock vorrangig mit Hilfe dieser neuartigen Arbeitsweise anfertigte war „Full Fathom Five“<sup>49</sup> aus dem Jahr 1947.

Der Bildtitel, eine Reminiszenz an Shakespeares „The Tempest“, geht laut Leonhard Emmerling auf Pollocks Nachbarn Ralph Manheim in Long Island

---

<sup>46</sup> Hughes, 1997. S. 484

<sup>47</sup> Guggenheim, 1979. S. 315

<sup>48</sup> Hughes, 1997. S. 485

<sup>49</sup> Siehe Abbildung 3

zurück. Dieser Übersetzer der Werke Carl Gustav Jungs, schien von dem Gemälde an eine Meeresszene erinnert worden zu sein. Die scheinbar ungeordnete „All-Over“-Komposition weist, in der Tat, gewisse Ähnlichkeiten mit der Darstellung von Wellen, Gischt und Wasser in Seestücken auf, insbesondere durch ihre grün-blaue Farbigkeit.<sup>50</sup> Emmerling schreibt weiterhin: „Dass Manheim an Jungs Interpretation des Meeres als Sinnbild des kollektiven Unbewussten gedacht haben mag und Pollock den Titel sowie die daraus resultierenden Bedeutungsketten akzeptierte, bedeutet jedoch nicht, dass er das Bild als Repräsentation des Unbewussten intendiert hätte.“<sup>51</sup>

Pollock hatte, aufgrund seiner Erfahrungen in den Workshops der Muralisten, die Idee des klassischen Staffeleibildes verworfen und die ungespannte Leinwand stattdessen direkt auf dem Boden seines Ateliers ausgebreitet. Hierdurch konnte er sie problemlos von allen Seiten aus bearbeiten und so ein relativ gleichmäßig gefülltes Bild erreichen, welches keine besonders hervorgehobenen Stellen aufwies, an denen sich ein auf den Betrachter orientiertes Bildgeschehen oder eine Lesrichtung hätte manifestieren können.

In der ersten, und einzigen, Ausgabe der von Robert Motherwell und Harold Rosenberg herausgegebenen Zeitschrift *Possibilities*, welche im Winter 1947/48 erschien, erklärte Pollock selbst:

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West.<sup>52</sup>

Dieser Rückgriff auf die Jahrhunderte alten Arbeitsweisen der indianischen Sandmaler des Navajo-Stammes<sup>53</sup> ermöglichte es Pollock, einen wichtigen Entwicklungsschritt zu vollziehen: vom traditionellen, begrenzten Bildraum, zum abstrakten, entgrenzten *All-Over*. Clement Greenberg erläutert hierzu: „[...] 'all-over' – that is [pictures], filled from edge to edge with evenly spaced motifs that

---

<sup>50</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 68

<sup>51</sup> Emmerling, 2003. S. 68

<sup>52</sup> Pollock in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 356

<sup>53</sup> Vgl. Grenfell und Hardy, 2007. S. 135

repeated themselves uniformly like the elements in a wallpaper pattern, and therefore seemed capable of repeating the picture beyond its frame into infinity.”<sup>54</sup> Wie Irving Sandler weiterhin ausführt, verweist das gleichmäßige Muster des *All-Over* ebenso auf eine heterogene und doch egalitäre, demokratische Ästhetik, da die Leinwand gleichmäßig bedeckt und kein Ausschnitt besonders betont ist: „[The] nonhierarchical arrangements evoke the egalitarian promise of the United States, which is basic to the nation’s idea of itself. Equality is the birthright of every American citizen.”<sup>55</sup>

Auch was seine Utensilien, Materialien und seine Arbeitsweise betrifft, beschreibt Pollock mit seinen *Drip-Paintings* neue Wege: „I continue to get further away from the usual painter’s tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass and other foreign matter added.”<sup>56</sup>

Pollock ließ die Farbe von Stöcken oder gehärteten Pinseln direkt auf seine Leinwände tropfen ohne sie direkt zu berühren. Auch führte er seine Malbewegungen nicht mehr wie ein traditioneller Künstler mit größtmöglicher Kontrolle aus, sondern schleuderte die Farbe buchstäblich auf die Leinwand. Auf diese Weise war es ihm möglich, fließende Linien und Bögen zu erschaffen, deren organische Formen häufig durch das Wechselspiel zwischen der Schwerkraft, der Eigendynamik der flüssigen Emailfarbe und den Gesten des Künstlers zu Stande kamen.<sup>57</sup> Diese natürlichen, aus der Bewegung geborenen Gebilde waren meist das Ergebnis eines „kontrollierten Zufalls“<sup>58</sup>. Pollock selbst wehrte sich allerdings zeitlebens vehement gegen die Behauptung, seine Bilder seien Zufallsprodukte: „[...] with experience – it seems to be possible to control the flow of the paint, to a great extent, and I don’t use – I don’t use the accident – cause I deny the accident.”<sup>59</sup>

Der britische Physiker Richard P. Taylor bestätigt die Aussage des Künstlers, dass es sich bei seinen Gemälden keineswegs nur um willkürlich angeordnete Farbspritzer handelt. Der Naturwissenschaftler hat im Rahmen einer Studie mit

---

<sup>54</sup> Greenberg, 1961. S. 217

<sup>55</sup> Sandler, 2009. S. 132

<sup>56</sup> Pollock in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 356-357

<sup>57</sup> Vgl. Hughes, 1992. S. 220

<sup>58</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 14

<sup>59</sup> Wright in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 360

Hilfe spezieller Algorithmen Pollocks Gemälde auf sich wiederholende geometrische Fraktale untersucht. Hierbei kam er zu dem Schluss, dass Pollock in seinen scheinbar chaotischen Arbeiten ähnliche Muster erzeugt habe, wie sie auch in der Natur zu finden sind. Daraus lasse sich eine „Handschrift“ des Künstlers ableiten, welche wiederum besondere Relevanz für den Authentizitätsbeweis und damit die eindeutige Zuschreibung von Gemälden habe.<sup>60</sup>

Auch Robert Hughes erklärt Pollocks künstlerische Handschrift betreffend: „It is what his imitators could never do, and why there are no successful Pollock forgeries; they always end up looking like vomit, or onyx, or spaghetti, whereas Pollock [...] had an almost preternatural control over the total effect of those skeins and receding depths of paint.“<sup>61</sup> Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro betont wiederum den Aspekt der Freiheit, der in dieser improvisierten, scheinbar willkürlichen Arbeitsweise zum Vorschein kommt: „His goal is often an order which retains a decided quality of randomness as far as this is compatible with an ultimate unity of the whole. That randomness corresponds in turn to a feeling of freedom, an unconstrained activity at every point.“<sup>62</sup>

Um diese eigenwillige und doch durchaus stimmige Ästhetik zu erreichen, machte sich Pollock die surrealistische Technik des „psychischen Automatismus“ zu Nutze. Er gab ein gewisses Maß an Kontrolle auf, um das Gemälde sich selbst entfalten zu lassen. Er selbst erklärt hierzu:

When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.<sup>63</sup>

Improvisation und Spontaneität nahmen demnach in Pollocks Arbeitsweise einen hohen Stellenwert ein. In einer tanzartigen „Performance“ interagierte er instinktiv mit seinem Gemälde. Jede an der Leinwand vorgenommene Veränderung wurde mit einer weiteren malerischen Geste des Künstlers beantwortet. In seinem Essay

---

<sup>60</sup> Vgl. Taylor, in: Scientific American, Dezember 2002. S. 117-121

<sup>61</sup> Hughes, 1992. S. 219

<sup>62</sup> Schapiro, 1978. S. 221

<sup>63</sup> Pollock in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 357

„The American Action Painters“ aus dem Jahr 1952 beschrieb der Kritiker Harold Rosenberg die gestische Malweise von Künstlern wie Jackson Pollock oder Franz Kline, welche durch ihren improvisierten und tanzartigen Charakter eben an die *Écriture automatique* der Surrealisten erinnert. Rosenberg legte den Fokus hier nicht mehr auf das künstlerische Bild an sich, sondern vielmehr auf den Akt des Malens selbst. Nicht mehr das eigentliche Ergebnis war von Bedeutung, sondern der dramatische Prozess auf dem Weg dahin. Das vollendete Gemälde war nur noch Zeuge der Spuren seiner Herstellung. Rosenberg erklärt: „At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act [...]. What was to go on the canvas was not a picture but an event.“<sup>64</sup>

Der Künstler arbeitete nicht mehr allein an seinem Werk, sondern war geradezu in einen Dialog mit seinem Gemälde getreten, welchen er ohne vorbereitende Skizzen bestritt: „A sketch is the preliminary form of an image the *mind* is trying to grasp. To work from sketches arouses the suspicion that the artist still regards the canvas as a place where the mind records its contents – rather than itself the ‘mind’ through which the painter thinks by changing a surface with paint.“<sup>65</sup>

Diese scheinbar schwierig zu kontrollierende Arbeitsweise markiert gleichzeitig bestimmte Eigenschaften der Werke, welche von Kritikern als besonders amerikanisch angesehen wurden: Sowohl in der ungezügelter Improvisation des Werksprozesses als auch in der Experimentierfreudigkeit und Risikobereitschaft, mit der Künstler beim anfertigen ihrer Werke vorgehen, spiegelt sich das amerikanische Streben nach Freiheit wider.<sup>66</sup> Im Rückgriff auf das eigene Unbewusste zur Inspiration und dem Willen der Künstler, eigenständige, originale Bildlösungen zu erarbeiten drückt sich die amerikanische Individualität aus.

Erika Doss erklärt diesbezüglich: „Painted to express personal anxieties, Pollock’s abstract pictures were celebrated by American critics and borrowed by postwar ‘new liberals’ to express national freedoms.“<sup>67</sup> Die so entstandenen Bilder hatten keine abbildende Funktion mehr, sondern waren vielmehr ein ungeplanter, improvisierter Ausdruck der Spontaneität des Künstlers. Das in der realistischen Malerei abzubildende „Objekt“ war überflüssig geworden: „Call this painting

---

<sup>64</sup> Rosenberg in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 76

<sup>65</sup> Rosenberg in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 77

<sup>66</sup> Vgl. Ashton, 1992. S. 155

<sup>67</sup> Doss in: May, 1989. S. 216

‚abstract‘ or ‚Expressionist‘ or ‚Abstract-Expressionist,‘ what counts is its special motive for extinguishing the object.“<sup>68</sup>

Auch Pollock selbst erklärte 1950 hierzu in einem Interview mit William Wright: „The thing that interests me is that today painters do not have to go to a subject matter outside of themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within.“<sup>69</sup> Da es in einer modernen, technologisierten Gesellschaft andere Mittel gäbe um die Realität wiederzugeben, wie die Fotokamera, müsse der moderne Künstler eben nicht mehr die äußere, sondern vielmehr eine innere Welt abbilden.<sup>70</sup>

Auf die Neuerungen in seiner Arbeitsweise angesprochen, stellte Pollock fest:

My opinion is that new needs need new techniques. And the modern artists have found new ways and new means of making their statements. It seems to me that the modern painter cannot express this age, the airplane, the atom bomb, the radio, in the old forms of the Renaissance or of any other past culture. Each age finds its own technique.<sup>71</sup>

Pollock befreite sich durch seine vollkommen abstrakte Kunst von den Zwängen der realistischen Malerei. Er bildete die Welt nicht mehr ab, er erschuf vielmehr eine „neue Welt“;<sup>72</sup> ein Gedanke, der den modernen Künstler in die Nähe des Mythos des amerikanischen Pioniers rückt. Der Künstler, als Teil der Avantgarde, wörtlich übersetzt „Vorhut“, erforscht neues Terrain, nimmt Land in Besitz und kultiviert dieses schließlich. Ann Eden Gibson erläutert diesbezüglich: „Abstract Expressionism had come to stand for a certain kind of frontier heroism that supported the American ideals of universalism, individualism and freedom.“<sup>73</sup>

So hinterließ Pollock auch sehr persönliche, individuelle Spuren in seinen Werken: Er arbeitete Gegenstände, wie Knöpfe seiner Kleidung oder Zigarettenkippen in manche seiner Gemälde mit ein; auf anderen hinterließ er Hand- oder auch Schuhabdrücke.<sup>74</sup>

Andererseits ging Pollock nach 1947 dazu über, vielen seiner Werke nicht mehr zu betiteln, sondern begann diese zu nummerieren. Dadurch versuchte er zu

---

<sup>68</sup> Rosenberg in Shapiro und Shapiro, 1990. S. 77

<sup>69</sup> Wright in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 358

<sup>70</sup> Vgl. Wright in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 359

<sup>71</sup> Wright in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 358

<sup>72</sup> Vgl. Shapiro und Shapiro in: Frascina, 2000. S. 185

<sup>73</sup> Gibson, 1997. S. 2

<sup>74</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 65



verhindern, dass der Titel beim Betrachter bestimmte Konnotationen oder Erwartungen auslöste. Vielmehr sollte das Gemälde für sich selbst stehen. Lee Krasner, Pollocks Ehefrau, erklärte in einem Interview von 1950 mit Berton Roueché für *The New Yorker*: „Jackson used to give his pictures conventional titles: ‘Eyes in the Heat’ and ‘The Blue Unconscious’ and so on but now he simply numbers them. Numbers are neutral. They make people look at a picture for what it is – pure painting.“<sup>75</sup>

Dennoch wurde die Malweise des *Action Painting* häufig kritisiert, da die Ergebnisse beim Betrachter nicht selten den Eindruck von Willkür evozierten. Insbesondere die vollkommen abstrakten, nicht figurativen Bildsujets wurden bemängelt und oft sogar ins Lächerliche gezogen. So eröffnete zum Beispiel 1957 im Londoner *Institute of Contemporary Arts* eine Ausstellung, die von Schimpansen geschaffene, „abstrakte“ Werke zeigte. Hierdurch sollte die Beliebigkeit des *Action Painting* vor Augen geführt werden.<sup>76</sup>

Zu den wohl bekanntesten Werken Pollocks zählen Gemälde aus den frühen 1950er Jahren wie „Autumn Rhythm: Number 30“<sup>77</sup> In diesen hatte der Künstler seinen gestischen Malstil endgültig zur Reife gebracht, indem er sich nur noch auf wenige Farben beschränkte und die innerbildlichen Leerstellen erfolgreich in seine Komposition einbezog.<sup>78</sup>

Jedoch ist die Phase in der Pollock seine vollkommen abstrakten *Drip-Paintings* anfertigte nur auf einen relativ kurzen Zeitraum von 1947 bis 1953 beschränkt.<sup>79</sup>

Danach führte er wieder gegenständlichere Elemente in seine Werke ein.

„[...] Pollock was exhibiting the post-drip abstractions in which the haunting eyes and heads that had once peopled his sketches seemed to emerge again.“<sup>80</sup>

Wie Belgrad erklärt, versuchte Pollock weiterhin seinem Ruf als Innovator der amerikanischen Kunst gerecht zu werden, konnte jedoch er seine richtungsweisenden Erfolge aus den späten 1940er Jahren nicht wiederholen und begann wieder zu trinken:

---

<sup>75</sup> Roueché in: Karmel, 1999. S. 19

<sup>76</sup> Vgl. Elger, 2008. S. 25

<sup>77</sup> Siehe Abbildung 4

<sup>78</sup> Vgl. Emmerling, 2003. S. 76

<sup>79</sup> Vgl. Elger, 2008. S. 58

<sup>80</sup> Ashton, 1992. S. 214

In 1953, Jackson Pollock himself abandoned the gestural pouring technique that had come to epitomize the form. With his ambition to define the cutting edge of American art still unabated, Pollock was searching for a way out of the blind alley of self-repetition and even self-parody to which his style seemed to have condemned him. The frustrations and insecurities attendant upon his inability to develop a satisfactory new style led to his relapse into alcoholism, culminating in his early death in 1956.<sup>81</sup>

Endgültig zu einer Ikone der modernen Kunst wurde Jackson Pollock aber als er 1956 bei einem alkoholbedingten Autounfall sein Leben verlor. Durch seinen frühen Tod im Alter von nur 44 Jahren wurde er bald als legendärer Maler heroisiert. Natürlich hatte sein Ableben auch eine unmittelbare Auswirkung auf den Marktwert seiner Arbeiten. Aus einem Künstler, der Anfang der 1940er Jahre noch von der Hand in den Mund leben musste, war innerhalb von 15 Jahren der große Hoffnungsträger und die Galionsfigur der modernen amerikanischen Kunst geworden. Seine Gemälde waren in dieser Zeit beständig an Wert gestiegen, nach seinem Tod aber erzielten seine Werke Rekordpreise. So kaufte das *Metropolitan Museum of Art* 1956 Pollocks Gemälde „Autumn Rhythm“ für 30.000 US-Dollar an.<sup>82</sup> Dies war für damalige Verhältnisse eine unvorstellbar hohe Summe für ein zeitgenössisches Kunstwerk.

### **Willem de Kooning**

Neben der medienwirksamen Person des Jackson Pollock, machten sich aber auch andere Abstrakte Expressionisten, wie Willem de Kooning, um richtungsweisende Entwicklungen in der modernen amerikanischen Kunst verdient. Der ursprünglich aus den Niederlanden stammende De Kooning war 1926 im Alter von 22 Jahren nach New York gekommen, um dort eine Ausbildung als Maler zu absolvieren<sup>83</sup>. Wie Pollock, hatte auch er in den 1930er Jahren in den Programmen des *Federal Art Project* gearbeitet.

Obwohl de Kooning in viele seiner Werke figurative Elemente integrierte und zwar nicht mimetisch, aber dennoch gegenständlich malte, wurde er wegen seiner gestischen, improvisierten, bisweilen aggressiv anmutenden, Malweise den *Action Painters* zugerechnet. Clement Greenberg erläutert diesbezüglich: „De Kooning has won quicker and wider acceptance in this country than any of the

---

<sup>81</sup> Belgrad, 1998. S. 250

<sup>82</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 186

<sup>83</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 50

other original 'abstract expressionists'; his need to include the past as well as to forestall the future seems to reassure a lot of people who still find Pollock incomprehensible."<sup>84</sup>

In seinem Gemälde „Excavation“<sup>85</sup> aus dem Jahr 1950, welches Anklänge an prähistorische Höhlenmalereien der aufweist, ist ein Rückbezug auf die so genannte „primitive“ Kunst zu erkennen. Auch der Bildtitel stellt einen Verweis zu diesem Kontext her.<sup>86</sup> Die Bildfläche ist vollständig mit zergliederten Figuren, bizarren Gliedmaßen und fratsenhaften Gesichtern, Augen und Mündern bedeckt. Es ist nicht zu erkennen, ob die dicht ineinander verschlungenen Körper tierischer oder menschlicher Natur sind. Durch die relativ homogene Farbgebung und das Vermeiden von erkennbaren Freiräumen zwischen den Figuren, wird die Flächigkeit des Gemäldes stark betont. Jedoch ist es nicht als entgrenztes „All Over“ einzuordnen, da es zu den Seiten hin von einem sich verdunkelnden Rand abgeschlossen wird und die Figuren wie in die rechteckige Form der Leinwand eingepasst wirken.

Die sehr roh und gestisch erscheinende Malweise verleiht dem Bild eine spontane Dynamik und Aggressivität, welche die verschlungenen Figuren wie in einen Kampf verwickelt erscheinen lässt. Sandler geht sogar soweit, die Szene mit einem Beinhaus zu vergleichen: „[...] de Kooning's imagery is suggestive of a charnel house. The violence of his ripped-apart anatomies, augmented by the Expressionist roughness of his brushwork, was unprecedented in modern art.“<sup>87</sup> In der Tat kann man hier Assoziationen zu den Photographien von Leichenbergen aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern herstellen. So vermag es de Kooning dem Betrachter eine beklemmende, beinahe klaustrophobische Stimmung zu vermitteln, welche die durch den Krieg entstandenen Ängste und das damit verbundene Unbehagen aufgreift.<sup>88</sup>

Später setzte de Kooning die zerrissenen Körperteile aus seinen früheren Werken wieder zusammen, um daraus groteske Bildnisse von Frauen zu schaffen. Auch diese Gemälde kennzeichnet eine sehr gestische Malweise, wie zum Beispiel das

---

<sup>84</sup> Greenberg, 1961. S. 214

<sup>85</sup> Siehe Abbildung 5

<sup>86</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 50

<sup>87</sup> Sandler, 2009. S. 153

<sup>88</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 154

1952 vollendete Werk „Woman I“ zeigt.<sup>89</sup> Es stellt eine mit groben, ungestümen Pinselstrichen umrissene Frauenfigur dar, deren kräftige, beinahe plumpe Proportionen auf den Betrachter bedrohlich wirken. Verstärkt wird dieser Effekt durch ihr fratzenhaftes Gesicht mit weit aufgerissenen Augen und einem maskenhaft wirkenden Lächeln. Die aggressive Farbigkeit des Gemäldes betreffend merkt Elger an: „Die Farbe präsentiert sich hier dramatischer. Nahezu explosiv breitet sie sich auf der Leinwand aus.“<sup>90</sup> Die überaus betonten Werksspuren des Künstlers hinterlassen einen unfertigen, provisorischen und ambivalenten Eindruck. Dies veranschaulicht, dass auch für de Kooning der Akt des Malens an sich von größter Bedeutung war. Ebenso bestätigte seine Ehefrau Elaine de Kooning 1959 in einem Statement diese Annahme auch für sich selbst: „For me the most important thing about the words ‘painting’ and ‘drawing’ is that they end in ing. A painting to me is primarily a verb, not a noun – an event first and only secondarily an image.“<sup>91</sup>

Allerdings war dieser Schaffensprozess für de Kooning oft von längerer Dauer: Er arbeitete Teils über Jahre an einzelnen Gemälden, korrigierte beständig seine Kompositionen und übermalte Teile seiner Leinwände mit unzähligen Farbschichten, nur um wiederum tiefer liegende Schichten mit dem Messer frei zu kratzen.<sup>92</sup>

Da seine Werke figurative und abstrakte Elemente vereinen, nahm De Kooning unter den Vertretern des Abstrakten Expressionismus eine Sonderstellung ein. Seine Arbeiten sind avantgardistisch und zugleich der einer malerischen Tradition. Auch im Bezug auf prähistorische und „primitive“ Malerei, gelang es de Kooning auf aktuelle Herausforderungen eine eigenständige Antwort zu erarbeiten.

In Gemälden wie „Woman I“ kommen die Eigenschaften der Rohheit und Aggressivität, welche oft den Abstrakten Expressionisten zugeschrieben und als besonders amerikanisch assoziiert wurden, zum Ausdruck.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Siehe Abbildung 6

<sup>90</sup> Elger, 2008. S. 88

<sup>91</sup> de Kooning, 1994. S. 175

<sup>92</sup> Vgl. de Kooning, 1994. S. 225-226

<sup>93</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 156

## Mark Rothko

Die andere wesentliche Variante des Abstrakten Expressionismus wurde von Kritikern als das *Colorfield Painting* bezeichnet. Herausragende Vertreter dieser Richtung waren Künstler wie Mark Rothko, Barnett Newman oder Clyfford Still. Anders als beim *Action Painting* lag der Fokus hier nicht so sehr auf dem Akt des Malens selbst, sondern vielmehr auf der Erfahrung und dem „Dialog“ des Betrachters mit dem fertigen Werk. Angelehnt an den *Suprematismus* des russischen Künstlers Kasimir Malewitsch, füllten die Künstler ihre monumentalen Leinwände mit großen, oft monochromen Farbflächen.<sup>94</sup>

Der Kunsthistoriker Max Kozloff erklärt zu den *Colorfield Painters*: „Their pictures generally consist of huge monolithic walls of color, punctuated or contained by minimal, highly generalized structures – vertical lines, horizontal layers, or agitated flaked-off edges.“<sup>95</sup>

Eine Emotion von besonderer Relevanz, auf welche sich Maler wie Rothko oder Newman immer wieder beriefen war das Sublime. Diese Kategorie des Erhabenen war schon in der amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts von immenser Bedeutung für die damaligen Maler gewesen, beschrieb sie doch das schwer greifbare Gefühl der vollkommenen Überwältigung des Menschen angesichts Ehrfurcht einflößender Naturschauspiele, wie tiefen Schluchten, hohen Berge oder riesigen Wäldern. Auch die *Colorfield Painters* versuchten mit ihren Werken dieses Gefühl des Erhabenen beim Betrachter auszulösen, indem sie übergroße Formate für ihre Bilder wählten und das Publikum dazu aufforderten, die Werke aus kürzester Distanz anzusehen, um so in das Bild „einzutauchen“ und es ganzheitlich zu erfahren.<sup>96</sup>

Diese Absicht der Künstler mit ihren Werken eine sublimale Erfahrung zu evozieren wurde von einigen Kunsthistorikern als ein weiteres besonders amerikanisches Merkmal erkannt, da sie einen Rückbezug auf die Kunst von Thomas Cole, Asher Brown Durand oder anderer Mitglieder der Hudson River School des 19. Jahrhunderts darstellt. Denn auch diese versuchten, mit ihren Gemälden dem Betrachter ein Gefühl des Erhabenen zu vermitteln, wenn sie die

---

<sup>94</sup> Vgl. Greenberg, 1961. S. 221

<sup>95</sup> Kozloff in: Kostelanetz, 1965. S. 102

<sup>96</sup> Vgl. Hughes, 1997. S. 491

atemberaubende Landschaft, dramatische Wolkenhimmel, Sturm- oder Gewitterszenen – also das „göttliche“ in der amerikanischen Landschaft malten.<sup>97</sup> Auch die Leuchtkraft der Bilder Rothkos erinnert an die strahlenden Farbgebungen der luministischen Gemälde von amerikanischen Künstlern des 19. Jahrhunderts, wie Frederic Edwin Church, Martin J. Heade oder John Kensett.<sup>98</sup>

Der ursprünglich aus Russland stammende Mark Rothko, Geburtsname Marcus Rothkowitz, war als 1913 als zehnjähriger mit seinen Eltern in die USA immigriert. Die praktizierenden Juden mussten in ihrer Heimat im russischen Dwinsk mit Repressionen zu rechnen und hatten sich so zunächst in Portland, Oregon niedergelassen. Nach einem abgebrochenen Studium der Geisteswissenschaften an der Yale University fasste der junge Rothko 1923 den Entschluss, nach New York zu gehen. Dort erst entdeckte er sein Interesse an der Malerei und besuchte Seminare bei Arshile Gorky an der *New School of Design* und, wie viele der anderen Abstrakten Expressionisten, an der *Art Students League*.<sup>99</sup>

Später kam er mit dem realistischen Maler Milton Avery in Kontakt, dessen Werk einen lebenslangen Einfluss auf Rothko haben sollte. So ist in seinen frühen, noch gegenständlichen Werken, klar der Einfluss Averys zu erkennen, der tiefe Spuren im Oeuvre Rothkos hinterließ. Beispielhaft ist hier Rothkos Gemälde „Street Scene“ aus dem Jahr 1937.<sup>100</sup>

Insbesondere der Aspekt der Flächigkeit in Rothkos Werken ist auf seinen Lehrer Milton Avery zurückzuführen. Hughes schreibt: „Avery was one of the first American painters, perhaps *the* first, to insist that a painting should be flat and on one plane, without ‘photographic’ depth.”<sup>101</sup> Auch die Betonung der Farbe als zentrales Gestaltungsmittel geht auf den Einfluss Averys zurück. Wie schon an „Street Scene“ zu erkennen beschäftigte sich Rothko Ende der 1930er Jahre häufig mit Motiven aus dem urbanen Kontext: Realistische Szenen, die Straßenzüge oder U-Bahnhöfe abbildeten, bestimmten einen Großteil seiner Gemälde.<sup>102</sup>

---

<sup>97</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 119

<sup>98</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 131

<sup>99</sup> Vgl. Baal-Teshuva, 2009. S. 20-23

<sup>100</sup> Siehe Abbildung 7

<sup>101</sup> Hughes, 1997. S. 488

<sup>102</sup> Vgl. Baal-Teshuva, 2009. S. 28

Im Umfeld von Avery kam Rothko auch erstmals mit späteren Weggefährten wie Adolph Gottlieb, Barnett Newman oder John Graham in Kontakt. Erst Anfang der 1940er Jahre, sicherlich auch geprägt durch die europäischen Immigranten, begann Rothko mehr und mehr surrealistische Elemente in seine Werke zu integrieren. So hielten auch immer mehr Anleihen aus mythologischen Stoffen Einzug in seine Gemälde. Wie Pollock löste sich auch Rothko immer weiter von abbildenden Darstellungen und beschäftigte sich mehr und mehr mit der Bearbeitung universeller Fragen, so zum Beispiel in seinem Gemälde „Antigone“ aus den Jahren 1939/40. Baal-Teshuva erklärt: „[Rothko wandte] sich archaischen Mythen zu, die vor dem Hintergrund der politischen Realität des Krieges metaphorische Bedeutung erlangten.“<sup>103</sup> Stellvertretend für diese Phase Rothkos ist sein Gemälde „Antigone“ aus den Jahren 1939/40.<sup>104</sup>

In den kommenden Jahren abstrahierte Rothkos seine Formen immer weiter, die Perspektiven wurden verflacht, die Farbkontraste reduziert und Figuren wurden zu Farbflächen vereinfacht, welche begannen, eine zentrale Rolle einzunehmen.<sup>105</sup>

1946 war Rothko schließlich mit seiner Malerei an einem Punkt angelangt, an dem er sich von jeglicher Figuration gelöst hatte. Organisch anmutende, ausgefranste Farbflecken bestimmten seine Leinwände. Diese später als „Multiforms“ betitelten Arbeiten stellen einen wichtigen Zwischenschritt in Rothkos Entwicklung dar, welcher an Gemälden wie „Untitled“ aus dem Jahr 1948 sehr anschaulich wird.<sup>106</sup>

Davon ausgehend, simplifizierte Rothko seine Kompositionen in den kommenden Jahren kontinuierlich, bis er 1949 bei seiner „klassischen“ Form angelangt war, die er für den Rest seines Lebens zwar variieren, aber in ihrer Grundkonzeption beibehalten sollte: „His format, which he hit on in 1949 and repeated with minor variations for the next twenty years, gave him an excellent matrix in which to experiment with color. In effect, it abolished practically everything but color.“<sup>107</sup>

Diese überdimensionalen, häufig hochformatigen Gemälde waren meist in wenigen Farbtönen gehalten. Rothko nutzte keine Komplementärfarben, sondern oft nur geringe Abstufungen des gleichen Tons. Allzu starke Farbkontraste

---

<sup>103</sup> Baal-Teshuva, 2009. S. 32

<sup>104</sup> Siehe Abbildung 8

<sup>105</sup> Vgl. Baal-Teshuva, 2009. S. 45

<sup>106</sup> Siehe Abbildung 9

<sup>107</sup> Hughes, 1992. S. 242

wurden vermieden. Für gewöhnlich grundierte er seine Leinwand in einem warmen Farbton und arrangierte darauf horizontal ausgerichtete „Farbblöcke“, mit welchen er die Leinwand in verschiedene Zonen aufteilte. Seine Gemälde bekamen dadurch häufig die Anmutung von Landschaftsmalerei, mit klassischen Merkmalen wie Himmel, Grund und einer trennenden Horizontlinie. Allerdings wollte Rothko hier mitnichten reale Landschaften abbilden, vielmehr ging es ihm darum, innere Landschaften, so genannte „Inscapes“, zu verbildlichen, wie Robert Carleton Hobbs erklärt: „Even when Abstract Expressionists painted landscapes, they turned them into ‘inscapes,’ [...]. They painted interiors, usually subterranean realms or else, [they] used the landscape as a metaphor for the ‘anatomical blackboard’ within.“<sup>108</sup>

Auch Robert Hughes führt diesbezüglich aus: „In their similarity to landscape, the august blurs stacked up the canvas often connect Rothko’s work to an older American tradition, that of Luminist painters such as Kensett and Heade: horizon, mountain and light seen as God’s handiwork, the Great Church of Nature.“<sup>109</sup>

Indem Rothko über diese stark reduzierten Formen weitere, transparente Farbschichten legte, gelang es ihm die Leuchtkraft seiner Farben zu intensivieren. Die Formen und vor allem deren Ränder wurden hierdurch zwar undeutlicher und verschwommener – sie gewannen durch diese Behandlung aber eine offene, schwebende und transzendente Qualität, welche gerade für Rothkos spätere Arbeiten sehr charakteristisch ist.<sup>110</sup> In Kombination mit den feinen Farbabstufungen verstand es Rothko, seinen Werken eine lebendige, pulsierende Anmutung zu verleihen:

A new kind of flatness, one that breathes and pulsates, is the product of the darkened, value muffling warmth of color in the paintings of Newman, Rothko and Still. Broken by relatively few incidents of drawing or design, their surfaces exhale color with an enveloping effect that is enhanced by size itself. One reacts to an environment as much as to a picture hung on a wall.<sup>111</sup>

Der zutiefst religiöse Rothko versuchte so in seinen Gemälden auf eine übernatürliche, göttliche Präsenz hinzudeuten, ohne auf eine figurative

---

<sup>108</sup> Hobbs, 1978. S. 19

<sup>109</sup> Hughes, 1992. S. 242

<sup>110</sup> Vgl. Alloway, 1975. S. 39

<sup>111</sup> Greenberg, 1961. S. 226



Darstellung zurückgreifen zu müssen.<sup>112</sup> Damit ist auch seine Absicht zu erklären, dem Betrachter durch seine Werke mythische und religiöse Erfahrungen zu vermitteln. Dies spiegelt sich vor allem darin wider, dass er großen Wert auf einen angemessenen Rahmen für die Präsentation seiner Gemälde in Galerien und Museen legte. Mehrmals weigerte er sich, an Ausstellungen teilzunehmen, weil er mit den äußeren Umständen nicht einverstanden war.<sup>113</sup>

1943 verfassten Mark Rothko und Adolph Gottlieb ein gemeinschaftliches Statement, in welchem sie ihre grundsätzlichen Auffassungen über ihre Malerei festhielten und erläuterten. Dies war notwendig geworden, nachdem der Kritiker Edward Alden Jewell der New York Times in einer Ausstellungsrezension einige, ihrer Meinung nach, unrichtige Behauptungen über deren Werke getroffen hatte. In fünf zentralen Thesen postulierten sie:

1. To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take risks. 2. This world of the imagination is fancy-free and violently opposed to common sense. 3. It is our function to make the spectator see the world our way – not his way. 4. We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth. 5. It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academism. There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject-matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.<sup>114</sup>

Hier wird deutlich, mit welcher Hingabe sich die Künstler um die Rezeption ihrer Werke bemühten. Beide wollten ihre Malerei als ein risikobehaftetes Unterfangen verstanden wissen. Durch die enorme Größe ihrer Leinwände, die Flächigkeit der abgebildeten Formen, die Minimierung von Farbkontrasten und den Rückbezug auf die Formensprache archaischer Kunst sollte in ihren Gemälden eine Purifizierung gewährleistet werden, die jeglicher perspektivischer Illusion entsagte und eine universell verständliche, überwältigende Qualität in ihren Werken offen legte.

---

<sup>112</sup> Vgl. Hughes, 1992. S. 241

<sup>113</sup> Vgl. Elger, 2008. S. 74

<sup>114</sup> Gottlieb und Rothko, 1943. in: Chipp, 1968. S. 545.

Von immenser Wichtigkeit ist hier auch die hervorgehobene Bedeutung des Bildsujets. Allerdings muss unterstrichen werden, dass es hier eben nicht mehr um das Abbilden der äußeren, sichtbaren Realität, sondern um die Erforschung und Darstellung einer irrationalen, inneren Welt, letztendlich um den Ausdruck der Psyche des Künstlers ging, mit der er den Betrachter in seinen Werken konfrontieren wollte.<sup>115</sup>

Auch begannen die Rothko und Gottlieb mit großformatigen Leinwänden zu arbeiten, da sie sich durch die bis dahin gebräuchlichen Formate zum einen als in ihrem künstlerischen Ausdruck eingeengt fühlten. Zum anderen hatte ein extrem großformatiges Werk eine stärkere Wirkung, sowohl auf den Künstler selbst, als auch auf den Betrachter:

With time, the obvious reference of every line and even stroke to the framing verticals and horizontals of the picture had turned into a constricting habit, but it was only in the middle and late 1940s, and in New York, that the way out was discovered to lie in a surface so large that its enclosing edges would lay outside or only on the periphery of the artist's field of vision as he worked.<sup>116</sup>

So war es möglich, regelrecht in das Gemälde „einzutauchen“, sich darin zu versenken. So hatte Rothko zum Beispiel angewiesen, dass der ideale Abstand zum Betrachten seiner Bilder nur etwa 45 Zentimeter betrage.<sup>117</sup>

Rothko selbst schrieb im Mai 1951 für die Zeitschrift *Interiors*:

I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however [...] is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, [...]. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.<sup>118</sup>

Dieser Mut zum großen Format wurde in der späteren Kunstkritik als eine Anspielung auf die weiten amerikanischen Landschaften in den *Great Plains* interpretiert.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 117

<sup>116</sup> Greenberg, 1961. S. 219

<sup>117</sup> Vgl. Baal-Teshuva S. 47

<sup>118</sup> Rothko in: Rose, 1972. S. 160

<sup>119</sup> Vgl. Alloway, 1975. S. 36

## Barnett Newman

Wie oben schon angedeutet, war der New Yorker Künstler Barnett Newman ein weiterer zentraler Vertreter des *Color Field Painting*. Wie viele andere Abstrakte Expressionisten hatte auch er in den 1930er Jahren an der *Art Students League* studiert.<sup>120</sup> In den 1940er Jahren unterhielt er enge Verbindungen zu Rothko und Gottlieb. Es ist wahrscheinlich, dass sich diese mit ihren Arbeiten gegenseitig beeinflussten.

In seinem Gemälde „Onement I“,<sup>121</sup> welches im Jahr 1948 entstand, hatte Newman den gesamten Bildraum auf eine monochrome Farbfläche reduziert, wodurch er eine radikale Verflachung der Perspektive erreichte. Donald Judd erläutert hierzu: „The colour or bare canvas of Newman’s paintings is very frontal and is necessarily spreading, lateral.“<sup>122</sup> Das Gemälde wurde nicht mehr als abbildend, sondern vielmehr als eigenständiges Objekt wahrgenommen. Allerdings führte Newman Ende der 1940er Jahre eine entscheidende Neuerung in seinen Bildern ein: der zentrale, vertikale Streifen, von Newman „Zip“ betitelt, sollte fortan in den meisten seiner Arbeiten wiederkehren. Mit Hilfe des „Zip“ unterteilte er seine monochromen Bilder in Zonen. Newman selbst sah hierin den Rückbezug auf eine einfachste archaische Symbolik: der „Zip“ stellte für ihn den Neubeginn seiner Existenz dar.<sup>123</sup> In ihm spiegeln sich die rechteckigen Formen der Leinwand wider;<sup>124</sup> gleichzeitig kann das Gemälde mit einer gedachten Verlängerung des „Zip“ über seine eigentlichen Ränder entgrenzt werden. Newman hatte somit einen eigenständigen Weg erarbeitet, die Ästhetik des „All-Over“ in seine Gemälde zu integrieren.

In späteren Werken verwendete Newman oft ein ähnliches Kompositionsprinzip wie in „Onement I“, jedoch vergrößerte er hierbei die Dimensionen seiner Leinwände stetig.<sup>125</sup> So erinnerte „Onement III“ aus dem Jahr 1949 mit seinen monumentalen Maßen von 182 x 85cm schon fast an eine menschliche Gestalt,

---

<sup>120</sup> Vgl. Judd in: Frascina, 1982. S. 129

<sup>121</sup> Siehe Abbildung 11

<sup>122</sup> Judd, in: Frascina, 1982. S. 131

<sup>123</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 40

<sup>124</sup> Vgl. Judd in: Frascina, 1982. S. 131

<sup>125</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 40

die „vom Betrachter noch stärker als ein physisches Gegenüber wahrgenommen werden konnte.“<sup>126</sup>

So gelang es Newman seinen Werken einen Objektcharakter zu verleihen, welcher sich über den eigentlichen Bildraum hinaus fortsetzte.

In den oben behandelten Kunstwerken wurden Eigenschaften identifiziert, welche zentrale amerikanische Werte widerspiegeln, so zum Beispiel die Freiheit, welche in einer improvisierten Malweise zum Ausdruck kommt oder der aus den originalen Bildfindungen der Künstler abgeleitete Individualismus. Auch die Risikobereitschaft und der ungezügelte, virile Gestus der Künstler lassen sich in einem amerikanischen Kontext verorten. Zudem sind die Bezüge der *Colorfield Painters* zur amerikanischen Kunstgeschichte, insbesondere der *Hudson River School* und den Luministen von besonderem Interesse. Diese amerikanischen Eigenschaften der Werke sollen im letzten Kapitel nochmals aufgegriffen werden.

---

<sup>126</sup> Hess, 2009. S. 40

#### 4. Opposition zum Abstrakten Expressionismus

Keineswegs stand die amerikanische Öffentlichkeit den Werken der Abstrakten Expressionisten immer wohlwollend gegenüber. Vielmehr mussten sich die Künstler und Befürworter in den späten 1940er Jahren oft vernichtender Kritik stellen. Unter der Präsidentschaft von Harry S. Truman und der „Red-Scare“-Politik des republikanischen Senators Joseph McCarthy geriet die neue amerikanische Malerei immer wieder in die Schusslinie: „Von Teilen eines konservativen, nationalistischen Lagers wurde abstrakte Kunst als unamerikanisch, kommunistisch oder geisteskrank diffamiert.“<sup>127</sup>

In der Tat hatten einige der Künstler in der Vergangenheit im Zuge der Programme des *Federal Art Project* Verbindungen zu sozialistischen, kommunistischen oder sogar anarchistischen Kreisen gehabt, wie Gair erläutert: „Barnett Newman was a long-time anarchist and many of the other leading Abstract Expressionists (including Rothko and Clyfford Still) adopted anarchist ideals.“<sup>128</sup> Auch Saunders führt die kommunistischen Verbindungen vieler Abstrakter Expressionisten auf die prägende Zeit in den *New Deal*-Programmen zurück: „Foremost amongst them was Jackson Pollock, who in the 1930s had been involved in the Communist workshop of the Mexican muralist David Alfaro Siquieros. Adolph Gottlieb, William Baziotos and several other Abstract Expressionists had all been Communist activists.“<sup>129</sup> Darüber hinaus schrieben einflussreiche Kritiker, wie Clement Greenberg oder Harold Rosenberg nach wie vor für linksintellektuelle, trotzkistische Zeitschriften wie die *Partisan Review* oder *The Nation*.

Einer der leidenschaftlichsten Eiferer gegen die moderne Kunst war der republikanische Kongressabgeordnete George A. Dondero. In zahlreichen Reden griff er die Künstler und Werke des Abstrakten Expressionismus an und verlangte die Einstellung jeglicher staatlicher Unterstützung für diese Kunst. In einer oft zitierten Ansprache vor dem Kongress 1949, „Modern Art Shackled to Communism“ argumentierte Dondero, er habe eine Verbindung von moderner Kunst mit dem Kommunismus ausgemacht: „[...] art is considered a weapon of

---

<sup>127</sup> Hess, 2009. S. 17

<sup>128</sup> Gair, 2007. S. 86

<sup>129</sup> Saunders, 1999. S. 253

communism, and the Communist doctrinaire names the artist as a soldier of the revolution.“<sup>130</sup> Insbesondere wetterte er gegen die modernen „Ismen“ europäischer Prägung: „dadaism, futurism, constructionism, suprematism, cubism, expressionism, surrealism, and abstractionism. All these isms are of foreign origin, and truly should have no place in American art.“<sup>131</sup> Ebenso griff er die europäischen Immigranten an, welche in den frühen 1940er Jahren entscheidende Impulse für die Entwicklung der modernen amerikanischen Kunst gegeben hatten:

The evidence of evil design is everywhere, [...]. What have we, the plain American people, done to deserve this sore affliction that has been visited upon us so direly; who has brought down this curse upon us; who has let into our homeland this horde of germ-carrying art vermin? [...] Public schools, colleges, and universities, art and technical schools, [are] invaded by a horde of foreign art manglers, are selling to our young men and women a subversive doctrine of ‚isms,‘ Communist-inspired and Communist-connected, which have one common goal – the destruction that awaits if this Marxist trail is not abandoned.<sup>132</sup>

Aus diesen Äußerungen wird klar, dass Dondero ganz im Sinne des damals aufkommenden McCarthyismus argumentierte und versuchte tief sitzende Ängste vor einer kommunistischen Infiltration zu schüren. Jane de Hart Mathews identifiziert drei Phasen, in denen sich Dondero gegen die abstrakte Kunst ereiferte: Zuerst opponierte er nur gegen soziale oder politische Inhalte in den Gemälden. Darauf kritisierte er politische Verbindungen der Künstler. Erst in einem dritten Schritt wandte er sich gegen die abstrakte Kunst selbst, welche er mit dem Kommunismus assoziierte.<sup>133</sup> De Hart Mathews erklärt die tiefe Abneigung vieler Konservativer aus den formalen Eigenschaften der abstrakten Kunst selbst heraus: „[...] the rejection of traditional forms and the commitment to abstraction that characterized vanguard art seemed to impart to their highly structured world the quality of chaos and the demonic that they easily identified with communism.“<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> Dondero in: Chipp, 1968. S. 496

<sup>131</sup> Dondero in: Chipp, 1968. S. 497

<sup>132</sup> Dondero in: Chipp, 1968. S. 497

<sup>133</sup> Vgl. de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 155

<sup>134</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 162

Die moderne Kunst in all ihren Ausprägungen wurde von Dondero so als Werkzeug und Propagandamittel des kommunistischen Gegners dargestellt. Diese Verknüpfung des Abstrakten Expressionismus mit einer undemokratischen Ideologie erklärt Christopher Gair folgendermaßen:

a 'difficult' art form that could only be understood by experts was a challenge to the equality of taste implicit in a democracy; it was impossible to fit artists like Pollock within conventional accounts of the work ethic and, therefore, to determine whether they 'deserved' the success that came with hard work; the self-control fundamental to Puritan conservatism was undermined by the lack of closure to the paintings and – even more threateningly – by the sexualized Freudian significance often ascribed to Abstract Expressionism.<sup>135</sup>

Wie Saunders beschreibt fand Dondero, dank des damaligen politischen Klimas, mit seinen schwerwiegenden Vorwürfen durchaus Gehör bei seinem konservativen Publikum: „Dondero's neurotic assessment was echoed by a coterie of public figures, whose shrill denunciations rang across the floor of Congress and in the conservative press. Their attacks culminated in such claims as 'ultramodern artists are unconsciously used as tools of the Kremlin', and the assertion that, in some cases, abstract paintings were actually secret maps pinpointing strategic United States fortifications.“<sup>136</sup> Völlig ignoriert wurde bei diesen paranoiden Anschuldigungen aber die Tatsache, dass selbst in der UdSSR der abstrakten Kunst starke Antipathien entgegengebracht wurden und moderne Künstler dort mit Repressionen zu rechnen hatten. De Hart Mathews schreibt hierzu: „[...] abstraction had been damned in Soviet Russia as decadent formalism since the early twenties. [...] modernism had been subsequently anathema to much of the Communist left, which demanded a didactic art the masses could immediately apprehend.“<sup>137</sup> Im Zuge dessen war in der Sowjetunion der Sozialistische Realismus als offizielle Staatskunst gefördert worden.

Donderos Forderungen verhallten nicht ungehört, sondern manifestierten sich in einer repressiven amerikanischen Kulturpolitik. Wie Hess erläutert, reichte Donderos politischer Einfluss immerhin soweit, dass die in Europa gastierende

---

<sup>135</sup> Gair, 2007. S. 81-82

<sup>136</sup> Saunders, 1999. S. 253

<sup>137</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000: S. 164-165

Wanderausstellung „Advancing American Art“ 1947 abgebrochen wurde, da er glaubte, unter den beteiligten Künstlern frühere Kommunisten erkannt zu haben.<sup>138</sup>

Auch wurde jegliche staatliche Förderung für die fraglichen Künstler eingestellt: „Responding to the charge that many of the artists represented in the exhibition had dabbled in left-wing politics [...], the State Department issued a craven directive ordering that in future no American artist with Communist or fellow-travelling associations be exhibited at government expense.“<sup>139</sup> Moderne, abstrakte Kunst wurde von nun an als „un-amerikanisch“ betrachtet und es galt die Losung: „[...]no more taxpayer’s money for modern art.“<sup>140</sup>

Selbst in den Museen hinterließ die Kritik Donderos und seiner Gleichgesinnten Spuren. Es wurde nicht nur versucht Ankäufe abstrakter Kunstwerke zu verhindern und die Ausstellungspolitik zugunsten traditionalistischer Künstler zu beeinflussen; die Folgen dieser konservativen Kulturpolitik gingen noch viel tiefer, wie de Hart Mathews erklärt: „In Boston, the Institute for Modern Art changed its name to the less offensive Institute for Contemporary Art, defining neither term precisely, but in the process calling artists to come forward with a ‘strong, clear affirmation of humanity.’“<sup>141</sup>

Im Einklang mit Donderos Politik pflegte auch der damalige Präsident, Harry S. Truman Vorbehalte gegenüber der modernen Kunst: „In his scorn for the moderns, Truman articulated a view held by many Americans, that linked experimental, and especially abstract art to degenerate or subversive impulses. [...] This was, of course consistent with the cultural fundamentalism of figures like McCarthy,“<sup>142</sup> So ließ er sich dazu hinreißen, abstrakte Gemälde als „Scrambled Eggs“-Kunst zu bezeichnen.<sup>143</sup>

Selbst die katholische Kirche sah sich genötigt zur Frage der abstrakten Kunst Stellung zu beziehen: „[...] Pope Pius XII denounced surrealist and abstract art as ‘immoral’ and ‘enslaving to the spiritual powers of the soul’.“<sup>144</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 17

<sup>139</sup> Saunders, 1999. S. 256-257

<sup>140</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 166

<sup>141</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 164

<sup>142</sup> Saunders, 1999. S. 252

<sup>143</sup> Vgl. Sandler, 1970. S. 213

<sup>144</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 164



Darüber hinaus wurden die Werke der Abstrakten Expressionisten auch von gegenständlichen Künstlern kritisiert, wie Jane de Hart Mathews diesbezüglich erläutert: „Since congressional critics were aided by certain representational artists who feared the growing ascendancy of abstract expressionism, their attacks also illuminate the dynamics of the modernist-traditionalist controversy that flared up again in the fifties: politics not only became esthetics but esthetics became politics.“<sup>145</sup> Gary O. Larson macht hier ebenso wirtschaftliche Überlegungen der traditionalistischen Maler für die Ablehnung ihrer abstrakten Kollegen verantwortlich: „Their attack on ‘Communist Art,’ after all, was at least as much motivated by the economic threat posed by abstract expressionism in the domestic art market as by any alleged international conspiracy to overthrow American democracy.“<sup>146</sup> Denn in der Tat hatten Sammler begonnen immer mehr abstrakt-expressionistische Kunstwerke anzukaufen und somit den Marktanteil für gegenständliche Gemälde zu schmälern.

Auch auf Seiten der Kunstkritik fand der Abstrakte Expressionismus nicht nur Befürworter. Insbesondere die Kulturredaktion der *New York Times* tat sich immer wieder mit provokanten Thesen hervor: „[John Canaday of the New York Times] compared abstract expressionism to the paintings of Betsy the ape at the Baltimore zoo, whose artistic experiments had recently been televised.“<sup>147</sup> Diese Vergleiche mit von Kindern oder Tieren produzierten „Schmierereien“ wurden in etlichen damaligen Publikationen angestellt. Wie oben schon angedeutet, argumentierten viele Kritiker, an den Werken der Abstrakten Expressionisten sei keine malerische Könnerschaft, kein künstlerisches Talent ablesbar:

[...] these canvases with their static masses of color or tangled surfaces of dripped paint provided no indication of the artist’s talent or index of his actual labor. [...] a Mark Rothko or a Jackson Pollock communicated no evidence of hard work. And as one art critic [Barbara Rose] had noted, respect for hard work amounts to an ‘esthetic prejudice’ in America.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 156

<sup>146</sup> Larson, 1983. S. 35

<sup>147</sup> Belgrad, 1998. S. 242-243

<sup>148</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 171

Diese Kritik blendet aber völlig aus, dass es den Künstlern oftmals nicht nur um das fertige Werk, sondern genauso um den Akt des Schaffens an sich ging, wie von Harold Rosenberg in seinem Essay „The American Action Painters“ eindrücklich beschrieben worden war.<sup>149</sup> Rezensionen wie die Canadays spiegeln den Umstand wider, dass vielen Menschen nach wie vor ein Zugang zu abstrakter Kunst fehlte. Diesbezüglich erläutert de Hart Mathews: „The elitist character of abstract expressionism, its nonrepresentational quality, its perceived lack of technical dexterity, of function and even meaning are thus but a few factors that would understandably make the art of the New York School inaccessible to many, if not indeed most.“<sup>150</sup>

Ein Großteil der Abstrakten Expressionisten reagierte auf diese Anschuldigungen, indem sie politische Bezüge aus ihren Kunstwerken und den Diskursen darüber weitestgehend entfernten.<sup>151</sup> Auf diesen Prozess der Entpolitisierung soll im letzten Kapitel noch näher eingegangen werden.

Trotz allem erklärt Gair, dass Dondero mit seiner blinden Kritik einen wichtigen Punkt hervorgehoben hatte: „[...] despite the hysterical tone of Dondero’s approach, he did recognize something that many of the painters and their defenders denied – that is, that art is not autonomous and that it cannot be understood outside the political and economic conditions of its production.“<sup>152</sup> Dies weist auch auf ein paradoxes Dilemma der Künstler hin: selbst wenn sich die Abstrakten Expressionisten auf die unpolitischen Qualitäten ihrer Werke beriefen, konnte dies wiederum als eine politische Äußerung verstanden werden.

Darüber hinaus stellt Dore Ashton fest, dass die vehemente Opposition, die der New York School entgegengebracht wurde, durchaus als ein Indikator dafür gelesen werden kann, dass die abstrakt-expressionistische Kunst im Begriff war sich zu etablieren: „Modern art [...] had finally come of age – at least enough to provoke the philistines to battle.“<sup>153</sup> Dieser Prozess soll in den nachfolgenden Kapiteln näher beleuchtet werden.

---

<sup>149</sup> Vgl. Rosenberg in Shapiro und Shapiro, 1990. S. 76ff.

<sup>150</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 171

<sup>151</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 18

<sup>152</sup> Gair, 2007. S. 82

<sup>153</sup> Ashton, 1992. S. 208

## 5. Der Abstrakte Expressionismus in den Massenmedien

Trotz dieser teils heftigen Opposition war die konstante Behandlung der abstrakt-expressionistischen Kunst in den Ende der 1940er Jahre aufkommenden Massenmedien für den stetig wachsenden Erfolg der Künstler mit verantwortlich. Sidra Stich beschreibt die damalige Situation folgendermaßen:

During the postwar years new technologies and business practices made American society more mass-oriented, [...] Advancements in mass distribution and mass communications facilitated the rapid dispersion of goods and information across state and regional boundaries. [...] A clarified sense emerged of *an* American way of life, of an *American* mass culture.<sup>154</sup>

Neben der Behandlung des Abstrakten Expressionismus in politisch orientierten Zeitschriften wie der *Partisan Review* oder *Art News*, wurde den Künstlern in den späten 1940er Jahren auch in der populären Presse eine gesteigerte Aufmerksamkeit entgegengebracht. Zunächst galt die neuartige Kunstrichtung noch als Kuriosität in der amerikanischen Medienlandschaft. Jedoch konnte der Abstrakte Expressionismus bald von der erhöhten Publizität profitieren.

So wurde das öffentliche Bild der noch jungen Kunstrichtung durch eine Reihe von Artikeln im *Life Magazine* des Verlegers Henry Luce entscheidend geformt. Hierzu bemerkt Saunders: „In August 1949, Life magazine gave its centre-page spread to Jackson Pollock, landing the artist on every coffee table in America.“<sup>155</sup>. Dieser mit der rhetorischen Frage „Jackson Pollock. Is he the greatest living painter in the United States?“ betitelte Artikel eines anonymen Autors war jedoch keineswegs als Lobeshymne auf den aufstrebenden Künstler zu verstehen, sondern sollte ihn vielmehr der Lächerlichkeit preisgeben:

„The accompanying description of Pollock’s painting method was intended to make it sound ridiculous: it quoted a statement on automatism to suggest that Pollock admitted not knowing what he was doing. [...] The review’s sarcastic tone was aimed not only at Pollock, but at Greenberg and at highbrows in general.“<sup>156</sup>

Denn auch die Theorien der Kritiker, welche die Werke und Techniken der

---

<sup>154</sup> Stich, 1987. S. 9

<sup>155</sup> Saunders, 1999. S. 267

<sup>156</sup> Belgrad, 1998. S. 242

Künstler eigentlich legitimieren und erklären sollten, wurden als abgehoben und elitär empfunden. Serge Guilbaut erklärt zu dem *Life*-Artikel:

Die Bewohner der Vorstädte hingegen fanden auf den Seiten von *Life* die Gelegenheit, sich auf Pollocks Kosten zu amüsieren und gegen seine Kunst zu wüten. Der berühmte Artikel von 1949 machte den Künstler zwar lächerlich, verhalf ihm aber auch zu einer ungeheuren Publizität. [...] Das bedeutete Erfolg, einen umso größeren Erfolg, als der Artikel erwähnte, dass mehrere amerikanische Museen seine Bilder angekauft hatten.<sup>157</sup>

Auch stellt Daniel Belgrad fest: „But in the world of mass media, as abstract expressionists discovered, even bad reviews make good publicity. Life magazine’s satirical articles on Jackson Pollock (1949) and the Irascibles (1950) contributed to a growing public curiosity about abstract expressionism. Museums and wealthy collectors took note“<sup>158</sup> Auf diese Weise verhalf das *Life Magazine* der avantgardistischen Kunst Pollocks, und den Abstrakten Expressionisten im allgemeinen, zu einem ersten Achtungserfolg auf medialer Ebene und machte Pollock innerhalb kürzester Zeit, weit über die gängigen Kreise von Kritikern und Kunstliebhabern, bekannt.<sup>159</sup> Trotz des teils sarkastischen Tonfalls konnte der anonyme Autor nicht darüber hinwegsehen, dass diese Malerei einen grundlegend neuen, ja sogar wegweisenden Ansatz verfolgte. Dieser Artikel wird weitgehend als der Beginn der öffentlichen Wahrnehmung des Abstrakten Expressionismus gewertet.

Guilbaut wiederum geht sogar so weit festzustellen, dass dieser Artikel in *Life* „aus dem entfremdeten Avantgardekünstler einen Kulturhelden“<sup>160</sup> machte.

Denn gleichzeitig boten derartige Zeitschriftartikel den Künstlern die Möglichkeit sich selbst zu inszenieren. Irving Sandler erklärt, wie insbesondere Pollock sein öffentliches Image nachhaltig beeinflusste:

In photographs of Pollock, such as the one in *Life* in 1949, he had himself portrayed dressed as a Westerner, dangling cigarette from his mouth, or posed beside a battered old Ford. He presented himself [as] a tormented hero, macho but anxiety ridden. Pollock’s self-

---

<sup>157</sup> Guilbaut, 1983. S. 215

<sup>158</sup> Belgrad, 1998. S. 249

<sup>159</sup> Vgl. von Falkenhausen in: Haselstein, 2003. S. 286

<sup>160</sup> Guilbaut, 1983. S. 224

presentation as a cowboy may have been play-acting, but it was his way of identifying himself as a man of the West.<sup>161</sup>

Auch Erika Doss beschreibt Pollocks öffentliches Image als: „Pollock’s [...] boot-tromping, hard-drinking ‘frontier behaviour’ [...]“<sup>162</sup>

Einen weiteren Auftritt auf den Seiten des *Life Magazine* hatte Pollock 1951 im Kreise weiterer Abstrakter Expressionisten. Diese wurden auf einem Bild der *Life*-Photographin Nina Leen als „The Irascibles“<sup>163</sup> inszeniert, da sie sich gemeinschaftlich in einem Brief gegen die Ausstellungspolitik des *Metropolitan Museum of Art* ausgesprochen hatten. Das Museum hatte eine Ausstellung zum Thema „New American Painting“ gezeigt, jedoch keinen der Vertreter der Abstrakten Expressionisten berücksichtigt. Dietmar Elger erklärt zu der Photographie der Künstler: „Die Aufnahme entstand für einen Bericht der Illustrierten Life. Um den sich geradezu staatsmännische inszenierenden Barnett Newman finden sich hier Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Ad Reinhardt und Clifford Still zusammen. Jimmy Ernst, der Sohn des großen Surrealisten Max Ernst, stellt da Verbindungsglied zu der europäischen Vätergeneration dar.“<sup>164</sup> Gerade auch diese Photographie und der begleitende Artikel formten das öffentliche Bild der Abstrakten Expressionisten und ihrer Kunst nachhaltig. Zum ersten Mal wurden die Künstler als eine selbstbewusste, ernstzunehmende Bewegung präsentiert.

Im gleichen Jahr wurden die Abstrakten Expressionisten und ihre Arbeiten in der amerikanischen Modezeitschrift *Vogue* in einem wiederum anderen Licht dargestellt. In einer Photostrecke von Cecil Beaton, die in der Märzausgabe 1951 erschien, wurden die Werke Pollocks als dekorativer Hintergrund für Modephotographien genutzt. Beaton hatte Ende 1950 bei einer Ausstellung in der *Betty Parsons Gallery* mit einem Model Aufnahmen vor einigen von Pollocks Leinwänden gemacht. Susanne von Falkenhausen erklärt diesbezüglich: „Any ambiguities in the evaluation of Pollock’s drip pictures seem to have already been forgotten by March 1951, when *Vogue* published a color fashion-photo by Cecil

---

<sup>161</sup> Sandler, 2009. S. 131

<sup>162</sup> Doss in: May, 1989. S. 213

<sup>163</sup> Siehe Abbildung 12

<sup>164</sup> Elger, 2008. S. 24

Beaton. This photo, taken at Pollock's Betty Parsons exhibition in 1950, showed a fashion model poised in front of Pollock's *Autumn Rhythm*."<sup>165</sup> Ebenso merkt Barbara Hess in diesem Zusammenhang an:

Dieses Modisch-Werden der abstrakt-expressionistischen Malerei kommt in Cecil Beatons Fotografien für die "Vogue" zum Ausdruck: Seine Inszenierung eleganter Fotomodelle vor Pollocks *Drip paintings* transformierte diese gewissermaßen in eine ‚apokalyptische Tapete‘ – wobei Pollock selbst der Präsenz seiner Person und seiner Arbeiten in den Massenmedien durchaus nicht ablehnend gegenüber stand.<sup>166</sup>

Mit einer derartigen Präsentation ging natürlich auch eine Kommerzialisierung der Kunst einher, welche sich in vermehrten Ausstellungen und Ankäufen äußerte.<sup>167</sup> Guilbaut schreibt hierzu: „Die avanciertesten Werke moderner Malerei wurden als Objekte des Begehrens präsentiert, als absolute Konsumgegenstände. Ihre Qualitäten wurden von dem Photographen sorgfältig in Szene gesetzt [...]“<sup>168</sup>

Ein weiterer Photograph, der sich sehr um die öffentliche Wahrnehmung des Abstrakten Expressionismus verdient gemacht hatte, war der deutschstämmige Hans Namuth. Mit einer Serie von Aufnahmen, welche um 1950 in Pollocks Atelier entstanden, prägte er das öffentliche Bild des Künstlers ebenso nachhaltig. Insbesondere die Photographien, welche Pollock bei der Arbeit an seinen Bildern zeigen, entmystifizierten seine *Drip Paintings*, indem sie den Entstehungsprozess einem breiten Publikum veranschaulichten, wie von Falkenhausen hierzu darstellt: „[...] it was precisely these photographs that first made Pollock's version of abstract painting accessible, narratable for a wider audience, since it reintroduced the artist-subject just when the anti-narrative painting seemed to eliminate it.“<sup>169</sup>. Das vollkommen abstrakte, gegenstandslose Gemälde wurde so mit einem menschlichen Antlitz und einem greifbaren Arbeitsvorgang verknüpft, dessen Kenntnis die Bilder für ein wachsendes Publikum zumindest akzeptabel machte. Auch Erika Doss erklärt zu Namuths Aufnahmen: „Initially published in Art News in 1951 [...], and then spreading like wildfire throughout both the art press and mass media, Namuth's photographs

---

<sup>165</sup> von Falkenhausen in: Haselstein, 2003. S. 286-287

<sup>166</sup> Hess, 2009. S. 21-22

<sup>167</sup> Vgl. Doss, 1991. S. 409

<sup>168</sup> Guilbaut, 1983. S. 123-124

<sup>169</sup> von Falkenhausen in: Haselstein, 2003. S. 290

provided postwar America with a firsthand look at the making and mind set of abstract expressionism.”<sup>170</sup> Gleichzeitig begann die abstrakte Kunst hierdurch ihre schockierende Wirkung zu verlieren, wie Belgrad ausführt: „As gesture-field painting became more familiar to the American public in these contexts, it no longer generated the emotional impact that had accompanied its first appearances [...]”<sup>171</sup>

Auch ein 1952 von Namuth aufgenommener Film illustriert Pollocks Arbeitsweise. Hier fertigte der Künstler ein *Drip-Painting* auf einer Glasplatte an, welche während des Malprozesses von unten gefilmt wurde. So konnte das Entstehen einer der Arbeiten Pollocks auf eine sehr plastische Weise festgehalten und einer breiteren Öffentlichkeit veranschaulicht werden. Insbesondere der prozessbetonte, spontane Charakter des *Action Painting* wurde hier eingehend verdeutlicht, wie Belgrad betont: „Hans Namuth’s documentary film from 1952 shows Pollock moving rhythmically around the canvas, waving his arms, as a thread of paint spools from the tip of a stick he is holding. This method has been accurately described as ‘physiological automatism’.”<sup>172</sup> In Namuths Film wurde der Künstler erstmals während des eigentlichen Akts des Malens portraitiert. So wurde nicht nur das bis dahin vom Publikum oftmals nur mit Erstaunen wahrgenommene *Action Painting* konkretisiert, sondern auch ein Mythos um den Künstler geschaffen. Mit Namuths Filmen und Photographien wurde Pollock heroisiert: „Pollock as seen by Namuth’s lens, half athlete and half priest, seemed to confirm Harold Rosenberg’s existential notion of Abstract Expressionism as not painting at all, but a series of exemplary ‘acts’.”<sup>173</sup>

Es wird deutlich, wie sich die damaligen Massenmedien, in Film, Photographie und Print, mit den Künstlern der New York School auseinandersetzten: aus einem anfänglich ambivalenten Verhältnis, wurde innerhalb weniger Jahre eine wechselseitige Beziehung, die auch die Abstrakten Expressionisten für sich zu nutzen wussten. Zwar wurden auch andere Künstlern in den Medien behandelt, Jackson Pollock aber wurde mit Abstand am meisten Aufmerksamkeit zuteil;

---

<sup>170</sup> Doss, 1991. S. 340-341

<sup>171</sup> Belgrad, 1998. S. 250

<sup>172</sup> Belgrad, 1998: S. 114

<sup>173</sup> Hughes, 1997. S. 483

darauf ist auch zurückzuführen, dass sein Schaffen auch am eindrucksvollsten dokumentiert ist.



## 6. Die Institutionalisierung durch Galerien und Museen

Ein weiterer wichtiger Grund für die Institutionalisierung des Abstrakten Expressionismus ist, neben den aufkommenden modernen Massenmedien, sicherlich auch in der Vielzahl von Galerien und Museen im damaligen New York zu sehen. Da sich die Berichte in der Presse positiv auf die Anzahl von verkauften Gemälden auswirkten, sind diese beiden Faktoren in Abhängigkeit von einander zu betrachten. Die Künstler schienen zu einem großen Teil keine Berührungspunkte mit dem Kunstmarkt und seinen kommerziellen Regeln zu haben. Lediglich Kritiker wie Greenberg beobachteten diese Entwicklung mit anfänglicher Skepsis, da sie befürchteten, eine allzu öffentliche Wahrnehmung der Kunst könne eine Abdriften in den kulturellen Mainstream nach sich ziehen.<sup>174</sup> Auf der anderen Seite agierte hier aber, wie Christopher Gair ausführt, ein Netzwerk von Sammlern, Galeristen und Museumsmitarbeitern, welche stetig daran arbeiteten, dem Abstrakten Expressionismus zu internationalem Erfolg zu verhelfen: “[...] a number of wealthy patrons, including, most notably, Peggy Guggenheim, were willing to support artists who, in the mid-1940s, had very little money.”<sup>175</sup>

Eine der frühesten Förderinnen des Abstrakten Expressionismus war die Millionärstochter Peggy Guggenheim. In den vierziger Jahren mit dem Surrealisten Max Ernst verheiratet, trat sie zu dieser Zeit sowohl als Mäzenin, Sammlerin und Galeristin in der New Yorker Szene in Erscheinung. Insbesondere ihrer im Oktober 1942 eröffneten Galerie *Art of This Century* verdanken zahlreiche Künstler der New York School ihre ersten Einzelausstellungen. So erinnert sich Guggenheim selbst: „We had the great joy of discovering and giving first one-man shows not only to Pollock, Motherwell and Baziotes, but also to Hans Hofmann, Clyfford Still, Mark Rothko and David Hare. The group shows included Adolph Gottlieb, Hedda Sterne and Ad Reinhardt.”<sup>176</sup>

In den vom Architekten Frederick Kiesler aufs Modernste eingerichteten Räumen<sup>177</sup> fanden regelmäßig Vernissagen statt, welche die Werke der

---

<sup>174</sup> Vgl. Halliwell, 2007. S. 191

<sup>175</sup> Gair, 2007. S. 84

<sup>176</sup> Guggenheim, 1979. S. 314

<sup>177</sup> Vgl. Guggenheim, 1979. S. 320

Abstrakten Expressionisten einem oftmals erstaunten Publikum präsentierten. Auch erfüllte Guggenheims Galerie eine soziale Funktion für die Künstler: „[...] the gallery was a center where all the artists were welcome, they treated it as a sort of club.“<sup>178</sup> Hier konnten die Künstler in einem relativ zwanglosen Rahmen neue Werke vorstellen und, sowohl untereinander, als auch mit den europäischen Immigranten, Ideen austauschen.<sup>179</sup>

Auch förderte Guggenheim Pollocks frühe Arbeiten, indem sie ihm ein, zwar spärliches, aber regelmäßiges Einkommen gewährte, seine Werke ankaufte oder ihn Auftragsarbeiten ausführen ließ, so zum Beispiel das Wandgemälde „Mural“ aus dem Jahr 1943. Wie Gair anmerkt, konnte Pollock es sich dadurch finanziell erlauben, aus New York wegzuziehen: „In addition, the money that Guggenheim loaned to Pollock (offset against future sales) helped him to purchase the Long Island house and barn that provided the space and environment that facilitated the creation of his most famous works.“<sup>180</sup>

Mit Guggenheim als einflussreicher Fürsprecherin schafften viele Abstrakte Expressionisten so den kritischen und kommerziellen Durchbruch. Dabei sollte man aber nicht übersehen, dass Guggenheim wohl kaum aus altruistischen Motiven handelte: Viele der Werke, welche sie in der Frühphase eines Künstlers angekauft hatte, konnten ihren Marktwert in späteren Jahren vervielfachen. Sie selbst erklärte allerdings in ihren Memoiren: „I had no idea then what Pollocks paintings would be worth. I never sold one for more than a thousand dollars and when I left America in 1947, not one gallery would take over my contract.“<sup>181</sup>

Als Peggy Guggenheim nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder nach Europa ging um sich in Venedig niederzulassen schloss sie auch ihre Galerie. Guggenheim selbst erinnert sich: „Much as I loved Art of This Century, I loved Europe more than America, and when the war ended I couldn't wait to go back.“<sup>182</sup>

Die Lücke, die durch den Wegfall dieser Institution in der New Yorker Szene gerissen wurde, konnte bald durch die Galerien von Betty Parsons oder Charles

---

<sup>178</sup> Guggenheim, 1979. S. 317

<sup>179</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 72

<sup>180</sup> Gair, 2007. S. 85

<sup>181</sup> Guggenheim, 1979. S. 316

<sup>182</sup> Guggenheim, 1979. S. 319

Egan geschlossen werden. Guggenheim merkt an: „Betty Parsons fell heir to my work, spiritually, and [...] promised Pollock a show.“<sup>183</sup>

Dennoch muss Guggenheims Handeln in einem weiteren Kontext betrachtet werden. Gair erkennt ihr Wirken als Teil eines Prozesses, der den Abstrakten Expressionismus in der „offiziellen“ Kultur etablieren sollte.<sup>184</sup> Dies wird umso deutlicher, wenn man zusätzlich die Rolle der Museen berücksichtigt.

Allen voran förderte das New Yorker *Museum of Modern Art* mit seinem umtriebigen Direktor Alfred H. Barr die Kunst der *New York School*. Saunders beschreibt Barrs Wirken für den Abstrakten Expressionismus:

As the authoritative tastemaker of his day, Alfred Barr's advocacy was integral to its success. [...] Barr was acquiring works by the New York School, and canvassing discreetly for broader institutional support. It was he who persuaded Henry Luce of *Time-Life* to change his editorial policy toward the new art, telling him in a letter that it should be especially protected, not criticized as in the Soviet Union, because this, after all, was 'artistic free enterprise'.<sup>185</sup>

In Folge dessen gab es ab Mitte der 1940er Jahre im *Museum of Modern Art* regelmäßig Ausstellungen zu sehen, welche auch die Kunst der Abstrakten Expressionisten berücksichtigten. Wie Jane de Hart Mathews feststellt, wurden sogar Ankäufe getätigt:

By the mid- to late-forties, abstract expressionists were lauded not only in *Partisan Review*, *The Nation*, *Magazine of Art*, and *Art News*, but also in popular magazines such as *Life*. Critical acclaim was naturally followed by museum purchases. The Museum of Modern Art, which bought Pollock's *She Wolf* as early as 1944, picked up paintings by Arshile Gorky and Robert Motherwell two years later. In 1947, a William Baziot's canvas received the major prize at the show of the Chicago Art Institute, following its exhibit at the Venice Biennale.<sup>186</sup>

Ebenso wurden in den 1950er Jahren, im Rahmen des *International Program* des *Museum of Modern Art*, die Werke der Abstrakten Expressionisten in andere Länder geschickt, um dort die neue amerikanische Kunst zu repräsentieren.

---

<sup>183</sup> Guggenheim, 1979. S. 320

<sup>184</sup> Vgl. Gair, 2007. S. 85

<sup>185</sup> Saunders, 1999. S. 266-267

<sup>186</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 170

Christopher Gair bewertet die Rolle des Museums folgendermaßen:

The Museum of Modern Art was instrumental in creating a canon of 'great works' illustrating the emergence of American painting on the global stage. Its steady acquisition of these paintings, and policy of exhibiting them around the world, created an environment in which Abstract Expressionism became accepted as the exemplary artistic example of Americanism, championed in galleries, museums and universities.<sup>187</sup>

Nach anfänglicher Zurückhaltung wurden die Werke der Abstrakten Expressionisten auch in anderen amerikanischen Museen zunehmend wohlwollend aufgenommen, nachdem das *Museum of Modern Art* eine Vorreiterrolle übernommen und die ehemalige Avantgarde relativ zügig in die Reihen der allgemein anerkannte Hochkultur integriert hatte. Weitere Museen folgten und zollten den Abstrakten Expressionisten durch Ausstellungen, Auszeichnungen und Ankäufe ihre wachsende Anerkennung. So verlieh beispielsweise das *Chicago Art Institute* William Bazotes seinen renommierten Kunstpreis.<sup>188</sup> Zudem begannen andere Museen in den Vereinigten Staaten sich für die abstrakte Kunst einzusetzen und so wurden bald auch Ausstellungen in Cincinnati, Denver oder Seattle eröffnet, welche die Werke der *New York School* zeigten.<sup>189</sup> Letztlich wurde 1959 das Solomon R. Guggenheim Museum neu gegründet, welches sich vor allem auf das Ausstellen nicht-gegenständlicher Kunst spezialisiert hatte.

Auch de Hart Mathews erläutert, wie sich in den 1950er Jahren die öffentliche Meinung in Bezug auf abstrakt-expressionistische Kunst allmählich zu wandeln begann: „[...] as the fifties progressed, abstract expressionist painting was bought, shown, lectured on, and talked about by an articulate and vocal generation of artists and critics in more and more museums, colleges, art centers, and magazines.“<sup>190</sup> Im Zuge dessen wurde das Schaffen der Abstrakten Expressionisten auch an Schulen und Universitäten nicht länger ignoriert und manche Künstler konnten sogar eine Lehrtätigkeit aufnehmen. Wie David und Cecile Shapiro ausführen, begann eine wachsende Anzahl Lehrender und

---

<sup>187</sup> Gair, 2007. S. 85

<sup>188</sup> Vgl. de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 170

<sup>189</sup> Vgl. Shapiro und Shapiro in: Frascina, 2000. S.188

<sup>190</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 170

Studenten sich mit den revolutionären Bildlösungen der New York School auseinander zu setzen:

[...] a new prosperity meant that schools, in this case mainly college art departments, were expanding and thus catching as young faculty the first wave of artists trained as Abstract Expressionists. They, in turn, taught the next generation of art students, a group substantially larger than ever before in our history.<sup>191</sup>

Wie durch die Arbeit der Galerien und Museen wurde auch durch derartige Studienprogramme ein wachsendes Verständnis für die abstrakte Kunst in der amerikanischen Bevölkerung erreicht.

Innerhalb weniger Jahre war aus der einstigen Avantgarde ein Teil des kulturellen Establishments geworden. Trotz des erbitterten Widerstands konservativer Politiker und den Anfangs noch spöttischen und verständnislosen Artikeln in der populären Presse, war es der abstrakt-expressionistische Kunst gelungen, sich innerhalb kürzester Zeit ihren Platz in den hohen Hallen der amerikanischen Kultur zu erkämpfen. Der beständige Einsatz von Kritikern, Sammlern, Galerien und Museen hatte die Akzeptanz der *New York School* erheblich gesteigert.

Jedoch ist anzunehmen, dass bei diesem vergleichsweise schnellen Institutionalierungsprozess auch noch andere begünstigende Faktoren eine entscheidende Rolle gespielt haben. Diese waren vor allem durch die damalige politische Situation bedingt, welche im nächsten Kapitel noch einmal näher beleuchtet werden soll.

---

<sup>191</sup> Shapiro und Shapiro in: Frascina, 2000. S. 190

## 7. Die Funktionalisierung durch den CIA

Der wohl einflussreichste, wenn auch am hintergründigsten, arbeitende Förderer des Abstrakten Expressionismus war eben keine einzelne Person, kein Sammler oder Kritiker, sondern der Amerikanische Staat selbst; in Form einer Bundesbehörde. Denn im 1947 neu gegründeten Auslandsnachrichtendienst der Vereinigten Staaten, dem CIA, hatte man früh das Potential des Abstrakten Expressionismus erkannt.

Als einer der wichtigsten Gründe hierfür sollte nicht nur die erfolgreiche Etablierung einer eigenen amerikanischen kulturellen Identität gesehen werden, sondern vielmehr die Annahme, dass eine Förderung des Abstrakten Expressionismus es erlaube, sich hierdurch eindeutig vom feindlichen System der Sowjetunion abzugrenzen. In den frühen 1950er Jahren bestimmte der Kalte Krieg maßgeblich die Außenpolitik der Vereinigten Staaten. Neben dem technologischen und wirtschaftlichen Wettrüsten, sollte nun auch die Kultur gegen den kommunistischen Feind in Stellung gebracht werden.

Wie in Kapitel 3 mehrfach beschrieben, wurden den abstrakt-expressionistischen Gemälden bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, welche zentrale amerikanische Werte widerspiegeln. Allem voran wurde die abstrakte Malerei als Ausdruck von Freiheit verstanden. Die Künstler setzten sich in ihren Werken über jegliche Konventionen und Traditionen hinweg, banden sich nicht an althergebrachte Themen oder Inhalte, improvisierten „frei“ mit ihren Materialien und entgrenzten im *All-Over* sogar das Bild von der Leinwand. Guilbaut stellt hier ebenfalls fest, dass „[...] der Abstrakte Expressionismus für viele ein Ausdruck von Freiheit war: die Freiheit, umstrittene Kunstwerke zu schaffen, die durch das Action Painting symbolisierte Freiheit, durch die zügellose Expressivität des ungezähmten Künstlers.“<sup>192</sup> Ebenso wurde die Risikobereitschaft und Individualität mit der die Künstler bei ihrer Arbeit vorgehen, als Wiederaufnahme des amerikanischen Pioniergeistes der vergangenen Jahrhunderte gewertet, welcher in den Gemälden zum Ausdruck kam. Nur verlief die Frontier nun nicht mehr in der Wildnis des amerikanischen Westens, sondern vielmehr auf der

---

<sup>192</sup> Guilbaut, 1983. S. 235

Leinwand des Künstlers.<sup>193</sup> Die Absicht mancher Abstrakter Expressionisten, mit ihren großen, kraftvollen Werken das Gefühl des Sublimen zu evozieren, wurde als ein Rückgriff auf die amerikanische Traditionslinie der Hudson River School betrachtet. Aber auch die Tatsache, dass sich die Abstrakten Expressionisten mit ihren Neuerungen in der Kunst erfolgreich von den europäischen Traditionen emanzipiert hatten, wurde als amerikanischer Triumph gewertet. Schließlich war Paris als kulturelles Zentrum von New York abgelöst worden.

Diese in den Werken der Abstrakten Expressionisten identifizierten amerikanischen Werte ließen sich unschwer als kultureller Gegenentwurf zur stalinistisch geprägten Kunst des Sozialistischen Realismus inszenieren. Frances Stonor Saunders erklärt hierzu: „Where Dondero saw in Abstract Expressionism evidence of a Communist conspiracy, America’s cultural mandarins detected a contrary virtue: for them, it spoke to a specifically anti-Communist ideology, the ideology of freedom, of free enterprise. Non-figurative and politically silent, it was the very antithesis to socialist realism.“<sup>194</sup>

Wie schon in Kapitel 4 angedeutet, mussten abstrakte Künstler in der damaligen Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten mit teils massiven Repressionen rechnen. Die von den Kommunisten erwünschte Kunst hingegen hatte figurativ und didaktisch zu sein: sie sollte auf leicht verständliche Weise den Alltag des sowjetischen Arbeiters und die Stärke des Proletariats im Kampf gegen den Klassenfeind abbilden. Eine abstrakte Kunst aber, welche, im Sinne von Théophile Gautiers Wahlspruch „L’art pour l’art“, nur für sich selbst stand, wurde als Ausdruck kapitalistischer Dekadenz verstanden und hatte keinen Platz in einem stalinistisch geprägten Staat. Im Rahmen der sehr restriktiven Kulturpolitik der Sowjets wurde moderne, abstrakte Kunst als nicht akzeptabel betrachtet; derartige Künstler wurden gegängelt, ja sogar verfolgt.<sup>195</sup>

Bei amerikanischen Strategen wurde dies als ein Ansatzpunkt betrachtet, durch den man sich auf kultureller Ebene von den Sowjets klar abgrenzen konnte. Denn gerade der Abstrakte Expressionismus wies Merkmale auf, die ihn für eine solche Gegenüberstellung tauglich erschienen ließen. Diese Argumentation rückte die Sowjetunion in der internationalen Wahrnehmung in die Nähe anderer totalitärer Regime, wie des nationalsozialistischen Deutschlands, wo die damalige

---

<sup>193</sup> Vgl. Gibson, 1997. S. 2

<sup>194</sup> Saunders, 1999. S. 254

<sup>195</sup> Vgl. Doss, 1991. S. 401

künstlerische Avantgarde ebenfalls aufs Schärfste verfolgt und ihre Werke als „entartete Kunst“ vernichtet worden waren.<sup>196</sup>

Susanne von Falkenhausen schreibt in diesem Kontext über Pollocks Werke: „The Cold War provided Pollock’s drip painting with a superstructure of meaning, which transformed the painterly traces of the artistic act into signifiers of freedom – they became an aesthetic weapon in the Cold War against the ‘socialist happiness’ of Stalinist painting, which took on its full form in that period.“<sup>197</sup>

Andererseits wurde die These formuliert, dass eine solche avantgardistische Kunst nur in einer Gesellschaft gedeihen konnte, die ihren Mitgliedern ein Höchstmaß an individueller Freiheit zugestand. Gair erklärt hierzu: “[...] Government and private institutions keen to promote American freedom were quick to note that the presence of an avant-garde depends upon a combination of personal freedom and private patronage that they suggested existed only in the United States.“<sup>198</sup> Auch Alfred Barr stellte schon 1952 in seinem Artikel „Is Modern Art Communistic?“ fest: „The modern artist’s nonconformity and love of freedom cannot be tolerated within a monolithic tyranny and modern art is useless for the dictator’s propaganda.“<sup>199</sup>

Da aber die abstrakt-expressionistische Kunst bis in die frühen 1950er Jahre, zur Höhepunkt der McCarthy-Ära, von staatlicher Seite noch keine offizielle Anerkennung finden konnte, sondern sich vielmehr den in Kapitel 4 beschriebenen Kampagnen von Politikern wie George A. Dondero erwehren musste, konnte der Einsatz hierfür nur über eine nichtstaatliche, privat finanzierte Institution, wie eben das *Museum of Modern Art*, erfolgen. Diesbezüglich erläutert Saunders:

The Soviets – and indeed much of Europe – were saying that America was a cultural desert, and the behaviour of US Congressmen seemed to confirm that. Eager to show the world that there was an art commensurate with America’s greatness and freedom, high-level strategists found they couldn’t publicly support it because of domestic opposition. So what did they do? They turned to the CIA. And a

---

<sup>196</sup> Vgl. Hess, 2009. S. 21

<sup>197</sup> von Falkenhausen in: Haselstein, 2003. S. 291

<sup>198</sup> Gair, 2007. S. 86

<sup>199</sup> Barr, 1952.



struggle began to assert the merits of Abstract Expressionism against attempts to smear it.<sup>200</sup>

Eine staatliche Einflussnahme konnte somit zunächst nur verdeckt erfolgen – vorzugsweise durch den CIA, denn Geheimoperationen waren natürlich dessen Kernkompetenz.

Vereinfacht wurde dieses Anliegen vor allem durch zahlreiche personelle Überschneidungen zwischen dem *Museum of Modern Art* und dem CIA. An vorderster Stelle ist hier der spätere CIA-Mitarbeiter Thomas W. Braden zu nennen, dessen berufliche Laufbahn von David und Cecile Shapiro folgendermaßen beschrieben wird: „Braden, executive secretary of the Museum of Modern Art for a short period in the late 1940s, joined the Central Intelligence Agency as supervisor of cultural activities in 1951, and remained as director of this branch until 1954.“<sup>201</sup>

In seinem Artikel „I’m Glad the CIA Is Immoral“, welcher am 20. Mai 1967 in der Zeitschrift *Saturday Evening Post* erschien, erläuterte Braden selbst die damalige Rolle des CIA:

Use legitimate, existing organizations; disguise the extent of American interest; protect the integrity of the organization by not requiring it to support every aspect of official American policy. [...] Was it a good thing to forge such a weapon? In my opinion [...] it was essential. [...] For the cold war was [...] a war fought with ideas instead of bombs. [...] So long as the Soviet Union attacks deviously, we shall need weapons to fight back.<sup>202</sup>

Hier wird deutlich, wie der CIA vorging: es wurde zunächst peinlich genau darauf geachtet, die eigentlichen Intentionen der Bundesbehörde nicht über die Ausstellungsarbeit des Museums sichtbar werden zu lassen. Aufgrund der massiven Vorbehalte in Politik und Bevölkerung musste der staatliche Einsatz für die moderne Kunst zunächst an den demokratischen Entscheidungsstellen vorbei erfolgen. Saunders beschreibt diese widersprüchliche Situation folgenderweise: „Here again was that sublime paradox of American strategy in the cultural Cold War: in order to promote an acceptance of art produced in (and vaunted as the expression of) democracy, the democratic process itself had to be

---

<sup>200</sup> Saunders, 1999. S. 257

<sup>201</sup> Shapiro und Shapiro in: Frascina, 2000. S. 190

<sup>202</sup> Braden, in: Sandler, 2009. S. 176

circumvented.”<sup>203</sup> David und Cecile Shapiro konkretisieren dieses Vorgehen: „Backed by money available to the CIA and supportive of Abstract Expressionism, Braden’s branch became a means of circumventing Congress and sending abroad art-as-propaganda without federal intervention.”<sup>204</sup>

Neben Braden führt Saunders in ihrem Buch „The Cultural Cold War“ zahlreiche weitere Kulturtätige an, welche enge Verbindungen zum CIA unterhielten:

“Operating at a remove from the CIA, and therefore offering a plausible disguise for its interests, was the Museum of Modern Art. An inspection of MoMA’s committees and councils reveals a proliferation of links to the Agency.”<sup>205</sup>

So behauptet Saunders, dass auch René d’Harnoncourt, der Alfred H. Barr 1949 als Direktor des *Museum of Modern Art* ablöste, ebenfalls Verbindungen zu Geheimdienstkreisen unterhalten habe.<sup>206</sup> Auch William Burden, Präsident der CIA-nahen *Farfield-Foundation* sei im Verwaltungsrat des *Museum of Modern Art* vertreten gewesen und 1956 sogar zu dessen Geschäftsführer ernannt worden.<sup>207</sup>

Ein weiterer „Kalter Krieger“, welcher enge Kontakte zum *Museum of Modern Art* pflegte war Porter McCray. Ab 1952 war er für das *International Program* des *Museum of Modern Art* verantwortlich.<sup>208</sup> Eva Cockcroft erklärt:

The political relationship between Abstract Expressionism and the cold war can be clearly perceived through the international programs of MOMA. As a tastemaker in the sphere of contemporary American art, the impact of MOMA – a major supporter of the Abstract Expressionist movement – can hardly be overestimated.<sup>209</sup>

Im Rahmen dieses Programms wurden Ausstellungen organisiert, deren Zweck es war, die amerikanische Kunst einem internationalen Publikum näher zu bringen, so zum Beispiel „Twelve American Contemporary Painters and Sculptors“ welche in den Jahren 1953-54 in mehreren europäischen Großstädten zu Gast war. Angefangen in Paris, zog die Ausstellung weiter nach Zürich,

---

<sup>203</sup> Saunders, 1999. S. 257

<sup>204</sup> Shapiro und Shapiro in: Frascina, 2000. S. 191

<sup>205</sup> Saunders, 1999. S. 260

<sup>206</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 262

<sup>207</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 261

<sup>208</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 267

<sup>209</sup> Cockcroft in: Frascina, 2000. S. 148

Düsseldorf, Stockholm, Oslo und Helsinki und konfrontierte erstmals ein breiteres europäisches Publikum mit den Errungenschaften der neuen amerikanischen Kunst.<sup>210</sup> Auch Irving Sandler schreibt zu den Tätigkeiten des *International Program*: „To further develop international artistic exchange, MOMA established an International Council in 1953. By 1954, the International Program had organized twenty-seven shows, twenty-two for circulation abroad.”<sup>211</sup>

Auch wurden unter McCray abstrakte Kunstwerke vermehrt an US-Botschaften und Konsulate verliehen, um auch in den amerikanischen Auslandsvertretungen kulturell Stellung zu beziehen.<sup>212</sup> Wilfried Raussert führt weiterhin zu den Zielen des *International Program* aus: „Die Kunst im Dienste der Politik und Kultur sollte die Völkerverständigung fördern und natürlich auch amerikanische Werte in ihrer ästhetischen Gestalt weltweit verbreiten.“<sup>213</sup>

Eine weitere vom *International Program* organisierte Wanderausstellung war „The New American Painting“, welche 1958 in acht europäischen Großstädten, Berlin, Paris, London, Mailand, Basel, Brüssel, Madrid und Amsterdam, gastierte. In diesem Rahmen wurde erstmals eine erschöpfende Auswahl an abstrakt-expressionistischen Werken in den wichtigsten Metropolen Europas gezeigt. Sandler bemerkt zu dieser Ausstellung, dass sie den Beginn der europäischen Akzeptanz für den Abstrakten Expressionismus markiert.<sup>214</sup> Dietmar Elger bewertet dies andererseits als das Statement eines künstlerischen Hegemonialanspruchs.<sup>215</sup> David Craven erläutert die Ausstellungen des *International Program* betreffend: „Revealingly, *covert* involvement by people associated with the CIA in funding these exhibitions was necessary because of the *overt* government censorship of the arts then rampant in the United States during the McCarthy years.”<sup>216</sup>

Zudem hatte das *International Program* ab 1954 auch die Verantwortung für die Ausrichtung des amerikanischen Pavillons bei der Biennale in Venedig übernommen. Somit waren die Vereinigten Staaten die einzige Nation, die bei dieser internationalen Kunstausstellung nicht von staatlicher Seite, sondern von

---

<sup>210</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 269-270

<sup>211</sup> Sandler, 2009. S. 185

<sup>212</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 268

<sup>213</sup> Raussert, 2003. S. 78

<sup>214</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 189

<sup>215</sup> Elger, 2008. S. 19

<sup>216</sup> Craven, 1999. S. 18

einer privaten Institution vertreten wurde.<sup>217</sup> Inwieweit bei derartigen Ausstellungen direkt Staatsgelder zur Finanzierung verwendet wurden, lässt sich im Rückblick ohne Einsicht in die damaligen Haushaltspläne des CIA nur schwer nachvollziehen. Im Hinblick auf mögliche Verbindungen des CIA zum *International Program* stellt Eva Cockcroft aber fest: „In terms of cultural propaganda, the functions of both the CIA cultural apparatus and MOMA's international programs were similar and, in fact, mutually supportive.“<sup>218</sup>

Darüber hinaus gilt es als belegt, dass die Stiftung des *Rockefeller Brothers Fund* dem *International Program* die beträchtliche Summe von 625.000 US-Dollar zukommen ließ.<sup>219</sup>

Dies verwundert nicht, wenn man bedenkt, dass die Verbindungen des Rockefeller-Clans zum *Museum of Modern Art* nicht hätten enger sein können. Schließlich war das Museum 1929 erst auf Initiative von Abby Aldrich Rockefeller, der Frau des Ölmagnaten John D. Rockefeller Jr., hin gegründet worden. Pikant wird diese Angelegenheit aber, wenn man die Rolle ihres Sohnes, Nelson Rockefeller,<sup>220</sup> in Betracht zieht. Dieser Spross der Familie, die gemeinhin als Inbegriff des Erfolgsmodells des amerikanischen Kapitalismus gilt, betätigte sich nicht nur innerhalb des Museums seiner Mutter, sondern engagierte sich auch politisch: Schon in den 1940er Jahren, zu Zeiten der Roosevelt-Administration, bekleidete er das Amt des „Coordinator for Inter-American Affairs“.<sup>221</sup> Auch darüber hinaus unterhielt er engste Verbindungen zu Regierungskreisen; in den 1950er Jahren wurde er schließlich Eisenhowers Berater in Kunstfragen.<sup>222</sup>

Jane de Hart Mathews erklärt zu Rockefellers Rolle:

[...] sophisticated individuals [were] eager to capitalize on the fact that *avant-garde* art and culture exist only in a society that is liberal-democratic (politically) and bourgeois-capitalist (socioeconomically). [...] anti-Communists, among them Nelson Rockefeller, had naturally turned to 'mother's museum' and its newly expanded international program.<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 268

<sup>218</sup> Cockcroft in: Frascina, 2000. S. 151

<sup>219</sup> Vgl. Cockcroft in: Frascina, 2000. S. 149

<sup>220</sup> Internationale Bekanntheit sollte Rockefeller durch seine spätere Vizepräsidentschaft unter Gerald Ford von 1974-1977 erlangen.

<sup>221</sup> Vgl. Cockcroft in: Frascina, 2000. S. 148

<sup>222</sup> Vgl. Larson, 1983. S. 108

<sup>223</sup> de Hart Mathews in: Frascina, 2000. S. 167

In der Tat hatte die abstrakte Kunst in ihm einen äußerst potenten Fürsprecher gefunden. Saunders stellt fest: „Nelson [Rockefeller] was a keen supporter of Abstract Expressionism, which he referred to as ‘free enterprise painting’.”<sup>224</sup> In seiner doppelten Funktion als Präsident des *Museum of Modern Art* und Kulturpolitiker ergaben sich für Rockefeller keine Interessenskonflikte; vielmehr konnte er hier Synergieeffekte für die kulturelle Agenda der Vereinigten Staaten nutzen. Diesbezüglich führt Saunders aus:

As a trustee of the Rockefeller Brother Fund, a New York think-tank subcontracted by the government to study foreign affairs, Rockefeller presided over some of the most influential minds of the period as they thrashed out definitions of American foreign policy. In the early 1950s, he received briefings on covert activities from Allen Dulles and Tom Braden, who later said ‘I assumed Nelson knew pretty much everything about what we were doing.’<sup>225</sup>

Rockefellers Arbeit steht stellvertretend für eine Reihe weiterer Kulturfunktionäre, welche sich mit politischen Absichten für den Abstrakten Expressionismus einsetzten.

Eine andere Organisation, in der sich die Vereinigten Staaten für die Förderung moderner amerikanischer Kultur im Ausland engagierten, war der 1950 in West-Berlin gegründete *Congress for Cultural Freedom* (CCF). Mit Hilfe der Schwesterorganisation, des *Committee for Cultural Freedom*, wurden Kulturprogramme gefördert, welche europäische Intellektuelle von den Vorzügen der liberalen Demokratie überzeugen und gegen die Ideologie des Kommunismus in Stellung bringen sollten.<sup>226</sup> Der *Congress for Cultural Freedom* veranstaltete während der 1950er und 60er Jahre Symposien zu zeitgenössischer Literatur, Musik und Kunst. Ebenso wurden mit seiner Hilfe antikommunistische Zeitschriften wie *Encounter* finanziert.<sup>227</sup> Doch auch hier machte der CIA seinen Einfluss geltend und bezuschusste die beiden Organisationen großzügig. In diesem Zusammenhang erklärt Martin Halliwell: „Up to the 1970s there was only an implicit sense that cold war politics and abstract art were linked, partly because it was not widely known that the CIA was sponsoring the Committee for Cultural

---

<sup>224</sup> Saunders, 1999. S. 258

<sup>225</sup> Saunders, 1999. S. 261

<sup>226</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 276

<sup>227</sup> Vgl. Kozloff in: Frascina, 2000. S. 138

Freedom, an organization which took American ideas to Europe during the Marshall Plan years.”<sup>228</sup>

Die Mitgliederliste des *Committee for Cultural Freedom* wiederum umfasste mehrere hundert Einträge, darunter auch wohlbekannte Namen wie Robert Motherwell, William Bazotes und Jackson Pollock.<sup>229</sup> Sogar Clement Greenberg war ein Gründungsmitglied gewesen,<sup>230</sup> genauso wie der damalige Kurator des *Museum of Modern Art*, James Johnson Sweeney, der später Direktor des New Yorker *Solomon R. Guggenheim Museum* werden sollte.<sup>231</sup>

Diese Liaison von kulturellen Entscheidungsträgern und der amerikanischen Außenpolitik mag heute einen fahlen Beigeschmack hinterlassen. Man sollte hierbei aber bedenken, dass es zu Zeiten des Kalten Krieges – auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs – als durchaus legitim angesehen wurde, den politischen Gegner mit allen verfügbaren Mitteln vorzuführen und seinen Einfluss auf Drittstaaten zu minimieren. Die moderne Kunst stellte hier keine Ausnahme dar, sondern wurde letztlich als Propagandainstrument funktionalisiert. Gleichwohl aber relativiert Saunders die Verbindung von Kulturfunktionären und Außenpolitik:

Of course it could be argued that this congruity revealed nothing more than the nature of American power at the time. Just because these people knew each other, and just because they were socially (and even formally) enjoined to the CIA, doesn't mean that they were co-conspirators in the promotion of the new American art. But the cosiness of the relationship ensured the durability of claims that MoMA was in some official way connected to the government's secret cultural warfare programme.<sup>232</sup>

Sie stellt hier vielmehr fest, dass es keine Beweise aus erster Hand für offizielle Vereinbarungen gibt, da solche Absprachen, aufgrund der persönlichen Bekanntschaft der beteiligten Personen, gar nicht notwendig gewesen wären: „There is no prima facie evidence for any formal agreement between the CIA and the Museum of Modern Art. The fact is, it simply wasn't necessary.”<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> Halliwell, 2007. S. 193

<sup>229</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 276

<sup>230</sup> Vgl. Halliwell, 2007. S. 194

<sup>231</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 268

<sup>232</sup> Saunders, 1999. S. 263

<sup>233</sup> Saunders, 1999. S. 264

Es können mehrere Ursachen dafür angeführt werden, warum es der amerikanischen Regierung möglich war, den Abstrakten Expressionismus so effektiv für ihre Propagandazwecke zu instrumentalisieren. Insbesondere Serge Guilbaut vertritt die These, dass die eigentlich unpolitische Qualität der Kunstwerke den Strategen des Kalten Kriegs in die Hände spielte: Da sich die Künstler im Zuge der „Red Scare“-Politik McCarthys immer weiter von ihren politischen Wurzeln entfernt hatten, fehlte es auch ihren Werken an einer politischen Dimension. Mit ihrer völligen Absage an die Figuration in ihren Gemälden, war den Abstrakten Expressionisten auch die Möglichkeit abhanden gekommen, mit ihrer Kunst politisch Stellung zu beziehen. Im Gegenteil: Es war keineswegs ihre Intention, sich mit den Gemälden politisch zu äußern. Die Gemälde waren „befreit“ von realistischen Motiven und somit von jeglichem greifbaren Inhalt; konsequenterweise auch von jeglicher politischer Aussagekraft. So stellten zum Beispiel Robert Motherwell und Harold Rosenberg schon 1947 für die erste Ausgabe der Zeitschrift *Possibilities* im Umkehrschluss fest: „Political commitment in our times means logically – no art, no literature.“<sup>234</sup>

Wie Guilbaut erklärt, wurde dieses Vakuum wurde vom CIA genutzt, um die Kunst mit eigenen Inhalten zu besetzen: „Die Frage lautet, wie es dazu kommen konnte, dass eine Kunst, die sich hartnäckig als unpolitisch verstand, als wirkungsvolles politisches Instrument benutzt werden konnte. Und die [...] Antwort darauf lautet, dass Kunst 1951 nur dann politisch funktionalisiert werden konnte, wenn sie unpolitisch war.“<sup>235</sup> Übereinstimmend stellt Eva Cockcroft hierzu fest:

By giving their painting an individualist emphasis and eliminating recognizable subject matter, the Abstract Expressionists succeeded in creating an important new art movement. They also contributed, whether they knew it or not, to a purely political phenomenon – the supposed divorce between art and politics which so perfectly served America’s needs in the cold war.<sup>236</sup>

Die Voraussetzungen, um den Werken in Nachhinein einen politischen Gehalt zuzuschreiben, wurden von Kunstkritikern wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg geschaffen. Aber genau hier liegt einer der Widersprüche in deren Arbeiten: Obwohl Kritiker, allen voran Clement Greenberg und Harold Rosenberg,

---

<sup>234</sup> Motherwell und Rosenberg in: Chipp, 1968. S. 490

<sup>235</sup> Guilbaut, 1983. S. 220

<sup>236</sup> Cockcroft, S. 154 in: Frascina, 2000

gefordert hatten, die Kunst solle sich von der gegenständlichen Darstellung lösen,<sup>237</sup> arbeiteten sie gleichzeitig daran, in den Werken der Abstrakten Expressionisten den freien Ausdruck des amerikanischen Individuums zu identifizieren.<sup>238</sup> Genauso hatte Greenberg in seinem 1939 in der *Partisan Review* erschienenen Artikel „Avant-Garde and Kitsch“ gefordert, dass künstlerische Avantgarden von einer privilegierten Elite unterstützt werden müssen, um sich erfolgreich zu entwickeln. Greenberg hatte den Gegenpol zu Avantgarde, die industrielle hergestellte Massenkultur des Kitsch<sup>239</sup> mit der Kultur in totalitären Diktaturen, wie dem nationalsozialistischen Deutschland oder eben der Sowjetunion assoziiert:

[...] kitsch is the official cultural tendency in Germany, Italy and Russia [...] because kitsch is the culture of the masses in these countries [...]. The encouragement of kitsch is merely another of the inexpensive ways in which totalitarian regimes seek to ingratiate themselves with their subjects. [...] Kitsch keeps the dictator in closer contact with the 'soul' of the people. Should the official culture be one superior to the general mass-level, there would be a danger of isolation.<sup>240</sup>

Im Umkehrschluss bedeutete dies nun, dass die Kunst der Avantgarden in Demokratien von den Eliten gefördert werden müsse:

The masses have always remained more or less indifferent to [avant-garde] culture in the process of development. But today such culture is being abandoned by those to whom it actually belongs – our ruling class. For it is to the latter that the avant-garde belongs. No culture can develop [...] without a source of stable income. And in the case of the avant-garde this was provided by an elite among the ruling class of that society from which it assumed to be cut off, but to which it has always remained attached by an umbilical cord of gold.<sup>241</sup>

Indem sich nun im Zuge des Kalten Kriegs die mächtigsten Kreise der Vereinigten Staaten der Avantgarde des Abstrakten Expressionismus annahm, wurde diese Forderung Greenbergs verwirklicht, wie auch Saunders bestätigt: „Tom Braden, in

---

<sup>237</sup> Vgl. Greenberg in: Frascina, 2000. S. 50

<sup>238</sup> Vgl. Rosenberg in: Shapiro und Shapiro, 1990. S. 80

<sup>239</sup> Vgl. Greenberg in: Frascina, 2000. S. 52

<sup>240</sup> Greenberg in: Frascina, 2000. S. 57

<sup>241</sup> Greenberg in: Frascina, 2000. S. 51



particular, was attracted to the Greenbergian proposition that progressive artists need an elite to subsidize them [...]”<sup>242</sup>

Auf der anderen Seite könnte man aber auch den Künstlern vorwerfen, dass sie sich in der Zeit politischer Hexenjagden während des McCarthyismus zurückzogen und ihre Kunst zusehends entpolitisierten, wie Guilbaut erklärt:

Das Schweigen des Avantgardekünstlers war zum Teil Ausdruck seiner Entfremdung angesichts eines Systems, das immer kafkaesker wurde, eines Systems, in dem Kunst und Kultur als Propagandawaffen dienten. Der Avantgardekünstler, der es kategorisch ablehnte, am politischen Diskurs teilzunehmen, steigerte sich in seine Individualität hinein und isolierte sich. Er wurde vom Liberalismus kooptiert, der im Individualismus des Künstlers eine entscheidende Waffe gegen den sowjetischen Autoritarismus sah. Die Entpolitisierung der Avantgarde war eine notwendige Voraussetzung ihrer politischen Vereinnahmung: für die Avantgarde ein unlösbares Dilemma.<sup>243</sup>

Auch Belgrad unterstützt diese Annahme: „It leaves the artists and writers in question vulnerable to charges that they consciously chose to pursue a safely apolitical form of art during the dangerous days of McCarthyism.“<sup>244</sup> Es muss die Frage gestellt werden, ob es den Künstlern überhaupt bewusst war, zu welchem eigentlichen Zweck ihre Werke in der ganzen Welt ausgestellt wurden. Aber spätestens in der Regierungszeit Eisenhowers, als der Abstrakte Expressionismus auch von offizieller Seite Anerkennung erfuhr, musste die politische Funktion der Gemälde für die Künstler klar erkennbar gewesen sein. Für die meisten von ihnen ging es letztendlich darum, zwischen politischen Sanktionen einerseits und möglichen kritischen und finanziellen Erfolgen andererseits zu wählen. Dabei war letztere Option für den Großteil der Künstler die attraktivere von beiden.

Als einziger der Abstrakten Expressionisten war Ad Reinhardt seinen politischen Überzeugungen treu geblieben: „Ad Reinhardt was the only Abstract Expressionist who continued to cleave to the left, and as such he was all but ignored by the official art world until the 1960s.“<sup>245</sup> Ob hier ein Zusammenhang zwischen politischer Meinungsäußerung und Nichtbeachtung seitens der Kritik

---

<sup>242</sup> Saunders, 1999. S. 259

<sup>243</sup> Guilbaut, 1983. S. 171

<sup>244</sup> Belgrad, 2009. S. 19

<sup>245</sup> Saunders, 1999. S. 277

besteht, kann nur gemutmaßt werden. Darüber hinaus war Reinhardt jedenfalls der einzige der Abstrakten Expressionisten, der sich soviel politisches Bewusstsein bewahrt hatte, dass er 1963 am „March on Washington for Jobs and Freedom“ der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung teilnahm.<sup>246</sup>

Dass hier Werke von Künstlern gefördert wurden, welche die politisch liberalistischen Ansichten der Regierung selbst nicht teilten, konnte im Nachhinein wiederum als ein Beweis für das praktizierte amerikanische Grundrecht auf freie Meinungsäußerung gewertet werden. Wie Gair erläutert, war es der Beleg dafür, dass die Vereinigten Staaten die Reife besaßen, auch mit strittigen Themen souverän umzugehen: „Even when the works of art could not be fitted into watertight national narratives, they could still be deployed in the name of ‘freedom’: their ambiguity seemed to invite a host of different responses, and their presence in America demonstrated the nation’s ability to tolerate controversial materials;“<sup>247</sup> Gleichermäßen bewertet Eva Cockcroft diesen Sachverhalt: „On the other hand, from a cold warrior’s point of view, such linkages to controversial political activities might actually heighten the value of these artists as a propaganda weapon in demonstrating the virtues of ‘freedom of expression’ in an ‘open and free society’.“<sup>248</sup> Diese Argumentationslinie der US-Strategen illustriert deren Fähigkeit, selbst widersprüchliche Sachverhalte in erfolgreiche Propaganda umzuwandeln.

Erst unter der Präsidentschaft Eisenhowers wurde dem Abstrakten Expressionismus auch von offizieller Regierungsseite allmählich mehr Wohlwollen entgegen gebracht. Eisenhower selbst betrachtete die moderne Kunst als „pillar of liberty“.<sup>249</sup> Während die abstrakte Malerei unter Truman noch von Dondero als subversiv und kommunistisch diskreditiert wurde, begann sich der Staat nun auch offen für die abstrakte Kunst zu engagieren. Ebenso entschärfte sich das angespannte Verhältnis zur UdSSR vorübergehend. Nach dem Tod Stalins betrieb auch die Sowjetunion eine zunächst freundlichere Kulturpolitik in Europa.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 277

<sup>247</sup> Gair, 2007. S. 86

<sup>248</sup> Cockcroft, S. 151 in: Frascina, 2000

<sup>249</sup> Vgl. Saunders, 1999. S. 271

<sup>250</sup> Vgl. Larson, 1983. S. 114

Auch innenpolitisch zeichnete sich eine Entspannung ab, welche maßgeblich dazu beitrug, dass der Abstrakte Expressionismus in der amerikanischen Öffentlichkeit mehr Akzeptanz fand, wie Richard Kostelanetz ausführt: „By the late fifties, the constrictive forces we call McCarthyism had weakened considerably, to reduce the general nervousness over individualized expression and non-conformity that plagued creative Americans in the early fifties.“<sup>251</sup> Darüber hinaus stellt Robert Hughes fest: „[...] by the end of the 1950s [Abstract Expressionism] was recognized as the dominant force in American painting, and encouraged as such by the American government as a symbol of American cultural freedom, in contrast to the state-repressed artistic speech of Soviet Russia.“<sup>252</sup>

Diese Entwicklung führte schließlich zur Einrichtung des *National Endowment for the Arts* (NEA) im Jahr 1965 unter der Präsidentschaft von Lyndon B. Johnson.<sup>253</sup>

Im Rahmen dieser staatlichen Stiftung wurde die abstrakte Kunst nun vollkommen offen gefördert: „[...] federal art support continued to favor older modernist forms. NEA grants tilted especially toward abstract expressionist and color field artists, who had risen to dominate the art world in the 1950s and whose works were seen as the best representation of American freedom during the Cold War.“<sup>254</sup>

Trotz allem gilt, bald sechzig Jahre nach dem Aufstieg der Abstrakten Expressionisten, die These, der CIA habe die abstrakte Kunst unterstützt, als höchst umstritten. Zwar gibt es eindeutig dokumentierte Hinweise auf ein Engagement und die personellen Überschneidungen von Kulturinstitutionen mit dem CIA sprechen für sich. Jedoch stellen einige Kunsthistoriker nach wie vor die Richtigkeit dieser Argumentation in Frage. Allen voran Irving Sandler, ein Zeitgenosse der Abstrakten Expressionisten, der in seinem neuesten Buch „Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation“ die von Guilbaut, Cockcroft, Kozloff, Saunders oder de Hart Mathews aufgestellten Behauptungen anzweifelt. Jedoch beschränkt er sich hier meist nur darauf, den so genannten „Revisionisten“ eine wissenschaftlich unsaubere Arbeitsweise zu unterstellen.<sup>255</sup> So schreibt er über Guilbauts Buch „How New York Stole the Idea of Modern Art“: „[...] Guilbaut’s book must be challenged because it is

---

<sup>251</sup> Kostelanetz, 1965: S. 25

<sup>252</sup> Hughes, 1997. S. 466

<sup>253</sup> Vgl. Binkiewicz, in: Blake, 2007. S. 171

<sup>254</sup> Binkiewicz, in: Blake, 2007. S. 172

<sup>255</sup> Vgl. Sandler, 2009. S. 177

wrongheaded. He misconstrued the historical record and dealt carelessly or cavalierly with facts.”<sup>256</sup> Sandler argumentiert vielmehr, Guilbaut sei aus verletztem Nationalstolz zu den Schlüssen in seinem Buch gekommen: „Underlying Guilbaut’s text – not to mention the title of his book – was a pronounced anti-American bias. He treated the Abstract Expressionists as crooks who stole the idea of modern art – from whom? The French!”<sup>257</sup>

Sandler beruft sich auf die Anschuldigungen Donderos, wenn er argumentiert, eine Kunst, welche als potentiell staatsgefährdend angesehen wurde, könne eben nicht für kulturpolitische Zwecke im Kalten Krieg eingesetzt worden sein: „Far from thinking of abstract art as a weapon in America’s cultural arsenal, President Harry Truman and many congressmen saw it just as the reverse – a Communist weapon that aimed to subvert the American way of life.”<sup>258</sup>

Auch bestreitet Sandler jegliche Verbindungen des *Museum of Modern Art* zu CIA-Kreisen: „Guilbaut, along with Cockcroft, failed to see the irony of a private museum having to take on the role of exporting American art on behalf of American foreign policy because the U.S. government itself refused.”<sup>259</sup> Genauso ignoriert Sandler hier das Argument, dass das verdeckte Engagement des CIA erst notwendig wurde, weil sich die US-Regierung zunächst nicht öffentlich zu einer kontroversen Kunst wie dem Abstrakten Expressionismus bekennen wollte. Neben Sandler wurden auch andere Stimmen laut, welche die Thesen der „Revisionisten“ in Frage stellten. So bezeichnete Kirk Varnedoe, ehemaliger Chefkurator am *Museum of Modern Art*, in einem Ausstellungskatalog zu einer Pollock-Retrospektive im Jahr 1998 die Behauptung, es habe Verbindungen des Museums zum CIA gegeben als paranoid.<sup>260</sup>

Der Kunstkritiker Hilton Kramer wiederum, ebenfalls ein Zeitgenosse der Abstrakten Expressionisten, weist gleichermaßen die Annahme zurück, der Erfolg der neuen amerikanischen Malerei sei mitunter auf Geheimdienstaktivitäten zurückzuführen. Guilbaut und andere „Revisionisten“ beschimpft er als „[...] those nut cases who attempt to demonstrate that the fame and influence of Jackson Pollock was the creation of Nelson Rockefeller and John Foster Dulles and that

---

<sup>256</sup> Sandler, 2009. S. 173

<sup>257</sup> Sandler, 2009. S. 179

<sup>258</sup> Sandler, 2009. S. 183

<sup>259</sup> Sandler, 2009. S. 182

<sup>260</sup> Vgl. Varnedoe, 1998. S. 72

Harry Truman had somehow contrived to promote the interests of American abstract painting even while going through the motions of condemning it."<sup>261</sup>

Diese teils unsachlichen und sehr emotionalen Widerworte lassen doch zumindest eine gewisse Voreingenommenheit auf Seiten der Zeitgenossen vermuten. Jedoch kann nur darüber spekuliert werden, ob deren heftige Reaktion auf etwaige eigene Geheimdienstverbindungen zurückzuführen ist.

---

<sup>261</sup> Kramer, 2000. S. 204

## 8. Schlussbetrachtung und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit wurde dargestellt, wie sich im New York der frühen 1940er Jahre eine Avantgarde entwickelte, die von vielfältigen Einflüssen geprägt war. Hier spielten insbesondere die europäischen Immigranten, die amerikanischen Stile des Sozialen Realismus und Regionalismus sowie der Rückgriff auf „primitive“ Kunst eine maßgebliche Rolle. Vor allem die Technik des *Automatic Painting* und der Bezug auf das Unbewusste erlaubten es den Abstrakten Expressionisten angemessene Bildantworten auf die Schrecken des Zweiten Weltkriegs und das Unbehagen des Kalten Kriegs zu finden. Weiterhin wurden die beiden Hauptrichtungen des Abstrakten Expressionismus, *Color Field Painting* und *Action Painting* vorgestellt und deren Techniken und Intentionen an zentralen Künstlern und deren Werken präsentiert. Hierbei wurde besonderes Augenmerk auf Bezüge zur amerikanischen Kunstgeschichte und liberale amerikanische Werte gelegt, wie beispielsweise den Ausdruck von Freiheit und Individualität in den Werken. Da viele der Abstrakten Expressionisten aus einem eher politisch linken Lager kamen, wurde ihre Kunst Ende der 1940er Jahre im Zuge der McCarthy-Ära mit Sanktionen belegt. Dies konnte jedoch nicht über einen Institutionalisierungsprozess hinwegtäuschen, welcher in den Kapiteln 5 und 6 beschrieben wurde. Insbesondere die Rolle der aufkommenden Massenmedien sowie die wohlwollende Unterstützung von Kritikern, Galerien und Museen sind hier hervorzuheben. Im letzten Kapitel wurde erörtert wie der Abstrakte Expressionismus als kulturpolitische Propagandawaffe im Kalten Krieg instrumentalisiert wurde, indem auf die in Kapitel 3 erläuterten amerikanischen Werte der abstrakten Kunst Bezug genommen wurde. Das *Museum of Modern Art* mit seinen vielfältigen Verbindungen zu Geheimdienstkreisen spielte eine herausragende Rolle, als es darum ging, einen Gegenentwurf zur Kunst des Sozialistischen Realismus der Sowjetunion zu verbreiten und das Bild der Vereinigten Staaten als vollwertige Kulturnation, mit einer eigenen, unverwechselbaren Kunst zu etablieren. Eine Reihe von revisionistischen Kunsthistorikern hatte seit den frühen 1970er Jahren beständig die Verstrickungen von Kulturtätigen und CIA aufgezeigt. Deren Thesen wurden wiederum von einer älteren Generation von Kunsthistorikern, welche Zeitgenossen der Abstrakten Expressionisten waren, bestritten.

Sicherlich wären die Abstrakten Expressionisten mit ihrem neuartigen Kunstverständnis und ihren innovativen Bildfindungen auch ohne die staatliche Unterstützung zu internationaler Anerkennung gekommen. Ihre Gemälde waren zu bahnbrechend, um für längere Zeit unbeachtet zu bleiben. Jedoch erklärt sich der rasante Aufstieg der neuen amerikanischen Malerei erst durch die vom CIA unterstützte Arbeit des *Museum of Modern Art*. Auf diese Weise wurde aus dem Abstrakten Expressionismus ein kulturelles Selbstverständnis, eine kulturelle Identität abgeleitet, welche es den Amerikanern erlaubte, sich auch auf diesem Gebiet im Kalten Krieg zu behaupten.

Manche Kunsthistoriker sehen im frühen Tod Pollocks 1956 eine Zäsur, die schon das Ende des Abstrakten Expressionismus markiert. Andere führen hierfür wiederum den Suizid Rothkos im Jahr 1970 an. Entscheidend hierbei sind aber nicht Daten, sondern vielmehr die Tatsache, dass sich schon Ende der 1950er Jahre abzuzeichnen begann, dass den Abstrakten Expressionisten eine neue Künstlergeneration nachfolgte, die den damaligen Herausforderungen auf eine andere Weise begegnete und dem letztendlich akademisch gewordenen Stil des Abstrakten Expressionismus neue Impulse entgegensetzte. Diese neuartige Bewegung berief sich nicht mehr auf die inneren Landschaften des Unbewussten, sondern pflegte einen viel offensiveren Umgang mit der amerikanischen Alltagskultur.

Gerade Künstler wie Robert Rauschenberg stellten die Errungenschaften der abstrakten Kunst in Frage und formulierten eigene, oftmals provokative Gegenentwürfe. So radierte er zum Beispiel schon 1953 in „Erased de Kooning“ eine Zeichnung Willem de Koonings aus und hinterließ nur noch schemenhafte Arbeitsspuren auf dem Papier.<sup>262</sup> Ebenso führte Rauschenberg das *Action Painting* ad absurdum, indem er in „Factum II“ seine eigenen improvisierten *Drippings* aus „Factum I“ mit größtmöglicher Sorgfalt kopierte.<sup>263</sup>

Diese neue Kunst hatte keine Scheu mehr vor einem allzu offensichtlichen Gegenwartsbezug; sie suchte ihn vielmehr mutwillig in den banalen Erzeugnissen der modernen Massenmedien oder den trivialen Produkten der amerikanischen Alltagskultur. Aus diesem Kontext erarbeiteten Künstler wie Claes Oldenburg,

---

<sup>262</sup> Vgl. Elger, 2008. S. 25

<sup>263</sup> Vgl. Kozloff in: Kostelanetz, 1965. S. 112

Jasper Johns oder Andy Warhol eine neue moderne Kunst, welche sich letztendlich unter dem Begriff *Pop-Art* etablierte.

Auch die Idee des *Action Painting* wurde weiter entwickelt, jedoch trat hier die Malerei selbst immer weiter in den Hintergrund und der Schaffensprozess wurde mehr und mehr betont; er wurde zum *Happening*, einer einmaligen, nicht wiederholbaren Aufführung. Ein bekannter Vertreter dieser *Performance-Kunst* war Allan Kaprow, jedoch spielten diese Ideen auch eine große Rolle in der Kunst der *FLUXUS*-Bewegung um George Maciunas und Dick Higgins.

Andere Kunstrichtungen, welche einen Gegenentwurf zum Abstrakten Expressionismus darstellten, sind die *Minimal-Art* und *Conceptual-Art* der 1960er Jahre. Durch die konsequente Reduktion ihrer Leinwände und Skulpturen stellten Künstler wie Sol LeWitt oder Donald Judd eine gewisse Nähe zu den *Colorfield Painters* her, jedoch wurde hier oft auf eine maschinelle, sogar industrielle Herstellung der Kunstwerke zurückgegriffen, um die individuellen Werksspuren des Künstlers möglichst zu vermeiden.

Aus den oben genannten Beispielen geht hervor, welcher tiefgehenden Einfluss die erste Generation der Abstrakten Expressionisten auf die amerikanische Kunst ausgeübt hatte. Gleichgültig, ob sich Künstler auf die *New York School* beriefen, oder sich von ihr zu distanzieren suchten, sie konstituierte in den nachfolgenden Jahrzehnten eine Position, welche nicht einfach ignoriert oder übergangen werden konnte. Daher etablierten sich ab Mitte der 1950er Jahre auch auf internationaler Ebene Stile – wie die Kunst des Informel oder des Tachismus – welche sich ebenfalls auf die Entwicklungen des Abstrakten Expressionismus beriefen. Dies deutet darauf hin, dass die Kunst ein Phänomen ist, welches sich nicht auf die Grenzen von Nationalstaaten einengen lässt.

In diesem Sinne erklärte Jackson Pollock schon 1943:

The idea of an isolated American painting [...] seems absurd to me, just as the idea of creating a purely American mathematics or physics would seem absurd.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Pollock in: Karmel, 1999. S. 16



## 9. Bildteil



Abbildung 1: Jackson Pollock: *Going West*. 1934/35.  
Öl auf Gips auf Leinwand. 38,3 x 52,7cm. National Museum, Smithsonian Institution. Washington D.C.  
in: Frank, Elizabeth: *Jackson Pollock*. München / Luzern. Bucher 1984: S. 20.



Abbildung 2: Jackson Pollock: *The She-Wolf*. 1943.  
Öl, Gouache und Gips auf Leinwand. 106,4 x 170,2cm. The Museum of Modern Art. New York.  
in: Landau, Ellen G.: *Jackson Pollock*. London. 1989



Abbildung 3: Jackson Pollock: *Full Fathom Five*. 1947.  
Öl auf Leinwand mit Nägeln, Knöpfen, Schlüssel, Zigaretten. 129,2 x 76,5cm. The Museum of Modern  
Art, New York.  
in: Emmerling, Leonhardt: *Jackson Pollock*. Köln. Taschen. 2003. S. 64.



Abbildung 4: Jackson Pollock: *Autumn Rhythm: Number 30*. 1950.  
Öl auf Leinwand. 266,7 x 525,8cm. The Metropolitan Museum of Art. New York.  
in: Emmerling, Leonhardt: *Jackson Pollock*. Köln. Taschen. 2003: S. 78-79



Abbildung 5: Willem de Kooning: *Excavation*. 1950.  
Öl und Lackfarbe auf Leinwand. 206,2 x 257,3cm. The Art Institute of Chicago. Chicago.  
in: Hess, Barbara: *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen. 2009. S. 51.

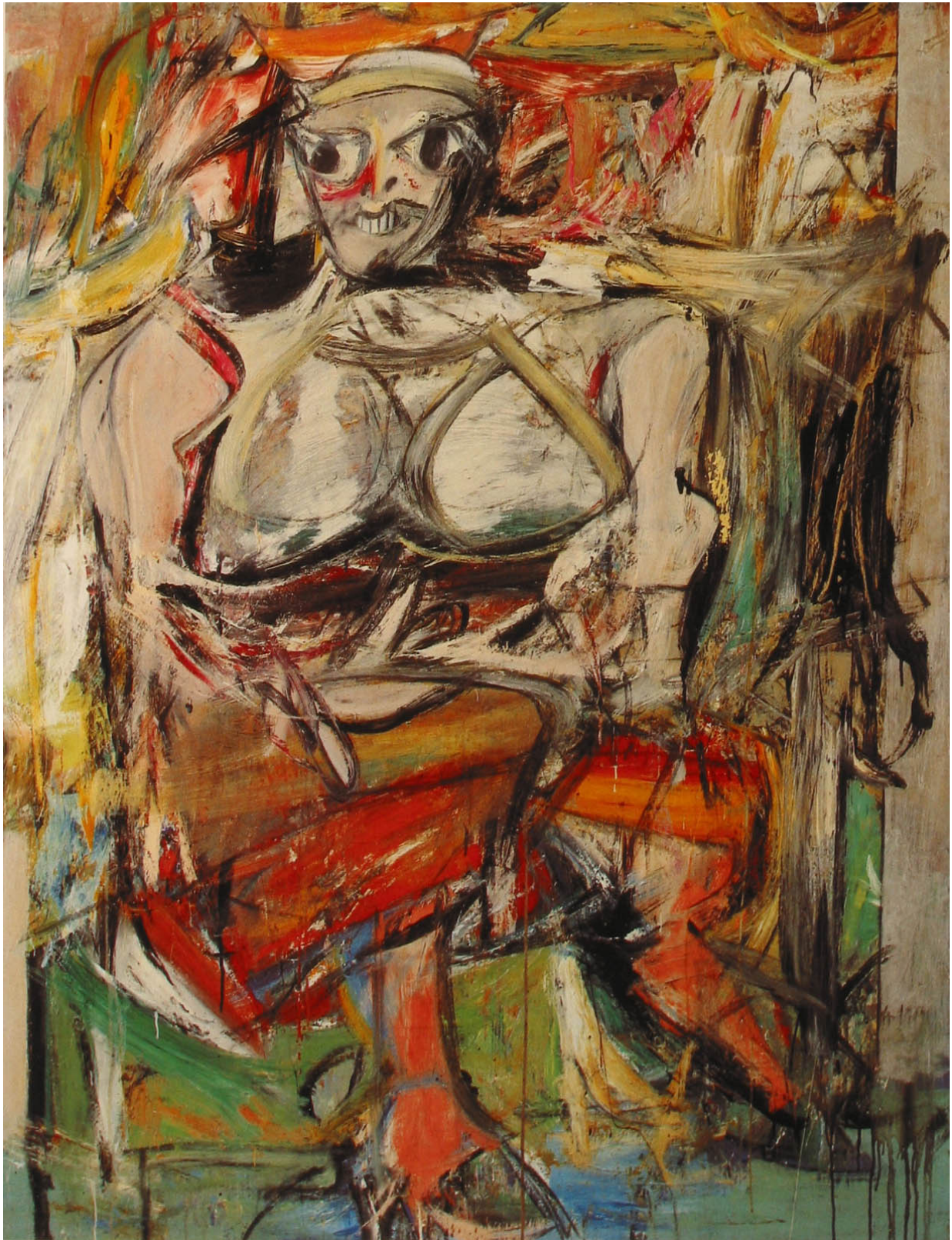


Abbildung 6: Willem de Kooning: *Woman I*. 1950-1952.  
Öl auf Leinwand. 192,8 x 147,3cm. The Museum of Modern Art. New York.  
in: Hess, Barbara: *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen. 2009. S. 57.



Abbildung 7: Mark Rothko: *Street Scene*. 1937.  
Öl auf Leinwand. 73,5 x 101,4cm. National Gallery of Art. Washington D.C.  
in: Baal-Teshuva, Jacob: *Rothko*. Köln: Taschen. 2009. S. 22



Abbildung 8: Mark Rothko: Antigone. 1939/40.  
Öl und Kohle auf Leinwand. 86,4 x 116,2cm. National Gallery of Art. Washington D.C.  
in: Baal-Teshuva, Jacob: *Rothko*. Köln: Taschen. 2009. S. 32





Abbildung 9: Mark Rothko: *Untitled*. 1948.  
Öl auf Leinwand. 98,4 x 63,2cm. Privatbesitz  
in: Baal-Teshuva, Jacob: *Rothko*. Köln: Taschen. 2009. S. 47



Abbildung 10: Mark Rothko: *Ochre and Red on Red*. 1954.  
Öl auf Leinwand. 235,5 x 162cm. The Phillips Collection. Washington D.C.  
in: Hess, Barbara: *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen. 2009. S. 73



Abbildung 11: Barnett Newman: *Onement I*. 1948.  
Öl auf Leinwand. 69,2 x 41,2cm. The Museum of Modern Art. New York.  
in: Hess, Barbara: *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen. 2009. S. 40



Abbildung 12: Nina Leen: *The Irascibles*. 1951.  
in: Hess, Barbara. *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen. 2009. S. 4

## 10. Literaturverzeichnis

Alloway, Lawrence. 1975. *Topics in American Art since 1945*. New York: W.W. Norton & Company.

Ashton, Dore. 1992. *The New York School. A Cultural Reckoning*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Baal-Teshuva, Jacob. 2009. *Mark Rothko. 1903 - 1970. Bilder als Dramen*. Köln: Taschen Verlag.

Barr, Alfred H. 1952. *Is Modern Art Communistic?* in: *The New York Times Magazine*. 14.12.1952. S.22-28

Belgrad, Daniel. 1998. *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Binkiewicz, Donna M. *A Modernist Vision: The Origins and Early Years of the National Endowment for the Arts' Visual Arts Program*. in: Blake, Casey Nelson (Hg.) 2007. *The Arts of Democracy. Art, Public Culture, and the State*. Washington D.C.: Woodrow Wilson Center Press. S. 171-196.

Braden, Thomas W. *I'm Glad the CIA Is Immoral*. in: Sandler, Irving. 2009. *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*. Lenox: Hard Press Editions. S. 176

Cockcroft, Eva. *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. in: Frascina, Francis. (Hg.) 2000. *Pollock and after. The critical debate*. London, New York: Routledge. S. 147-154.

Craven, David. 1999. *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent during the McCarthy Period*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dondero, George A. *Modern Art Shackled to Communism*. in: Chipp, Herschel B. (Hg.) 1968. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. S. 496.

Doss, Erika. 1991. *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism. From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Doss, Erika. *The Art of Cultural Politics: From Regionalism to Abstract Expressionism*. in: May, Lary. (Hg.) 1989. *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War*. Chicago, London: The University of Chicago Press. S. 195-220.

Elger, Dietmar. 2008. *Abstrakte Kunst*. Köln: Taschen Verlag.

Emmerling, Leonhard. 2003. *Jackson Pollock. 1912 - 1956*. Köln: Taschen Verlag.

von Falkenhausen, Susanne. *The Body of Abstraction: The Politics of Visual Representation in Postwar American Art*. in: Haselstein, Ulla, Ostendorf, Bernd und Peter Schneck. (Hrsg.) 2003. *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 283-298.

Gair, Christopher. 2007. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gibson, Ann Eden. 1997. *Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven, London: Yale University Press.

Goldwater, Robert. *Reflections on the New York School*. in: Shapiro, David und Cecile Shapiro. (Hrsg.) 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 126-138.

- Gottlieb, Adolph und Mark Rothko. *Statement, 1943*. in: Chipp, Herschel B. (Hg.) 1968. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. S. 544-545.
- Greenberg, Clement. 1961. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Greenberg, Clement. *Avant-Garde and Kitsch*. in: Frascina, Francis. (Hg.) 2000. *Pollock and after. The critical debate*. London, New York: Routledge. S. 48-59.
- Grenfell, Michael und Cheryl Hardy. 2007. *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Oxford, New York: Berg Publishers.
- Guggenheim, Peggy. 1979. *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*. New York: Universe Books.
- Guilbaut, Serge. 1997. *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst.
- Halliwell, Martin. 2007. *American Culture in the 1950s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- de Hart Mathews, Jane. *Art and Politics in Cold War America*. in: Frascina, Francis. (Hg.) 2000. *Pollock and after. The critical debate*. London, New York: Routledge. S. 155-180.
- Haselstein, Ulla, Ostendorf, Bernd und Peter Schneck. (Hrsg.) 2003. *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hess, Barbara. 2009. *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen Verlag.

- Hobbs, Robert Carleton und Gail Levin. 1981. *Abstract Expressionism. The Formative Years*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Hughes, Robert. 1992. *Nothing if not Critical. Selected Essays on Art and Artists*. New York: Penguin.
- Hughes, Robert. 1997. *American Visions. The Epic History of Art in America*. New York: Alfred A. Knopf.
- Judd, Donald. *Barnett Newman*. in: Frascina, Francis und Charles Harrison. (Hrsg.) 1982. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Harper & Row. S. 129-134.
- Karmel, Pepe. (Hg.) 1999. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art.
- de Kooning, Elaine. 1994. *The Spirit of Abstract Expressionism. Selected Writings*. New York: George Braziller.
- Kostelanetz, Richard (Hg.) 1965. *The New American Arts*. New York: Horizon Press.
- Kozloff, Max. *American Painting during the Cold War*. in: Frascina, Francis. (Hg.) 2000. *Pollock and after. The critical debate*. London, New York: Routledge. S. 130-146.
- Kozloff, Max. *The New American Painting*. in: Kostelanetz, Richard (Hg.) 1965. *The New American Arts*. New York: Horizon Press. S. 88-116.
- Kramer, Hilton. 2000. *The Twilight of the Intellectuals. Culture and Politics in the Era of the Cold War*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Larson, Gary O. 1983. *The Reluctant Patron. The United States Government and the Arts, 1943 - 1965*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.



- Motherwell, Robert und Harold Rosenberg. The Question of What Will Emerge is Left Open. in: Chipp, Herschel B. (Hg.) 1968. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. S. 489-490.
- Pollock, Jackson. *A Questionnaire*. in: Karmel, Pepe. (Hg.) 1999. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art. S. 15-16.
- Pollock, Jackson. *My Painting*. in: Shapiro, David und Cecile Shapiro. (Hrsg.) 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 356-357.
- Raussert, Wilfried. *Avantgarden in den USA. Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung. 1940 – 1970*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. in: Shapiro, David und Cecile Shapiro. (Hrsg.) 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 75-85.
- Rothko, Mark. *From Interiors*. in: Rose, Barbara (Hg.) 1972. *Readings in American Art since 1900. A Documentary Survey*. New York, Washington: Praeger Publishers. S. 160
- Roueché, Berton. *Unframed Space*. in: Karmel, Pepe. (Hg.) 1999. *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art. S. 18-20.
- Sandler, Irving. 2009. *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*. Lenox: Hard Press Editions.
- Sandler, Irving. 1976. *Hans Hofmann: The Years 1947-1952*. New York: André Emmerich Gallery.

- Sandler, Irving. *The Club*. in: Shapiro, David und Cecile Shapiro. (Hrsg.) 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 48-58.
- Sandler, Irving. 1970. *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*. New York, Washington: Praeger Publishers.
- Saunders, Frances Stonor. 1999. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
- Schapiro, Meyer. 1978. *Modern Art. 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> Centuries. Selected Papers*. New York: George Braziller.
- Shapiro, David und Cecile Shapiro. (Hrsg.) 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shapiro, David und Cecile Shapiro. *Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting*. in: Frascina, Francis. (Hg.) 2000. *Pollock and after. The critical debate*. London, New York: Routledge. S. 181-196.
- Stich, Sidra. 1987. *Made in USA. An Americanization in Modern Art, The '50s & '60s*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Taylor, Richard P. 2002. *Order in Pollock's Chaos*. in: Scientific American. December 2002. S. 117-121
- Varnedoe, Kirk. 1999. *Jackson Pollock*. New York: The Museum of Modern Art.
- Wright, William. *An Interview with Jackson Pollock*. in: Shapiro, David und Cecile Shapiro. (Hrsg.) 1990. *Abstract Expressionism. A Critical Record*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 358-362.

## 11. Lebenslauf

Name: Sebastian Scherer  
Staatsangehörigkeit: deutsch  
Geburtstag: 11.10.1979  
Geburtsort: Frankfurt am Main  
  
Straße: Kriegkstraße 35  
Wohnort: 60326 Frankfurt am Main

### Schule und Studium

1985 – 1989: Kardinal-Doepfner Grundschule, Großwallstadt  
  
1989 – 1999: Julius-Echter Gymnasium, Elsenfeld  
  
seit 2001: Studium der Amerikanistik und Kunstgeschichte, Frankfurt

### Tätigkeiten neben dem Studium

2000 – 2001: Zivildienst in der Altenpflege der Caritas, Erlenbach am Main  
  
2003 – 2007: Systemadministrator bei der GCS mbH am Flughafen Frankfurt  
  
seit 2008: Studentische Hilfskraft in der EDV-Abteilung der Universitätsbibliothek Frankfurt  
  
seit 2009: Musikalische Anleitung und Förderung Jugendlicher im Rahmen eines Tonstudio-Projekts des SIKS e.V. Frankfurt

### Fremdsprachenkenntnisse

Englisch: fließend in Wort und Schrift  
Französisch, Latein: Schulkenntnisse

### PC-Kenntnisse

Microsoft Windows, Microsoft Office

### Persönliche Interessen

Musik, Kunst, Literatur, Film, Audio Engineering

## **12. Erklärung**

Hiermit erkläre ich, Sebastian Scherer, dass vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Frankfurt am Main, den

Sebastian Scherer