

## Ein Rückblick auf *Die neue amerikanische Malerei* in Europa

Chad Alligood



Abb. 1 Die neue amerikanische Malerei (Hochschule für bildende Künste, Berlin, 3.9–1.10.1958) – Blick in die Ausstellung (Fotograf: Soichi Sunami), The Museum of Modern Art Archives, New York (MMA20.589)



Abb. 2 Blick in die Ausstellung Jackson Pollock, 1912–1956, Hochschule für bildende Künste, Berlin 1958 (Fotograf: Soichi Sunami), The Museum of Modern Art Archives, New York (MMA20.591)

Es ist keineswegs übertrieben, die Ausstellung *The New American Painting* (*Die neue amerikanische Malerei*), 1958/59, (Abb. 1) als »Meilenstein« zu bezeichnen, schließlich war das auch der mit ihr verbundene Anspruch. Organisiert vom International Program des Museum of Modern Art (MoMA), New York, reiste die Schau in einem »weltweiten Siegeszug« in acht europäische Länder, um den Abstrakten Expressionismus zu zelebrieren, und kehrte dann im Sommer 1959 zum großen Finale ins MoMA nach New York zurück. Der Ausstellung gebührt historische Anerkennung dafür, diesen hintergründigen Malstil mit seinem akzentuierten Pinselduktus einem breiteren Publikum in Europa nähergebracht zu haben. Nahezu überall, wo sie zu sehen war, zog sie ein polarisierendes Gewirr kritischer Stimmen nach sich. Vielleicht ist diese Erregung der Kritiker der Grund für die im Lauf der Jahrzehnte aufgetretenen widersprüchlichen Geschichten rund um die Ausstellung. Es scheint beinahe, als verlangten der den Abstrakten Expressionismus definierende Mangel an Gegenständlichkeit und seine rigorose Weigerung, Bedeutung unmittelbar zu kommunizieren, einen extrem ausgeprägten historischen Apparat, um ihn zu rechtfertigen. *The New American Painting* wurde somit zu »einem veritablen Heimgewerbe der Forschung« für einflussreiche Kunsthistoriker, die sich die Ausstellung zunutze machten, um sie als Beweis für die jeweils eigenen, divergierenden Kulturkritiken anzuführen.<sup>2</sup>

Historiker in den 1970er-Jahren interpretierten die Ausstellung und im weiteren Sinn auch deren Thema zum Beispiel ganz unterschiedlich, als »eine Form wohlwollender Propaganda für eine ausländische Intelligenzia«,<sup>3</sup> oder schlimmer noch, als eine amerikanische »Waffe des Kalten Krieges«<sup>4</sup>. Diese frühen Historien erwiesen sich als äußerst beharrlich; erst vor Kurzem haben Kunsthistoriker begonnen, die Komplexität dieser interpretativen Methode anzugehen und aufzuarbeiten.<sup>5</sup> Was in dem hitzigen Kreuzfeuer des historischen Diskurses dieser Ausstellung oft untergeht, ist die Organisation der Schau selbst. Dieser Essay hat es sich zum Ziel gesetzt, den Schwerpunkt wieder auf die Kunst und die Künstler zu legen und bietet dazu einen kurzen Überblick zur Entstehung von *The New American Painting* sowie zu den Reaktionen darauf in Europa. Dies geschieht anhand der ausgestellten Kunstwerke, der Überlegungen der Künstler selbst zur Ausstellung und des zeitgenössischen kritischen Diskurses rund um die Schau.

*The New American Painting* bezeichnete sich, ein wenig selbstgefällig, als »die erste umfassende Ausstellung fortschrittlicher Tendenzen in der amerikanischen Malerei, die nach Europa geschickt wird«<sup>6</sup>. In der Schau waren 17 weiße Künstler vertreten (ausschließlich Männer, mit einer Ausnahme): William Baziot, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Barnett Newman, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin und Jack Tworkov.<sup>7</sup> An drei der Ausstellungsorte – Basel, Berlin und Paris – wurde *The New American Painting* gemeinsam mit *Jackson Pollock 1912–1956* gezeigt, einer retrospektiven Schau, die ebenfalls vom International Program des MoMA organisiert wurde (Abb. 2). Die Künstler und die Arbeiten für *The New American Painting* wurden von Dorothy C. Miller, der damaligen Kuratorin für die Museums-

sammlungen des MoMA, ausgewählt, die zuvor eine Reihe einflussreicher Ausstellungen mit dem Titel *Americans* organisiert hatte, in deren Rahmen zeitgenössische amerikanische Künstler präsentiert worden waren.<sup>9</sup> Zusammen mit dem Gründungsdirektor des MoMA, Alfred H. Barr, jr., zählte Miller zu den »Stilführer[n] im New York der 1950er-Jahre«<sup>9</sup> und war äußerst angesehen für ihr umfassendes Wissen über moderne Kunst und deren Exponenten. Die meisten der Künstler, die Miller für *The New American Painting* auswählte, waren zuvor in einer ihrer *Americans*-Ausstellungen vertreten gewesen, darunter Gorky und Motherwell 1946, Baziotes, Pollock, Rothko, Still und Tomlin 1952 sowie Brooks, Francis, Guston, Hartigan und Kline 1956. Tatsächlich fand sich eine bedeutende Anzahl der Gemälde, die die Wände dieser frühen Schauen geziert hatten, später auch auf der Werkliste von *The New American Painting*. Dazu gehörten Baziotes' *Dwarf (Zwerg)* von 1947, Rothkos *Number 10* von 1950 und Klines *Accent Grave* aus dem Jahr 1955, das auf dem Titelblatt der Berliner Ausgabe des Ausstellungskatalogs erschien (Abb. 3).

Somit stellte *The New American Painting* von 1958 wohl eine Art Kompilation aus Millers bedeutenden vorangegangenen kuratorischen Projektrecherchen dar, die zumindest bis in die 1940er-Jahre zurückgingen. In den Katalogen dieser früheren Ausstellungen zögerte die Kuratorin oft, deutliche Auslegungsmaßstäbe hinsichtlich der unterschiedlichen Arbeitsweisen dieser Maler anzulegen. In ihrem Vorwort zum Katalog der Schau *15 Americans*, 1952, schrieb sie zum Beispiel: »Rothko, Still, viel von Pollock [...] fallen in die Kategorie, die für gewöhnlich als abstrakt bezeichnet wird und die, wie zahlreiche kompetente Beobachter bemerkt haben, der vorherrschende Trend in der amerikanischen Malerei der Mitte des Jahrhunderts ist. Klassifizierungen dieser Art tendieren dazu, ungenau zu sein. Wenn sie das Publikum nicht irreführen, dann verärgern sie den Künstler, besonders da so viele ihrer Begriffe sich kaum definieren lassen.«<sup>10</sup>

Dieses der Vorsicht geschuldete Widerstreben, Interpretationen der Arbeiten vorwegzunehmen, kennzeichnete generell Millers Ansatz bei der Organisation dieser Ausstellungsreihe. Bezüglich der Frage nach Bedeutungen verweisen Millers übrige Kataloge und Texte oft auf die Stimme der Künstler oder tatsächlich auf die Kunst selbst: »Ihre Arbeiten werden jedenfalls gewandter für sich selbst sprechen als jede verbale Stellungnahme«<sup>11</sup>, versicherte sie im Katalog zu *12 Americans*, 1956. Bei *The New American Painting* beschränkte sich Millers schriftlicher Beitrag zum Katalog lediglich auf eine kurze Danksagung an die Künstler, Leihgeber, Unterstützer und verschiedene andere Personen, die dazu beigetragen hatten, die Ausstellung zu verwirklichen.

Bei der Zusammenstellung der Werkliste für die internationale Wanderausstellung griff die Kuratorin auf die Werke zurück, die das Museum selbst soeben erst zusammengetragen hatte, sowie auf die engen Beziehungen, die sie mit New Yorker Galerien, Künstlern und individuellen Sammlern pflegte (darunter auch hochrangige, einflussreiche Förderer des Museums). Von den 81 für die Ausstellung ausgewählten Gemälden stammten 18 aus der Sammlung des MoMA. Weitere 16 Bilder waren Leihgaben von fünf der bekanntesten Galerien New Yorks: der Stable Gallery, Martha Jackson Gallery, Sidney Janis Gallery, Betty Parsons Gallery und André Emmerich Gallery. Dies ist ein weiterer Beleg für die Symbiose zwischen dem Museum und dem New Yorker Galerisystem während dieser Epoche: Indem sie Bilder an das Museum verliehen, förderten die Galeristen die Künstler, die sie vertraten, konnten durch die erhebliche Aufmerksamkeit, die jenen durch die Ausstellungen zuteil wurde, jedoch auch selbst auf finanzielle Gewinne hoffen. Wie Hartigan es kurz und bündig zusammenfasste: »Diese Ausstellungen etablierten die amerika-

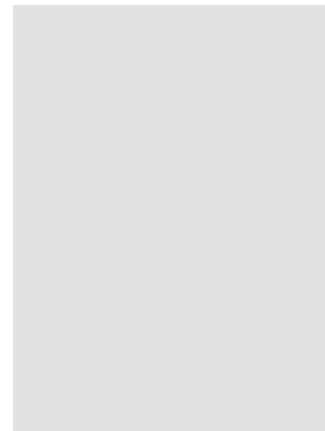


Abb. 3 Titelblatt von Die neue amerikanische Malerei – Katalog zur Ausstellung in der Hochschule für bildende Künste, Berlin 1958

nischen Künstler. Und aus diesem Grund haben wir alle begonnen zu verkaufen.«<sup>12</sup> Ein Gutteil der restlichen Kunstwerke waren Leihgaben aus den Sammlungen von MoMA-Förderern wie Nelson Rockefeller, damals Gouverneur von New York und Stiftungsrat des Museums. Tatsächlich war Millers Beziehung zu Rothko und Still im Jahr 1958 bereits dermaßen abgekühlt, dass sie auf private Leihgaben angewiesen war, um diese berüchtigt launischen Künstler auch ohne deren Wissen oder Zustimmung in der Ausstellung repräsentiert zu sehen.<sup>13</sup>

Sobald die Exponate zusammengestellt waren, strebte diese Zusammenschau den höchsten Höhen von Einflussreichtum und Erfolg zu. Ben Heller, Sammler und Leihgeber zur Ausstellung und enger Freund Millers, beschrieb diesen Anspruch in einem Brief an die Kuratorin von 1958 ganz deutlich: »Die Schau ist das Gegenstück zur Armory Show, nur umgekehrt, und ich hoffe nur, dass die Nachwirkungen in Europa ebenso stark sind, wie sie 1913 für uns waren.«<sup>14</sup> Diese Auffassung von der Ausstellung und ihrem Potenzial, den Strom künstlerischen Einflusses über den Atlantik umzukehren, findet sich sowohl in zeitgenössischen Schriften selbst als auch in späteren Reflexionen zum Vermächtnis der Schau. In seinem Kommentar im Ausstellungskatalog beschreibt Porter McCray, Direktor des International Program des MoMA, aufgeregt die Ankunft des Abstrakten Expressionismus und seine anschließenden Auswirkungen: »[...] eine völlig ›neue‹ – eine einzigartige und autochthone – Art von Malerei hat sich manifestiert, eine, deren Einflüsse ganz deutlich in den Arbeiten von Künstlern in Europa aber auch in zahlreichen anderen Teilen der Welt zu erkennen sind«<sup>15</sup>. Auch Hartigan sinnierte 1979 über die internationale Ausbreitung des Stils des Abstrakten Expressionismus als Folge dieser Ausstellung: »Und dann waren wir alle in der Ausstellung *New American Painting*, die durch Europa reiste. Das ist die Schau, die diesen großen Einfluss auf die europäische Kunst hatte und jeder in Italien und in Frankreich hat angefangen, den Abstrakten Expressionismus New Yorks zu malen. Nur nach England ist er irgendwie nicht so vorgedrungen, einige Künstler griffen ihn auf, allerdings nicht viele. Ich glaube die Engländer sind wirklich zu literarisch geprägt, um sehr abstrakt und emotional zu denken.«<sup>16</sup>

Hartigan markierte den Unterschied zwischen den divergierenden Reaktionen, die die Ausstellung an den verschiedenen Schauplätzen auslöste. Tatsächlich brachten die acht Städte auf der Reiseroute der Ausstellung – Basel, Mailand, Madrid, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Paris und London – bezüglich ihrer jeweiligen Ansprüche an die Ausstellung ihre ganz eigenen historischen und kulturellen Positionen mit ein. Einige europäische Kritiker der Zeit hatten Bedenken hinsichtlich der Richtung der Einflussnahme. Viele von ihnen sahen kontinentale Ursprünge in der vorgeblich »autochthonen« amerikanischen Malerei: »[d]ie Wurzeln dieser Kunst liegen in Europa und nennen sich Fauvismus, deutscher Expressionismus, Klee, Picasso, bisweilen Matisse oder der von André Masson inspirierte Surrealismus«, stellte der französische Kritiker André Chastel in seiner scharfzüngigen Rezension der Ausstellung fest.<sup>17</sup> Eine solche Skepsis gegenüber der amerikanischen Malerei war im Frankreich der Nachkriegszeit vorherrschend, wo man sich größtenteils weigerte, New York als aufstrebendes Zentrum der Kunstwelt anzuerkennen.<sup>18</sup> Eine solche Skepsis beschränkte sich jedoch nicht ausschließlich auf europäische Kritiker, auch einige der ausgestellten Künstler erteilten dem Anspruch auf die ursprüngliche Originalität dieser selbsternannten »neuen« amerikanischen Malerei eine Absage. Pollock beispielsweise lehnte diese Denkweise stets ab und verwies auf die Wurzeln in der Malerei des Amerikanischen Regionalismus: »Die Vorstellung einer isolierten amerikanischen Malerei, die in diesem Land in den 1930er-Jahren

so verbreitet war, erscheint mir ebenso absurd, wie die Ausbildung einer rein amerikanischen Mathematik oder Physik absurd wäre [...] die Grundprobleme zeitgenössischer Malerei sind unabhängig von jedem Land.«<sup>19</sup> Für Pollock wie für Chastel lag die Unmöglichkeit einer völlig einzigartigen künstlerischen Sprache, die sich ganz allein aus amerikanischer Erde erheben haben sollte, schon in der Natur der Kunst als solcher begründet: Beiden zufolge vermag die Kunst, indem sie Inspiration außerhalb ihrer selbst sucht, nationale Grenzen zu überwinden und sich ganz selbstverständlich in fruchtbaren Austausch zu begeben.

Für andere wiederum lag das eigentlich Problematische an *The New American Painting* weniger in dem Anspruch begründet, originär amerikanisch zu sein, als vielmehr in dem, etwas gänzlich Neues zu präsentieren. Als stilistische Bewegung förderte der Abstrakte Expressionismus gewagte Behauptungen hinsichtlich seiner Originalität und Einzigartigkeit durch seine bombastische, impulsive Faktur: dramatische gestische Zeichen, durchsetzt von plakativen Farbschwaden, nahezu hyperbolische Pinselstriche, die durch dicke Pigmentklumpen gezogen werden (Abb. 4). Eine solch fieberhafte Manipulierung von Farbe lässt an die namensgebenden Aktionen der Action Painter denken – Aktionen, die der künstlerischen Handschrift der einzelnen Vertreter dieser Richtung inhärierten und einzigartig waren. Unter der Federführung des Abstrakten Expressionismus wurde das gestische Zeichen gleichbedeutend mit der Hand des Künstlers und deshalb bezeichnend für dessen Originalität, sein Einssein mit der Leinwand. Das Gemälde – das Kunstwerk – manifestierte den absoluten Ausdruck der Identität des Künstlers und wurde somit untrennbar mit ihr verbunden. Dementsprechend verlieh das gestische Zeichen auf der Oberfläche des Gemäldes seiner eigenen Originalität Gestalt, während es gleichzeitig die einzigartige Identität des Autors kommunizierte. Wer brauchte schon eine Signatur, wenn man auch ein gestisches Zeichen setzen konnte? Dennoch spotteten einige europäische Betrachter über *The New American Painting* und den Anspruch der Schau auf Originalität: »Nicht einer dieser Maler schwimmt gegen den Strom. Nicht einer von ihnen ist antikonformistisch. Es gibt keinerlei geistigen Höhenflug«, bemängelte Leonardo Borgese, Kunstkritiker des *Corriere della Sera*, anlässlich der Eröffnung der Ausstellung in Mailand.<sup>20</sup> Borgeses antifaschistische politische Ansichten prägten seinen Eindruck von der amerikanischen Malerei, die er für zu assimilativ hielt, um wahrhaft originell zu sein. Eine solche Argumentationslinie erinnert an negative Kritiken zum Abstrakten Expressionismus in den USA der frühen 1950er-Jahre, welche auf ähnliche Weise den Anspruch der Bewegung auf Unorthodoxie infrage gestellt hatten: »Die Haltung hinter dieser Kunst scheint konservativ zu sein. Das Hauptelement der Überraschung oder des Schocks daran ist die Tatsache, dass die Maler selbst zu glauben scheinen, dass sie etwas Neues machen. Doch genau ihr Ruhm weist auf das Gegenteil hin. Es ist exakt der Erfolg ihrer Arbeiten in offiziellen und akademischen Kreisen, die deren Verbreitung durch jene Werbemaschinerie erlaubte, die etwa dreißig Jahre zuvor für den Einsatz in der Modernen Kunst entwickelt wurde.«<sup>21</sup>

Für diese Betrachter waren das Beharren des Abstrakten Expressionismus auf seiner eigenen Originalität und sein schlussendlicher Erfolg beim breiten Publikum die Aspekte, die seinen letztlich doch konservativen Unterbau erkennen ließen.

Andere europäische Betrachter zeigten ähnliche Reaktionen wie frühere amerikanische Rezipienten, als sie die Ausstellung mit Hinweis auf Stil- und Geschmacksfragen tadelten. »Das ist keine Kunst – das ist ein geschmackloser Witz: Rettet mich vor den riesigen Spinnennetzen«, ließ eine Überschrift in der Londoner *Reynolds News* anlässlich der Ausstellungseröffnung in der Tate Gallery verlau-

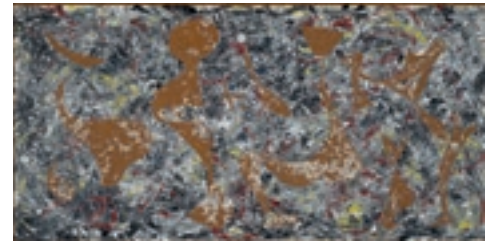


Abb. 4 Jackson Pollock, **Out of the Web: Number 7**, 1949, Öl und Lack auf Masonit, 121,5 x 244 cm, Staatsgalerie Stuttgart, erworben mit Lotto-Mitteln 1964, Inv.-Nr. 2668Abb. 2

ten.<sup>22</sup> Eine anonyme Kritik in einer Brüsseler Zeitung sah in der Ausstellung keinerlei irgendwie gearteten Humor, sondern attackierte die kindischen Blasphemien, die sich dort fänden: »Fassungslos betrachtet man die zwei Mal zweieinhalb Meter großen Tintenflecke; Graffitis, die um das zehntausendfache vergrößert wurden, bei denen ein Kreidestrich so dick wie ein Dachsparren erscheint; nachgiebige Rechtecke, formlose Kritzeleien, kindische Ansammlungen von Zeichen ...«<sup>23</sup> Indem diese Rezensenten die Gemälde aufgrund von Form und Komposition ablehnten, folgten sie amerikanischen Kritiken, die mit dem Aufblühen des Abstrakten Expressionismus ebenfalls den Verlust traditioneller Standards in der künstlerischen Ausbildung beklagten. Wie es der britisch-amerikanische Kritiker Geoffrey Wagner, der in New York tätig war, 1954 ausdrückte: »Form, Komposition, räumliche und plastische Konstruktion befinden sich in der aktuellen amerikanischen Kunst auf einem Tiefstand.«<sup>24</sup> Wieder andere machten für die Beleidigung, die die Ausstellung darstelle, nicht die Künstler verantwortlich, sondern die Kuratorin. So bezeichnete der Londoner *Star* Miller als »Die Frau voller Gewalt: Sie versetzt uns 81 Schläge ins Gesicht«<sup>25</sup>. Im Kielwasser von *The New American Painting* machte eine Vielzahl an Vorwürfen die Runde; bisweilen wurden sogar die Veranstaltungsorte dafür verantwortlich gemacht, dass sie die Werke zeigten. Nach der Schau in Paris beklagte Claude Roger-Marx »die Unbesonnenheit der versammelten nationalen Museen, einer solch infektiösen Häresie gar zu großzügig offizielle Unterstützung zu bieten«<sup>26</sup>.

Doch trotz der Gegenreaktionen ließen sich einige Kulturbeobachter tatsächlich von der mit der Ausstellung verkündeten einzigartigen amerikanischen Ingeniosität überzeugen. Der deutsche Kunstkritiker Will Grohmann reagierte auf *The New American Painting* mit Erstaunen und glaubte an eine dort präsentierte Originalität: »Angesichts der großen Anzahl an herausragenden Talenten lässt sich wohl von einer amerikanischen Schule sprechen; erstmals in der Geschichte der Kunst treten Persönlichkeiten hervor, die nicht von Europa beeinflusst sind, sondern die, ganz im Gegenteil, Europa beeinflussen, darunter auch Paris.«<sup>27</sup> Auch in Frankreich warnte Jean Cassou, Direktor des Musée National d'Art Moderne, Paris, wo die Ausstellung stattfand, vor der Versuchung, signifikante Parallelen zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der europäischen Malerei zu ziehen. Für Cassou standen die philosophischen Wurzeln der amerikanischen Malerei – ein Naturalismus, der transzendentelem Gedankengut entsprang – »in deutlichem Kontrast zu europäischer Vernunft und Mäßigung«<sup>28</sup>. Tatsächlich betrachtete eine jüngere Generation europäischer Künstler die Ausstellung auf ähnliche Weise in Abgrenzung zum Vermächtnis europäischer Malerei. Georg Baselitz, der sie als Student an der Akademie der Künste in Westberlin gesehen hatte, beschrieb ihren Einfluss recht prägnant: »Wir waren Anhänger der Schule von Paris, doch die Schau löschte diesen Einfluss aus und übertrumpfte ihn noch.«<sup>29</sup>

Aus der Distanz betrachtet, sind »Meilensteine« leicht zu sehen und zu erkennen, sie werden oftmals eingesetzt, um die eigene Position zu festigen und erscheinen in einer sich stetig verändernden Welt konstant und zeitlos. Oft sind sie historisch und dadurch problematisch, denn unsere Geschichte gibt uns ebenso viel Auskunft über ihre Themen wie über ihre Protagonisten. So ist es auch mit dem Meilenstein *The New American Painting*, einer Ausstellung, die sich nicht nur nach außen hin als umfassender Überblick über die »fortschrittlichen Tendenzen in der amerikanischen Malerei« positionierte, sondern sich auch nach innen als Huldigung an den amerikanischen Einfluss inszenierte – von Beginn an in der Überzeugung, in den USA als Erwiderung auf die *Armory Show* fungieren zu können. Zusammen mit weiteren Ausstellungsmeilensteinen der amerikanischen Malerei in Europa, wie

*Modern Art in the United States, 1955/56*, ebenfalls vom MoMA organisiert, oder der *documenta 2, 1959*, war die Schau bestrebt, die amerikanische Kunst als internationale Avantgarde zu avancieren. Da die Ziele der Ausstellung hinsichtlich ihrer potenziellen historischen Auswirkungen so ambitioniert waren, hat sie in den Jahrzehnten nach ihrer Austragung als Prisma gedient, durch das Amerikaner und Europäer einen amerikanischen Nationalcharakter wahrnehmen (und entsprechend darauf reagieren). Dies ist – vielleicht mehr als alles andere – ihr Vermächtnis: als »Meilenstein« eine scheinbare Konstante zu sein, zu der wir zurückkehren können, immer und immer wieder, und an der wir unsere eigene Position festmachen können.

- 1 Rich, Sarah K.: »Accolades and Abstraction«, in: *Art In America*, 101, Nr. 11, Dezember 2013, S. 90: »global victory lap«.
- 2 Tenenbaum, Stacy: »The triumph of ›The New American Painting‹. MoMA and Cold War cultural diplomacy«, in: Garlake, Margaret (Hrsg.): *Artists and Patrons in Post-war Britain*, London 2017, S. 114: »a veritable cottage industry of research«.
- 3 Kozloff, Max: »American Painting During the Cold War«, in: *Artforum*, 11, Mai 1973, S. 43–54: »a form of benevolent propaganda for foreign intelligentsia«.
- 4 Cockroft, Eve: »Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War«, in: *Artforum*, 12, Nr. 10, Juni 1974, S. 39–41: »weapon of the Cold War.«
- 5 Für weitere Informationen zu diesem Thema siehe Tenenbaum 2017 (wie Anm. 2) und den Beitrag von David Anfam in diesem Katalog.
- 6 Pressemitteilung »The New American Painting, Large Exhibition, Leaves for Year-Long European Tour Under Auspices of International Council at Museum of Modern Art«, 11.3.1958, Archiv des Museum of Modern Art Archives: <[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/2342/releases/MOMA\\_1958\\_0025.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2342/releases/MOMA_1958_0025.pdf)> [zuletzt aufgerufen am 25.9.2018]: »the first comprehensive exhibition to be sent to Europe of advanced tendencies in American painting.«
- 7 Es gilt zu beachten, dass sich unter den bedeutenden Vertretern des Abstrakten Expressionismus zahlreiche Frauen und farbige Künstler befanden, obwohl Wissenschaft und Ausstellungsgeschichte deren Leistungen größtenteils außer Acht lassen. Wichtige aktuelle Ausstellungen sowie die begleitenden Kataloge haben nun dazu beigetragen, diese Voreingenommenheit zu thematisieren, vor allem *Women of Abstract Expressionism*, hrsg. von Joan M. Marter, Ausst.-Kat. Denver Art Museum, Denver 2016, sowie *Procession: the art of Norman Lewis*, hrsg. von Ruth Fine, Ausst.-Kat. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 2015, Berkeley 2015.
- 8 Für weitere Informationen zu Millers bahnbrechender Arbeit während dieser Epoche siehe Zelevansky, Lynn: »Dorothy Miller's ›Americans‹, 1942–63«, in: John Elderfield (Hrsg.): *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad. Studies in Modern Art*, Nr. 4, New York 1994.
- 9 Oral-History-Interview mit Grace Hartigan, 10.5.1979, Archives of American Art, Smithsonian Institution: <<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-grace-hartigan-12326#transcript>> [zuletzt aufgerufen am 25.9.2018]: »the taste makers in New York in the '50s«.
- 10 Miller, Dorothy: *15 Americans*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1952, S. 5: »Rothko, Still, much of Pollock [...] fall within the category usually called abstract, which, as many competent observers have remarked, is the dominant trend in midcentury American painting. Clas-

sification of this kind is apt to be inaccurate.

If it does not mislead the public it usually annoys the artist, particularly since so many of its terms can scarcely be defined.«

11 Miller, Dorothy: *12 Americans*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1956, S. 5: »Their work will in any case speak for itself more eloquently than any verbal statement.«

12 Hartigan 1979 (wie Anm. 9): »Those shows established the American artist. And that's the reason that we all started to sell.«

13 Oral-History-Interview mit Dorothy C. Miller, 14.5.1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

14 Heller, Ben: Brief an Dorothy Miller, 11.3.1958, *Dorothy C. Miller Papers*, l.14.d. MoMA Archives: »The exhibit is the equivalent of the Armory Show in reverse and I only

hope that the reverberations will be as strong in Europe as they were for us in 1913.«

15 McCray, Porter: *The New American Painting, as shown in eight European countries*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1958/59, S. 7: »a totally ›new‹ – a unique and indigenous – kind of painting has appeared, one whose influence can be clearly seen in works of artists in Europe as well as in many other parts of the world.«

16 Hartigan 1979 (wie Anm. 9): »And then we were all in the ›New American Painting‹ show that traveled throughout Europe. That's the show that had the big impact on European art and everybody started painting New York abstract expressionism in Italy then, and in

- France. Somehow, it didn't get to England that much, a few artists picked it up but not many. The English are really too literary to think very abstractly and emotionally, I think.«
- 17 Chastel, André, in: *Le Monde*, Paris, 17.1.1959, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1958/59 (wie Anm. 15), S. 13: »the roots of this art are European, and are called Fauvism, German Expressionism, Klee, Picasso, sometimes Matisse or André Masson's inspired Surrealism.«
- 18 Lewison, Jeremy: »A New Spirit of Freedom: Abstract Expressionism in Europe in the Aftermath of War«, in: *Abstract Expressionism*, hrsg. von David Anfam, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2017, S. 50–96, hier: S. 53.
- 19 Aus der schriftlichen Antwort des Künstlers auf einen Fragenbogen, veröffentlicht in: *Arts and Architecture*, LXI, Februar 1944, abgedruckt in: Bryan, Robertson: *Jackson Pollock*, New York 1961, S. 193: »The idea of an isolated American painting, so popular in this country during the thirties, seems absurd to me just as the idea of creating a purely American mathematics or physics would seem absurd [...] the basic problems of contemporary painting are independent of any country.«
- 20 Borgese, Leonardo, in: *Corriere della Sera*, Mailand, 8.6.1958, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1958/59 (wie Anm. 15), S. 8: »Not one of these painters goes against the current. Not one of them is anti-conformist. There is no spiritual flight.«
- 21 Grosser, Maurice: *The Painter's Eye*, New York 1951, S. 180: »The attitude behind this art seems to be conservative. The chief element of surprise or shock about it is the fact that the painters themselves seem to believe they are doing something new. But their very celebrity hints at the contrary. It is precisely the success of their work in official and academic circles that permits it to be distributed by the advertising machinery developed some thirty years ago for the use of Modern Art.«
- 22 Anonymer Verfasser, in: *Reynolds News*, London, 1.3.1959, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1958/59 (wie Anm. 15), S. 14: »This is not art – it's a joke in bad taste: Save me from the great string spider webs.«
- 23 Anonymer Verfasser, in: *Le Phare*, Brüssel, 14.12.1958, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1958/59 (wie Anm. 15), S. 12: »One examines with consternation ink spots measuring two yards by two and a half; graffiti enlarged ten-thousand times, where a crayon stroke becomes as thick as a rafter; soft rectangles, formless scribbles, childish collections of signs ...«
- 24 Wagner, Geoffrey: *The Antioch Review*, Bd. 14, Nr. 1, Frühling 1954, S. 3: »Form, composition, spatial and plastic construction are at a very low ebb in American art today.«
- 25 Kunstkritiker des *Star*: »The Woman of Violence: She Delivers 81 Smacks in the Eye«, in: *Star*, London, 23.2.1959.
- 26 Roger-Marx, Claude, in: *Le Figaro Littéraire*, Paris, 19.1.1959, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1958/59 (wie Anm. 15), S. 13: »the imprudence of the combined national museums in offering official support all too generously to such contagious heresies.«
- 27 Grohmann, Will, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 7.9.1958, zit. nach: Ausst.-Kat. New York 1958/59 (wie Anm. 15), S. 11: »In view of the large number of great talents, one can speak of an American School; for the first time in the history of art, personalities are emerging that are not influenced by Europe, but, on the contrary, influence Europe, including Paris.«
- 28 Cassou, Jean: Vorwort zu *Jackson Pollock et la Nouvelle Peinture Americaine*, Paris 1959, zit. nach: Jachec, Nancy: »Transatlantic Cultural Politics in the late 1950s: the Leaders and Specialists Grant Program«, in: *Art History*, Bd. 26, Nr. 4, September 2003, S. 548: »stood in distinct contrast to European rationality and restraint.«
- 29 »Georg Baselitz talks to Pamela Kort«, in: *Artforum*, Bd. 41, Nr. 8, April 2003, S. 10: »We'd been adherents of the School of Paris, but this show blotted out that influence and surpassed it.«