

SERGE GUILBAUT

WIE NEW YORK DIE IDEE
DER MODERNEN KUNST GESTOHLLEN HAT

ABSTRAKTER EXPRESSIONISMUS, FREIHEIT UND KALTER KRIEG

Serge Guilbaut
2007

CATRON PHOT

Die Entstehung einer amerikanischen Avantgarde, 1945 – 1947

Amerika war während der vierziger und fünfziger Jahre bei Europäern, insbesondere bei Franzosen, nicht gut angesehen. Die armen Europäer haßten Amerika, weil es reich war. Die reichen Europäer, geistigen Dingen wenig zugeneigt, haßten Amerika, weil es materialistisch war. Die kleinbürgerlichen Europäer, dumm und verhärtet, haßten Amerika, weil es nicht intelligent war. Die linken Europäer haßten Amerika, weil es imperialistisch war. Die rechten Europäer haßten Amerika, weil es an den Fortschritt, die Moral und das Gute im Menschen glaubte. Die Europäer der politischen Mitte haßten Amerika, weil es mehr die Mitte vertrat als irgend jemand sonst und sich in der Mitte der Welt befand. Alle Europäer haßten Amerika, weil Amerikaner die glücklicheren Europäer waren, es sei denn, sie waren offensichtlich Kolonisierte (Indianer, Schwarze). Die Europäer haßten Amerika, weil sie sich selbst haßten. Und die wenigen Europäer, die Amerika verteidigten, weckten eher den Wunsch, es zu hassen.

Claude Roy, *Nous*, Paris 1972

Viele Amerikaner verbanden mit dem Kriegsende die Erfüllung der Prophezeiung, die Henry Luce 1941 in seinem berühmten Artikel »Das amerikanische Jahrhundert« ausgesprochen hatte.¹ Amerika, bereichert durch den Krieg, wirtschaftlich und militärisch unabhängig, zumal es zusätzlich über eine atomare Abschreckungsmacht verfügte, machte sich auf, die befreite Welt in das »amerikanische Jahrhundert« zu führen. Leicht war es jedoch nicht, diese verlockende Prophezeiung zu verwirklichen. Schon 1944 ließen verschiedene Planungsstellen und Kommissionen, die für die Organisation der Nachkriegszeit verantwortlich waren (unter anderem die »National Planning Association«, der »Twentieth Century Fund« und das »Committee for Economic Development«),² größere Schwierigkeiten und Hindernisse durchblicken, die während der Planung auftauchten. Die neue Welt mußte von Grund auf neu erschaffen werden. All die Anstrengungen, Widersprüche, Verheißungen und Rückschläge riefen einen ängstlichen Pessimismus hervor, der innerhalb von wenigen Jahren alle Gesellschaftsschichten erfaßte.

Zur Zeit der Befreiung Europas war die unter dem Banner der Volksfront vereinigte amerikanische Linke noch einflußreich. Aber schon bald führten ineffektive internationale Konferenzen, die armseiligen Auftritte von Präsident Truman und das Verhalten der Sowjetunion zu Enttäuschungen. Der weitverbreitete Optimismus nach der Befreiung verflüchtigte sich rasch. Viele hatten während der langen Jahre des Kampfes von der Erschaffung der »einen Welt« geträumt. Mit

1 Henry R. Luce, »The American Century«, in: *Life*, 17. Februar 1941, S. 61-65.

2 Für weitere Details siehe: David W. Eakins, »Business Planners and America's Post War Expansion«, in: *Corporations and the Cold War*, hrsg. v. David Horowitz, (Modern Reader) New York 1970, S. 143-171.

dem Zerfall der Volksfront und der wachsenden Gefahr eines dritten Weltkriegs zerrann dieser Traum jedoch sehr schnell. Niemand empfand die Enttäuschung als so schmerzlich wie die Liberalen, die gehofft hatten, daß aus dem verheerenden Krieg eine ideale Welt erwachsen würde, und die Vertreter der extremen Linken, die nur zu gut sahen, daß ihre pessimistischen Analysen nun Realität wurden.³

Dieser Pessimismus der Linken spielt eine Schlüsselrolle in unserer Analyse der Nachkriegsszenarie. Eine Betrachtung der politischen Ereignisse und ihrer Auswirkung auf Intellektuelle erlaubt, die Haltungen und ideologischen Standpunkte enttäuschter und mit einer moralischen Niederlage konfrontierter Maler und Schriftsteller besser zu verstehen. Der Frieden war zwar wiederhergestellt, aber er war so instabil und absurd, daß er Linksintellektuellen noch weniger akzeptabel schien als der Krieg selbst. Er galt als Pyrrhussieg. Die Nachkriegswelt schien auf einem Vulkan gebaut, und man konnte nichts weiter tun, als auf seinen Ausbruch warten.

Die ersten Zwistigkeiten traten schon während der Konferenz von Jalta im Februar 1945 auf, als der Sieg der beiden Großmächte ratifiziert und die Aufteilung der Welt zwischen ihnen nach einem Kooperationsmodell verhandelt wurde. Der Westen erwartete von Jalta die Einführung freier Wahlen und parlamentarischer Demokratien in Osteuropa, die UdSSR hingegen die Etablierung eines Ringes befreundeter Nationen, deren politisches System dem ihren entsprach, rund um die eigenen Grenzen. Das war der erste Reibungspunkt zwischen den beiden Großmächten und der Beginn einer heftigen und konfuse Auseinandersetzung, die ihren vorläufigen Höhepunkt im März 1946 mit Churchills Ansprache in Fulton, Missouri, erreichte.

Mit seiner »Eindämmungspolitik« betrieb Truman die politische Teilung Europas. Diese Haltung widersprach dem Internationalismus des New Deal, der, wie wir bereits gesehen haben, von verschiedenen liberalen Gruppierungen unterstützt wurde, die mit der Idee, Freiheit und Demokratie über die ganze Welt zu verbreiten, einen etwas utopischen Idealismus vertraten. Die Liberalen unterstützten am Ende des Krieges zwar noch den »zweiten New Deal«,⁴ begannen aber, sich unter dem Eindruck der Schwierigkeiten, die der Wiederaufbau einer friedlichen Welt mit sich brachte, aufzuspalten. Der Frieden, wie ihn Freda Kirchwey von *The Nation* sah, mußte durch eine neue, auf Kooperation, Demokratie, Wohlstand und der Stabilität eines Systems beruhenden Ordnung gesichert werden, die sich in großen Teilen auf das Modell der amerikanischen Demokratie stützte:

Nur ein New Deal im Weltmaßstab, weitreichender und konsistenter als unser zögerlicher New Deal, kann den kommenden dritten Weltkrieg verhindern.⁵

Dank dieser Struktur, so hofften die Liberalen, könnten alle Völker von Kolonialismus und Imperialismus befreit werden. Zu diesem Zweck

³ Zu den ideologischen Unterschieden innerhalb der amerikanischen Linken siehe: Alonzo H. Hamby, *Beyond the New Deal: Harry S. Truman and American Liberalism*, (Columbia University Press) New York 1973, S. 29-85.

⁴ Der »zweite New Deal« setzte gegen Ende der dreißiger Jahre ein und vertrat einen dynamischen, wettbewerbsbezogenen Kapitalismus, verbunden mit einem Sozialversicherungsprogramm und einer strengen Steuerpolitik der Regierung. Seine Außenpolitik bestand im wesentlichen in einem Austauschprogramm und internationaler Expansion.

⁵ Freda Kirchwey, »Program of Action«, in: *The Nation*, 11. März 1944, S. 300-305.

und um die wirtschaftliche Vorherrschaft Amerikas zu bewahren, traten sie für einen freien Weltmarkt ein.⁶ Die Vereinigten Staaten gingen also zunächst, während des Krieges, vom traditionell amerikanischen uneingeschränkten Isolationismus der dreißiger Jahre zu einem Interventionismus über, um dann, gegen Kriegsende, zu einem leicht utopischen Internationalismus – in ersten Ansätzen ein imperialistischer Internationalismus – zu gelangen, der sich während des Kalten Krieges voll entwickeln sollte. Aber das liberale Programm konnte nie verwirklicht werden, obwohl Liberale weiterhin zahlreich an der Regierung beteiligt waren. Ende 1944, nach der Konferenz von Dumbarton Oaks, als offensichtlich keines der beteiligten Länder Wendell Willkies Vorschlag aufnahm und bereit war, zugunsten einer Weltregierung die nationale Souveränität aufzugeben, begruben die Liberalen endgültig ihren Traum von einer Welt, aus der anarchische Konflikte zwischen einzelnen Nationen verbannt wären. Mußte man schon die Idee einer Weltregierung aufgeben, so dachten sie, läge die Lösung vielleicht in der Gründung einer internationalen Organisation, die mit einer hinreichend starken Polizeigewalt ausgestattet war, um jeglichen Machtübergriffen großer Nationen Einhalt zu gebieten.

Mit all ihrem Optimismus, den sie aufbringen konnten, akzeptierten die Liberalen die Einschränkungen der Konferenz von San Francisco, die im Juni 1945 zur Gründung der Vereinten Nationen führte. Trotz des verbreiteten Optimismus war die Konferenz kein Sieg für den Liberalismus. Sie leitete vielmehr seinen Untergang im politischen Leben Amerikas ein. Was als Friedenskonferenz geplant war, verkehrte sich schnell in einen versteckten Kampf zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion, die dabei moralisch die Oberhand behielt. Tatsächlich verteidigten die Kommunisten all die Lieblingsideen der Liberalen (Verweigerung der Aufnahme des faschistischen Argentinien in die UNO, Unabhängigkeit der Kolonialvölker, Recht auf Arbeit und Ausbildung) gegen die amerikanische Delegation, angeführt von Senator Arthur H. Vandenberg, der »entschlossen schien, die sowjetisch-amerikanischen Beziehungen zugrunde zu richten«.⁷

Für Liberale und radikale Linke war es unmöglich, imperialistische und reaktionäre Regierungen zu unterstützen (während die amerikanische Regierung die Holländer in Indonesien, die Franzosen in Indochina und das Franco-Regime in Spanien unterstützte). Die politischen Optionen der amerikanischen Regierung schienen alles anzufechten, was die Liberalen während des Krieges verteidigt hatten. Deren Enttäuschung äußerte sich deutlich am 4. Dezember 1945 in einer Krisensitzung, die vom »Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions« im Madison Square Garden einberufen worden war. Henry Wallace nahm an dieser Versammlung teil und unterstützte deren Anliegen.⁸

6 Zur »Politik der offenen Tür« siehe allgemein die sogenannten »New Left«-Historiker und insbesondere William Appleman Williams, *The Tragedy of American Diplomacy*, (Dell) New York 1959.

7 Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 88.

8 Vgl. ebd., S. 101.

Die Machtübernahme von Harry Truman am 12. April 1945 hatte

den Liberalen den letzten, nach den Konferenzen von Jalta und San Francisco noch vorhandenen Hoffnungsschimmer geraubt. Zwar wurde Truman als Anhänger des New Deal gehandelt, viele aber erkannten in ihm das traditionelle politische Räderwerk. Die liberale Zeitschrift *Common Sense* beschrieb den neuen Präsidenten als »repräsentativ für eine kleinstädtisch-mittelständische Haltung, ein Rassist und ideologieloser Broker, der die grundlegenden Probleme Amerikas und der Welt verkennt«. ⁹

Jene, die Harry Truman ablehnten, sahen eine Alternative in Henry Wallace. Im September 1945 gewann der immer noch populäre Wallace zusätzlich an Einfluß auf die Wählerschaft mit der Veröffentlichung seines Buches *Sixty Million Jobs*. Er schien wirklich der rechtmäßige geistige Erbe Roosevelts zu sein und wurde so zum Hauptwidersacher Präsident Trumans.

Der amerikanische Isolationismus erreichte 1945 seinen Tiefpunkt:

Bis 1945 waren Anzahl und Einfluß der öffentlichen Fürsprecher des amerikanischen Isolationismus geschrumpft. Die Internationalisten waren in Führung. Sie hatten nahezu ein Monopol auf die Vertretung und Propagierung bestimmter Vorstellungen über die Welt. ¹⁰

Schien der Isolationismus auch beinahe ausgestorben, entwickelte sich dennoch ganz rapide einer seiner Ausläufer, der Nationalismus. Die radikale Linke zeigte sich zwar ebenso enttäuscht wie die Liberalen, war aber zynischer und betrachtete diese Machenschaften mit großer Gelassenheit und wachsender Ironie. Ihre Analysen veränderten sich keineswegs durch die Einmischung des liberalen Nationalhelden Henry Wallace in die Debatte:

Wallaceland ist die geistige Heimat von Henry Wallace und einigen hunderttausend regelmäßigen Lesern von *The New Republic*, *The Nation* und *PM*. Es ist eine stets nebelverhangene Gegend, bedingt durch die lauen Winde des liberalen Golfstroms, die mit dem sowjetischen Gletscher in Berührung kommen. Seine Einwohner sprechen »Walleisich«, einen abgegriffenen Provinzdialekt. ¹¹

Zunächst durch verlorene und dann durch unausgetragene Schlachten gebrannt, wußten die Radikalen nicht mehr, zu welchem Heiligen sie noch beten sollten. Ihre Verunsicherung entsprach ihrem Pessimismus, ihrer Unfähigkeit, an irgendeine öffentliche Sache zu glauben, ihrer Schwierigkeit, irgendeine wirksame politische Aktion ins Auge zu fassen. 1946 brachte Dwight Macdonald das Befinden der radikalen Linken nach der Ratifizierung der UNO-Charta (Oktober 1945) klar zum Ausdruck:

Die UNO zeigt, warum es heute für einen Radikalen schwierig ist, sich selbst in Beziehung zu internationalen Angelegenheiten zu setzen, oder auch zu irgendeiner Art von Denken oder Handeln, das über seine eigene persönliche Erfahrung hinausgeht, ob es sich um einen Intellektuellen in New York City oder um das Mitglied

9 Grace und Morris Milgram, »The Man from Missouri«, in: *Common Sense*, 13, Oktober 1944, S. 347-351.

10 John Lukacs, *1945 – Year Zero: The Shaping of the Modern Age*, (Doubleday) New York 1978, S. 174.

11 Dwight Macdonald, *Henry Wallace: The Man and the Myth*, (Vanguard Press) New York 1947, S. 24.

einer Landwirtschaftskooperative in Georgia handelt. Als ersterer kann ich nicht sagen, ob die UNO eine Hoffnung oder eine Bedrohung ist, sie ist einfach nur langweilig.¹²

Und dennoch muß betont werden, daß der Zeit zwischen 1946 und 1948 in der amerikanischen Geschichte eine Sonderstellung zukommt, als einer Periode erneuter Vielfalt in der politischen Debatte, eingeklemmt zwischen dem linken Monolithismus des New Deal der dreißiger Jahre und dem rechten Monolithismus der fünfziger Jahre. In diesen drei Jahren standen politische Auseinandersetzungen im Mittelpunkt der Debatte. Es fanden Meinungsverschiedenheiten, Zerwürfnisse, Umstrukturierungen und Neubestimmungen in bezug auf politische, aber auch künstlerische Richtungen statt, und allmählich konsolidierten sich neue künstlerische Positionen.

Die Rechte ging aus den Kongreßwahlen von 1946 gestärkt hervor, dank einer bereicherten, gesättigten Mittelklasse, die nicht gewillt war, die politische Agitation weiterzubetreiben, die ihr während des Krieges zu ihrer Macht verholfen hatte. Sie wollte Schluß machen mit weiteren Forderungen und sich im komfortablen Status quo einrichten. Die Mittelklasse hatte sich während des Krieges genug aneignen können: Jetzt hatte sie etwas zu »verteidigen«. Das große Volksfrontbündnis zerfiel daher Stück für Stück und brach schließlich in sich zusammen. Nicht zuletzt gab auch das Mißtrauen gegen den alten Verbündeten, die Sowjetunion, den Ausschlag. Wie Truman am 5. Januar 1946 sagte: »Schon bald werden die Russen auf ihren Platz verwiesen. Die USA wird die Führung übernehmen und die Welt in der Weise leiten, wie sie geleitet werden sollte.«¹³ Die amerikanische Kommunistische Partei verteidigte weiterhin ungebrochen die sowjetische Politik und machte sich damit suspekt. Die politisch entscheidende Demarkationslinie verlief jetzt zwischen der Akzeptanz oder der Ablehnung des Kommunismus.

Die große politische Veränderung nach 1946 war die schwierige Lage der Kommunistischen Partei. In der Volksfrontzeit hatte man die Kommunisten in der liberalen Koalition gebraucht, aber jetzt stellten sie nur noch einen Streitgegenstand dar, obwohl ihr politischer Einfluß bis zu Henry Wallace' Wahlniederlage 1948 noch erheblich war. Schon in seiner Ansprache vom 27. Oktober 1945¹⁴ hatte der Präsident das Mißtrauen der amerikanischen Regierung gegenüber der Sowjetunion zum Ausdruck gebracht; in seinem Memorandum vom 5. Januar 1946 wurde Truman konkreter und bezichtigte die UdSSR einer expansionistischen Politik. Sie müsse verhindert werden, sagte er, wenn die Welt in Frieden leben wollte: »Solange Rußland nicht mit einer eisernen Faust und entschiedenen Worten konfrontiert wird, ist ein neuer Krieg im Anzug.«¹⁵ Auf dieses, von Truman als »Ausgangspunkt« bezeichnete Dokument folgte im Februar das berühmte Telegramm von George F. Kennan aus Moskau an das State Department. Kennan

12 Dwight Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist*, (Meridian Books) New York 1957, S. 298; Zitat eines im November 1946 in *Politics* veröffentlichten Artikels.

13 Harry S. Truman, zit. nach: Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 117.

14 Vgl. Hamby, *Beyond the New Deal*, ebd., S. 100: »Die meisten Liberalen fanden, diese Punkte würden überschattet von beinahe chauvinistischen Passagen, in denen die Macht der USA gefeiert, Amerikas immerwährende Rechtschaffenheit verkündet und die Weigerung, Atombombengeheimnisse zu teilen, ständig wiederholt wird.«

15 Harry S. Truman, zit. nach: Hamby, *Beyond the New Deal*, ebd., S. 117.

erläuterte detailliert, weshalb die Sowjets dem Internationalen Währungsfonds und der Weltbank nicht beitreten wollten.¹⁶ Seine Warnung war deutlich: Mißtraut den sowjetischen Expansionsgelüsten und linken Parteien, welche die sowjetische Politik unterstützen.

Ungeachtet der ohnehin erregten Gemüter, hielt Winston Churchill am 5. März 1946 in Fulton (Missouri) – offensichtlich ermutigt von Truman, der ihn eingeladen hatte – eine Rede, die Liberale als übertrieben und gefährlich einschätzten. Selbst die englische Regierung zeigte sich überrascht. Diese berühmte Rede ist hinreichend bekannt, so daß es sich erübrigt, näher auf sie einzugehen. Aufgrund ihrer großen Wirkung auf die Presse und auf das Bewußtsein der Bevölkerung ging sie in die Geschichte ein. Hier wurde die ideologische Spaltung zwischen Ost und West eingeleitet, der Eisernen Vorhang mitten durch Europa niedergelassen und finster und bedrohlich zu einem antisowjetischen Bündnis aufgerufen. Unter den Liberalen verbreitete sich Panik. Nur wenige Monate nach Kriegsende schien der Ausbruch eines neuen Krieges unvermeidlich. »Viele Menschen schienen völlig verrückt geworden zu sein.«¹⁷ Auch die Sowjets nutzten die »Taktik der Kriegsangst«, um auf den Ernst der Lage aufmerksam zu machen, und schürten damit die verbreitete Paranoia.¹⁸

Life, wie immer bereit, aktuelle Ereignisse auszuschlachten, veröffentlichte im Juli 1946 einen Artikel von Arthur Schlesinger jr., in dem er die Abhängigkeit der amerikanischen KP von der UdSSR beklagte. Der Historiker befürchtete, die Haltung der Kommunistischen Partei könnte die Einheit der Linken gefährden. Von diesem Moment an wurde die traditionelle Opposition Faschismus – Antifaschismus mehr und mehr durch die Opposition Demokratie – Kommunismus ersetzt. Die Kommunistenjagd trat an die Stelle der Faschistenjagd.

Unter der Leitung von Henry Wallace war die Vereinigung »Progressive Citizens of America« (PCA) entstanden.¹⁹ Die PCA trat für ein Bündnis mit den Kommunisten ein, was zur endgültigen Spaltung der Liberalen führte. Eine große Anzahl alter Anhänger des New Deal gründete eine eigene Vereinigung, die »Americans for Democratic Action« (ADA).²⁰ Sie unterschied sich von der PCA vor allem dadurch, daß sie Kommunisten aus ihren Reihen vertreiben wollte. Mit der Gründung dieser beiden einander feindlich gesonnenen Vereinigungen wurde die Volksfront praktisch aufgehoben, was die Verunsicherung der Intellektuellen nach Kriegsende noch zusätzlich verstärkte. Anfang 1947 waren die nach dem Sieg der Republikaner in den Kongreßwahlen 1946 sehr geschwächten Liberalen unsicher und gespalten in bezug auf ihre zukünftige Politik, während der unbeliebte Präsident isoliert zwischen der Rechten und der Linken stand.

All die während des Krieges gehegten Hoffnungen der Liberalen schwanden innerhalb weniger Monate dahin. Eine tiefgreifende Verwirrung breitete sich aus und veranlaßte viele, sich ganz aus der Poli-

16 Telegramm vom 22. Februar 1946. Zu einer umfassenden Diskussion dieses Dokuments siehe: Lloyd Gardner, *Architects of Illusion: Men and Ideas in American Foreign Policy, 1941–49*, (Quadrangle) Chicago 1970, S. 277. [George F. Kennan, Historiker und seit 1926 im diplomatischen Dienst, war 1944–1946 Berater des amerikanischen Botschafters in Moskau und 1947–1949 maßgeblich an der Konzeption der »Eindämmungspolitik« Trumans beteiligt. 1952 wurde er Botschafter in Moskau. Er war Berater der amerikanischen Präsidenten in Fragen der Osteuropapolitik.]

17 Thomas L. Stokes an Ralph Ingersoll, 4. Mai 1946; zit. nach: Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 102.

18 Weitere Details in: Joseph R. Starobin, *American Communism in Crisis, 1943–1957*, (University of California Press) Berkeley 1972, S. 125 f.

19 Die »Progressive Citizens of America« waren faktisch eine Verbindung des »National Citizens Political Action Committee« (NCPAC) und des »Independant Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions« (ICCASP).

20 Die ADA wurde von Eleanor Roosevelt geleitet.

tik zurückzuziehen. In diesem Zusammenhang ist der Standpunkt von Dwight Macdonald interessant. Er war einer der wenigen, der diese Abtrünnigkeit, diesen Rückzug der Liberalen analysierte und der Befindlichkeit der Künstler, mit denen wir uns hier beschäftigen, eine Stimme verlieh. Macdonald und all jene, die die dargebotene Alternative der politischen Situation – entweder Trumans Amerika oder Stalins Sowjetunion – als falsch ablehnten, wurden vom politischen Diskurs ausgeschlossen:

Von der »praktischen« Politik her gesehen, leben wir in einem Zeitalter, das uns immer wieder vor unmögliche Alternativen stellt.²¹

Für den Radikalen war der Streit lächerlich und ohne jegliche Konsequenz. Er wurde zum Zuschauer und schuf sich eine eigene, von dieser für ihn unbedeutenden Diskussion unabhängige Welt. Es kam einer Katastrophe gleich, daß die neue »Kriegsangst« den radikalen Linken keinen Handlungsspielraum ließ, weil sie aus den traditionellen politischen Strukturen ausgeschlossen waren. Ihr seit 1939 fortschreitendes Abdriften aus den normalen Kanälen der politischen Debatte ließ sie isoliert, bitter und verloren zurück. Noch dramatischer als ihre politische Isolation war die Absurdität ihres Standpunkts und ihre Unfähigkeit, auf die atomare Bedrohung zu reagieren.

Im September 1945 analysierte Macdonald in *Politics* die Verzweiflung, in welche die Atombombe auf Hiroshima die radikalen Intellektuellen, Maler wie auch Schriftsteller, gestürzt hatte. Das schreckliche Ereignis an sich hatte sie nicht in dem Maße aufgebracht, wie seine Bemäntelung durch eine Atmosphäre von Normalität und die daraus folgenden Konsequenzen:

Die Autoritäten haben kühne Anstrengungen unternommen, um die Sache in einen menschlichen Kontext zu stellen, in dem Begriffe wie Recht, Vernunft und Fortschritt zur Anwendung gebracht werden können ... Die Fadenscheinigkeit dieser Rechtfertigungen ist ganz offensichtlich; jede abscheuliche Tat, absolut jede, kann auf dieser Grundlage entschuldigt werden. Denn es gibt tatsächlich nur eine mögliche Antwort auf die von Dostojewskis Großinquisitor gestellte Frage: Könnte die ganze Menschheit das ewige und vollständige Glück durch ein einziges zu Tode gequältes Kind gewinnen, wäre diese Tat dann moralisch gerechtfertigt? ... Von Präsident Truman abwärts haben sie betont, daß die Bombe im normalen, ordentlichen Verlauf wissenschaftlicher Experimente produziert wurde und daher lediglich der letzte Schritt im langen Kampf des Menschen zur Beherrschung der Naturkräfte sei, kurz, sie sei Fortschritt.²²

21 Dwight Macdonald, »Truman's Doctrine, Abroad and At Home«, Mai 1947, in: ders., *Memoirs of a Revolutionist* (siehe Anm. 12), S. 189.

22 Ebd., S. 175: »The Bomb«, ursprünglich veröffentlicht in *Politics*, September 1945.

Diese Rationalisierungs- und Normalisierungsversuche machten die Radikalen fassungslos. Macdonald konnte die Erklärung Trumans nicht dulden, daß »die Waffe nicht durch die teuflische Inspiration einiger verdrehter Genies geschaffen wurde, sondern durch die mühsame Arbeit Tausender normaler Männer und Frauen, die für die Sicherheit ihres Landes arbeiten«:

Noch einmal: die Bemühung, die Bombe zu »humanisieren«, indem man zeigt, wie sie sich in unser normales, tägliches Leben einfügt, bahnt auch den anderen Weg: Sie enthüllt, wie inhuman unser normales Leben geworden ist.²³

Für Macdonald war die Enthumanisierung der Gesellschaft unbegreiflich, die solch eine Sophisterei, solch eine Manipulation und eine solch schreckliche Sache wie die Fabrikation einer Atombombe erlaubte, an der 125.000 Arbeiter beteiligt waren, denen das Ziel ihrer Arbeit nicht bewußt war. Unter diesen Umständen, so dachte er, seien Wörter wie »Demokratie«, »Freiheit«, »Fortschritt« und »Wissenschaft« hinfällig. Das atomare Zeitalter enthülle die Ohnmacht des Individuums. Die neue Situation beinhalte eine unauflösbare Verschränkung von Verantwortlichkeit und Unverantwortlichkeit:

Die Bombe ist das natürliche Produkt der Form von Gesellschaft, die wir geschaffen haben. Sie ist ein so einfacher, normaler und ungezwungener Ausdruck des American Way of Life wie elektrische Kühlschränke, Bananensplits und Autos mit automatischer Gangschaltung.²⁴

In einem Kommentar zu einem 1946 im *New Yorker* veröffentlichten Artikel von John Hersey über die Bombardierung Hiroshimas²⁵ brachte Macdonald das zum Ausdruck, was wir im letzten Kapitel bereits über Pollocks Kunst gesagt haben und über die Auswirkungen des atomaren Phänomens auf Maler der jungen Generation wie Gottlieb, Rothko und Newman. Der sehr realistische Artikel im *New Yorker* hatte kalt und peinlich genau die Schrecken der Verwüstung beschrieben. Die distanzierte und klinische Darstellung des atomaren Horrors war laut Macdonald absolut nichtssagend; er lehnte diese ruhige, leicht konsumierbare und vom Gewissen absorbierbare Aufzählung von Fakten ab. Der Atomskaandal würde zu einer Nachricht in der Rubrik »Vermischtes« und entzöge sich somit jeglicher Kritik. Die Teilnahmslosigkeit und die Monotonie der Beschreibung seien beängstigend. Für den Schriftsteller, wie für die modernen Maler, war »der Naturalismus nicht mehr geeignet, weder ästhetisch noch moralisch, es mit den Schrecken der modernen Welt aufzunehmen«.²⁶

Einige Künstler, wie Adolph Gottlieb oder Robert Motherwell, bedienten sich des abstrakten Vokabulars, um von diesen Schrecken berichten zu können, ohne ihn zu akzeptieren. Motherwell zum Beispiel sagte, das Vorgefühl der Katastrophe »scheint mir in den vierziger Jahren für jeden ein sehr natürliches Gefühl zu sein«.²⁷ Und Gottlieb erklärte, er gehe von »willkürlichen Formen oder Gestalten aus und [versuche] dann zu etwas zu kommen, was mit dem Leben verbunden ist und einige von den Gefühlen schildert und zum Ausdruck bringt, die uns heute betreffen, wie die Zerstörung der Welt«.²⁸ Wie Macdonald sagte, konnte sich der Radikale, abgeschnitten von wichtigen Entscheidungen auf nationaler und internationaler Ebene, nur in sich selbst zurückziehen und seine Illusionen an den Nagel der Geschich-

23 Ebd.

24 Ebd., S. 169.

25 John Hersey, »Hiroshima«, in: *New Yorker*, 31. August 1946.

26 Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist* (siehe Anm. 12), S. 180; »Wie ich schon sagte, berührte sein Artikel offensichtlich viele Leser. Aber ich muß feststellen, daß er mich aus einigen Gründen nicht berührte; ich fand ihn so stumpfsinnig, daß ich nach der Hälfte aufhörte zu lesen. Vor allem mag ich nicht diese verbindliche, gedämpfte, unterspielte Art von Naturalismus des *New Yorker* (man könnte ihn »denaturierten Naturalismus« nennen, verglichen mit der gröberen – und, für mich, vorzuziehenden – Vielseitigkeit von Dreiser und dem frühen Farrell).« Ebd. ursprünglich in *Politics*, Oktober 1946.

27 Robert Motherwell in einem Interview in *Newsweek*, 12. August 1946, S. 107.

28 Adolph Gottlieb in einem Interview in *Newsweek*, ebd.

²⁹ Dwight Macdonald kehrte sich in seinem Artikel »The Root is Man« – aus dem einige Jahre später (1953) ein Buch desselben Titels entstand – vom Marxismus ab, indem er einen Satz von Marx gegen Marx selbst wandte und den »Menschen« in den Mittelpunkt der Diskussion stellte:

Im Frühjahr 1946 veröffentlichte ich einen zweiteiligen Artikel »The Root is Man«, dessen Titel auf ein frühes Marx-Zitat von 1844 zurückgeht: »Radikal sein, ist die Sache in der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst.« [Marx-Engels, *Ausgewählte Werke*, Bd. 1: »Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie«, Einleitung, (Dietz) Berlin 1970, S. 18.] Teils war es eine Demonstration, daß der Marxismus nicht länger ein zuverlässiger Führer für das Handeln und das Verstehen war, teils eine Diskussion über Werte in der Politik und über die Grenzen der wissenschaftlichen Methode, teils waren es einige eher verzweifelte Vorschläge für eine neue Art radikaler Annäherung – individualistisch, dezentralisiert, im wesentlichen anarchistisch. Die wesentliche Unterscheidung war die zwischen »progressiv« und »radikal«: Der Progressive stellt die Geschichte ins Zentrum seiner Ideologie, der Radikale dagegen den Menschen.

Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist* (siehe Anm. 12), S. 29. Der Radikale ist weniger optimistisch; er ist skeptischer, aber hartnäckiger und revolutionärer.

³⁰ James Burkhart Gilbert, *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America*, (J. Wiley and Sons) New York 1968, S. 254. 1945 versuchten Redakteure von *Life*, eine neue Kulturzeitschrift durchzusetzen, als optimistische Alternative zum schwarzen Pessimismus der Intellektuellen. Die Zeitschrift sollte ein konstruktives Bild der neuen Ära bieten, die sich für Amerika eröffnete. Für eine unerbittliche Kritik an ihrem Standpunkt siehe: Macdonald, »Memo to Mr. Luce«, Oktober 1945, wieder in: ders., *Memoirs of a Revolutionist* (siehe Anm. 12), S. 254–261.

³¹ Vgl. Gilbert, *Writers and Partisans*, ebd., S. 254. Arthur Koestler wurde damals sehr viel gelesen.

te hängen. Die intellektuelle Linke, während der dreißiger Jahre noch hoffnungsvoll an den Diskussionen beteiligt, sah nach dem Krieg und nach dem Abwurf der Atombombe ihr Vertrauen in Wissenschaft und Demokratie zerstört. Aus demselben Grund verwarf sie den Marxismus, der für viele von ihnen lange der einzige Ausweg war.

Die neue, unbegreiflich gewordene Welt erforderte eine andere Art von Radikalismus. 1946 erklärte Macdonald in seinem Artikel »Die Wurzel ist der Mensch«, warum der Marxismus gescheitert war und zog eine Art anarchistischen Individualismus in Betracht.²⁹ Viele Intellektuelle beschäftigten sich mit einem derartigen Individualismus, zumal der mit der neuen antisowjetischen Politik der Regierung konfrontierte Liberalismus in zwei Lager zerfiel und keineswegs mehr die globale Kritik repräsentierte, an der den nicht mehr so zahlreichen Radikalen gelegen war. James B. Gilbert erklärte dazu:

Die Gesellschaft, die gekämpft und den Krieg gewonnen hatte, war weder identisch mit dem reglementierten, faschistoiden Staat, den Macdonald befürchtet hatte, noch war es eine Gesellschaft, die durch einen großen und erfolgreichen Kreuzzug durch die Welt im Namen der Demokratie gereinigt war. Eine mittelmäßige Gesellschaft tauchte auf, mit stumpfen Sinnen für Kultur und Politik, aber dennoch fähig, einen überwältigenden Sinn für Kontinuität zu vermitteln.³⁰

Daher entwickelte die Gemeinde der Radikalen das, was Arthur Koestler eine »aktive Bruderschaft von Pessimisten« nannte.³¹

Schauten die radikalen Intellektuellen zurück in die dreißiger Jahre, sahen sie eine unüberschaubare Serie von Mißerfolgen und Katastrophen: die Moskauer Prozesse, den Spanischen Bürgerkrieg, das Scheitern der Arbeiterliteratur, den Hitler-Stalin-Pakt, die Entwicklung der Atombombe. Der Nachkriegskünstler war eine zerstörte Persönlichkeit, das »Porträt des Künstlers als Mann in mittleren Jahren«, wie William Phillips sagte.³² Er wurde nicht länger als Stimme der Revolution angesehen, wie noch 1936, sondern als Hüter des liberalen und demokratischen Ideals (wenn auch einige fortschrittliche Künstler weiterhin nationalistische und isolationistische Konzepte von Kunst und Literatur bekämpften).³³

Die Sommernummer 1946 von *Partisan Review* klärte den Standpunkt der Zeitschrift und der Avantgarde in bezug auf den Kommunismus. In »Liberal Fifth Column« griff William Barrett die Liberalen an, die sich mit den Kommunisten zusammaten, und auch Zeitschriften wie *New Republic*, *The Nation*, *PM*, die bereit waren, mit der Sowjetunion zu kooperieren.³⁴ Die *Partisan Review* optierte für die kapitalistische Demokratie und verwarf den Stalinismus. Man müsse unbedingt Stalin bekämpfen, so die Avantgardezeitschrift, bevor es die Rechte tue. Sie befürchtete, diese würde in ihren Angriffen nicht zwischen Kommunisten und der antistalinistischen Linken unterscheiden.

32 William Phillips in: *Partisan Review*, Vol. 11, Winter 1944, S. 120.

33 Vgl. Barnett Newman, »What about Isolationist Art?« (1942), veröffentlicht in: Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, Kat. Tate Gallery, London 1972, S. 20 ff.

34 William Barrett in: *Partisan Review*, Vol. 13, Sommer 1946, S. 283, 286-292.

35 Zu einer Beschreibung liberaler Standpunkte und zu den Angriffen der radikalen Linken vgl. Macdonald, »What is Totalitarian Liberalism?«, August 1945, in: ders., *Memoirs of a Revolutionist* (siehe Anm. 12), S. 292-296.

36 Gilbert, *Writers and Partisans* (siehe Anm. 30), S. 263.

37 Er war nicht der einzige. Die Verteidigung des Individualismus war in Mode gekommen. So erklärt sich auch der Erfolg des Buches von Ayn Rand *The Fountainhead*, das den Kampf beschreibt, der sich zwischen Individualismus und Kollektivismus anbahnte, und den letztlich unausweichlichen Sieg des Individualismus. Zwischen 1943 und 1946 wurden 350.000 Exemplare des Buches verkauft.

38 Siehe das Kapitel »The Myths Makers«, in: Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, (Praeger) New York 1970, S. 62-71; dt. »Die Mythenbildner«, in: *Abstrakter Expressionismus: Der Triumph der Amerikanischen Malerei*, (Pawlak) Herrsching 1974, S. 62-71.

39 Richard Chase, »Notes on the Study of Myth«, in: *Partisan Review*, Sommer 1946, S. 338.

40 Zitiert ebd. [Thomas Manns Essay läßt sich, trotz Konsultierung der Frankfurter Ausgabe, leider vor Erscheinen des im S. Fischer Verlag angekündigten Bandes *Essays*, Band 6, 1945-1955 nicht nachweisen.]

Die Zeitschrift hatte nicht das Bedürfnis, selbst im Kreuzfeuer zu stehen.³⁵ Die *Partisan Review* sah keine radikale Alternative, deshalb mußte man die Logik der Realpolitik akzeptieren und zwischen zwei Ideologien wählen, ohne sich auf revolutionäre Veränderungen zu berufen, die vor zwei Jahren vielleicht noch im Bereich des Möglichen lagen. Seltsamerweise war es offensichtlich, daß die *Partisan Review* für den Liberalismus weiterhin nur Mißtrauen empfand:

Ein starker Kontinuitätsfaktor war die Abneigung der Herausgeber gegen den Liberalismus: Früher mochten sie ihn nicht, weil er nicht revolutionär war, später mochten sie ihn nicht, weil er mit dem Herannahen des Krieges nationalistisch wurde. Jetzt lehnten sie ihn ab, weil sie überzeugt waren, daß viele Liberale prosozialistisch waren.³⁶

Dwight Macdonalds ideologische Route kann in gewisser Weise als maßgebend für die radikalen Künstler betrachtet werden, von denen bereits die Rede war. Macdonald, der schon vom orthodoxen Marxismus zum Trotzkismus konvertiert war, verwarf gleich nach dem Krieg Wissenschaft und Marxismus und plädierte für die Anarchie.³⁷ Den gleichen Weg beschritten Maler wie Rothko, Gottlieb, Pollock und Motherwell – Mitglieder der sogenannten »New Yorker Schule«. Barnett Newman war schon seit den zwanziger Jahren Anarchist. Die Werke und Schriften dieser Maler werfen ein deutliches Licht auf die Parallele zwischen ihrem Weg und dem Macdonalds, obwohl es keine Briefe oder sonstige Dokumente gibt, die einen direkten Einfluß bestätigen. Als erster, nicht sehr origineller,³⁸ aber beredter Befund drängt sich auf: Zwischen 1945 und 1946 sah die New Yorker intellektuelle Elite in der Analyse und Verwendung von Mythen einen Ausweg aus der Volksfrontästhetik:

In diesen Tagen wird das Wort »Mythos« ebenso lässig eingeworfen, wie jedes andere Wort, welches das kulturelle Klima mit Glanz umhüllt und gefühlsmäßig auflädt. Es ist ein kraftvolles Wort, aber ungenau.³⁹

Das war natürlich nicht neu. Schon Breton hatte in seinem »Zweiten Surrealistischen Manifest« zur Schöpfung moderner Mythen aufgerufen. Thomas Mann zog Mythen in Betracht, die die nach Hiroshima diskreditierte Wissenschaft ersetzen konnten und dem Künstler erlaubten, seine Unfähigkeit, schöpferisch zu sein, zu überwinden:

Wir brauchen neue Mythen, um die beschränkte und nun schädliche Weltanschauung des 19. Jahrhunderts von Wissenschaft und Fortschritt zu ersetzen; vor allem als kritische und schöpferische Methode ist die Literatur der Wissenschaft weit überlegen.⁴⁰

Das Interesse amerikanischer Künstler an Mythen war durch den Surrealismus geweckt worden. Die meisten Maler verbanden Mythen mit persönlichen Obsessionen und schufen biomorphe Bilder, von den



Arshile Gorky, *Fury of a Seducer* (Tagebuch eines Verführers), 1945, 127 x 157,5 cm, Sammlung Mr. und Mrs. William A. M. Burden, New York



Clyfford Still, *Untitled 1946*, 1946, 157 x 113 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Arthur Hoppock Hearn and George A. Hearn Funds, 1977

grelle, erotisch aufgeladenen Kompositionen Arshile Gorkys bis hin zu den rauhen, einfachen Gemälden von Clyfford Still:

Biomorphe Kunst tauchte in New York als Resultat eines Pulks von Ideen über Natur, Automatismus, Mythologie und das Unbewußte auf. Diese Elemente befruchteten sich gegenseitig und bildeten einen Stromkreis, aus dem sich diese evokative Kunst entwickelte.⁴¹

Einige dieser biomorphen Künstler suchten jedoch, sich von den vielen damals in dieser Richtung arbeitenden Malern in New York zu unterscheiden. Es gab eine Wiederentdeckung des Primitivismus, wie die interessanten Arbeiten der mit der Galerie Neuf verbundenen Künstlergruppe um Oscar Collier und Kenneth Laurence Beaudoin bezeugen. In Anlehnung an die Surrealisten griffen diese Maler auf die Symbolik und die Mythen der amerikanischen Indianer zurück (Oscar Collier, Peter Busa und Gertrude Barrer beispielsweise waren Masson und Miró sehr nahe):

In New York malen dieses Frühjahr Wheeler, Barrell, Busa, Collier, Barrer, De Mott, Sekula, Lewis, Orloff, Daum und Smith eine neue Magie mit alten Symbolen, die im Verständnis präkolumbianischer indianischer Kunst wurzelt. Diese wird nicht historisch benutzt, sondern als geeignetes Ausdrucksmittel für eine aktuelle gegenständliche Kunst. Ich habe diese Gruppe von Malern als Semiotiker/Semotik [sic!] bezeichnet und damit angedeutet, daß die Wurzeln ihrer Methode in der alten indianischen Runenkunst liegen, daß sie eher mit zweidimensionaler als mit dreidimensionaler Darstellung zu tun haben.⁴²

Damals war es schwierig, einen formalen Unterschied zwischen einem surrealistischen Werk und einem Gemälde der amerikanischen Avantgarde (Gottlieb, Rothko oder Newman) auszumachen. In den Schriften dieser Künstler über ihre Arbeit und in ihren Selbstdarstellungen war dieser Unterschied jedoch sehr deutlich. Die Künstlergruppe um Barnett Newman lehnte einen Salonsurrealismus, den Unernst einiger surrealistischer Maler und ihren schwarzen Humor ab. Sie wiesen eine Haltung wie die von Alfred Russell zurück, der in *Iconograph* einen Artikel veröffentlichte, in dem ein bißchen Sex, ein bißchen Verwirrung und ein Hauch von Gewalt mit einer guten Dosis Mysterium kombiniert wurden, um Freudenschauer über das Rückgrat der auf modischen Vernissagen versammelten Menge zu jagen:

Ich glaube an Kraft, Aktivität, Reflexion, Zerstörung und Schöpfung in der Kunst. Ich glaube an Verwirrung und vor allem an die Unausgeglichenheit derer, die nie zu sich selbst finden. Ein Maler ist verloren, sobald er sich selbst gefunden hat. Quantität ist viel wichtiger als Qualität. Malt große Bilder, übervolle Bilder. Gezitzel und Geschmiere reflektieren nur entsetzt eine alptraumhafte Vergangenheit. Erotik in jeder Form ist der beherrschende Magnetismus des Bildes, die Sonne muß sich mit einer unablässigen Verrücktheit streiten.⁴³

Ein ähnliches Bild hatte ein junger Maler aus der Gruppe um Peggy Guggenheims *Art of This Century* gezeichnet, der in derselben Tra-

⁴¹ Lawrence Alloway, *Topics in American Art since 1946*, (Norton) New York 1975, S. 20.

⁴² Leitartikel von Laurence Beaudoin, in: *Iconograph*, Frühjahr 1946.

⁴³ Alfred Russell, in: *Iconograph*, Herbst 1946, S. 3.



Pavel Tchelitchew, *Hide-and-Seek* (Versteckspiel), 1940-42, 199,5 x 215,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund

44 Katalog der ersten Ausstellung von Charles Seliger in der Galerie Art of This Century, 30. Oktober bis 17. November 1945, Text von Jon Stroup. Peggy Guggenheim Papers, New York Public Library. (Seine Zeichnung *The Kiss* befand sich bereits in der Sammlung von James Johnson Sweeney.)

Charles Seliger, 1926 in New York geboren, arbeitete 1941 an einer Reihe von Zeichnungen und Gouachen. Später begegnete er Jimmy Ernst [Sohn von Max Ernst, in den ersten Monaten nach der Gründung von Art of This Century Sekretär Peggy Guggenheims, später Maler im Umkreis der Abstrakten Expressionisten]. 1945 nahm er an der Ausstellung *Painting and Prophecy* in der David Porter Gallery in Washington teil, und 1947 wurden seine Arbeiten in der Ausstellung *Surrealist and Abstract Art in America* in Chicago gezeigt.

dition arbeitete: Charles Seliger, den viele als das letzte Wunderkind à la mode betrachteten:

Charles Seligers Kunst ist eine zeitgenössische Ausweitung der modernen morphologischen Tradition ... [Seligers Formen] lassen den Betrachter mehr als an alles andere an Eingeweide denken. In diesem Stadium seiner Entwicklung könnte Seligers Kunst als eine Apotheose der Eingeweide definiert werden, kontrapunktisch akzentuiert durch das Bild des Phallus,⁴⁴

Das sagte alles: Seliger war der surrealistischen Tradition auf den Leim gegangen. Er spielte genießerisch mit persönlichen Phantasien, schwelgte in Erotik (Eingeweide, Phallus, Blut), ohne Bezug zur Geschichte, und war dem von Clement Greenberg als »neoromantisch« bezeichneten Pavel Tchelitchew zu ähnlich, als daß man ihn hätte ernst nehmen können.

Im Unterschied dazu versuchten all jene, die Mark Rothko »eine Bande von Mythenmachern« nannte, sich auf die Geschichte zu beziehen und auf zeitgenössische Ereignisse – wenn auch nur indirekt. 1946 in New York modern zu sein, in seiner eigenen Zeit zu leben oder auch nur zu überleben bedeutete, wie wir bereits gesehen haben, pessimistisch und finster zu sein, unfähig, die sichtbare Realität des Atomzeitalters zu malen. Natürlich war man auch unfähig, Eingeweide zu malen. Dieser Ausdruck oder diese Beschreibung der Realität galt nun als frivol, überflüssig und hohl. Eine derartige Form von Darstellung entzog der Realität ihre Bedeutung, machte Kunst zum Kunstgriff. Um auszuschließen, daß man sich auf Kosten der zeitgenössischen Schrecken amüsierte, mußte man, wie die Maler der Avantgarde zu Recht sagten, eine Sprache entwickeln, die in der Lage war, die Absurdität der Welt zu vermitteln. Modern sein hieß letztlich, bei alarmierenden Neuigkeiten über Vorbereitungen zum dritten Weltkrieg zu erzittern und sich mit dem Schicksal des Individuums zu befassen, das dem Chaos ausgesetzt war.

Ein Rundfunkinterview mit Adolph Gottlieb und Mark Rothko von 1943 wirft ein klares Licht auf die Ideologie der amerikanischen Avantgarde in ihren Anfängen und erlaubt, das Interesse der Künstler an den gewaltigen und beängstigenden Inhalten primitiver Kunst nachzuvollziehen. Dank dieser Hinwendung zu einer archaischen Kunst konnten die Avantgardenkünstler eine indirekte Verbindung zu einem Bereich der modernen Geschichte herstellen, von dem sie sich abgeschnitten wußten:

Uns genügt es nicht, Träume zu illustrieren. Während die moderne Kunst ihre ersten Impulse durch die Entdeckung primitiver Kunstformen erhielt, spüren wir, daß ihre wahre Bedeutung nicht im bloßen formalen Arrangement liegt, sondern im geistigen Gehalt, der allen archaischen Werken zugrunde liegt ... Daß diese dämonischen und rohen Bilder uns heute faszinieren, liegt nicht daran, daß sie exotisch sind oder in uns eine Nostalgie erwecken für eine Vergangenheit, die uns zu

bezaubern scheint, weil sie so fern ist. Im Gegenteil, es ist die Unmittelbarkeit dieser Bilder, die uns unwiderstehlich zu den Phantasien und dem Aberglauben hinholt, zu den Fabeln der Wilden und den seltsamen Religionen, dem der primitive Mensch so lebendig Ausdruck verlieh.

Für Rothko waren Mythen

die ewigen Symbole, auf die wir zurückgreifen müssen, um grundlegende psychologische Vorstellungen auszudrücken. Es sind Symbole für die primitiven Ängste und Triebkräfte des Menschen, die sich, gleichgültig in welchem Land und in welcher Zeit, nur im Detail verändern, aber nicht in ihrer Substanz, seien es griechische, aztekische, isländische oder ägyptische.⁴⁵

Gottlieb und Rothko glaubten, Mythen und primitive Kunst könnten dazu dienen (wenn auch nur als konzeptueller Ausgangspunkt, formal hatten sie kaum einen direkten Einfluß), zeitgenössische Ängste zum Ausdruck zu bringen: 1943 war es der Krieg und 1946 die atomare Bedrohung. Ihre Einstellung barg in sich selbst einen Mythos – den Mythos vom edlen Wilden, des »Zurück in den Mutterschoß«. Die Künstler hielten an der Idee fest, eine Tabula rasa könnte die westliche Kultur retten, sie reinigen und auf neuen Fundamenten wiederbeleben. Die politische Situation erschien ihnen in ihrer Komplexität und Absurdität unentwirrbar, und viele, die die marxistische Linke ablehnten, warfen sich schließlich in die Arme des ehemals so verhaßten Liberalismus. Zwar wies die Avantgarde noch Spuren eines politischen Bewußtseins auf, aber sie entbehrten jeder konkreten Realität. Der Mythos trat an dessen Stelle. Pollock, Rothko, Gottlieb und Newman – das waren die Avantgardemaler, die über ihre Kunst sprachen – lehnten nicht die Geschichte ab, denn sie existierte ja, in gräßlicher Form, und packte sie an der Kehle. Auch lehnten sie nicht die Idee einer Form von Aktion, einer Form von Reaktion auf die soziale Situation ab. Sie wichen den Schwierigkeiten der Zeit nicht aus, aber sie verwandelten sie in etwas anderes: Sie verwandelten Geschichte in Natur. Wie Roland Barthes sagt:

45 Adolph Gottlieb und Mark Rothko, »The Portrait of the Modern Artist«, Manuskript eines Rundfunkinterviews, geführt von H. Stix am 13. Oktober 1943 im WNYC in der Reihe »Kunst in New York«; zit. nach: Sandler, *The Triumph of American Painting* (siehe Anm. 38), S. 62 f. [vgl. auch Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning*, (Viking) New York 1973, S. 129].

46 Roland Barthes, *Mythologies*, (Seuil) Paris 1957, S. 231; dt. *Mythen des Alltags*, (Suhrkamp) Frankfurt a.M. 1964, S. 131.

47 Ebd., S. 228; dt. S. 128.

Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen.⁴⁶

Die modernen amerikanischen Maler benutzten den Automatismus, den Mythos und den surrealistischen Biomorphismus und bewahrten gleichzeitig einen Aspekt ihrer politischen Erfahrung der dreißiger Jahre: Sie hielten fest an einer Idee, die ihnen wichtig war, an der Idee des Austauschs mit den Massen. Aber dieser Austausch bediente sich jetzt einer universellen Sprache und nicht der einer Klasse. Die politische Analyse ersetzten sie durch »ein unterscheidungsloses Universum, dessen einziger Bewohner der Ewige Mensch ist, der weder Bürger noch Proletarier ist«.⁴⁷



Teresa Zarnower und Peggy Guggenheim, 15. Mai 1946, Courtesy Barnett Newman Papers, Archives of American Art, Washington, D.C.

48 Art of This Century, 23. April bis 11. Mai 1946. Teresa Zarnower war die Anführerin der konstruktivistischen Bewegung in Polen und hatte in Warschau die Avantgardezeitschrift *Blok* herausgegeben.

49 1946 erhielt Boris Deutsch für sein Gemälde *What Atomic War Will Do To You*, das die Grauen von Hiroshima anschaulich darstellte, den Pepsi-Cola-Preis über 2.500 Dollar. Eben diese plumpe und ungeschickte Art von »unmöglicher Darstellung« lehnten radikale Künstler und Intellektuelle wie Macdonald vehement ab. Es lagen Welten zwischen Deuschs Werk und etwa *Eyes in the Heat* oder *Shimmering Substance* von Jackson Pollock.

50 Barnett Newman, Vorwort zum Katalog der Ausstellung von Teresa Zarnower in der Galerie Art of This Century, 23. April bis 11. Mai 1946; Peggy Guggenheim Papers, Archives of American Art, Film ITVE 1, No. 202 [wieder in: Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, hrsg. v. John P. O'Neill, (Knopf) New York 1990, S. 103-105].

Barnett Newman definierte in der Einleitung zum Katalog der Ausstellung der polnischen Künstlerin Teresa Zarnower, die im Frühjahr 1946 in der Galerie Art of This Century stattfand,⁴⁸ wie die neue Kunstgenössischen Welt haben. Die politische und soziale Geschichte hätte gelehrt, sagte er, daß die Welt der »Puristen« eine abstrakte Welt war, abgeschnitten von jeglicher Realität. Unter diesen Bedingungen zählen persönliche Launen nicht mehr. Wie schon Macdonald in seinem Artikel über die Atombombe, so hob Newman hervor, daß es unmöglich sei, den Schrecken darzustellen oder zu beschreiben.⁴⁹ So etwas zu tun wäre unwürdig, es bedeute, sich wie *Life* oder der *New Yorker* im Dreck des Alltäglichen zu wälzen, kurz, es hieß, ihn zu akzeptieren:

[Zarnower] spürt jetzt, in der ersten Ausstellung ihrer hier entstandenen Arbeiten, daß puristische Konstruktionen in einer Welt, die sie um sich herum zu einem Scherbenhaufen und in persönliche Tragödien zusammenfallen sah, nicht genügen, daß ein Beharren auf absoluter Reinheit eine völlige Illusion sein könnte. Kunst muß etwas aussagen. Darin ist sie vielen amerikanischen Malern verwandt, die nicht weniger empfänglich sind für die Tragödie unserer Zeit. Dieser Übergang von einer abstrakten Sprache zu abstraktem Denken, dieses größere Interesse für einen abstrakten Gegenstand als für eine abstrakte Disziplin, verleihen ihrem Werk Kraft und Würde. Die Wahrheit bedingt sich hier gegenseitig, denn die Verteidigung der Menschenwürde ist der höchste Gegenstand der Kunst. Und nur in ihrer Verteidigung kann ein jeder von uns seine Kraft finden.⁵⁰

Immer wenn sich Barnett Newman äußerte, lag ihm, wie auch dem Rest der Gruppe, daran, die Position der Avantgarde innerhalb der Kunstszene neu zu definieren. Das erklärt seine Angriffe gegen abstrakte Kunst (»puristische Konstruktionen«) und Surrealismus (»persönliche Tragödien«). Die Darstellung, das Zeichen bedeuteten ihm nichts, wenn sie nicht einen abstrakten Gedanken transportierten. Newman hatte den Kopf nicht in den Sand gesteckt. Er sprach über Ereignisse in der Welt und von realen Ängsten, die von der gegenwärtigen Politik geprägt waren. Erinnern wir uns: Am 5. März 1946 – einen Monat vor der Zarnower-Ausstellung, während Newman am Katalogtext arbeitete – beschrieb Churchill in seiner Rede in Fulton den Abgrund, der Europa in zwei Lager teilte, und sprach sich für ein antisowjetisches Bündnis der Nationen westlich des Eisernen Vorhangs aus. In diesem Zusammenhang gewann die Arbeit der polnischen Künstlerin eine neue Dimension, und Barnett Newman nutzte sie. Die Nervosität der Zeit ging, kaum gedämpft, in den Katalogtext ein. Eine puristische abstrakte Kunst hielt Newman für eine Illusion und für eine Form von Totalitarismus. Im Gegensatz zur geometrischen Abstraktion bedeutete die expressionistische Fluidität für ihn Freiheit, die Freiheit zu reden und zu handeln. Zarnowers Ablehnung eines puristischen Vokabulars bewies ihm, daß seine Theorien in Einklang mit dem Lauf der Geschichte standen.



Barnett Newman: *The Command* (Der Befehl), 1946, 122 x 91 cm, Sammlung Annalee Newman

51 Clement Greenberg war ganz entschieden gegen einen extremen Liberalismus, der all diese Mittelmäßigkeiten tolerierte. Was dringend gebraucht würde, sei die Art von Intoleranz, die Qualität garantiere: »Der heute vorherrschende extreme Eklektizismus in der Kunst ist ungesund, und ihm muß entgegengewirkt werden, auch auf die Gefahr von Dogmatismus und Intoleranz hin.« *The Nation*, 10. Juni 1944.

52 Hilda Loveman, Besprechung der Whitney-Jahresausstellung, in: *Limited Edition*, Dezember 1945, S. 5. Dieser Artikel – und nicht, wie Sandler in seinem Buch (siehe Anm. 38), S. 2, behauptet, der Artikel »The Art Galleries« von Robert Coates (*New Yorker*, Vol. 22, No. 7, 30. März 1946, S. 83) – erkannte erstmals eine »abstrakt-expressionistische« Tendenz in der Kunst. In ihrer Besprechung der Jahresausstellung des Whitney Museum beschreibt Loveman die Veränderungen in der amerikanischen Kunstszene:

Das Museum in der achten Straße – jahrelang fertiggemacht, weil es die konservative Seite und seine eigenen »Stammgäste« favorisierte – ließ dieses Jahr eine Reihe von Oldtimern fallen, fügte fünfzig neue Namen hinzu und

Die Kunst Newmans und die der Avantgarde stellten einen Teil des breiten Spektrums von bildnerischen Möglichkeiten dar, die damals in der Presse diskutiert wurden. 1946 gähte es in der Kunstwelt. Es war ein euphorischer Moment, in dem alles möglich schien. Falls, wie man sagte, New York die Stelle von Paris einnehmen würde, mußte man ein charakteristisches Bild von Amerika und seiner Kultur finden. Dieses Bild hatte den ideologischen Anforderungen New Yorks und der Vereinigten Staaten zu entsprechen wie auch die internationalen Gegebenheiten zu berücksichtigen.

Während des Aufbruchs in den ersten Friedensjahren gab es, den politischen Optionen entsprechend, viele verschiedene Stile, alle jedoch definierten sich in bezug auf Paris. Die einen lehnten Paris und die Moderne zugunsten eines isolationistischen Amerikanismus ab (sie verloren an Boden), die anderen kopierten und adaptierten Paris (Stuart Davis). Wieder andere kopierten Picasso oder die Gruppe »Abstraction – Création« (1932 in Paris von Antoine Pevsner und Naum Gabo gegründet). Und schließlich gab es einige Künstler (die liberale und radikale Avantgarde), die Paris ablehnten, ohne deshalb eine nationalistische Kunst zu akzeptieren. Im Brennpunkt des Interesses stand die Pariser Tradition, als Feind der New Yorker Avantgarde. Das sollte man im Auge behalten, will man die künftige Strategie der Avantgarde verstehen. Im Moment aber wußte noch keiner so recht, welche Richtung er einschlagen sollte.

In den großen Ausstellungen amerikanischer Kunst, die 1945 und 1946 stattfanden (University of Iowa, Carnegie- und Whitney-Jahresausstellungen, *Fourteen Americans* im Museum of Modern Art), wurde ein breites, sehr eklektisches Panorama zeitgenössischer Kunst präsentiert, das niemanden zufriedenstellte.⁵¹ Dennoch versuchte man sich in einem Lagebericht über die Situation der Kunst, wie die Jahresausstellung im Whitney Museum veranschaulichte. Laut Hilda Loveman bemühte sich die Ausstellung, einen breiten Überblick der zeitgenössischen amerikanischen Kunst zu bieten.⁵² Loveman betonte die zunehmende Bedeutung der abstrakten Bewegung, die sie bereits mit dem Namen »Abstrakter Expressionismus« versehen hatte, und die – das ist bemerkenswert – fast vollständig die soziale Kunst der dreißiger Jahre verdrängt hatte.

Für die amerikanische Kunst der Nachkriegsjahre war das Brodeln in der Kunstszene nur von Vorteil. Der »Bilderboom«, der 1943 begonnen hatte, dauerte bis zum Jahr 1947 an und flaute dann ein wenig ab. Nach dem Verschwinden der französischen Kunst verkaufte sich amerikanische Kunst sehr gut. Ein Leitartikel in *Art News* vom Juli 1946 beschrieb die Situation kurz und bündig:

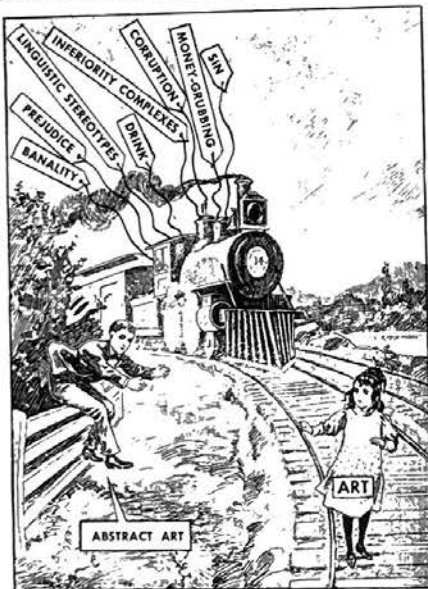
setzte als Grundton die abstrakt-expressionistischen Trends in der Malerei. Unter den Namen, die sie nannte, waren Adolph Gottlieb, Carl Holty (den sie zu intellektuell und nicht emotional genug fand), Mark Tobey, Harry Callahan, Robert Motherwell, Mark Rothko, Jimmy Ernst, Karl Knaths, John Marin, Abraham Rattner und Romare Bearden. Sie betonte die stilistischen Veränderungen in der Malerei:

Beide, soziale Kunst und die American Scene, so beliebt sie in den dreißiger Jahren waren, sind praktisch verschwunden. Statt dessen sind nun Landschaften, Stilleben und Figurenstudien, die den Großteil einer jeden Ausstellung amerikanischer Kunst ausmachen, romantisch oder phantastisch geworden.

53 *Art News*, Juli 1946, S. 13.

54 Lester Longman im Katalog der *First Summer Exhibition of Contemporary Art*, State University of Iowa, Iowa City 1945, o.P.: »Der Schmelztiegel hat einen neuen Siedepunkt erreicht und erstellt eine Synthese aus offener amerikanischer Direktheit, Kühnheit und Energie und europäischer Kultiviertheit, Subtilität und theoretischer Beherrschung.«

TIMELESS POLITICAL CARTOON



Ad Reinhardt, *The Rescue of Art* (Die Rettung der Kunst), Collagenzeichnung, in *Newsweek*, 12. August 1946, Courtesy The Pace Gallery, New York

Wir treten nun in das vierte Jahr des Bilderbooms ein, und das noch immer wachsende Kontingent neuer und auch alter Sammler reißt die Bilder praktisch von den Wänden der Galerien. Sogar die Werke lebender Amerikaner werden langsam ebenschneller werdende Vorrat an alten Meistern.⁵³

Die europäischen Künstler, die während der Kriege in New York lebten, hatten die Kunstszene aufgetaut und abwechslungsreich gestaltet, so daß jetzt auch New Yorker Künstler moderne Kunst produzierten. Ihre Arbeiten wurden zwar vom breiten Publikum noch nicht akzeptiert, aber dennoch war Lester Longman, der seit 1945 große Verkaufsausstellungen zeitgenössischer Kunst an der University of Iowa organisierte, optimistisch:

Künstler interpretieren heute ihre amerikanische Umwelt, ohne sich um fremde Einflüsse zu sorgen. Ehrlich und mit Selbstvertrauen bemühen sie sich, neue Formen zu gestalten, die unsere geistigen Anliegen ritualisieren. Noch nie war amerikanische Malerei vitaler, produktiver und eindrucksvoller.⁵⁴

Gewiß war die Kunst produktiv, aber sie war nicht so eindrucksvoll und viel weniger von akademischen, sozial-realistischen und nationalistischen Traditionen befreit, als Longman wahrhaben wollte. Und doch enthielt dieser Werbetext ein Körnchen Wahrheit (man darf nicht vergessen, daß es sich um eine Verkaufsausstellung für ein nicht immer gut informiertes Publikum handelte): Dank des Einflusses der Europäer in New York stand die Abstraktion jetzt an vorderster Front.

Künstler, die aus dem Krieg zurückkamen, sahen nach drei Jahren Abwesenheit mit Erstaunen, daß jeder Platz besetzt war und an jedem Nagel abstrakte Kunst hing, wie Milton Brown im April 1946 im *Magazine of Art* berichtete.⁵⁵ Als er den Kontinent verließ und in den Krieg zog, kämpften sozialer Realismus und nationalistische Kunst um die Vorherrschaft auf dem amerikanischen Kunstmarkt. Bei seiner Rückkehr aber waren diese Kunstformen von der Szene, die über die Zukunft der westlichen Kultur entschied, verbannt. An ihre Stelle war die abstrakte Kunst getreten – eine Kunst, die, wie Ad Reinhardt in einer berühmten, am 12. August 1946 in *Newsweek* publizierten Zeichnung zu verstehen gab, die Kunst insgesamt vor Banalität, Vorurteilen, Korruption usw. rettete. »Ich kam zurück«, schrieb Milton Brown, »und erkannte nicht ohne Erstaunen, daß in der Zwischenzeit der wenig bekannte Kandidat der Abstraktion die Führung übernommen hatte.«⁵⁶ Die abstrakte Kunst beherrschte New York:

Überall auf der Straße wird offensichtlich, daß heute Abstraktion in Mode ist. Vor drei Jahren zeichnete sich diese Tendenz ab, heute wimmelt es auf der ganzen Szene davon. Die Galerien stellen nun viele Abstrakte aus, von denen ich kaum gehört habe – Baziotes, Schanker, Gasparo, Motherwell, Davidson.⁵⁷

Brown sah darin eine wirkliche Gefahr für den Künstler, die Gefahr,

55 Jackson Pollock, Arshile Gorky, Philip Guston, Willem de Kooning, William Bazotes, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko und Clyfford Still waren nicht im Krieg und hatten deshalb die Möglichkeit, in den zahlreichen Ausstellungen amerikanischer Kunst die Aufmerksamkeit auf ihre Arbeiten zu lenken. Siehe Milton Brown, »After Three Years«, in: *Magazine of Art*, April 1946, S. 138-166.

56 Ebd., S. 138.

57 Ebd.

58 Ebd. Brown schien jedoch, wenn auch mit Bedauern, die Schwierigkeit des modernen Künstlers in der neuen Welt zu verstehen: »Diejenigen Künstler, die sich mit einer ernsthafteren Erkundung sozialer Themen befaßten, scheinen entdeckt zu haben, daß ihre Mittel inadäquat sind und befinden sich in einer Art Dilemma. Der Ausdruck einer komplexen gesellschaftlichen Idee unter dem Aspekt der menschlichen Erfahrung ist, theoretisch zumindest, möglich – in der Vergangenheit wurde es bewiesen –, doch nur wenige moderne Künstler haben sich befähigt gezeigt, eine gültige Lösung zu finden. Leider sind wir zu oft in unserer Kultiviertheit befangen und betrachten solch direkte Aussagen als Klischees. Vielleicht ist Komplexität wesentlich für unsere Zeit.« (S. 166).

59 Lester Longman im Katalog zur *Second Summer Exhibition of Contemporary Art*, State University of Iowa, Iowa City, 1946. Die Ausstellung enthielt 160 Bilder von 132 Malern. Später entwickelte sich Longman zu einem entschiedenen Gegner des Abstrakten Expressionismus.

60 Zum Thema Eklektizismus ist Howard Devrees Artikel »The Armory 1945 – Critic's Choice« (*Art News*, 1.–14. Oktober 1945) sehr interessant, da er zeigt, was Kunstkritiker und Sammler Ende 1945 bevorzugten. Ihre Vorlieben waren sehr unterschiedlich, aber jeder wollte eine starke und internationale amerikanische Kunst: »Genau wie unsere Demokratie, auf die wir stolz sind, aus einem Schmelztiegel entstanden ist, so schmiedet sich in unserer Kunst etwas Neues – in ihrem Interna-

daß er jeglichen Kontakt zur sichtbaren Realität verlieren würde, und erkannte in diesem Wandel ein Zeichen dafür, daß die Künstler ihren sozialen Verpflichtungen nicht mehr nachkamen. Seine Reaktion war charakteristisch für Künstler und Intellektuelle, die sich immer noch der Ideologie der Volksfront und des New Deal verbunden fühlten – einer Ideologie, die sich 1946 ihrem Ende zuneigte:

Mit Sicherheit sieht der Künstler heute, wie jeder andere auch, die Welt bewußter – wenn nicht bereits durch den Krieg, dann durch die Atombombe –, aber angesichts des komplexen Nachkriegslebens, seiner Ungewißheiten und Probleme, hat er sich nur noch weiter in die klaren und ungetrübten Grenzen seines Handwerks zurückgezogen. Dort kann er sich mit etwas Greifbarem, mit den grundlegenden Komponenten seines Berufs beschäftigen. Es scheint, daß er aus Unfähigkeit, seine Konflikte und Probleme als Mensch und als Bürger zu lösen, zumindest seine individuellen künstlerischen Fähigkeiten durch Praxis vor dem Einrosten bewahrt.⁵⁸

Der scharfsichtigere Lester Longman erkannte den Wandel sehr deutlich und akzeptierte 1946 bildnerische Experimente, die dem Surrealismus entlehnt waren, um die Morbidität des modernen Zeitalters darzustellen:

Junge Künstler machen kühne Experimente, um eine Menge ungewöhnlicher Schauer heraufzubeschwören, und das MoMA wird immer überzeugender darin, ihre Phantasie gefangenzunehmen und ihre Leistungen zu bestätigen. Die waghalsigen Kritiker bereiten sich geistig schon auf die Zeit vor, in der eine Kunst, die der Generation Picassos untreu scheint, zunächst inakzeptabel sein wird ... Beide, abstrakte und semi-figurative Künstler, verschmelzen formale und surrealistische Werte und lösen erneut die zeitlose Polarität zwischen dem Klassischen und dem Romantischen auf ... So viele neue Namen wurden in die Reihen der abstrakten Maler aufgenommen, daß sie unsere neueste »Akademie« bilden. Wenn die Zeit die Streu vom Weizen getrennt hat, wird es viel zu loben geben. Heute aber werden schwache und häufig simple Beispiele affektierter Ambiguität ernst genommen, obwohl sie nur wenig Kenntnis von den komplizierten Problemen zeigen, Formen im Raum bildnerisch zu gestalten.⁵⁹

Longman erkannte in dem wilden Experimentieren jedoch nicht nur den Beginn eines neuen Akademismus, sondern auch die katastrophale Preisgabe der formalen Tradition. Dieses moderne Experimentieren preschte aus seiner Sicht zu schnell vor und produzierte daher unartikulierte und inakzeptable Werke. Longman setzte hier bereits stilistische Grenzen, die ihn später dazu führten, die Sprache des Abstrakten Expressionismus zu verwerfen.

Die großen Ausstellungen deckten die ganze Spannbreite der Kunstproduktion des Landes ab. Interessant waren sie durch ihren Versuch, die Breite und Komplexität des ästhetischen Angebots im Amerika der Nachkriegsjahre vorzustellen.⁶⁰ Die meisten Künstler bemühten sich, entweder die moderne Kunst zu adoptieren oder einfach alte Formeln zu »modernisieren« (Robert Gwathmey, Paul Burlin,

tionalismus national und zu guter Letzt amerikanisch.«

Joseph de Martini). Es war offensichtlich, daß die modernistische Verkleidung erfolgreich sein und sich zu einer neuen Variante des Akademismus entwickeln konnte. Wie Clement Greenberg 1945 sagte:

Wir laufen Gefahr, daß uns eine neue Form offizieller Kunst angedreht wird – offizielle »moderne« Kunst. Das geschieht durch gutwillige Leute, wie die Pepsi-Cola Company, die nicht erkennen, daß es am Ende häufig mehr Schaden anrichtet, eine Sache kritiklos zu bejahen als sie abzulehnen. Denn während offizielle Kunst, als sie restlos akademisch war, zumindest eine Art Herausforderung darstellte, wird diese Art offizieller »moderner« Kunst den wirklichen Schöpfer nur verwirren, entmutigen und davon abbringen.⁶¹

Greenberg befürchtete eine völlige Vereinnahmung der Avantgarde und beklagte, daß der Akademismus als Gegner keine Rolle mehr spielte. Ohne diesen Gegner aber sei die Avantgarde praktisch entwaffnet, und das künstlerische Spektrum werde einförmig und mittelmäßig. In Zeiten der Erneuerung wie dieser benötige die amerikanische Kunst und die amerikanische Gesellschaft Vitalität, Aggressivität und Optimismus. Akademismus war für Greenberg gleichbedeutend mit Pessimismus:

Es liegt in der Natur des Akademismus, pessimistisch zu sein, denn er glaubt, Geschichte sei der ewig gleichbleibende und monotone Niedergang eines früheren Goldenen Zeitalters. Die Avantgarde dagegen glaubt, die Geschichte sei schöpferisch und entwickle aus sich selbst heraus stets Neues. Und wo es Neues gibt, da gibt es Hoffnung.⁶²

Das Neue sollte die amerikanische Kunst davor retten, lediglich eine blasse Kopie moderner Stilrichtungen zu sein. Aber diese Rettungsaktion erwies sich als schwierig, denn die Avantgarde hatte sich im Netz der eklektischen Ansätze verfangen, die von den großen nationalen Ausstellungen favorisiert wurden: »zeitgenössische« Kunst war dort nicht sichtbar.

Im folgenden werden wir uns damit beschäftigen, wie sie »sichtbar« wurde: Wir werden sehen, wie sich die Avantgarde zu einem Spiegelbild Amerikas entwickelte und die freie Welt in Erstaunen versetzte. Dieser Prozeß begann 1946 mit der ins Ausland geschickten Ausstellung *Advancing American Art*. Trotz manchen Verdrusses – aus innenpolitischen Gründen wurde die Rundreise abgebrochen⁶³ – zeigte diese Ausstellung, daß die Regierung der Vereinigten Staaten den Wunsch hatte, in die internationale Kunstszene einzudringen.

1946 war die abstrakte Malerei schon so erfolgreich, daß die Presse gezwungen war, ihre Leser über diese bedeutende Veränderung in der amerikanischen Kultur zu unterrichten. Man mußte der Mittelklasse behilflich sein, von einer traditionellen provinziellen Kultur den Zugang zu einer modernen urbanen Kultur zu finden. Aber was wollte die Mittelklasse wirklich, was war sie zu akzeptieren bereit? George

61 Clement Greenberg in: *The Nation*, 1. Dezember 1945, S. 604 [zu *Portrait of America*, der zweiten Jahresausstellung der Pepsi-Cola Company im Rockefeller Center].

62 Clement Greenberg in: *The Nation*, 5. April 1947, S. 405.

63 Die vom State Department organisierte Wanderausstellung *Advancing American Art* wurde nach Angriffen Senator Donderos auf Werke von Künstlern, die einst mit der Kommunistischen Partei sympathisiert hatten, 1947 aus Prag zurückgerufen; vgl. Jane de Hart Mathews, »Art and Politics in Cold War America«, in: *American Historical Review*, Vol. 81, No. 4, Oktober 1976, S. 777.

Biddle verteidigte weiterhin die Kunst des New Deal und versuchte, die dahinsiechende Volksfront neu zu beleben (seit Ende 1945 gab es die Vereinigung »Artists for Victory« nicht mehr):

Ich persönlich wünsche mir eine amerikanische Kunst, die mich tief bewegt. Wir sind heute vielleicht die mächtigste Nation der Welt. Wir durchlaufen eine der großen Krisen in der Geschichte der Menschheit. Können wir von amerikanischer Kunst nicht zumindest erwarten, daß sie sich unseres Schicksals würdig erweist? Der amerikanische Künstler ist heute allerdings geneigt, in eine Zwickmühle zu geraten. Ich glaube, daß sich ein Großteil der Moderne mehr mit dem Künstlertum beschäftigt als mit dem Leben, daß sie oft exotisch und epigonal ist, daß ihre Wurzeln nicht durch Leidenschaft oder Liebe oder Tränen genährt werden und daß sie uns nie zu irgendeinem Höhepunkt treiben wird. Andererseits ist sie urban, kultiviert und raffiniert. Es ist eine Kunst, die eher aus gutem Geschmack denn aus dem Herzen entstanden ist.⁶⁴

Biddles Widerstand war deutlich. Eigenartig aber ist, daß er genau das forderte, was ein Teil der Avantgarde (Gottlieb, Rothko und Newman) anzubieten glaubte: eine Malerei mit einem Thema, tief, bedeutend, mit dem Schicksal des Menschen verbunden, bewegend, weder rein ästhetisch noch rein funktional:

Der Künstler steht wie das Publikum heute vor einem Dilemma, oder genauer: vor diesen beiden Riffen, Skylla und Charybis, die er in dem schmalen Kanal zwischen funktionierender Vulgarität und sterilem Ästhetizismus umschiffen muß. Er braucht Mut und Disziplin, um einen vitalen Ausdruck in großer Manier zu schaffen. Ob der gewählte Stil traditionell oder modern ist, ist dabei völlig unbedeutend.⁶⁵

Diese Idee nahm Howard Devree am 14. Juli 1946 in der *New York Times* wieder auf.⁶⁶ Amerika sei das mächtigste Land der Welt, sagte er, und daher sei es an der Zeit, eine starke und virile Kunst zu schaffen und die Stelle von Paris einzunehmen, das seine Kraft, als Leitstern der westlichen Kultur zu dienen, verloren habe. Wie schon Biddle wies er darauf hin, daß die neue Kunst in der Mitte situiert sein müsse, in gleicher Distanz zur Rechten (»verbrauchte Formeln des Akademismus«) wie zur Linken (»Stereotypen des neuen Akademismus der Linken«). Der neue amerikanische Maler müsse ein Mann der Mitte sein, wiederholte er in der *New York Times* eine Woche später:

Weiterer Fortschritt hängt davon ab, ob unsere Nachkriegskünstler sich über die Situation klarwerden und zwischen reaktionären Formeln auf der einen und Exzessen auf der anderen Seite das richtige Gleichgewicht finden. Die Straße führt den ganzen Weg lang bergauf, und die Aufgabe ist eine endlose.⁶⁷

Edward Alden Jewell schlug ein pragmatischeres Rezept vor. Im September 1946 wies er mit einem Artikel in der *New York Times* die Richtung.⁶⁸ Er unterschied zwischen einer »internationalen« und einer »universellen« Kunst. Erstere (die Gottlieb und Rothko schon seit 1943 favorisierten) sei zu schwach, da sie auf fremden Einflüssen beruhe.

64 George Biddle, »The Horns of Dilemma«, in: *New York Times*, 19. Mai 1946, Sektion 6, S. 21, 44.

65 Ebd., S. 45.

66 Howard Devree, »Straws in the Wind: Some Opinions on Art in the Post War World of Europe and America«, in: *New York Times*, 14. Juli 1946, Sektion 2, S. 4.

67 Howard Devree, »The Old that leads to New«, in: *New York Times*, 21. Juli 1946, Sektion 2, S. 4.

68 Edward Alden Jewell, »Art American?«, in: *New York Times*, 1. September 1946, Sektion 2, S. 8.

Dabei war es wichtig, alle dem Wort »international« innewohnenden politischen Konnotationen zu vermeiden: »International«, sagte er, »bezieht sich eher auf politisch unterschiedene Gruppen als auf die gesamte Menschheit, während ›universelle‹ Kunst in individueller Erfahrung wurzelt und deshalb überall eine große Wirkung auf einzelne Individuen haben kann.«⁶⁹ Gleichzeitig sei »universelle« Kunst zutiefst amerikanisch, weil der Künstler seine Inspiration aus seiner persönlichen Erfahrung schöpfe, die natürlich eine amerikanische sei. Lassen wir Jewells naive Analyse beiseite und erinnern wir uns an die Aussagen der »Mythenmacher« der Avantgarde. Kunst sollte der Wunsch nach dem Absoluten innewohnen und das Ziel haben, den universalen Menschen zu erreichen. Ideologisch standen sie ihrem Feind Jewell näher, als sie vermuteten.

Im September 1946 eröffnete Betty Parsons ihre Galerie mit einer Ausstellung indianischer Malerei der Nordwestküste⁷⁰ – eine symbolische Geste: Die Galerie hatte einen Großteil der Künstler Peggy Guggenheims übernommen und versuchte mit dieser Ausstellung indirekt zu definieren, was zeitgenössische amerikanische Kunst war. Barnett Newman, der im Namen der Galerie und der Künstler sprach, hegte keinerlei Zweifel, daß die während des Krieges eingenommene Position der »Mythenmacher« dem Atomzeitalter am besten gerecht wurde. Seine Äußerung aus dem Jahr 1946 unterschied sich insofern von seinen früheren, als die erneut abgelehnte abendländische Kultur nun durch eine wirklich amerikanische Kultur ersetzt werden sollte. Die Künstler kehrten zu ihren eigenen Wurzeln zurück. Sie fanden eine Alternative zur europäischen Tradition und damit zu Paris:

Es wird immer offensichtlicher, daß man, um moderne Kunst zu verstehen, primitive Kunst schätzen muß, denn so wie die moderne Kunst als eine Insel der Revolte dem Strom der westeuropäischen Ästhetik widersteht, so stehen auch die vielen Traditionen primitiver Kunst als authentische ästhetische Leistungen, die ohne Beihilfe der europäischen Geschichte gediehen, ganz für sich.⁷¹

Mit einer komplexen Kultur ausgerüstet, konnte der amerikanische Künstler künftig die Wege bildnerischer Schöpfung erkunden. Newman nahm die Gelegenheit wahr und attackierte noch einmal die puristische, ungegenständliche abstrakte Kunst, die er mit der primitiven dekorativen Kunst verglich, welche einst die Domäne der Frauen war. Der Mann dagegen schuf die rituelle Kunst. Die Kunst der Kreise und Vierecke war zu feminin und verlor damit an Ernsthaftigkeit. Sie wurde samt der Ausführenden in eine unbedeutende, unmännliche Unterhaltungsrolle verbannt, in einer Welt, in der der Mann die Zügel der Geschichte fest in der Hand hielt:

Wir hoffen, daß diese großen Kunstwerke, seien sie auf Häuserwänden, zeremoniellen Kutten und Schurzen der Schamanen oder auf zeremoniellen Decken, um ihrer selbst willen geschätzt werden. Es scheint jedoch nicht unangebracht, zu beto-

69 Ebd. Jewell erkundete die Möglichkeit, ob amerikanische Kunst zugleich eine universelle Kunst sein könnte: »Aber heißt das, daß universelle Kunst nicht auch eine spezifisch amerikanische Kunst sein kann? Keinesfalls. Amerikanische Kunst – und nur in diesem Sinne lohnt es sich, darüber zu sprechen – ist der schöpferische Ausdruck des Individuums, eines Individuums, das Kunst aus seiner eigenen Erfahrung heraus schafft, eines Individuums, das als erstes das Bürgerrecht der Individualität anerkennt. Das wahre Ziel ist innen, nicht außen. Und diesem Ziel folgend, wird der Künstler, ist er Amerikaner, ohne es bewußt anzustreben, amerikanische Kunst schaffen – nicht oberflächlich, sondern im tiefsten, im universalen Sinn.«

70 Die Ausstellung *Northwest Coast Indian Painting* wurde von Barnett Newman organisiert. Es wurden 28 Werke ausgestellt, von denen sechs verkäuflich waren.

71 Katalogtext von Barnett Newman zur Ausstellung *Northwest Coast Indian Painting*, Betty Parsons Gallery, 30. September bis 19. Oktober 1946 [wieder in: Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, siehe Anm. 50], S. 105-107].

nen, daß es falsch wäre, in dieser Malerei nichts als dekorativen Zierat zu sehen, sondern daß sie eine Art hochwertiger Gestaltung war. Gestaltung war eine gesonderte Aufgabe, die von Frauen ausgeführt wurde und die Form von geometrischen und ungegenständlichen Mustern annahm. Es sind ritualistische Malereien. Sie sind Ausdruck des mythologischen Glaubens dieser Menschen und befinden sich nur deshalb auf zeremoniellen Gegenständen, weil diese Menschen nicht die formelle Kunst der Staffeleimalerei auf Leinwand praktizieren.⁷²

Um die Arbeiten seiner Gruppe vor populistischen Angriffen zu schützen und eine Verbindung zu den Massen wiederherzustellen, führte Newman das Beispiel indianischer Kunst an:

In diesen Werken liegt eine Antwort für all jene, die moderne abstrakte Kunst mit esoterischen Übungen einer snobistischen Elite gleichsetzen, denn für diese einfachen Menschen war abstrakte Kunst die normale, wohlverstandene herrschende Tradition. Müssen wir sagen, daß der moderne Mensch die Fähigkeit verloren hat, auf einem so hohen Niveau zu denken?⁷³

Der Avantgardekünstler konnte also auf die anerkannte Vergangenheit einer kohärenten nationalen Tradition zurückgreifen, mit der sich das gewichtige und ernsthafte Bild verband, das die neuen Zeiten verlangten. Die Gruppe zimmerte an einem »amerikanischen« Image, das zunehmend notwendiger wurde, wollte man in den Vereinigten Staaten Kunst verkaufen. Elsa Maxwell versäumte es nicht, in ihre »Party Line«-Kolumne einige diesbezügliche Anmerkungen zu Betty Parsons Weihnachtsausstellung von 1946 einzuflechten und erwies der seriösen Kunst damit einen etwas rohen Dienst:

Ich bin zwar keine Autorität in Sachen Malerei und, offen gestanden, schon gar nicht, was amerikanische Malerei betrifft. Aber jeder, der 100 oder 150 Dollar für ein Bild von einem der jungen amerikanischen Abstraktionisten ausgeben will, könnte schließlich ein Meisterwerk besitzen. Wer weiß? Geben Sie unseren eigenen Künstlern keinen Korb, egal wie verrückt oder komisch sie Ihnen auch vorkommen mögen. Ihre Träume sind real und ihr Streben und Trachten ist rein. Miss Parsons' »Weihnachtsausstellung« sollte ein viel breiteres Publikum (der Zahl nach) anziehen als ihre alte rasende Reporterin, die gerade an der 15 East 57th Street vorbeikam und bemerkte, daß dort eine wirklich sehenswerte kleine Ausstellung stattfindet, zumal es eine amerikanische ist. Einige Sektierer schreien: »Hängt die Abstraktionisten«. Ich rufe zurück: »Gewiß, warum nicht an Eure Wände?«⁷⁴

Der sich schnell entwickelnde Enthusiasmus für junge amerikanische Malerei war auch Samuel Kootz nicht entgangen. Er interessierte sich weiterhin für moderne Kunst und war inzwischen Mitglied im Beraterkomitee des Museum of Modern Art. Bereits 1945 hatte er Robert Motherwell und Theodoros Stamos unter Vertrag genommen. Kootz repräsentierte den neuen Typus eines Kunsthändlers. Er war dynamisch, entschlossen und bisweilen waghalsig: das Pendant zu den Malern, nach denen die Kritik verlangte. Nach Pariser Beispiel kaufte er die gesamte Produktion eines Künstlers, bevor er bekannt wurde, um dann

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Elsa Maxwell, »Party Line«, in: *New York Post*, 20. Dezember 1946.

die üblichen Prozente zu nehmen. So stand es ihm frei, mit seinem Vorrat an frühen Werken, die nun »Raritäten« waren, zu spekulieren.

Von Anfang an machte sich Kootz für den Internationalismus stark, der 1945/46 in Mode kam, als er sich auf den Weg gemacht und seine eigene Galerie gegründet hatte. Er vertrat nicht nur Künstler wie Motherwell, Gottlieb, Baziot, Holty, Browne und Bearden, sondern auch Maler der Pariser Schule wie Léger, Picasso, Arp, Braque, Miró und Mondrian. Dadurch verringerte er sein Risiko und vergrößerte das Ansehen sowohl seiner Galerie als auch der amerikanischen Künstler, die er unter Vertrag hatte. Um von der Begeisterung für moderne Kunst und vom Wirtschaftsboom maximal zu profitieren, versuchte Kootz mit Hilfe einer Reihe von Ausstellungen, ein neues Publikum von Sammlern an sich zu binden, so beispielsweise mit einer Ausstellung der Sammlung moderner amerikanischer Kunst des Börsenmaklers Roy Neuberger.⁷⁵ Diese der einheimischen Kunst gewidmete Ausstellung hatte einen nachhaltigen Erfolg. Es handelte sich im wesentlichen um eine amerikanische Sammlung, in der nicht nur die Maler der Galerie vertreten waren, sondern auch Werke von Alexander Calder, George L. K. Morris, Jacob Lawrence, Horace Pippin, Abraham Rattner und Jack Levine. Die Presse gratulierte Kootz einhellig:

Die Samuel Kootz Gallery konnte Mr. und Mrs. Roy Neuberger überzeugen, ihre Privatsammlung für eine dreiwöchige Ausstellung auszuleihen, die bereits angefallen ist. Seitens der Sammler ist das ein großzügiger Gedanke, um so mehr, als ihr Geschmack in Richtung Modernität geht. Denn eines der Probleme bei der Etablierung von Maßstäben für die zeitgenössische Produktion besteht darin, daß die besten Stücke so schnell in Privatsammlungen verschwinden, was ihre erzieherischen Möglichkeiten einschränkt.⁷⁶

Die Galerie wurde also als Instrument kultureller Erziehung porträtiert, das zugleich uneigennützig, patriotisch und international war. Die nach außen getragene Uneigennützigkeit war jedoch reine Taktik, denn Kootz war auf der Suche nach einem Publikum passionierter Sammler.

Kurz nach der Neuberger-Ausstellung, im Juni 1946, organisierte er eine Verkaufsausstellung, mit der er ohne falsche Scham Farbe bekannte. »Moderne Malerei für den Landsitz: Bedeutende Malerei für weitläufiges Wohnen«, lautete extravagant der Titel. Anlässlich des einjährigen Bestehens der Galerie im Mai / Juni 1946 bemühte er sich um junge Sammler. Plakate annoncierten eindeutig das Thema: »Eine moderne Sammlung aufbauen«. Anders als in der »Landsitz«-Ausstellung bot er diesmal etwas kleinere Formate an. Auf allen Ebenen des Marktes machte er sich an potentielle Kunden heran. Innerhalb kurzer Zeit gewannen Kootz und seine Künstler einen großen Wiedererkennungswert. Kootz wurde so etwas wie ein Regisseur des modernen Geschmacks.

⁷⁵ Zwischen 1940 und 1949 wurde alle 10,5 Tage irgendwo in den USA ein Museum eröffnet; siehe Alma S. Wittlin, *Museums: In Search of a Usable Future*, (MIT Press) Cambridge, Mass., 1970, S. 174. Mit den neuen Sammlern beschäftigte sich James T. Soby in »Collecting Today's Pictures«, in: *Saturday Review*, 25. Mai 1946, S. 42 ff. Zur Sammlung Neuberger vgl. Aline B. Louchheim, »Stockbroker Buys American«, in: *Art News*, Mai 1946, S. 54 f., 68.

⁷⁶ Henry McBride in: *New York Sun*, 20. April 1946.

Der Katalogtext zu einer seiner Ausstellungen macht deutlich, wie er sein Metier verstand. Dank seiner Dynamik konnte er einen völlig neuen Markt erobern: Die gesamte Mittelklasse war sein Zielpublikum. Dementsprechend präsentierte Kootz sich im Katalog als moderner, optimistischer und dynamischer Amerikaner. Dieses Image wurde zu seinem Markenzeichen:

Diese Galerie hat sich auf eine ganz bestimmte Richtung amerikanischer Malerei beschränkt. Diese entschiedene Wahl wurde mit derselben Überlegung und Unausweichlichkeit getroffen, die einen Maler veranlaßt, seinen persönlichen Weg einzuschlagen. Wir erfreuen uns an der Malerei, die wir ausstellen; wir glauben, daß diese Richtung die bildnerischen Möglichkeiten der modernen amerikanischen Kunst erweitert hat, und mit großem Stolz haben wir miterlebt, wie die von uns vertretenen Künstler akzeptiert werden – von Museen, bekannten Sammlern und jungen Enthusiasten, die spüren, daß diese Künstler in einem neuen Idiom zu ihnen sprechen (in dieser Zeit nur möglich, wenn, wie es dort geschieht, kontinuierlich die Gefühle und Gedanken unserer Zeit erkundet werden) ... Wir haben die Ausstellung »Eine moderne Sammlung aufbauen« genannt, weil diese Bilder im höchsten Grade die Leistung und Richtung der Künstler zum Ausdruck bringen und, wie wir glauben, anspruchsvollen Sammlern viel Freude bereiten werden.⁷⁷

Um seinen eigenen Namen und den seiner Künstler dem öffentlichen Bewußtsein einzuprägen, benutzte Kootz die »Einhämmers«-Technik der Radiowerbung. Alle zwei Wochen organisierte er thematische Ausstellungen, stets mit den Künstlern seiner Galerie, die so in die glückliche Lage versetzt wurden, jede zweite Woche in der Presse aufzutauchen. Er wählte typische Themen der Pariser Moderne, die er als Kunsthistoriker gut kannte, beispielsweise »Zirkus« (ein Thema Picassos) oder »Freude am Jazz« (ein Thema Matisse), und scheute sich nicht vor grellem Kundenfang. Als er eine Ausstellung zum Thema »The Big Top« organisierte, kündigte ein Plakat sie folgendermaßen an:

DIE FRÖHLICHSTE AUSSTELLUNG DES JAHRES – KOLOSSAL, UNGLAUBLICH
GEMÄLDE ÜBER DEN ZIRKUS
BEEILEN SIE SICH, SCHNELL, SCHNELL
SEHEN SIE DIE CLOWNS, AKROBATEN AM BODEN, IN DER LUFT –
Eintritt absolut frei.⁷⁸

An diesen Rummel hatten sich die Maler zu gewöhnen, so wie sie 1949 auch folgende Ausstellungsankündigung zu akzeptieren hatten:

Sonderbar und wundervoll
DIE VÖGEL UND DIE WILDEN TIERE*
wie man sie
noch nie gesehen hat
auf dem Land, in der Luft, unter Wasser.

77 Samuel Kootz, »Building a Modern Collection«, 13. Mai bis 1. Juni 1946; Katalogtext im Archiv Samuel Kootz, Archives of American Art, NY 65/1.

78 Archiv Samuel Kootz, Archives of American Art, NY 65/1. 1949 gab es auch eine Weihnachtswerbung:

Ein ungewöhnliches Weihnachtsgeschenk für Sie selbst oder Ihre Freunde. Machen Sie ein denkwürdiges Geschenk, eines, das nicht vergessen wird. Verschenken Sie ein gerahmtes modernes Aquarell oder eine Gouache von einem bedeutenden amerikanischen Künstler. Für 100, 150 oder 200 Dollar, wie Sie es wünschen, können Sie Ihren Freunden einen Geschenkgutschein überreichen, womit sie unter Werken folgender Künstler auswählen können:
William Baziotes Hans Hofmann
Byron Browne Carl Holty
Adolph Gottlieb Robert Motherwell
oder wir treffen gern an Ihrer Stelle die Wahl und legen Ihre Karte dem Geschenk bei.

Sie brauchen nur das beiliegende Formular auszufüllen.

Von weltbekannten Künstlern
(mit einer dubiosen Verbeugung vor der Natur)
Große Eröffnung.
Picasso, Braque, Arp, Miro, Dubuffet, Calder,
Baziotes, Browne, Gottlieb, Motherwell, Hare,
Holty, Hofmann.

* mit der gelegentlichen Zugabe von einigen Damen.⁷⁹

In seiner Werbung stellte Kootz also die Verbindung zu Paris in den Vordergrund, die damals kein Künstler auch nur im Traum abgelehnt hätte. 1946 war ein lockerer und vager Bezug zur Pariser Tradition noch immer ein Unterpfand für Prestige. Mit einem Promoter dieses Kalibers wurde die Avantgarde ins rechte Licht gerückt und konnte sich Tag für Tag zunehmend durchsetzen. Gewiß nutzte Kootz Paris als Markenzeichen, aber ein vergangenes Paris, das der Operette, des Zirkus und der Bohème.

Einige Kritiker machten den Anfang und begannen, die amerikanische Kunst neu zu bewerten und zu fragen, ob Paris nach wie vor Paris sei. Ende 1946 feierte Frederic Taubes in seinem Beitrag über Malerei in der *Encyclopaedia Britannica*, zugegebenermaßen ein wenig zu zuversichtlich angesichts der Realität, die neue New Yorker Unabhängigkeit:

Während des Jahres 1946 fand, mehr als je zuvor, eine bezeichnende Bewußtwerdung vieler statt, die sich für Trends in der Kunst interessieren und sie genau beobachten: Die Kunst der Vereinigten Staaten ist unabhängig geworden, selbstsicher, ein wahrer Ausdruck des nationalen Willens, Geistes und Charakters. Es scheint, daß die amerikanische Kunst ästhetisch nicht länger ein Auffangbecken europäischer Einflüsse ist, nicht mehr nur ein Amalgam fremder »Ismen«, die mit mehr oder weniger Intelligenz angesammelt, zusammengestellt und assimiliert werden.⁸⁰

Dieser Optimismus war etwas zu überschwänglich, spiegelt aber die Ungeduld in amerikanischen Künstlerkreisen, endlich anerkannt zu werden, zu einer Zeit, als Paris weiterhin der maßgebliche Bezugspunkt war.

Zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten gab es praktisch keinen Austausch zeitgenössischer Kunst. Nichts überquerte den Atlantik. 1946 war das Jahr der Infragestellungen, ein Jahr, in dem sich jede der beiden Kunstmetropolen ihrer eigenen Macht versicherte. Wir sahen anhand von Kootz, daß Paris in New York weiterhin einen großen Einfluß hatte, wie Clement Greenberg in seinem brillanten Artikel »L'art américain au XX^e siècle« erklärte, der in Sartres *Les Temps Modernes* veröffentlicht wurde. Dieser Artikel zog alle Register, um die Franzosen zu beruhigen:

⁷⁹ Archiv Samuel Kootz, Archives of American Art, NY 65/1.

⁸⁰ Frederic Taubes, »Painting«, in: *Encyclopaedia Britannica: Book of the Year, 1946*, S. 573.

Unsere Resultate sind letztlich recht dürftig. In dieser Hinsicht kann uns kein Optimismus verblenden. Noch immer befinden wir uns im Schlepptau von Europa, und keiner der seit der *Armory Show* mit einer gewissen Anerkennung ausgestatteten amerikanischen Künstler zählt sehr viel auf der internationalen Szene ... Zur Zeit kann nur eine positive Haltung, die die Freudsche Interpretation wie auch die Religion und den Mystizismus aufgibt, die Kunst mit Leben erfüllen, ohne das eine oder das andere zu verraten.⁸¹

Greenberg wollte eine positive Kunst, eine materialistische Kunst. Die aber hatte, wie er glaubte, kaum eine Chance, sich in den USA zu konkretisieren:

Während sich in Frankreich die energischen Materialisten und Skeptiker vor allem in der Kunst ausdrücken, beschränken sie sich bei uns auf Geschäfte, Politik, Philosophie und Wissenschaft. Die Kunst überlassen sie den Halbgebildeten, Arglosen, alten Jungfern und rückständigen Visionären.⁸²

Noch für einige Zeit erhofften sich viele, die wie Greenberg dachten, eine Erneuerung der amerikanischen Kunst durch Paris. In Paris aber schielte man eifersüchtig nach New York. Das wird durch die in der französischen Presse erschienenen Artikel über Amerika bestätigt.⁸³

Die Franzosen ließen sich von dem Reichtum und der Macht des Siegers verblüffen. Trotz der anti-amerikanischen Kritik seitens marxistischer Gruppen und jener, die einen traditionellen Humanismus verteidigten, waren die Franzosen von der amerikanischen Zivilisation fasziniert:

Mit der plötzlichen Expansion der amerikanischen Macht überstieg das Phänomen »Vereinigte Staaten« das Fassungsvermögen eines einzelnen Menschen. Im Fahrgeräusch ihrer Autos rollt auf dem Broadway alle Beunruhigung der westlichen Welt, und die zierlichen, ihn säumenden Wolkenkratzer erscheinen als neue Herkulesssäulen, die die Hälfte des Universums tragen.⁸⁴

New York war ein Schlaraffenland, ein Ort enormen Reichtums und enormer Verschwendung.⁸⁵

Frankreich hatte zu dieser Zeit mit scheinbar unlöslichen politischen und wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen. Nur in einem Punkt war man sich in Paris einig: Kunst. Pariser Kunst mußte die beste sein. Inmitten des Desasters, nach den Schrecken der Kapitulation, der Kollaboration, der Zerstörung, der Erschöpfung und des Ruins, blieb Frankreich nur noch eines: seine Kultur, die Kunst von Paris. Die Wiederbelebung der Kunst galt als nationale Aufgabe. Aber wie? Während das mächtige New York aufgrund seiner Tradition und Geschichte befangen war, versuchte das erschöpfte Paris, die in der Schlacht erloschene Fackel der Kunst erneut zu entzünden. Eines jedoch war New York und Paris gemeinsam: Sie hatten beide kein Rezept, um die Kunstproduktion zu reaktivieren.

In New York waren die politischen Differenzen zwischen unter-

81 Clement Greenberg, »L'Art américain au XX^e Siècle«, in: *Les Temps Modernes*, No. 11/12, August/September 1946, S. 351 f.

82 Ebd., S. 352.

83 Vgl. Stéphane Pizella, »Au royaume du dollar«, in: *Minerve*, 29. September 1945, S. 1; ders., »Etapés américaines«, in: *Minerve*, 19. Oktober 1945; Ossip Zadkine, »L'Exil à New York«, in: *Minerve*, 30. November 1945; Claude Roy, »Clefs pour l'Amérique«, in: *Lettres Françaises*, 1. November 1946.

84 Robert Escarpit, »En remontant Broadway«, in: *Le Monde*, 26. Februar 1946, Sektion I-C.

85 Vgl. Pizella, »Au royaume du dollar« (siehe Anm. 83). Für eine Hunger leidende französische Leserschaft beschrieb Pizella staunend, wie die Leute in New York angerauchte Zigaretten und angebissene Sandwiches mit köstlicher Marmelade einfach wegwarfen.

86 René Huyghe, »Letter from Paris: Conflicting Tendencies«, in: *Magazine of Art*, November 1945, S. 272 f.

87 *Union Nationale des Intellectuels*, unpaginierte Broschüre; Bibliothèque historique de Nanterre, O Document 28382.

88 Ebd. Diesem Projekt ging im März 1945 ein Manifest voraus, in dem eine französische Renaissance gefordert wurde. Es ging von den Kommunisten aus und rief dazu auf, jede Anstrengung zu unternehmen, um die Komplexität und Vielfalt des französischen »Esprit« wieder herzustellen:

Frankreich muß weitergeführt werden, ohne es irgendeiner seiner geistigen Dimensionen zu berauben. Wir alle wissen, was der französische Geist der Vergangenheit schuldet. Was können wir Sinnvolles tun, ohne das gesamte Erbe zu akzeptieren? Daher darf keiner der geistigen Domänen Frankreichs ausgeschlossen werden. Es wäre kriminell, die großen Quellen versiegen zu lassen, aus denen sich das Genie unseres Volkes speist und seine Kräfte erneuert.

Sehr unterschiedliche Künstler und andere wichtige Persönlichkeiten unterstützten dieses Unternehmen: Louis Aragon, Paul Eluard, Frédéric Joliot-Curie, Le Corbusier, Henri Matisse, Auguste Perret, Pablo Picasso, General Dassault, Robert Debré (an der Académie de Médecine und Vater des späteren Ministerpräsidenten Michel Debré) usw.

89 Für nähere Details siehe: Jean Philippe Chimot, »Avatars de la théorie de l'art dans *Art de France* (1945–49)«, in: *Art et idéologie: l'art en Occident 1945–49*, (CIREC) St. Etienne 1978, S. 144–157.

90 *L'Amour de l'Art*, No. 2, Juli 1945, S. 27. Die erwähnte »Reise« war die berühmte Tour durch Deutschland, die französische Künstler wie André Derain, Maurice de Vlaminck, Othon Friesz und André Dunoyer de Segonzac 1944 unternahmen. Germain Bazin war Herausgeber und René Huyghe Chefredakteur der Monatszeitschrift *L'Amour de l'Art*.

schiedlichen künstlerischen Richtungen nicht sehr ausgeprägt. In Paris dagegen tobte eine Schlacht zwischen der Kommunistischen Partei, dem »Establishment«, das die einst dem Sieg so förderliche Waffe des modernen Akademismus reaktivierte. Kunst war in Frankreich ein politikum. Unter diesen Umständen war es unmöglich, dem Ausland eine einheitliche Front zu präsentieren und ein souveränes Bild der Pariser Kultur zu verbreiten, trotz der Artikel von René Huyghe im *Magazine of Art*, der sich bemühte, die Unstimmigkeiten herunterzuspielen.⁸⁶

Am 18. Juni 1945 wurde in Paris während einer Versammlung der »Union Nationale des Intellectuels« eine Neugestaltung der französischen Kultur in Angriff genommen. Ihr Ziel war es, alle französischen Intellektuellen im Namen »der Größe und des Ansehens des Vaterlandes« zu vereinen.⁸⁷ Man wollte eine Art von Kulturfront organisieren. Dieser Illusion gab man sich während der Amtszeit einer Regierung hin. Die Union versammelte alle Schriftsteller und Künstler, die von der Mitte und der Linken als führend anerkannt wurden, um das nationale Wappen aufzupolieren und der so lange geknebelten französischen Muse wieder eine Stimme zu verleihen. Es war nicht schwer, in den Zielen der Union den vereinenden nationalen Antrieb zu wittern:

Die Union Nationale des Intellectuels (U.N.I.) hat sich, unabhängig von politischen, philosophischen oder religiösen Unterschieden, das Ziel eines Bündnisses aller intellektuellen Organisationen gesetzt, um:

1. Den freien Ausdruck in Denken und Kultur zu bewahren, zu fördern und gegen jegliche Unterdrückung zu verteidigen.
2. Ihre Aktivitäten in den Dienst Frankreichs zu stellen, um überall, wo französisches Denken wirkt, seine Erneuerung und Größe zu garantieren.⁸⁸

Dieses Bündnis zersplitterte 1946 mit den ersten politischen Schwierigkeiten und zerbrach endgültig 1947, als die Kommunisten aus der Regierung vertrieben wurden, an der sie seit 1945 beteiligt waren.

Ende 1945 wußte man in Paris nicht, welcher künstlerischen Bewegung man sich zuwenden sollte, um eine Erneuerung der französischen Kunst zu bewerkstelligen. In der zweiten Nummer von *L'Amour de l'Art*, einer Sondernummer über die Pariser Schule in New York, brachte Germain Bazin seine Zufriedenheit über die Reinheit der Avantgarde zum Ausdruck, die in den finsternen Jahren stets der Kollaboration widerstanden hatte.⁸⁹ Die Avantgarde stand für Freiheit:

Wer weiß, warum »Kollaborateure« nur unter Fauvisten und Realisten rekrutiert wurden? Es gab kein »reisendes Volk« in den Kreisen der sogenannten Avantgarde – nur über die Grenzen ins Exil. Ist das nicht so, weil Abstraktion eine Position der Freiheit ist, die den ganzen Menschen fordert und keinen Pakt mit den Mächtigen zuläßt?⁹⁰

Abstrakte Künstler hatten es vorgezogen, das Land zu verlassen, statt sich zu beugen.

Die französische Avantgarde konnte in New York mit erstaunlicher, ein wenig erschreckender Leichtigkeit Wurzeln schlagen, wie man aus Bazins Bericht heraushören kann:

Während eine infame Propaganda täglich versuchte, uns von unserer Dekadenz zu überzeugen, hielt eine Gruppe von brüderlich vereinten französischen und ausländischen Künstlern der Pariser Schule, die unsere Kultur adoptiert hatten, den Glauben der Neuen Welt an die schöpferischen Kräfte Frankreichs aufrecht. Diesem modernen Volk vermittelten unsere Maler und Bildhauer eine moderne Sicht von Formen und Farben, die dort, wie es scheint, auf eine größere Zustimmung traf als in der französischen Gesellschaft. Sie richteten sich an reine Gemüter, die nicht, wie die europäischen, der Prägung einer jahrtausendealten Bildwelt ausgesetzt waren – dem naturalistischen und anthropomorphischen Dogma, ererbt von der griechisch-römischen Welt und verbreitet vom Rom der Renaissance.⁹¹

Am Ende reduzierte der Autor die New Yorker Episode wieder auf ein in seinen Augen angemessenes Maß. Die Bedrohung eines aggressiven Wettbewerbs war durchaus vorhanden, aber Bazin nahm ihr den Stachel, indem er die neue Vitalität der modernen amerikanischen Kunst rationalisierte und in eine ideologische Botschaft umformte. Dabei stärkte er nicht nur die Pariser Muse, sondern verwandelte in einem überraschend phallischen Bild sogar ihr Geschlecht:

»New York ist jetzt der künstlerische und intellektuelle Mittelpunkt des Universums«, erklärte, nicht ohne Stolz, die Zeitschrift *View*. Wird die Pariser Schule in New York zur New Yorker Schule? Werden die Künstler im Exil das Land als Vaterland adoptieren, das ihnen Unterschlupf gewährte? Selbst wenn dem so sein sollte, würde Frankreich nicht ärmer, es hätte seine Mission nicht verfehlt, die darin besteht, den Samen der Ideen über die Welt zu verströmen.⁹²

Der Pariser Kritiker war davon überzeugt, daß die französische Kunst nach fünf Jahren der Qual, des Schweigens und des Exils noch immer und noch für lange Zeit das Leuchtfeuer des Abendlandes wäre. Die Zeitschrift *Arts* fragte den 1945 aus New York zurückgekehrten Plakatmaler Jean Carlu, ob sich »unter diesen Umständen (Museen, Konferenzen, Ausstellungen ungegenständlicher Kunst usw.) bei jungen amerikanischen Malern eine Schule abstrakter Kunst herausbildet«. Darauf antwortete Carlu, die Entwicklung der amerikanischen abstrakten Schule bliebe »sehr begrenzt. Eher scheint es, daß sich die amerikanische Malerei hin zur Folklore orientiert, vor allem in Richtung Westen und Süden.«⁹³ Die Frage nach der Bedeutung New Yorks wurde in Interviews immer und immer wieder gestellt. Dieses Spekulieren mit der Möglichkeit einer New Yorker Schule war für die Pariser quälend, und viele gaben sich mit den allseits herausposaunten Beschwichtigungen nicht zufrieden. In einem Interview mit Léon Degand für die *Lettres françaises* sprach Fernand Léger 1946 klarsichtig über die Dinge, die in New York vor sich gingen:

91 Ebd.

92 Ebd.

93 »Carlu est revenu d'Amérique«, in: *Arts*, 9. November 1945, S. 2.

Gibt es eine amerikanische Malerei? Ja, und sie ist in voller Entwicklung. Junge Maler widmen sich mit solch einer Intensität ihrer Arbeit, daß es seltsam wäre, wenn es diesem Volk, das sich mit den besten Professoren und den schönsten Kunstsammlungen ausstattete, nicht eines Tages gelänge, sich in einer originären Art aus-zudrücken ... Ich bin überzeugt, daß sich die Amerikaner auf dem Wege zu einer großen Kunstepoche befinden. Sie kündigt sich bereits an.⁹⁴

Diese klare, präzise und gut informierte Aussage war schnell vergessen, als sich die Pariser Kunstszene in wilde interne Kämpfe verstrickte. Die Schlachten waren so intensiv und energiegeladen, daß man sich nicht weiter mit dem Problem befaßte, das die USA darstellten.

Wären die Franzosen aufmerksamer gewesen, hätten sie vernommen, was die prophetische Stimme Walter Lippmanns,⁹⁵ als Echo Winston Churchills, in der ersten Nummer der in Paris veröffentlichten Zeitschrift *Les études américaines* zu sagen hatte. Lippmann meinte, im Ton einer erschreckend naiven Selbstzufriedenheit, Amerika sei dazu bestimmt, dem im frühen Mittelalter entstandenen Schisma zwischen Ost und West ein Ende zu setzen:

Das Schicksal bestimmte, daß sich Amerika künftig im Zentrum und nicht mehr an der Peripherie der abendländischen Zivilisation befindet ... Die amerikanische Idee beruht auf einem bestimmten Bild vom Menschen und von seinem Platz im Universum, seiner Vernunft und seinem Willen, seiner Kenntnis von Gut und Böse und seiner Hoffnung auf ein Gesetz, das über allen anderen Gesetzen steht. Diese Tradition ist die der Amerikaner geworden, wie die aller Menschen des Abendlandes, nachdem sie die der mediterranen Welt der alten Griechen, Hebräer und Römer war. Der Atlantik ist heute das Mittelmeer dieser Kultur und dieses Glaubens. Das ist kein Zufall, es ist tatsächlich die Folge eines historischen und schicksalhaften Aktes, daß die Bildung der ersten universellen Ordnung seit der Antike von Anfang an mit der Wiedervereinigung der zerstreuten Teile des abendländischen Christentums verbunden war. Seither öffnet sich uns eine unermeßliche Perspektive: Das Schisma zwischen Ost und West, das im Mittelalter vom 5. bis zum 11. Jahrhundert unserer Ära begann, wird nun endlich ein Ende finden.⁹⁶

Gegen solch ein Jubelgeschrei über die Verlagerung des Zentrums der abendländischen Zivilisation an die Küsten des amerikanischen Atlantiks hatten die französische Hauptstadt und die Pariser Schule nur wenig Argumente. Jene, die vom Establishment durch dessen Sprachrohr Waldemar George vorgebracht wurden, waren so abgedroschen, daß sie angesichts der wilden Entschlossenheit der Amerikaner lächerlich wirkten. Der Kunstkritiker von *Le Figaro Littéraire* sprach der französischen Kunst zwar erneut sein Vertrauen aus, war aber beunruhigt über den Aufschwung der abstrakten Malerei, in der er eine Form von Antihumanismus erkannte. In der Avantgarde entdeckte er einen Snobismus, den er mit einem zerstörerischen Linksextremismus gleichsetzte. Unterschiedslos griff er Amerikaner, Orientalen, Slawen und Deutsche an – alle, denen die französische »Ausgewogenheit« fehlte:

94 Léon Degand, »Le retour d'un grand peintre, F. Léger«, in: *Lettres françaises*, 13. April 1946, S. 1.

95 Walter Lippmann, amerikanischer Publizist, schrieb als führender republikanischer Kolumnist einflußreiche politische Kommentare u.a. für die *New York Herald Tribune*. (Anm. d. Üb.)

96 Walter Lippmann, »La destinée américaine«, in: *Les études américaines*, No. 1, April/Mai 1946, S. 1.

Engagiert sich die französische Kunst auf diesem abschüssigen Gelände, so nimmt sie das Risiko auf sich, gleichzeitig ihre Originalität und die Herrschaft über die Kunst des Abendlandes zu verlieren. Um Baukastenspiele, Monster und Kolosse hervorzubringen, kann die Welt auf uns verzichten. Die französische Kunst hat die Aufgabe, das menschliche Individuum mit seinen Rechten, seiner Würde, seiner Anmut und seinem Wert gegen feindliche Kräfte zu verteidigen: gegen den vorfabrizierten Geist »made in USA« und den Herdentrieb des slawischen Ostens. Diese Aufgabe kann sie nur erfüllen, wenn sie sich wieder in Beziehung zur Realität setzt und ihre ursprünglichen Tugenden wiederfindet: die Liebe zu den Dingen und zu einer gutausgeführten Arbeit, Beobachtungsgabe und kritischen Geist.⁹⁷

Der Wunsch nach einer Rückkehr zur Tradition war in Frankreich sehr stark. Sie bedeutete eine Form von Wiederaufbau, eine Stabilität nach dem Krieg, eine Antwort auf das Chaos, das die abstrakte Kunst darzustellen schien. In einem kleinen, 1946 veröffentlichten Band mit dem Titel *Opinions d'un peintre d'aujourd'hui* erklärte Aramov diese Anschauung, die Hand in Hand ging mit einem Wiederaufleben religiöser Kunst und einfacher, primitiver Kunst:

Vielleicht besteht der einzige Unterschied zwischen diesen [den Realisten] und jenen [den Abstrakten] darin, daß letzteren noch nicht die gleiche Behandlung widerfahren ist. Unter moralischem Gesichtspunkt sind sie jedoch gefährlicher. Ihre Versuche führen nur zur Bekundung und Erzeugung eines bitteren Pessimismus. Sie verweisen uns auf unsere ewige Ohnmacht vor dem Unbekannten, erinnern uns in jedem Augenblick und ohne jeden Grund, wie armselig und unbedeutend die menschliche Kreatur angesichts der Größe und des Geheimnisses der Natur ist. Die Kunst sollte – normalerweise – dazu führen, uns glücklich zu machen. Abstrakte Kunst macht uns nur unruhig, ängstlich, unglücklich und hoffnungslos. Reicht diese Feststellung nicht aus, um sie als eine negative Kunst einzustufen?⁹⁸

In einem aufwendigen, aber oberflächlichen Buch über französische Malerei wurde er von Jacques Baschet sogar noch überboten:

Was die jungen Menschen betrifft, jene, die gerade eine Karriere beginnen, so ist ihre Aufgabe klar vorgezeichnet. Und weil es üblich ist, den Plan einer neuen Regierung in drei Worte zusammenzufassen, schlagen wir vor, folgendes an die Schwelle der Ateliers zu heften: Bewußtsein, Arbeit, Tradition. Sie umreißen das Werk von heute, um die Renaissance von morgen vorzubereiten.⁹⁹

Das klang eigenartig nach »Arbeit, Familie, Vaterland«, dem Wahlspruch der Vichy-Regierung.

Nach dem Krieg mußte die französische Kunst nicht nur modern, sondern vor allem positiv und konstruktiv sein. Der bekannte kommunistische Intellektuelle Jean Kanapa plädierte für eine »menschliche Malerei«. Aber so einfach lagen die Dinge nicht: Während des Jahres 1946 erkundete Léon Degand für die Kommunistische Partei Frankreichs weiterhin die Möglichkeit, abstrakter Kunst eine gewisse Gültigkeit zuzusprechen. Solange die Kommunisten mit der Bourgeoisie die Regierungsmacht teilten, waren sie bereit, die abstrakte Kunst zu tolerieren.

⁹⁷ Waldemar George in: *Le Figaro Littéraire*, 24. April 1946, S. 4.

⁹⁸ Aramov, *Opinions d'un peintre d'aujourd'hui*, (Presses Benaud) Paris 1946, S. 20. Zum Wiederauftauchen einer religiösen Kunst vgl. Jean Laude, in: *Art et idéologie* (siehe Anm. 89), S. 36 f.

⁹⁹ Jacques Baschet, *Pour une renaissance de la peinture française*, (Baschet) Paris 1946, S. 112.

Allerdings nicht ohne Schwierigkeiten, wie eine scharfe Polemik zeigt, die auf den Seiten der kommunistischen Kunstzeitschriften *Lettres françaises* und *Art de France* zwischen Roger Garaudy und Louis Aragon ausgetragen wurde.

Garaudy griff in seinem Artikel »Künstler ohne Uniform« Sektierertum und parteigesteuerte Kunst an und erklärte, es gebe keine rein kommunistische Ästhetik:

Es handelt sich um das Recht der Künstler, sich in unterschiedlicher Weise auszudrücken, auch wenn sie Kommunisten sind. Wer behauptet, wir würden unseren Malern oder unseren Musikern oder irgend jemandem eine Uniform oder ein Käppi aufzwingen, ist ein Feind oder ein Dummkopf. Was ist marxistisch? Die Experimente der Avantgarde oder das Thema? Weder das eine noch das andere. Das eine und das andere.¹⁰⁰

Aragons Reaktion war schnell und scharf:

Ich bedaure, daß Garaudy diesen Leuten eine Billigung erteilt, in der sie sofort eine der Partei selbst sehen werden, um unter dem Deckmantel des Eklektizismus die Flucht in die Kunst, die Unantastbarkeit der Kunst, die Kultur der herrschenden Klasse mit allem Gift und allen Ideologien zu legitimieren. Die Furcht vor einer Uniform macht einige Leute, die sich in allen Farben kleiden, blind dafür, daß sie alle dieselbe Livree tragen, die des Harlekins, als gute Diener ihrer Herren, und daß ihre Pritsche, statt auf die Feinde der Freiheit einzuschlagen, sich gegen die einzige Freiheit wendet, die Geltung hat, die Freiheit, die Wahrheit zu sagen ... Die Kommunistische Partei hat eine Ästhetik, und die nennt sich Realismus.¹⁰¹

Angesichts der flammenden Reaktion des Dichters nahm sich Garaudy freundlich zurück:

Zu sagen, daß es in diesem Bereich noch Raum für Experimente und Entdeckungen gibt, heißt nicht, daß »jede Ästhetik gut ist«. Beispielsweise beziehen wir Stellung gegen jede Ästhetik, die auf dem Glauben an das »Schöne an sich« beruht, welche eng mit einer idealistischen Metaphysik verbunden ist und im krassen Gegensatz zu unserer Auffassung vom Menschen steht.¹⁰²

Anschließend analysierte er die Gefahren des Formalismus:

Der Formalismus ist im ursprünglichen Sinne des Wortes reaktionär. Er drückt den Wunsch aus, gegen den Strom der Geschichte zu schwimmen. Er ist die Ästhetik der Dekadenz.¹⁰³

Und er endete mit einer völligen Kehrtwendung, die vom intellektuellen Standpunkt aus nicht sehr seriös war, aber sicherlich einem Teil des Politbüros und auch den Anhängern des Realismus gefiel:

Unser Realismus stellt den gesamten menschlichen Zusammenhang her. Er zeigt den Menschen in einer Zeit mit ihren Bedürfnissen, in einer Klasse mit ihren Interessen, ihrem Ideal und ihrer historischen Aufgabe ... Angesichts der falschen Propheten von Skeptizismus, Angst und Verzweiflung ist unser Realismus ein Realismus der Bejahung, des Aufbaus und der Freude.¹⁰⁴

100 Roger Garaudy, »Artistes sans uniformes«, in: *Art de France*, No. 9, November 1946, S. 17-20.

101 Louis Aragon, »L'art, zone libre?«, in: *Lettres françaises*, 29. November 1946, S. 1.

102 Roger Garaudy in *Lettres françaises*, 13. Dezember 1946, S. 1.

103 Ebd.

104 Ebd.

Diese Auseinandersetzung war das Vorspiel zu ernsten, die Pariser Kunstwelt erschütternden Schlachten, zu einer Konfrontation zwischen Realisten und Abstrakten.

Als Vertreter einer Art Eklektizismus fiel Léon Degand dem veränderten politischen Klima zum Opfer. Im Sommer 1947, nachdem die Kommunisten aus der Regierung Ramadier ausgeschlossen worden waren und sich das Land am Rand eines Bürgerkriegs befand, gab es für die Kommunistische Partei Frankreichs keinen Grund mehr, sich bei der bürgerlichen Ideologie anzubiedern. Degand wurde aus der Redaktion der Parteizeitschrift entlassen und durch Georges Pillement ersetzt, der die traditionelle realistische Linie der Partei vertrat.¹⁰⁵ Der optimistische Realismus der Kommunistischen Partei war weit entfernt von der pessimistischen abstrakten Kunst der amerikanischen Avantgarde wie auch von der französischen Avantgarde und erst recht von dem pessimistischen Realismus (»Misérabilisme«), den die Bourgeoisie gerade in Bernard Buffet entdeckt hatte, einem jungen Maler, der, noch nicht zwanzigjährig, sagte: »Ich zwingen mich, nicht zu denken, um leben zu können.«¹⁰⁶

1946 war die politische und die künstlerische Situation in Frankreich angespannt. Mit großer Mühe versuchte das Land, die zertretenen Einzelteile seiner Kultur einzusammeln, um das vormals existierende kohärente Bild von Paris wiederherzustellen. Man stellte die Gültigkeit des alten Schemas in Frage, vor allem die Vorstellung von einer »Pariser Renaissance«, wo es doch im Ausland, und vor allem in New York, Anzeichen gab, daß sich die etablierte Ordnung in der Kunstwelt verändern könnte.¹⁰⁷ Dieses Thema behandelte Léon Degand in einem seiner Artikel in *Lettres françaises*:

Letztes habe ich die Klagen wiedergegeben, die im Ausland aufgrund einiger allzu vorsichtiger Ausstellungen junger französischer Malerei laut wurden ... In der Welt der bildenden Kunst herrscht zur Zeit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine eigenartige Angst vor dem eigenen Schatten und eine fragwürdige Neigung zu dotierten Werten. Einst, und das ist noch nicht so lange her, warf man sich mit ganzer Kraft auf jede Neuigkeit, um sicher zu sein, die gute nicht zu verpassen. Heute mißtraut man Innovationen, aus Furcht, eines Tages die schlechten zu übernehmen. Man befragt die Vergangenheit, man berechnet die Zukunft, man beruft sich auf die Tradition, ein Wunder, daß man nicht die Sterne zu Rate zieht. Solch eine Veranstaltung, die sich als vollständiger Überblick über die aktuelle französische Malerei präsentiert, macht dem Akademischen und Manierierten Platz – warum nicht, das existiert nun mal –, aber vergißt die Abstrakten. Und auch eine andere, in der es gelang, alle Tendenzen junger französischer Malerei zu versammeln, erschien den einen gefährlich, weil man auch die Linke eingeladen hatte, und den anderen, weil man die Rechte nicht ausgeschlossen hatte ... Es läßt sich nicht leugnen, daß zu viele nationale Ausstellungen von einer betrüblichen Anämie zeugen. Jeder hat es bemerkt. Man muß es nur einmal deutlich aussprechen.¹⁰⁸

Dieses Rascheln im Blätterwald war begründet und bezog sich auf Ausstellungsbesprechungen von Clement Greenberg und von Althea

¹⁰⁵ Im Gegensatz zu Léon Degand sagte George Pillement: »Die abstrakte Kunst, unmenschlich und intellektuell, ist der letzte Fieberanfall in einer Krise, die seit dreißig Jahren die moderne Kunst schüttelt. Ihre übertriebenen Ansprüche werden schon bald eine Reaktion hervorrufen, die die Künstler auf das zurückwerfen wird, was ihnen immer wieder neue und immer wieder gültige Lektionen erteilt: die Natur.« *Lettres françaises*, 25. Dezember 1947, S. 4.

¹⁰⁶ Bernard Buffet, Kritikerpreis 1948; zit. nach: Raymond Moulin, *Le marché de la peinture en France*, (Éditions de Minuit) Paris 1967, S. 166.

¹⁰⁷ Schon deshalb mußte Frankreich unbeirrt seine Kulturpolitik der Vorkriegszeit weiterverfolgen. 1945 gründete das Außenministerium eine »Direction générale des relations culturelles«, das von den Abteilungen für politische und wirtschaftliche Beziehungen getrennt war. Der erste Ministerialdirektor für kulturelle Beziehungen war Henri Laugier von der Faculté des Sciences von Paris. Das Budget belief sich auf 460 Millionen Francs, das entsprach 36 Prozent vom Gesamtbudget des Außenministeriums; vgl. Anthony Haigh, *La diplomatie culturelle en Europe*, (Conseil de l'Europe) Strasbourg 1974, S. 69-75.

¹⁰⁸ Léon Degand, »Au service de l'art«, in: *Lettres françaises*, 15. November 1946.

109 Althea Bradbury, »Review of Modern French Painting at the Pearl Gallery«, in: *Critique*, Vol. 1, No. 2, Oktober 1946.

110 Clement Greenberg, »Art«, in: *The Nation*, 22. Februar 1947, S. 228. Fiske Kimball, Direktor des Pennsylvania Museum, zeigte die gleiche Reaktion und erklärte in einem Interview mit Raymond Cogniat:

Um es gleich vorweg zu sagen, die Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die Sie im vergangenen Jahr nach New York und Philadelphia schickten, um uns die Arbeiten zu zeigen, die Ihre Künstler während des Krieges gemacht haben, hat uns ein wenig enttäuscht. Unser Gesamteindruck war, daß die Newcomer eigentlich nur Epigonen sind. Nach einem Besuch in Paris hat sich mein Eindruck allerdings verändert. Noch nie sah ich ein so intensives künstlerisches Leben, und noch nie gab es in Paris eine glänzendere Saison, so viele und wichtige Ausstellungen. Gleichzeitig aber scheint mir, daß Sie sich, auf dem Gebiet der Kreativität, in einer flauen Phase befinden, was nicht heißen soll, daß Frankreich seinen Rang verliert, denn Sie haben immer noch eine Menge talentierter Künstler und vielversprechender Werke aus mehreren Künstlergenerationen.

Lettres françaises, 22. August 1947, S. 1.

111 Ausstellungsbesprechungen erschienen in *Arts* sowie in der Wochenzeitschrift *Juin* (von Jean Laude, Edouard Jaguer, René Guilly). Auch Léon Degand beschäftigte sich in *Lettres françaises* mit avantgardistischen Werken. Für weitere Informationen siehe: Georges Mathieu, *De la révolte à la Renaissance*, (Gallimard) Paris 1972.

112 René-Jean, »5 expositions confirment l'universalité de Paris«, in: *Le Monde*, 26. März 1946, S. 5.

113 Die erwähnten Künstler waren: Gines Parra (Spanien), Geer Van Velde (Holland), Bercot (Franche-Comté) und Jean Couty (Lyon).

Bradbury in *Critique*.¹⁰⁹ Das Angebot der Franzosen war im Ausland wirklich zu zaghaft und zu traditionell; man stellte nur die altbekannten Gemälde von Utrillo, Derain, Vlaminck, Picasso, Bombois und Vinder amerikanischen Kritik, sie für inexistent zu sehen, und das genügte einer Ausstellung französischer Kunst im Whitney Museum, *Painting in France, 1939–1946*, schrieb Greenberg:

Die Ausstellung selbst ist schockierend. Das allgemeine Niveau liegt, wenn überhaupt, unter dem der letzten vier oder fünf Jahresausstellungen amerikanischer Malerei im Whitney Museum – über deren Minderwertigkeit ich mich in der Vergangenheit recht nachdrücklich geäußert habe, als ich den traurigen Zustand der amerikanischen Kunst heutzutage beklagte ... jetzt sehe ich, daß wir uns mit Recht gratulieren können, so gut zu sein, wie wir sind.¹¹⁰

Laut Greenberg war also selbst die Mittelmäßigkeit der amerikanischen Kunst vielversprechend. Man muß wissen, daß auf beiden Seiten des Atlantiks die Kritiker völlig blind für die künstlerischen Realitäten waren. Es war eine ideologische Blindheit: Die Wahrheit wurde sorgfältig ausgeblendet, so daß sowohl amerikanische wie französische Kritiker ihre Illusionen bewahren konnten. Dieser Ausblendungsprozeß verhinderte, daß Greenberg experimentelle Arbeiten der Pariser Avantgarde überhaupt kannte und sich dafür interessierte, Arbeiten, die in der französischen Presse besprochen wurden (wie die abstrakte Malerei von Wols, Georges Mathieu, Hans Hartung, Jean Atlan und Nicolas de Staël).¹¹¹ Greenberg hielt sich nur an Ausstellungen, die von Regierungsinstitutionen ausgewählt und nach New York geschickt wurden, ohne sich darüber hinaus um die Komplexität der Pariser Kunstwelt zu kümmern.

In Paris gab es die gleiche Blindheit, die gleiche bewußte oder unbewußte Weigerung, die Existenz einer neuen amerikanischen Kultur wahrzunehmen. Ein Beispiel für das allzu starke Selbstvertrauen, als daß es natürlich und überzeugend wirkte, ist ein Ausstellungsbericht von René-Jean in *Le Monde* mit dem Titel »Fünf Ausstellungen bestätigen die Universalität von Paris«. ¹¹² Dieses Jubilieren gründete sich selbstsamerweise auf Ausstellungen mit Arbeiten des Russen Wassily Kandinsky, englischen und französischen Kinderzeichnungen und Werken eines Spaniers, eines Holländers, eines Malers aus der Franche-Comté und eines weiteren aus Lyon.¹¹³ Der Begriff der Universalität mußte also etwas gequält werden, um in das französische Prokrustesbett zu passen.

Die Universalität, die Paris so gern gewahrt hätte, war jedoch in Wirklichkeit bereits allseits attackiert worden. 1946 wurde sie durch das Blum-Byrnes-Abkommen mit den Vereinigten Staaten in jeder Hinsicht in Frage gestellt. Dieses Abkommen erkannte erstmals die Wichtigkeit der Kultur und verknüpfte sie eng mit Wirtschaft und

114 Diese Klausel war innerhalb des Abkommens sehr gut versteckt. Die Presse entdeckte sie erst am 8. Juni: *Le Monde*, 8. Juni 1946, S. 8. Die Vereinbarungen zwischen dem französischen Ministerpräsidenten Léon Blum und dem amerikanischen Außenminister James Francis Byrnes hatten eine außerordentlich wichtige wirtschaftliche und symbolische Bedeutung, wie die heftigen französischen Reaktionen bezeugen. Mit ihnen begann der eigentliche Zusammenbruch des französischen Kultursystems und das Ende seiner internationalen Vorherrschaft. Der nächste Angriff richtete sich gegen die Malerei und verlief behutsamer. Eigenartigerweise löste das Kino den Niedergang von Paris aus, und dabei hatten die Franzosen den amerikanischen Film 1939 so sehr bewundert.

115 Die *New York Times* berichtete, Léon Blum habe Filmschaffenden offen erklärt, daß er bereit sei, die Interessen der französischen Filmindustrie zu opfern, um die notwendige amerikanische Hilfeleistung zu erhalten; *New York Times*, 22. Juni 1946, S. 14.

116 Georges Huisman, Präsident der »Commission de contrôle des films français«, schrieb in *Opéra*. Seine Bemerkungen erschienen übersetzt am 10. Januar 1946 in der *New York Times*, S. 29.

117 Georges Bidault, schrieb die *New York Times* am 22. März 1946 (S. 1), sei jemand, der dazu neige, sowjetische Hilfe zu akzeptieren. Aber schon am nächsten Tag dementierte er sich selbst (*New York Times*, 23. März 1946, S. 6); siehe auch: *Le Monde*, 22. März 1946, S. 1.

118 Maurice Thorez (Staatsminister), Charles Tillon (Kriegsminister), Marcel Paul (Industrieminister), Ambroise Croizat (Arbeitsminister) und François Billoux (Wirtschaftsminister).

119 Léon Blum in *Le Monde*, 23. März 1946, S. 1.

Politik, abgeseget durch die Unterschrift von Ministern und Staatsoberhäuptern am 28. Mai 1946 in Washington. Das war ein Ereignis von weitreichender Bedeutung. Eine die Kultur betreffende Klausel – über die Filmwirtschaft – verlor sich inmitten der Vereinbarungen zur amerikanischen Wirtschaftshilfe für Frankreich.¹¹⁴ In den Augen vieler Franzosen war damit der Ruin der französischen Filmindustrie besiegelt, als Konzession an die USA für ihre wertvolle Wirtschaftshilfe.¹¹⁵

Seit Kriegsende waren zwischen beiden Regierungen langwierige Verhandlungen über das Kino geführt und durch die Halsstarrigkeit der Franzosen erschwert worden. Sie wollten ihre Filmindustrie durch eine Einfuhrbeschränkung für amerikanische Filme schützen (die Schlagbäume waren während der Wirtschaftskrise niedergelassen worden). Die *New York Times* berichtete am 10. Januar 1946 über die intensiven und erbitterten Verhandlungen und zitierte Georges Huisman, der auf die Bedeutung des Films für die Verbreitung der französischen Kultur hingewiesen hatte.¹¹⁶ Die Einfuhrquote veränderte sich mit der Unterzeichnung des Abkommens: Bisher waren neun von dreizehn Wochen französische Filme zu sehen und jetzt nur noch vier.

Die Filmvereinbarungen waren Teil eines kohärenten wirtschaftlichen und ideologischen Ganzen, dessen Ziel nicht nur darin bestand, der verwüsteten europäischen Wirtschaft wieder auf die Beine zu helfen, sondern auch, und das vielleicht vorrangig, jegliche sowjetische Expansion in Westeuropa einzudämmen. Die kommunistische Frage war in allen Verhandlungen gegenwärtig. Kaum hatten die Gespräche begonnen, spielte der französische Außenminister Georges Bidault in einem taktisch angelegten, aber überaus ungeschickten Manöver den Joker aus. Am 22. März erklärte er in einem Interview, eine amerikanische Wirtschaftshilfe wäre entscheidend für die Ankurbelung der französischen Wirtschaft, und im Falle einer Absage der Alliierten wäre Frankreich selbstverständlich »gezwungen, seine Wirtschaftspolitik in eine andere Richtung zu lenken«, das bedeutete, hin zur Sowjetunion.¹¹⁷ Seine Ungeschicklichkeit war nicht unerheblich, gleichzeitig aber ein politischer Wink in Richtung Kommunistische Partei, die sich damals in Paris die Regierungsmacht mit den Sozialisten teilte.¹¹⁸ Natürlich dementierte Léon Blum sofort diese Stellungnahme.¹¹⁹ Dieser Kampf war zwar real, wurde aber im geheimen ausgetragen.

Die französischen Unterhändler waren sich ihrer delikaten Mission bewußt (ein großer Prozentsatz der Wähler waren Kommunisten) und unterstrichen, daß die Gespräche mit den Vereinigten Staaten vorrangig wirtschaftliche Fragen betrafen. Sowohl Léon Blum (12. April 1946) wie auch Georges Bidault (1. Juni 1946) betonten in ihren Reden mit ungewöhnlicher Entschiedenheit den rein technischen Charakter dieser Verhandlungen. Auch André Philip, der als Finanzminister zur Delegation in Washington gehörte, verwies auf die Trennung zwischen Politik und Wirtschaft und bemühte sich zu erklären, wie wichtig es

für Frankreich war, sich in den internationalen Wirtschaftskreislauf einzugliedern, was aber nur bei gleichzeitigem Abbau der Zollschranken geschehen konnte. Das bedeutete, sich mit den Amerikanern für eine offene Wirtschaftsform zu entscheiden und nicht für die geschlossene der Sowjetunion:

Frankreich will die Wirtschaftspolitik aus der Vorkriegszeit, die auch von anderen Ländern praktiziert wurde, nicht weiter fortsetzen. Es will diesen Handelswettbewerb zwischen Nationen nicht mehr, der unweigerlich zu einem Krieg führt. Wir wollen unsere Produkte auf einem freien Weltmarkt verkaufen. Wir wollen uns in den Kreislauf des Welthandels eingliedern.¹²⁰

120 André Philip in *Le Monde*, 1. Juni 1946, S. 1. Dieses Interview war wichtig, weil es sich auf Verstaatlichungen bezog, über die in der Nationalversammlung gerade abgestimmt wurde. Am 25. April waren die Elektrizitäts- und Gasbetriebe verstaatlicht worden.

121 Großbritannien hatte einen Monat vor Blums Ankunft in Washington Abkommen mit den USA unterzeichnet; vgl. Richard M. Freeland, *The Truman Doctrine and The Origins of McCarthyism*, (Schocken) New York 1970, S. 47 ff.

122 Jean Monnet stellte als Leiter des Planungsamtes (1946-1950) Modernisierungsprogramme für die französische Wirtschaft auf (u.a. Investitionslenkung für Energie- und Montanbetriebe während der Wirtschaftskrise 1947/48). (Anm. d. Üb.)

123 Für eine detaillierte Analyse siehe: André Siegfried, *L'année politique, 1946*, (Presses Universitaires de France) Paris 1946, S. 135-141.

124 Es sollte erwähnt werden, daß auch die Kommunisten in der Regierung das Abkommen unterzeichneten, wenn auch mit einigen Bedenken. Staatsminister Maurice Thorez konnte seine Partei zur Zustimmung bewegen, indem er erklärte, die Vereinigten Staaten hätten sich mit der Bereitstellung von Mitteln einverstanden erklärt, weil sie den Wert und die Qualität der französischen Arbeiterklasse zu schätzen wüßten. Amerika vertraue dem französischen Arbeiter; siehe *Le Monde*, 31. Juni 1946, S. 3.

Nicht allein Frankreich schloß sich der neuen »multilateralen« Wirtschaftsordnung an. Auch Großbritannien und Italien traten dem Club bei.¹²¹ Die vom »Council of Economic Advisors« für 1946 vorausgesagte Rezession war zwar in Amerika nicht eingetreten, diesbezügliche Befürchtungen blieben aber sehr lebendig, und einzig ein massiver Export schien das Problem der Rezession lösen zu können. Das war die Situation, als die französischen Minister in Washington eintrafen. Sie hatten den sogenannten Monnet-Plan¹²² zum Wiederaufbau der Wirtschaft dabei, aber es fehlte ihnen an Mitteln, ihn in die Tat umzusetzen.

Nach langen Verhandlungen, die sich vom 15. März bis zum 28. Mai 1946 hinzogen, stimmte die amerikanische Regierung der Wirtschaftshilfe zu. Zwar zeigten sich viele von der bewilligten Summe enttäuscht (besonders die Presse hatte ein Darlehen von einer Milliarde Dollar erwartet),¹²³ aber nun konnte man zumindest die brachliegende Wirtschaft ankurbeln und die Zersetzung der französischen Gesellschaft aufhalten, die der kommunistischen Opposition Waffen in die Hand gab. Das war zwar ein Neuanfang, aber keine Rettung: Frankreich hatte immer noch ein Defizit von 2,2 Milliarden Dollar.

Die Abkommen wurden am 1. August 1946 einstimmig ratifiziert.¹²⁴ Die Kriegsschulden, die Frankreich aufgrund des Leih- und Pachtgesetzes von 1941 gemacht hatte, wurden erlassen. Außerdem wurden noch 318 Millionen Dollar, rückzahlbar innerhalb von dreißig Jahren, zum Kauf überschüssiger amerikanischer, in Frankreich gelagerter Waren und für die Anschaffung von 75 »Liberty-Ships« zur Verfügung gestellt. Zusätzlich wurde Frankreich ein Kredit über 650 Millionen Dollar von der Export-Import-Bank bewilligt. Als Gegenleistung verpflichtete sich Frankreich, die vor dem Krieg eingeführte protektionistische Zollpolitik nicht auszubauen. Die Tür stand nun dem Handel offen. Für die Vereinigten Staaten mit ihrer intakten und prosperierenden Industrie war das ein guter Ausgangspunkt.

Auf französischer Seite betonte man immer wieder, die Verträge würden frei sein von politischer Gegenleistung. *Le Monde* hingegen zeigte unverhohlen seine Skepsis und druckte zum Beweis einen in der *New York Times* erschienenen Artikel ab:

Die Vereinigten Staaten wären dumm und unglaublich kurzsichtig, wenn sie nicht ihre Macht und ihre Ressourcen nutzen würden, um die gemäßigten Kräfte in Frankreich zu unterstützen und die Ordnung zu schaffen, von der unsere Zukunft wie auch die Zukunft Frankreichs abhängt.¹²⁵

Diese Skepsis verstärkte sich noch durch Léon Blums rätselhaften Satz nach seiner Rückkehr aus New York: »Wenn das Abkommen auch keine politischen Bedingungen stellt, so hat es doch politische Konsequenzen.«¹²⁶

Diese Konsequenzen drückten sich noch nicht durch den Ausschluß der Kommunisten aus der Regierung aus – das kam erst 1947 mit dem Marshall-Plan –, ihr Einfluß aber wurde beschnitten, wie sozialistische Abgeordnete dem Korrespondenten der *New York Times* mitteilten:

Als Sozialisten teilen wir nicht die Ansichten der Kommunisten über die Außenpolitik. Und die Amerikaner sollten im eigenen Interesse die von Léon Blum erbetene Hilfe gewähren, damit die Sozialisten die Wahlen gewinnen und die Richtung der französischen Außenpolitik bestimmen können.¹²⁷

Die Wahlen im Juni 1946 gewannen jedoch nicht die Sozialisten. Zur allgemeinen Überraschung trug das »Mouvement Républicain Populaire« (M.R.P., eine christdemokratische Partei) mit 28,22 Prozent der Stimmen den Wahlsieg davon. Die Kommunistische Partei verlor an Boden und wurde mit 25,98 Prozent der Stimmen zweitstärkste Partei. Der Stimmenanteil der Sozialisten fiel auf 21,14 Prozent zurück.¹²⁸ Der kommunistische Vormarsch war also gestoppt. Nur wenige Wochen vor der Wahl waren die Blum-Byrnes-Abkommen unterzeichnet worden. Während dieser Zeit berichteten Artikel in der *New York Times* über das, was wirklich gespielt wurde. Am 7. Mai lautete die Schlagzeile: »Einschwenken Frankreichs auf die UdSSR festgestellt«. Am 28. Mai, nach der Unterzeichnung der Abkommen, hieß es: »Frankreich, keine Veränderung, zurück zu den USA, weg von der UdSSR« und am 1. Juni: »Offizielle Kreise dementieren Vorwürfe, die USA würden Darlehen als diplomatische Waffe einsetzen.«¹²⁹ In Wirklichkeit aber handelte es sich hier nur um kleine Scharmützel vor der großen Schlacht. Der echte diplomatische Krieg brach erst ein Jahr später mit dem Beginn des Marshall-Plans aus.

1946 wurde klar, daß Frankreich, Deutschland und Italien Schlüsselländer waren, die in der kapitalistischen Einflußsphäre verbleiben mußten, wollte man England und damit auch die USA vor einem sowjetischen Angriff schützen. Während Deutschland kein Problem darstellte, war die Situation in Frankreich und Italien, wo die kommunistischen Parteien durch ihren bewaffneten Widerstand gegen den Faschismus an Macht und Ansehen gewonnen hatten, weitaus schwieriger.¹³⁰ Um so wichtiger war es für die USA, Überzeugungsarbeit zu leisten und die zivilisatorischen Wohltaten des freien Unternehmertums ins rechte Licht zu rücken. Dazu bediente man sich zweier Wege:

125 *Le Monde*, 31. März 1946, S. 1.

126 Zitiert nach: Alfred Grosser, *La IV^e République et sa politique extérieure*, (Armand Colin) Paris 1972, S. 217. Vgl. auch Alexander Werth, *France, 1945–1955*, (Robert Hale) London 1956, S. 295.

127 Harold Callender, »French Socialists Ask U.S. Support«, in: *New York Times*, 2. April 1946, S. 13.

128 1945 hatte die Kommunistische Partei Frankreichs 26,1 Prozent der Stimmen erhalten, die M.R.P. 23,9 Prozent und die Sozialisten 23,4 Prozent.

129 *New York Times*, 7. Mai 1946, S. 4; 28. Mai 1946, S. 10; 1. Juni 1946, S. 7.

130 Die strategische Bedeutung Frankreichs und Italiens für die Vereinigten Staaten beruhte zum Teil auf der Domino-Theorie; vgl. »United States Assistance to Other Countries from the Standpoint of National Security«, in: *Foreign Relations of the United States, 1947*, I, S. 738–750; wieder in: *Containment: Documents on American Policy and Strategy, 1945–1950*, hrsg. v. John L. Gaddis und Thomas H. Etzold, (Columbia University Press) New York 1978, S. 71–83.

131 »American Relations with the Soviet Union: A Report to the President by the Special Counsel to the President«, 24. September 1946; Harry S. Truman Papers, zit. nach: *Containment*, ebd., S. 67.

132 So lautete im wesentlichen die Botschaft von George F. Kennan in seinem langen Telegramm aus Moskau vom 22. Februar 1946, wie John L. Gaddis sagt:

Da Kennan das Problem als ein psychologisches ansah, hatte auch seine Lösung einen psychologischen Charakter: in den Köpfen potentieller Gegner ebenso wie in denen potentieller Verbündeter und des amerikanischen Volkes eine Einstellung zu wecken, die der Entwicklung eines kongenialen internationalen Umfelds für die USA förderlich war. (*Containment*, ebd., S. 68).

Diese kulturelle »Intoxikation« der Sowjetunion vertrat Kennan am 24. September 1946 in seinem Brief »American Relations with the Soviet Union« (abgedruckt in: *Containment*, ebd.):

Im größtmöglichen, von der sowjetischen Regierung tolerierten Ausmaß sollten wir Bücher, Zeitschriften, Zeitungen und Filme unter den Sowjets verbreiten, Rundfunksendungen in der UdSSR ausstrahlen und auf einen Austausch von Touristen, Studenten und Pädagogen drängen.

Obwohl Kennan hier von der Sowjetunion sprach, war es klar, daß dieselbe Methode subtiler und erfolgreicher in der westlichen Welt angewandt werden konnte.

133 Thomas M. Pryor, »Mission of the Movies Abroad«, in: *New York Times*, 29. März 1946, S. 6. Barney Balaban, Präsident von Paramount Pictures, wurde im selben Artikel mit der Äußerung zitiert, »daß ein vom State Department gefördertes, informatives Filmprogramm, wie man es jetzt in Erwägung zieht, lange nicht so erfolgreich sein würde wie ein privat durch kommerzielle Interessen betriebenes. Er glaubt, daß ein von unserer Regierung abgegebener Film im Ausland mit demselben Argwohn betrachtet wird wie bei uns eine Geschichte aus Rußland, die unter dem Banner der *Prawda* oder *Iswestija* daherkommt.«

einerseits, wie wir bereits sahen, der Wirtschaftshilfe, einer Taktik, die der Sonderberater des Präsidenten wie folgt erläuterte:

Zusätzlich zur Aufrechterhaltung unserer eigenen Stärke müssen die USA alle demokratischen Länder unterstützen und fördern, die in irgendeiner Weise von der UdSSR bedroht oder in Gefahr gebracht werden. Militärische Unterstützung im Falle eines Angriffs ist das letzte Mittel; eine wirksamere Barriere gegen den Kommunismus ist eine starke wirtschaftliche Unterstützung. Handelsabkommen, Darlehen und technische Missionen verstärken unsere Beziehungen zu befreundeten Nationen und demonstrieren auf wirkungsvolle Weise, daß der Kapitalismus dem Kommunismus zumindest ebenbürtig ist. Die Vereinigten Staaten können durch großzügige Finanzhilfe dazu beitragen, daß wirtschaftliche Chancen, persönliche Freiheit und soziale Gleichheit in Ländern außerhalb der sowjetischen Einflußsphäre ermöglicht werden. Unsere Reparationspolitik sollte sich auf die Stärkung der Gebiete richten, die wir außerhalb der sowjetischen Sphäre halten wollen. Unsere Bemühungen, Handelsbarrieren abzubauen, Flüsse und internationale Wasserwege zu öffnen und die wirtschaftliche Vereinigung von Ländern herbeizuführen, die jetzt durch Armeen geteilt sind, richten sich ebenfalls auf die Wiederherstellung kräftiger und gesunder nicht-kommunistischer Wirtschaftssysteme.¹³¹

Eine ebenso wichtige Waffe war die Verbreitung des »American Way of Life« mittels der Kultur. Die Vereinigten Staaten hofften, die europäische Öffentlichkeit durch das amerikanische Kino für ihre Sache gewinnen zu können.¹³² Hollywood wurde eine entscheidende Rolle zugewiesen, wie der Direktor von Paramount Pictures ohne Umschweife erklärte, als er von der Mission der amerikanischen Filmindustrie im Ausland sprach:

Wir, die Industrie, erkennen die Notwendigkeit, die Menschen in anderen Ländern über die Dinge zu informieren, die Amerika zu einem großen Land gemacht haben, und wir glauben zu wissen, wie wir die Botschaft unserer Demokratie an den Mann bringen können. Wir möchten es auf kommerzieller Basis tun und sind bereit, wenn nötig, auch Verluste in Kauf zu nehmen.¹³³

Schwierigkeiten entstanden hingegen, weil es den Amerikanern, als Neulingen in diesem Spiel, in ihrer Eile, die Sowjets auszumanövrieren, an Geschicklichkeit mangelte.

Die gesamte französische Presse akzeptierte zwar einstimmig das Abkommen mit den USA, kritisierte aber oftmals vehement die Spezialklausel über den Film, da sie den Tod eines vor dem Krieg blühenden Industriezweiges nach sich ziehen würde und zugleich das Bewußtsein der Bevölkerung mit einer hohen Dosis des amerikanischen Ideals infiltrierte, dieses »American Way of Life«, den viele, ohne zu zögern, als Propaganda bezeichneten.

In dieser Filmklausel war festgeschrieben, daß in den Kinos mindestens zwei Jahre lang nicht mehr als vier französische Filme pro Quartal gezeigt werden durften (anstatt, wie zuvor, neun Filme pro Quartal). Die amerikanische Filmindustrie konnte nun problemlos den französischen Markt übernehmen. Mit der Verringerung der alten

134 Nach der Unterzeichnung des Abkommens versicherte Léon Blum, Frankreich sei im Vergleich zu England und Italien im Vorteil. In Frankreich seien 30 Prozent der Produktion gesichert, und das sei besser als die 17 Prozent in Italien und die 22 Prozent in Großbritannien; vgl. *New York Times*, 22. Juni 1946, S. 14. Trotzdem stand nicht alles zum Besten. Während Frankreich 48 Filme im Laufe des zweiten Halbjahrs 1946 produzierte, waren es im ersten Halbjahr 1947 nicht mehr als 40 und nur noch 30 im zweiten Halbjahr. In zwei dem Kino gewidmeten Artikeln machte Henri Magnan in *Le Monde* (14. November 1946, S. 3, und 15. November 1946, S. 4) genauere Angaben:

Eine Untersuchung über die Filmprogramme in Paris während des zweiten Quartals 1947 hat ergeben, daß die Kinos der Kategorie A während dieser Zeit 33 französische Filme gezeigt haben, die insgesamt 184 Wochen gespielt wurden, im Vergleich zu 64 amerikanischen Filmen mit insgesamt 340 Wochen Spielzeit. Vergleicht man die Bedingungen für die Ausleihe und Vorführung eines französischen und amerikanischen Films gleicher Qualität, und weiß man, daß der Kinobesitzer, der zwischen beiden die Wahl trifft, in einigen Fällen mit dem amerikanischen Streifen das Dreifache von dem einnimmt, was der französische Film verspricht, dann versteht man, wie ernst das Problem ist.

Pierre Frogerais sagte: »In den Abkommen steckt eine ernste Gefahr für die französische Filmindustrie, weil eine Quote von vier pro dreizehn Wochen nur die Produktion von 48 französischen Filmen im Jahr erlaubt, während unsere Studios technisch und personell so ausgerüstet sind, daß sie 70 oder 80 produzieren können.« (*Le Monde*, 8. Juni 1946, S. 8)

135 George F. Kennan, »Moskow Embassy Telegram«, 22. Februar 1946, zit. nach: *Containment* (siehe Anm. 132), S. 63.

136 Louis Jovet, *Le Monde*, 17. Juni 1946, S. 3.

Quoten erlaubte das Abkommen der prosperierenden amerikanischen Filmindustrie (von 1939 bis 1941 wurden in Amerika 2.213 Filme produziert, während sich in Frankreich kaum etwas bewegte), französische Kinosäle zu überfluten – und das praktisch konkurrenzlos: Der Preis eines Hollywood-Films war nicht zu unterbieten, da er sich schon in den USA amortisiert hatte.¹³⁴ Europa war ein großer, offener Markt. Daher war es nicht nur eine Frage des Geschmacks (die Vorliebe des französischen Publikums für das amerikanische Kino), sondern auch der Marktstruktur, an der die französische Filmindustrie scheiterte.

Während die Wirtschaftshilfe frisches Blut injizierte, um dem Sozialgewebe zur Gesundung zu verhelfen, wirkte das amerikanische Kino wie eine Zusatzmedizin, dazu bestimmt, den kommunistischen Virus aufzuspüren und auszumerzen, wo immer er noch lauerte. Wie schon George F. Kennan in seinem berühmten Telegramm gesagt hatte, verbreitete sich der Kommunismus im befallenen Gewebe wie die Pest. Die beste Verteidigung dagegen war die Heilung des Kranken durch massive Dosen an Dollars und durch stärkende Bilder:

Der Weltkommunismus ist wie ein bössartiger Parasit, der nur in krankem Gewebe Fuß faßt. In diesem Punkt treffen sich Innen- und Außenpolitik. Jede mutige und einschneidende Maßnahme zur Lösung innerer Probleme unserer eigenen Gesellschaft und zur Steigerung von Selbstvertrauen, Disziplin, Moral und Gemeinschaftsgeist unserer eigenen Bevölkerung ist ein diplomatischer Sieg über Moskau, der tausend diplomatische Noten samt beiliegenden Kommunikés aufwiegt.¹³⁵

All das war keineswegs unfair. Dennoch reagierten die Franzosen nicht mit Erleichterung und Zufriedenheit auf das Abkommen, sondern waren, ganz im Gegenteil, entrüstet über den Eingriff in ihre Privatangelegenheiten und über die Verletzung ihrer Unabhängigkeit. In dem Abkommen erkannten sie einen scharfen Angriff auf ihre nationale und kulturelle Identität.

Ließe man diese Filmlawine über die französischen Kinos hereinbrechen, so bedeute das, wie der Schauspieler Louis Jovet sagte, die Abdankung der französischen Kultur, ihren Ruin und die Zerstörung ihrer Fundamente, die Zerstörung ihrer Authentizität und ihrer Kraft durch den Kitsch:

Diese Abkommen stellen das Überleben der Schauspielkunst in Frage. Der Wandel im Publikumsgeschmack wird nie wieder gutzumachen und also tödlich sein. Auf Burgunder und Bordeaux eingestellt, werden sich unsere Mägen an Coca-Cola gewöhnen müssen. Das läuft insgesamt darauf hinaus, seine Eigenschaft als Franzose zu verleugnen.¹³⁶

In *Le Monde* vom 12. Juni 1946 erkannte der französische Philosoph Etienne Gilson sehr klar, welche Veränderungen sich auf internationaler Ebene abspielten. Er erahnte die kommende Verlagerung der kulturellen Vorherrschaft von Frankreich in Richtung Vereinigte Staaten

und wehrte sie, nicht ohne einen gewissen Chauvinismus, heftig ab. Gilson graute vor dieser Aussicht. Wie schon Jouvett, so war auch ihm bewußt, daß hier zwei verschiedene Welten aufeinanderstießen und daß die Faszination, welche die Pariser Ästhetik lange Zeit auf die Welt ausgeübt hatte, dahinschwand. Der Hollywood-Film trug Keime in sich, die in fataler Weise die Werte vernichten würden, die Gilson so teuer waren. Um so grimmiger und schärfer fiel seine Tirade aus. Sie hat jedoch das Verdienst, uns das Ausmaß des Problems zu vermitteln. Paris war durch den Übergriff zutiefst verletzt. Während die amerikanische Presse die Bedeutung dieser Episode kaum wahrnahm, gab es in Frankreich Petitionen, Demonstrationen und 1948 sogar gewalttätige Kundgebungen in den Straßen.¹³⁷

Alle, die 1946 die Abkommen bekämpft hatten, sahen ihre Befürchtungen 1947 bestätigt. Im Laufe dieses Jahres verstärkte sich die Krise des französischen Films und viele Beschäftigte aus dem Filmgewerbe wurden arbeitslos (1947 waren nur noch 898 Personen beim Film tätig, im Vergleich zu 2.132 im Vorjahr. 1948 wurden nochmals 60 Prozent entlassen).¹³⁸

Die französische Kultur verlor 1947 auf internationaler Ebene an Boden. Aber man wollte den Zeichen des Verfalls, obwohl sie sich häuften, nicht trauen.

Der amerikanische Druck verstärkte sich im Laufe des Frühjahrs 1947 mit der Ankündigung dessen, was als »Truman-Doktrin« in die Geschichte einging: Präsident Truman hatte erklärt, daß die Zweiteilung der Welt unvermeidlich sei und jeder seinen Standort schnellstens zu wählen habe.

Am 15. März 1947 veröffentlichte *The Nation* den Artikel eines französischen Anwalts, der die amerikanische Einstellung zu Europa kritisierte und dabei auf Willkies Buch *One World* anspielte:

Zur Zeit, glaube ich, könnte der amerikanische Kreuzzug für die »eine Welt« vom Kurs abkommen. Die eine Welt muß auf jenen universell gültigen Ideen von Zivilisation beruhen, die die gesamte Menschheit teilen sollte. Es kann und sollte keine amerikanische Welt sein; es wäre absurd zu erwarten, Russen oder Moslems verhielten sich so wie Amerikaner. Die Menschen in den Vereinigten Staaten sind jedoch geneigt zu denken, daß das Wirtschaftssystem, dem sie ihren Wohlstand verdanken, ein der Zivilisation innewohnender Bestandteil sei, ebenso unerläßlich wie die Garantie persönlicher Freiheit.¹³⁹

Die liberale Zeitschrift schien damit auf die entscheidene Rede des Präsidenten vom 12. März zu reagieren, in der er seine »Doktrin« proklamierte. In Zusammenhang mit der Installierung des enormen ideologischen Aufgebots der beiden Großmächte waren die Ansichten eines gemäßigten Franzosen um so schlagender und beunruhigender, im Vergleich zu den aktuellen Ereignissen jedoch völlig unerheblich.

137 1948 hatte sich die Krise so sehr verschärft, daß Filmkünstler in den Straßen demonstrierten (unter ihnen Jean Marris, Madeleine Sologne, Roger Pigault, Claire Maffei, Simone Signoret, Raymond Bussière und der Filmregisseur Jacques Becker u.a.).

138 Gemäß einem Artikel von Robert Delaroche, »L'agonie du cinéma français vendu à Truman par Léon Blum«, in: *L'Humanité*, 3. Januar 1948.

139 Bertrand de la Salle, »As a Frenchman Sees Us«, in: *The Nation*, 15. März 1947, S. 296 f.

Am 21. und 24. Februar 1947 hatten Noten der britischen Botschaft in Washington den britischen Rückzug aus Griechenland und aus der Türkei bestätigt.¹⁴⁰ Auch das war eine Folge der europäischen Wirtschaftsprobleme, die die Amerikaner früher oder später in Angriff nehmen mußten. Die neue Verantwortung, die Amerika als Nachfolger der englischen Präsenz in der Welt (die viele als imperialistische Präsenz bezeichneten) übernahm, war eines der ersten greifbaren Resultate auf dem Weg zur Vorherrschaft. Truman konzentrierte sich in seiner berühmten, am 12. März 1947 vor beiden Häusern des Kongresses gehaltenen Rede, der die ganze Nation im Radio lauschen konnte, auf Griechenland. Dieses Land war aufgrund der drohenden kommunistischen Revolution leichter zu steuern als die Türkei, und er brauchte ein schlagendes Beispiel, um dem republikanischen Kongreß, der ihm ablehnend gegenüberstand, sein Hilfsprogramm »zu verkaufen«. Mit der Begründung, daß der russische Vorstoß in diesem Teil der Welt zurückgedrängt werden mußte, forderte Truman im Kongreß die umgehende Bewilligung von 400 Millionen Dollar.¹⁴¹ Er sagte wenig über die Türkei, aber viel über die Freiheit: »Die freien Völker der Erde schauen auf uns und hoffen auf eine Unterstützung zur Erhaltung ihrer Freiheit.«¹⁴²

140 Dieser Rückzug war offensichtlich nicht so überstürzt, wie man es damals glauben machen wollte. 1945 begann die englische Labour-Regierung Gespräche mit den USA über die Wirtschaftsprobleme Griechenlands und der Türkei und schlug vor, sie gemeinsam mit den Vereinigten Staaten zu lösen. Im September 1946 versicherte der amerikanische Außenminister James F. Byrnes gegenüber seinem britischen Kollegen Ernest Bevin, daß, falls England weiterhin Griechenland unterstützte, die USA Hilfsfonds freigeben würde. Für eine eingehende Analyse dieser Situation siehe: Freeland, *The Truman Doctrine* (siehe Anm. 121).

141 Dieses Drängen hatte eher strategische als reale Gründe, aber es ging darum, Kongreß und Öffentlichkeit zu beeindrucken. Obwohl die Geldmittel als lebenswichtig galten, erreichten sie erst ein Jahr nach Beginn der Debatte Griechenland.

142 U.S. Congress, *Congressional Record*, 80th Congress, 1st sess., 1947, S. 1980 f.

143 Truman, *Public Papers*, Washington, D.C., 1947, S. 176; zit. nach: Freeland, *The Truman Doctrine* (siehe Anm. 121), S. 85.

Zum augenblicklichen Zeitpunkt der Weltgeschichte muß fast jede Nation zwischen zwei alternativen Lebensformen wählen. Oft ist die Wahl keine freie. Die eine Lebensform gründet sich auf dem Willen der Mehrheit und zeichnet sich durch freie Institutionen, eine parlamentarische Regierung, freie Wahlen, Garantien der persönlichen Freiheit, Rede- und Religionsfreiheit und das Fehlen von politischer Unterdrückung aus. Die zweite Lebensform gründet sich auf dem Willen einer Minderheit, die der Mehrheit gewaltsam aufgezwungen wird. Sie stützt sich auf Terror und Unterdrückung, staatliche Kontrolle von Presse und Rundfunk, manipulierte Wahlen und die Unterdrückung persönlicher Freiheit. Ich glaube, daß die Politik der Vereinigten Staaten darin bestehen muß, freie Völker zu unterstützen, die einer versuchten Unterjochung durch bewaffnete Minderheiten oder durch äußeren Druck widerstehen ... Ich glaube, daß unsere Hilfe vorwiegend eine Wirtschafts- und Finanzhilfe sein sollte, die wesentlich zur wirtschaftlichen Stabilität und geordneten politischen Prozessen beiträgt.¹⁴³

Im Mittelpunkt der Rede stand die neue amerikanische Außenpolitik, die klar umrissen wurde, und der Vorschlag, jenen Ländern eine weitreichende Wirtschaftshilfe zu gewähren, die man durch eine aggressive sowjetische Expansion bedroht sah. Aus taktischen Gründen sprach der Präsident von »Selbstverteidigung«. Die Rede war sorgfältig vorbereitet und löste eine beachtliche Debatte aus. Während einer vorbereitenden Sitzung mit Vorsitzenden des Kongresses lehnte Dean Acheson (damals Unterstaatssekretär) den Vorschlag George C. Marshalls in bezug auf Hilfsleistungen für Griechenland und die Türkei ab, weil sich das Projekt entweder als humanitäre Hilfe oder als Hilfe für den englischen Imperialismus im Mittleren Osten darstellte. Acheson überarbeitete den Vorschlag und präsentierte die Hilfsfonds nun als

ein Abwehrmittel gegen das Vordringen der Sowjets auf drei Kontinenten. So konnte der Kongreß sie eher akzeptieren:

Falls der sowjetische Druck auf die Meeresecke, in Griechenland und im Iran, erfolgreich sein sollte, würden sich drei Kontinente dem sowjetischen Eindringen öffnen. So wie durch einen faulen Apfel im Korb alle anderen befallen werden, könnte eine Korruption Griechenlands den Iran und den ganzen Osten infizieren. Die Infektion würde auch über Kleinasien und Ägypten auf Afrika übergreifen und über Frankreich und Italien auf Europa.¹⁴⁴

Wir erinnern daran, daß Amerika zum ersten Mal seit dem Krieg eine Zusammenarbeit mit der UdSSR verweigerte, trotz negativer Reaktionen in der amerikanischen Linken und trotz des Zurückschreckens europäischer Länder, in denen es in der Regel einflußreiche kommunistische Parteien gab. Die politische Analyse der Situation, wie sie in der Rede und in Zeitungsartikeln zum selben Thema dargelegt wurde, erschütterte Glaubensbekenntnisse, die vorher die Außenpolitik bestimmten hatten, wie etwa den optimistischen Glauben an einen friedlichen Wiederaufbau der Welt dank einer Kooperation zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion und das in die UNO gesetzte Vertrauen als Instanz zur Konfliktregelung.¹⁴⁵ Nach März 1948 sollten sich nicht nur diese Hoffnungen zerschlagen, zudem tauchte am Horizont das Schreckgespenst eines Krieges zwischen beiden Großmächten auf.

In den Vereinigten Staaten zerbrach das liberale Bündnis mit dem Beginn der »Eindämmungspolitik«. Max Lerner beschuldigte den Präsidenten in *PM* einer Absprache mit der reaktionären Rechten, und die Kommunistische Partei verurteilte die Abkehr von der Politik der »einen Welt« und die Aufspaltung des Planeten in zwei feindliche, zu einem atomaren Konflikt bereite Lager. Die Gefahr eines Krieges stellte sich als um so größer dar, als Truman die USA in seiner Rede dazu verpflichtete, alle von einer »Sowjetisierung« bedrohten Länder zu verteidigen und zu beschützen. Selbst George Marshall, George F. Kennan und Bernard Baruch¹⁴⁶ beschrieben Trumans Rede mit Besorgnis als »eine Erklärung des ... ideologischen oder heiligen Krieges«. ¹⁴⁷ Viele Liberale erkannten in Trumans »Doktrin« unterschwellig eine imperialistische Politik. Robert Lash von der *Chicago Sun* erklärte:

Ich glaube, unsere Außenpolitik wird jetzt von Militärberatern beherrscht, von Männern des Großkapitals und von kleinkalibrigen Politikern der Missouri-Clique. Sie scheint sich fast gänzlich von engsten nationalen Interessen und einer blinden Angst vor dem Kommunismus leiten zu lassen. Es gibt keine Visionen, keine Einsichten und vor allem kein wirkliches Interesse, auf eine starke UNO hinzuwirken, die auf einem Ausgleich zwischen unseren Interessen und denen Rußlands basiert. Es ist nicht überraschend, daß solch eine Politik, formuliert von solchen Männern, die Progressiven nur abstoßen kann. Die Politik Roosevelts ist tot.¹⁴⁸

144 Zitiert in: Freeland, *The Truman Doctrine*, ebd., S. 96.

145 Siehe insbesondere den berühmten Brief von John F. Kennan, »The Sources of Soviet Conduct«, der unter dem Pseudonym »Mr. X« in *Foreign Affairs* (Juli 1947, S. 572-576, 580-582) veröffentlicht wurde; diskutiert in: Gardner, *Architects of Illusion* (siehe Anm. 16), S. 276.

146 Bernard Baruch war als Wirtschaftsexperte Berater vieler US-Präsidenten. Wilson hatte ihn bereits 1916 in die Beraterkommission des Nationalen Verteidigungsrats berufen, 1919 nahm er als Mitglied des Obersten Wirtschaftsrats an der Versailler Friedenskonferenz teil. Während des 2. Weltkriegs stand er Roosevelt als Experte für wirtschaftliche Mobilisierung in Kriegszeiten zur Seite. In der Nachkriegszeit trug Baruch entscheidend zur Formulierung des amerikanischen Standpunkts in der UNO hinsichtlich der Atompolitik bei. Der Baruch-Plan von 1946 sah die Vernichtung aller Atomwaffen und eine internationale Kontrolle der Kernenergie vor. (Anm. d. Üb.)

147 Zitiert nach: Freeland, *The Truman Doctrine* (siehe Anm. 121), S. 101.

148 Robert Lash, Herausgeber der *Chicago Sun*, Memorandum an Marshall Field, 26. März 1947; zit. nach: Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 176 f.

Selbst *The Progressive*, ein antikommunistisches Blatt, konnte sich nicht entschließen, Truman und seinen grobschlächtigen ideologischen Apparat zu unterstützen: »Erst vor fünf Jahren wurden wir angefleht, dem Kommunismus bei der Eindämmung des Faschismus zu helfen, und nun werden wir dazu gedrängt, dem Faschismus zu helfen, den Kommunismus einzudämmen.«¹⁴⁹ Für alle, die noch an eine von Roosevelt inspirierte Außenpolitik geglaubt hatten, war die Rede des Präsidenten ein traumatisierender Schock. Sie hatten die logische Folge von Trumans Behauptung verstanden: »verfehlen wir unsere Führungsaufgabe, können wir den Frieden der Welt in Gefahr bringen – mit Sicherheit aber bringen wir das Wohlergehen unserer Nation in Gefahr«,¹⁵⁰ die logische Folge war: »Was gut für die Vereinigten Staaten ist, ist auch gut für die Welt.«

Anhand der Unterstützung Griechenlands zeigte sich die Uneinigkeit der Liberalen. Einige sehr aktive Liberale unter der Leitung von Henry Wallace lehnten das Hilfsprogramm ab. Am Tag nach der Rede Trumans beschrieb Wallace in einem Rundfunkaufruf die in seinen Augen sich wirklich ankündigende Krise. »Der 12. März 1947«, sagte er, »markiert einen Wendepunkt in der amerikanischen Geschichte. Wir stehen nicht vor einer Griechenland-Krise, sondern vor einer amerikanischen Krise. Es ist eine Krise des amerikanischen Geistes.«¹⁵¹ Glen H. Taylor, Senator von Idaho, schloß sich Wallace an und erklärte in der *New York Times*, falls es eine Unterstützung Griechenlands geben sollte, müsse sie von der UNO verwaltet werden. Er beendete seinen Artikel mit einer Kritik an Trumans Absichten in Griechenland:

Der Truman-Doktrin geht es nicht so sehr um Nahrung für die griechische Bevölkerung, sondern um Öl für die amerikanischen Monopole – das Öl, das in den großen Ländern östlich von Griechenland und der Türkei zu finden ist.¹⁵²

Ein Teil der Liberalen, insbesondere die Antikommunisten der »Americans for Democratic Action« (ADA), Arthur Schlesinger jr. und Hubert Humphrey, unterstützten den Präsidenten, weil sie in seiner Politik, trotz aller Mängel, die Behauptung nationaler Interessen sahen.¹⁵³ Am 22. April 1947 wurde die Truman-Doktrin im Senat mit großer Mehrheit (67 gegen 23 Stimmen) verabschiedet. Seitdem gewann das verblaßte Image des Präsidenten bei den Liberalen seltsamerweise wieder an Glanz, hatte er doch einen starken Willen und Entschlossenheit angesichts einer Gefahr gezeigt, die, wie wir sahen, alles in allem unbegründet und künstlich heraufbeschworen worden war.¹⁵⁴ Die Pseudokrise entsprach haargenau den Empfehlungen des Ministerialdirektors Will Clayton: »Die USA werden keine wirkliche Führung in der Welt übernehmen, wenn nicht die Bevölkerung in den USA durch einen Schock dazu gezwungen wird.«¹⁵⁵ Analog dazu sagte Senator Arthur H. Vandenberg während einer Sitzung zum Präsi-

149 Ronald Rubin, »The People Speak«, in: *The Progressive*, 7. April 1947, S. 1.

150 George Elsey, Memorandum, August 1947, Elsey mss.; zit. nach: Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 175.

151 Henry Wallace, zit. nach: Frank Ross Peterson, »Harry S. Truman and His Critics: The 1948 Progressives and the Origins of the Cold War«, in: *The Walter Prescott Webb Memorial Lectures*, (University of Texas) Austin 1972, S. 37.

152 *New York Times*, 5. April 1947, S. 6.

153 Vgl. Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 178.

154 Die Frage der vermeintlichen Gefahr wird von fast allen »revisionistischen« Historikern diskutiert. Es gab tatsächlich Schwierigkeiten, verschiedene Zonen zwischen der UdSSR und den Vereinigten Staaten aufzuteilen, aber eine unmittelbare Kriegsgefahr bestand nicht. Richard M. Freeland stellt die Verwertung dieser Gefahr für innenpolitische Zwecke sehr überzeugend dar (siehe Anm. 121).

155 Zitiert nach: Freeland, *The Truman Doctrine* (siehe Anm. 121), S. 89.

dentem, es sei nötig, »im Land eine höllische Angst zu verbreiten«,¹⁵⁶ um die Bevölkerung zu einer Akzeptanz des Programms zu bewegen. Begründet oder nicht, es verbreiteten sich Furcht und Angst im ganzen Land. Dieses Phänomen soll uns jetzt beschäftigen.

Der prosowjetische Staatsstreich in Ungarn vom 30. Mai 1947 konnte den Standpunkt liberaler Zeitschriften (*The Nation*, *New Republic*) nicht wesentlich verändern. Trotz aller rationalen Erklärungen, die die Gefahr eines Staatsstreichs der Rechten beschwörten, kamen bei den Liberalen dennoch Zweifel auf, zusammen mit dem Verdacht, die UdSSR würde ein doppeltes Spiel spielen. Dieser Verdacht wurde in den Gemütern radikaler Linker, wie bei Dwight Macdonald, schnell zur Gewißheit. Auch auf die Gefahr hin, daß wir uns hier wiederholen, scheint es angebracht, Macdonalds Analyse von Trumans Rede vom 12. März 1947 zu zitieren. Er kam auf einige seiner Argumente zurück, die er bereits 1946 in bezug auf die Atombombe benutzt hatte. Jetzt aber sprach er über Politik. Er war zugleich präziser, aber auch pessimistischer und desorientierter. Zwar erkannte er die Notwendigkeit, dem gefährlichen sowjetischen Imperialismus Einhalt zu gebieten, lehnte aber die autoritäre Art und Weise, in der die Regierung den Angriff führen wollte, ab:

Von der »praktischen Politik« her gesehen, leben wir in einem Zeitalter, das uns immer wieder vor unmögliche Alternativen stellt ... Die Truman-Doktrin bietet nur eine weitere unmögliche Alternative. Amerikanischer oder russischer Imperialismus? Wenn das die beiden einzigen Alternativen sind – was sie in bezug auf die praktische Politik auch wirklich sind –, so würde ich die erstere wählen. Zweifellos liegt es zum Teil daran, daß ich hier lebe, aber auch daran, daß bei uns die Schrecken des Totalitarismus bei weitem noch nicht den Grad erreicht haben wie in Rußland ... Oben spreche ich nur über das Dilemma, das Politik im großen Maßstab (insbesondere ihr äußerster Gipfel, die Weltpolitik) heute für Radikale darstellt. In diesem Maßstab erscheint die Situation in der Tat aussichtslos. Aber in einem kleineren Maßstab – in dem die Gedanken, Handlungen und Gefühle des Individuums »einen Unterschied ausmachen« können – sind politische Probleme leichter zu handhaben, und es gibt eine gewisse Verbindung zwischen Wissen und Erfolg. Auch dort ist »praktische Politik« möglich: »jetzt existierende effektive Kräfte« (sowohl emotionale wie rationale) können ins Spiel gebracht werden. Die schwache Hoffnung, die uns geblieben ist, besteht darin, daß in diesem eingeschränkten, schmalen Handlungsbereich heute einige Samen gepflanzt werden können, die später größere Veränderungen nach sich ziehen werden. Diese Art von Aktivität kann auch in sich selbst lohnend sein. Aber im Weltmaßstab ist Politik eine hoffnungslose Wüste.¹⁵⁷

Es schien mir gerechtfertigt, diese Passage so ausführlich zu zitieren, da sie all das auf den Punkt bringt, worauf wir bis jetzt abzielten: daß radikale Intellektuelle, die weder in der Lage waren, ihren Standort in bezug auf die zeitgenössischen politischen Ereignisse zu bestimmen, noch diese befriedigend zu interpretieren, aus der Politik desertierten. Das Individuum stand nun im Mittelpunkt ihres Interesses, als geschwächtes Symbol schöner Tage, in denen die Radikalen noch eine

156 Ebd.

157 Dwight Macdonald, »Truman's Doctrine, Abroad and At Home«, Mai 1947, in: ders., *Memoirs of a Revolutionist* (siehe Anm. 12), S. 189.

klar umrissene Funktion hatten. Dieses Gefühl von Enttäuschung, Ohnmacht und Wut äußerte sich auf arrogante Weise bei dem Maler Clyfford Still, der, um seine Individualität auszudrücken, alles aus seinen Bildern verbannte, was an die reale Welt, an eine physische Realität erinnerte, bis hin zum Rahmen:

Durch einen Rahmen gestoppt zu werden, war unerträglich, ein euklidisches Gefängnis; es mußte zerstört, seine autoritären Implikationen mußten zurückgewiesen werden, ohne die eigene Integrität und Idee in Material und Manierismus aufzulösen.¹⁵⁸

Vor diesem Durcheinander, diesem komplizierten Wirrwarr fiebrhafter Manöver und chaotischer Windungen einer Politik, die eher schlecht als recht auf Zuckungen der ideologischen Maschinerie reagierte, vor diesem Hintergrund muß die damalige künstlerische Produktion und die Konsolidierung der Avantgarde betrachtet werden, die Entwicklung und der Erfolg ihrer Ideologie. In dieser Phase der Unruhe (1947–1948), die viele als Wettlauf mit dem Krieg empfanden, öffnete sich ein gähnender Abgrund zwischen Öffentlichkeit und Politik, zwischen Maler und Öffentlichkeit, zwischen Maler und Politik und zwischen privatem und öffentlichem Bereich.

Ein enormer Widerspruch machte sich breit: eine Selbstzensur, ein Schweigen zu politischen Fragen mitten im täglichen Stimmengewirr fortwährender Kontroversen. Der Künstler produzierte einen stetigen Diskurs, das berühmte »Subject of the Artist«, aber weit entfernt von den vorrangigen Fragen, die damals aufgeworfen wurden. Es war eine Art Abdankung, aber sie hinterließ Spuren. Das Schweigen des Avantgardenkünstlers war zum Teil Ausdruck seiner Entfremdung angesichts eines Systems, das immer kafkaesker wurde, eines Systems, in dem Kunst und Kultur als Propagandawaffen dienten. Der Avantgardenkünstler, 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.

Um auf innen- und außenpolitische Probleme zu reagieren, mußte die antisowjetische Haltung, die in Trumans Rede zum Ausdruck kam, in eine antikommunistische Gesinnung umgewandelt werden. Jeder Kommunist wurde suspekt und durch das neue Image der Sowjetunion verunglimpft. Am 21. März 1947, neun Tage nach seiner berühmten Rede, machte Truman dieses Mißtrauen offiziell und kündigte ein neues Programm zum Schutz der Regierung vor möglichen subversiven Infiltrationen an. Das sogenannte »Employee Loyalty Program«

158 Clyfford Still, Interview mit Ti-Grace Sharpless, veröffentlicht im Ausstellungskatalog *Clyfford Still*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1963, S. 4. Die Ausstellung fand vom 18. Oktober bis zum 29. November 1963 statt.

diente der Überprüfung staatlicher Angestellter und gab zu verstehen, von der Kommunistischen Partei ginge eine Gefahr für die Sicherheit der Vereinigten Staaten aus. Dieses Mißtrauen gegenüber Kommunisten war zwar nicht neu, aber nie zuvor hatte es die Züge eines Kreuzzugs angenommen.¹⁵⁹ Außerdem zielte der von der Regierung propagierte Antikommunismus darauf ab, den Republikanern den Boden unter den Füßen wegzuziehen, die bei jeder Gelegenheit versuchten, die demokratischen Bundesbehörden der »Milde gegenüber Kommunisten« zu bezichtigen und sie mit kommunistischen Infiltrationen in Verbindung zu bringen. Der Präsident schlug zwei Fliegen mit einer Klappe: Einerseits schürte er in der Bevölkerung das Mißtrauen und die Angst vor der UdSSR und konnte folglich mit einer verstärkten Akzeptanz für sein wirtschaftliches Hilfsprogramm für die Türkei und Griechenland rechnen; andererseits trieb er einen Keil zwischen Henry Wallace und die Kommunisten. Wallace war in der Tat gezwungen, Distanz zur extremen Linken zu wahren, wollte er weiterhin politisch lebensfähig bleiben. Aber mit seiner Abkehr von kommunistischen Wählern verlor er jegliche Aussicht, sich als Kandidat der Progressive Party in den Wahlen von 1948 gegen Truman zu behaupten.

Während der Kongreß über die Bewilligung der Hilfe für den Mittleren Osten diskutierte, hielt George C. Marshall am 5. Juni 1947 in Harvard eine Rede, in der er jenen berühmten Plan vorstellte, der künftig seinen Namen tragen sollte. Marshall appellierte an Europa, gemeinsam mit den Vereinigten Staaten »eine gigantische Anstrengung zum wirtschaftlichen Wiederaufbau verwüsteter und kriegsgeschädigter europäischer Nationen« in Angriff zu nehmen.¹⁶⁰ Der Plan wurde zwar von einigen Liberalen schüchtern kritisiert, weil er außerhalb des Rahmens der UNO operierte, aber insgesamt sehr gut aufgenommen und als ein Versuch gewertet, Europa endlich zu vereinen anstatt es zu teilen. Diese Politik lag auf der Linie der »Americans for Democratic Action«, die durch ihren Sprecher Samuel Grafton ihre Zufriedenheit mit dieser Initiative zum Ausdruck brachten:

Aus Marshalls Rede leuchtet die Erkenntnis, daß wir einen Kampf um die Seele der Menschen führen und nicht um den Besitz von Bergpässen.¹⁶¹

Zwar war der Plan, Europa durch ein Wiederaufbauprogramm zu unterstützen, Teil derselben Strategie wie die Truman-Doktrin, galt aber als konstruktiver. Die positive Aufnahme des Marshall-Plans in der Bevölkerung und in der Presse zeigt, wie populär die Vorstellung von einem Amerika als Anführer der freien Welt, das selbst auf die UNO verzichten konnte, damals war.

Der Marshall-Plan, den wir uns jetzt genauer vornehmen, war ein sorgfältig ausgearbeitetes Projekt, das vielschichtige und subtile Lösungen für den Wiederaufbau einer rund um die Vereinigten Staaten

159 Seit der Russischen Revolution mißtrauten führende Politiker der Kommunistischen Partei. Zwischen 1919 und 1935 hatte der Kongreß vier Untersuchungen über die Aktivitäten der Partei durchführen lassen, aber nichts Diskreditierendes gefunden. 1938 wurde das »Dies Committee« gegründet, das 1945 zu einem ständigen Komitee im Kongreß wurde (»House Un-American Activities Committee«). [Das (Martin) Dies Committee sollte die Aktivitäten politischer Gruppen und Personen überwachen, die nicht auf der Linie der amerikanischen Außenpolitik standen. Es spürte Kommunisten in der Roosevelt-Regierung auf und nahm fast alle Überwachungsmethoden vorweg, die später mit McCarthy in Verbindung gebracht wurden.]

160 *New York Times*, 6. Juni 1947, S. 1.

161 Zitiert nach: Hamby, *Beyond the New Deal* (siehe Anm. 3), S. 186.

organisierten freien Welt ins Auge faßte. Die Entscheidung, ihn nicht der UNO zu unterbreiten, war einer der Schlüssel zum Erfolg der amerikanischen Nachkriegswirtschaft. Ein weiterer Aspekt des Marshall-Plans war der Kampf gegen die subversive Unterwanderung der Regierungen in Frankreich und Italien. In beiden Ländern gab es mächtige kommunistische Parteien, und diese sollten im wesentlichen durch den wirtschaftlichen Wiederaufbau Europas bekämpft werden. Hinzu kommt, daß die amerikanische Überschußproduktion auf dem europäischen Markt abgesetzt und private Investitionen in Europa getätigt werden konnten. Und schließlich wurde der Marshall-Plan von Präsident Truman als Verteidigung des kapitalistischen Systems schlechthin befürwortet:

Überlassen wir es diesen Ländern Westeuropas, für sich selbst zu sorgen und sagen »Es tut uns leid, wir können Euch nicht mehr helfen«, dann, so denke ich, werden sich dort sehr schnell Bedingungen ergeben, die zu einem substantiellen Ausfall dieses Marktes für uns und die restliche Welt führen werden, zum Beispiel für Lateinamerika. Verliert aber Lateinamerika seinen Markt in Westeuropa, verlieren wir unseren in Lateinamerika ... Es ist von höchster Wichtigkeit, daß wir alles tun, was wir verantworten können, um diesen Ländern zu helfen, wieder in eine Position zu kommen, in der sie auf eigenen Beinen stehen können, denn tun wir es nicht, werden wir, so fürchte ich, in unserer eigenen Wirtschaft solch radikale Veränderungen vornehmen müssen, die für ein demokratisches System freien Unternehmertums nur schwierig zu bewältigen wären.¹⁶²

Wir gehen hier etwas näher auf den Marshall-Plan ein, weil er fast zehn Jahre lang den Verlauf der amerikanischen Außenpolitik bestimmte und die politische und kulturelle Entwicklung sowohl in Frankreich wie in den USA stark beeinflusste. Er muß als eine natürliche Erweiterung der Politik verstanden werden, die der Truman-Doktrin zugrunde lag, als ein Eckstein der antisowjetischen Politik in Westeuropa und auch als Fundament der amerikanischen wirtschaftlichen Vorherrschaft nach dem Krieg. Der Marshall-Plan bewirkte einen endgültigen Bruch zwischen den USA und der Sowjetunion: Marshall hatte in seiner Rede der UdSSR die Verantwortung für die Teilung Europas in zwei Blöcke zugewiesen, und der Plan versuchte indirekt, eine sowjetische Beteiligung am wirtschaftlichen Wiederaufbau Westeuropas zu verhindern.¹⁶³ Der Marshall-Plan trug dazu bei, die bürgerlichen Regierungen in Frankreich und Italien zu stabilisieren. Beide verwiesen rote Minister aus den Koalitionskabinetten und schritten gegen kommunistische Agitation ein. Gleichzeitig verstärkte sich die Abhängigkeit Europas von der amerikanischen Wirtschaftshilfe.

Henry Wallace brachte seine Besorgnis über die Auswirkungen der Wirtschaftsintervention in Westeuropa zum Ausdruck: »Wir sind in Europa nicht beliebt«, beobachtete er, »und je mehr wir wirtschaftlichen Druck ausüben, um uns in europäische Angelegenheiten einzumischen, um so mehr werden wir gehaßt.«¹⁶⁴ Aus Wallace' Sicht war

162 Truman, zit. nach: Edwin G. Nourse, *Economics in the Public Service*, (Harcourt Brace) New York 1953, S. 167.

163 Der Marshall-Plan, und insbesondere George F. Kennan, waren sehr darauf bedacht, eine Beteiligung der Sowjetunion unmöglich zu machen: »Es wird das beste sein ..., die Initiative in erster Linie von der E.C.E. [Economic Commission for Europe] ausgehen zu lassen, aber derart, daß sich osteuropäische Länder entweder selbst ausschließen, weil sie nicht bereit sind, die vorgeschlagenen Bedingungen zu akzeptieren, oder aber damit einverstanden sind, die einseitige Ausrichtung ihres Wirtschaftssystems aufzugeben.« George F. Kennan, *Memoirs, 1925-1950*, (Bantam) New York 1969, S. 358 f.

164 Henry Wallace, »Too Little, Too Late«, in: *New Republic*, CXVII, 6. Oktober 1947, S. 11.

das Europäische Wiederaufbauprogramm eher ein »martialischer Plan« als ein »Marschallplan«. Um die Verabschiedung des Marshall-Plans im Kongreß zu beschleunigen, argumentierte die Regierung mit den schweren Wirtschaftskrisen in Frankreich und Italien und versuchte, den Kongreß zu einem zusätzlichen Notfall-Hilfspaket zu bewegen. Damit sollte die Billigung des ehrgeizigen Wiederaufbauprogramms erleichtert werden.

Die Jahre 1946–1947 waren äußerst angespannt. Die Amerikaner wußten ihren neuen Wohlstand zwar zu schätzen, reagierten aber angsterfüllt auf die Perspektive eines dritten Weltkriegs, den die Regierung heraufbeschwor. Das von ihr propagierte Bild eines verwüsteten und geteilten Europa, das jeden Moment in die Hände der Kommunisten zu fallen drohte, wirkte sich nicht gerade beruhigend aus. Diese Spannung zwischen dem Wunsch nach einem ruhigen und gesicherten Leben nach den Jahren der Wirtschaftskrise und dem Gefühl, den neuen Wohlstand durch antikommunistische Aktionen verteidigen zu müssen, bestimmte das amerikanische Leben der Nachkriegszeit. Dem amerikanischen Bürger war es unmöglich, die Probleme, mit denen er konfrontiert wurde, wirklich zu erfassen und Amerikas neue Rolle in der Welt global zu betrachten. Er entfernte sich von der politischen Realität und reagierte oft in schizophrener Weise.

Innerhalb von zwei Jahren veränderte sich das politische und soziale Klima dramatisch. Die Angst vor subversiven Machenschaften war so groß, daß der amerikanische Justizminister Thomas Clark eine Liste angeblich subversiver Organisationen erstellen ließ. Die erste Liste wurde Ende 1947 publik gemacht. Damit begann die sogenannte »Hexenjagd« und die Auflösung verschiedener Klubs und Vereinigungen, die, in welcher Form auch immer, die Außenpolitik der Regierung hinterfragt hatten. Jeder, der sich der »Eindämpfungspolitik« widersetzte, galt als suspekt und potentiell gefährlich. Man könnte daher, wie Richard M. Freeland, die Auffassung vertreten, daß die Liste, zusammen mit anderen Mitteln der Zwangsausübung (Propaganda, Presse, Erziehung), eine Periode einleitete, in der jede echte politische Diskussion unterdrückt wurde, und, wie er, eine authentische intellektuelle und politische Kastration der gesamten Nation konstatierten:

Da anhand der Liste auch die Eignung für Einstellungen bei der Bundes- und Kommunalverwaltung, bei der Verteidigungsindustrie und in Schulen überprüft wurde sowie das Anrecht auf einen Paß, auf den Bezug einer vom Bund finanzierten Wohnung und auf Steuerbegünstigungen, scheint es keine übertriebene oder unbedachte Spekulation zu sein, wenn man sagt, daß die Liste des Justizministers eine hochgradig unterdrückende Wirkung auf politisch Andersdenkende in den USA hatte. In diesem Sinne bewirkte die Veröffentlichung der Liste die Aufnahme des ganzen Landes in ein gewaltiges Loyalitätsprogramm.¹⁶⁵

165 Freeland, *The Truman Doctrine* (siehe Anm. 121), S. 215.

Hinzu kam eine Politik der Auslieferung, Abschiebung und Inhaftierung von vermeintlich fremden Staatsangehörigen und begründete eine Feindschaft zwischen waschechten Amerikanern und den »anderen«, die aller möglichen Verbrechen verdächtigt wurden. Diese Atmosphäre war letztlich beklemmender als die eines offenen Krieges – der Feind war zwar eindeutig definiert, aber nicht das Schlachtfeld. Es war ein Krieg ohne erklärte Absicht, eine Bedrohung ohne ausgemachtes Ziel, ein im Dunkeln geführter psychologischer Krieg enormen Ausmaßes gegen einen ungreifbaren Feind.

Die Mobilmachung stützte sich auf die patriotische Idee. Um die patriotische Ader anzustacheln und die Liebe zur Demokratie zu stärken, wurde eine Reihe von Maßnahmen entwickelt. Justizminister Tom Clark symbolisierte par excellence die herrschende Mentalität:

Was wir brauchen, ist, daß in der amerikanischen Bevölkerung die Loyalität wiedererweckt wird, die sie, wie wir wissen, gegenüber dem American Way of Life empfindet ... Letzten Endes liegt unsere beste Verteidigung gegen subversive Elemente darin, das Ideal der Demokratie zu einer lebendigen Tatsache zu machen, zu einer Lebensform, welche die Loyalität des Individuums im Denken, Fühlen und Verhalten gewinnt.¹⁶⁶

Auf lange Sicht schien die Erziehung der beste Weg, dieses Werk zu vollbringen. Die Kommission Studebaker in der Unterrichtsbehörde operierte wie eine Militärkommission. In ihrer Propaganda stellte sie die Erziehung auf dieselbe Ebene wie die nationale Sicherheit: »Die einzige und wichtigste aller Herausforderungen betraf die Notwendigkeit, durch Erziehung die nationale Sicherheit zu stärken.«¹⁶⁷ Um den »American Way of Life« zu bewahren und zu verteidigen, wurde das sogenannte »Zeal for American Democracy«-Programm (Begeisterung für die amerikanische Demokratie) begründet. Es hatte sich zur Aufgabe gemacht, »den Unterricht über die Ideale und Vorzüge der Demokratie zu beleben und zu verbessern und die Eigenarten und Taktiken des Totalitarismus aufzudecken.«¹⁶⁸ Im August 1947 stand der Jahreskongreß der amerikanischen Lehrervereinigung unter dem Motto »Stärkung der Erziehung für die nationale Sicherheit und die Sicherheit in der Welt«. Die Vereinigung wählte auf dem Kongreß Textbücher aus, die es den Lehrern ermöglichten, ihren Schülern die auf dem 80. Kongreß festgelegten Prinzipien der Demokratie beizubringen.¹⁶⁹ Unter dem Titel »In die Demokratie hineinwachsen« wurden zwei Heftreihen herausgegeben. Die eine zeigte Lehrern, »wie Kindern die Prinzipien der Demokratie durch Regeln und Erfahrung eingeschärft werden können«; die andere, für High-Schools bestimmte Reihe war ein Führer durch die »Strategie und Taktik des Weltkommunismus«.

Um die Vorstellung anzuheizen, daß die Demokratie verteidigt werden mußte und um die Bevölkerung hinter dem Präsidenten zu

¹⁶⁶ Thomas Clark in: *Washington Post*, 22. November 1947; zit. nach: Freeland, ebd., S. 227.

¹⁶⁷ U.S. Office of Education, Annual Report, 1947; vgl. die lange Auseinandersetzung mit diesem Thema in: Freeland, *The Truman Doctrine* (siehe Anm. 121), S. 230 f.

¹⁶⁸ U.S. Office of Education, Annual Report, 1948; zit. nach Freeland, ebd., S. 230.

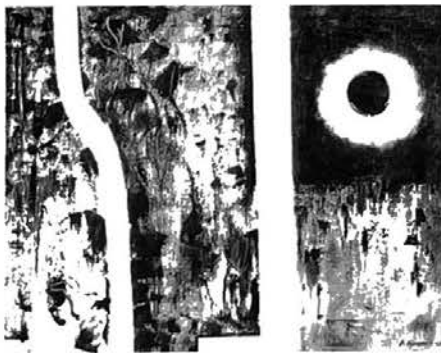
¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 231.



Photos aus einem Bericht über den »Freedom Train« im *New York Times Magazine*, 25. Januar 1948

170 Ebd., S. 234.

171 Siehe die Analyse der Opposition gegen den Marshall-Plan seitens Henry Wallace und Glen H. Taylor, dem Senator von Idaho, in dem wichtigen Artikel von Peterson, »Harry S. Truman and his Critics« (siehe Anm. 151), S. 46. [Der »Peace and Reconstruction Act« vertrat eine sehr weitgehende Zusammenarbeit mit der UdSSR, bis hin zu einer gemeinsamen Atomforschung.]



Barnett Newman, *The Death of Euclid* (Der Tod des Euklid) 1947, 40,5 x 60 cm, Privatsammlung

versammeln, organisierten Tom Clark und J. Edgar Hoover im Frühjahr 1947 den »Freedom Train« – eine Art rollendes patriotisches Museum, das monatelang durch das ganze Land fuhr. Dieser Zug rief nach Clarks eigenen Worten »eine Welle des Patriotismus« genau in dem Moment hervor, als im Kongreß über die Sonderfonds für Europa und den Marshall-Plan debattiert wurde. Der Zug hatte, wie Richard Freeland erklärt, noch eine zweite Funktion:

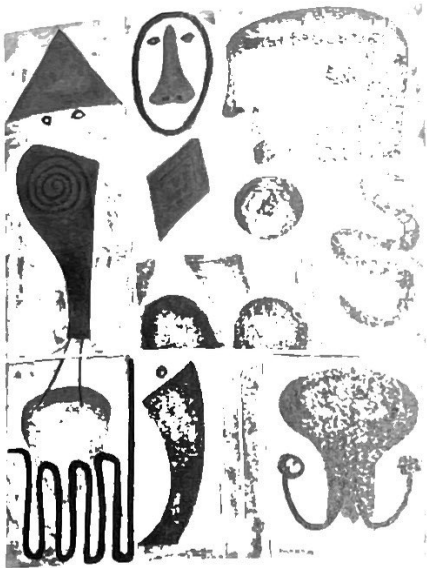
Vielleicht fiel nicht nur zufällig die Rundreise des Zuges mit der Kampagne zu den Präsidentschaftswahlen 1948 zusammen; die Bemühungen, das Land hinter der Truman-Doktrin zu versammeln, waren verbunden mit der Notwendigkeit, die Wähler hinter Trumans Kandidatur zu versammeln.¹⁷⁰

Die Krisenatmosphäre erreichte ihren Höhepunkt, als die Nationalgarde genau an dem Tag, als der Kongreß die Debatte über vorläufige Hilfsmaßnahmen eröffnete, in einer Militärübung einen Bombenangriff auf die Hauptstadt probte. Weiter konnte man den Psychoterror kaum treiben. Einige Liberale, wie Archibald MacLeish, verurteilten diese maßlosen Manipulationen des Kongresses. Schon seit Mai hatte er den auf Erzieher ausgeübten politischen Druck kritisiert, Jugendliche in gewissen Denkweisen zu schulen. Auch George F. Kennan und James B. Conant, der Präsident der Harvard University, verurteilten das Heraufbeschwören einer Massenhysterie, die das ganze Land ergriff, was nichts daran ändern konnte, daß sich der Druck bis 1948 noch weiter verschärfte.

Im April 1948 verabschiedete der Kongreß den Marshall-Plan, trotz der Alternative, die Henry Wallace mit dem »Peace and Reconstruction Act of 1948« vorschlug.¹⁷¹ Die Zeit von Juni 1947 bis April 1948 ist also entscheidend, denn es zeigte sich, daß die Regierung bei der Durchsetzung ihres Programms auf Schwierigkeiten stieß und es nur durchzusetzen vermochte, indem sie das Schreckgespenst des Atomkriegs heraufbeschwor.

In dieser Zeit begannen Jackson Pollock, Willem de Kooning und Mark Rothko die Arbeit an einer Reihe von Bildern, in denen keine Form wiedererkennbar war. Ihre Malerei war völlig abstrakt und hatte dennoch einen spezifischen »Gegenstand«: die Angst. Während dieser stürmischen Zeit konsolidierte sich die Avantgarde und sicherte sich einen festen Platz in der Kunstszene. Das war auch Barnett Newmans Botschaft an die Öffentlichkeit in seinem Katalogtext für die Ausstellung *The Ideographic Picture*, die vom 20. Januar bis zum 8. Februar 1947 in der Betty Parsons Gallery stattfand:

Spontan und von verschiedenen Punkten ausgehend, ist in den Kriegsjahren in der amerikanischen Malerei eine neue Kraft entstanden, die das moderne Pendant zum Impuls der primitiven Kunst ist ... Nun ist es für den Künstler an der Zeit, sein Wörterbuch preiszugeben und die gemeinsamen Absichten klarzumachen, die ihn und



Adolph Gottlieb, *Voyager's Return* (Heimkehr des Reisenden) 1946, 96 x 76 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Mr. und Mrs. Roy Neuberger

seine Kollegen motivieren. Hier ist eine Gruppe von Künstlern, die keine abstrakten Maler sind, obwohl sie in einem Stil arbeiten, der als abstrakter Stil bekannt ist.¹⁷²

Es gab in der Tat einen gewissen Gruppengeist. Man muß nur den Katalog zur Ausstellung Adolph Gottliebs in der Kootz Gallery im April 1947 lesen. Der Text erinnerte an den von Newman:

Gottlieb arbeitet nicht im populären Stil der Tagesmode, im sogenannten Internationalen Stil [diese Anspielung bezieht sich auf Paul Burlin und Romare Bearden]. Er ist weder ein abstrakter Maler noch ein Sur-Realist. Die Fragmente, die er in seinen Ausgrabungen aus unserer gemeinsamen Unterwelt ans Licht gebracht hat – einer Unterwelt, die die Mayas, die Menschen Ozeaniens, des Paläolithikums und des Atomzeitalters vereint –, hat er zu einer kraftvollen und unverkennbaren Signatur zusammengefügt.¹⁷³

Um auf dem einheimischen Markt Anerkennung zu erlangen, versuchte die Avantgarde, zunächst in Paris, das immer noch ein gewisses Prestige hatte, Beifall zu finden. Aus diesem Grund schickte Samuel Kootz seine »Schützlinge« 1947 nach Paris, um dort den Markt zu erobern, ahnte jedoch nicht, daß er sie ins Schlachthaus führte.

Wie sich herausstellte, war die französische Kritik unerbittlich und verriß fast einhellig die amerikanische Kunst. Will man die Kräfte verstehen, die damals die Kunstwelt regierten, ist es unerlässlich, die kritische Reaktion Frankreichs auf die Ausstellung *Introduction à la peinture moderne Américaine* zu untersuchen, die Kootz im Frühjahr 1947 in der Pariser Galerie Maeght organisierte. Vorerst reicht es jedoch, festzustellen, daß Kootz bei diesem Unternehmen wenig riskierte: Schlechte Kritiken würden nicht bis New York vordringen, und Kootz konnte die Pariser Arroganz attackieren. Von positiven Kritiken konnte er nur profitieren. Selbst wenn sich der Versuch als Fehlschlag erweisen sollte, würde es trotz allem eine große Werbeaktion sein. Falls aber Paris seine Künstler anerkannte, wäre ihr Ruhm in New York gesichert. Ein kurzer Blick auf die Anzeigen, die die Galerie in New Yorker Zeitungen schaltete, genügt, um die Strategie der Avantgarde zu begreifen. Eine von ihnen verkündete:

Jetzt zu sehen in
PARIS
in der Galerie Maeght
Bearden, Baziotes, Browne, Gottlieb, Holty, Motherwell:
die amerikanischen Künstler
der KOOTZ Gallery.

Die Hervorhebung durch Großbuchstaben verrät die Botschaft, die Kootz der amerikanischen Öffentlichkeit übermitteln wollte. Seine Künstler waren international: Sie stellten in Paris aus. Das war das vorrangige Anliegen des Kunsthändlers, und Paris war für ihn der Ort

172 Barnett Newman, »The Ideographic Picture«; zit. nach: Barbara Rose (Hrsg.), *Readings in American Art, 1900–1975*, New York 1975, S. 146 [wieder in: Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, (siehe Anm. 50), S. 108]. Die Ausstellung zeigte folgende Bilder: Hans Hofmann, *The Fury I und II*; Pietro Lazzari, *Burnt Offering, The Firmament*; Boris Margo, *Astral Figure, The Alchemist*; Barnett Newman, *Gea, The Euclidean Abyss*; Ad Reinhardt, *Dark Symbol, Cosmic Sign*; Mark Rothko, *Tiresias, Vernal Memo*; Theodoros Stamos, *The Sacrifice, Imprint*; Clyfford Still, *Quick-silver, Figure*.

173 Victor Wolfson im Katalog zur Ausstellung von Adolph Gottlieb in der Samuel Kootz Gallery, April 1947; Samuel Kootz Papers, Archives of American Art.

174 Text von Samuel Kootz im Katalog zu einer Ausstellung von Carl Holty und Byron Browne in der Samuel Kootz Gallery, 20. Mai bis 7. Juni 1947; Samuel Kootz Papers, Archives of American Art.

175 Harold Rosenberg, »Introduction to Six American Artists« im Katalog der Ausstellung *Introduction à la peinture moderne Américaine* mit Bearden, Baziotes, Browne, Gottlieb, Holty und Motherwell in der Galerie Maeght in Paris im Frühjahr 1947; auch veröffentlicht in: *Possibilities*, No. 1, Winter 1947/48, S. 75.

176 Inzwischen ist diese Strategie von verschiedenen Historikern gut erforscht, insbesondere von Christopher Lasch, »The Cultural Cold War: A Short History of the Congress for Cultural Freedom«, in: ders., *The Agony of the American Left*, (Random House) New York 1968, S. 63-114, und von Eva Cockcroft, »Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War«, in: *Artforum*, Juni 1974, S. 39-41; wie auch von einigen Journalisten, insbesondere von Jason Epstein, »The C.I.A. and the Intellectuals«, in: *New York Review of Books*, 20. April 1967, S. 16-21, und Thomas W. Braden, »I'm Glad the C.I.A. Is Immoral«, in: *Saturday Evening Post*, 20. Mai 1967, S. 10-14. Epstein erläutert die Funktionsweise des Systems, das eingesetzt wurde, um das intellektuelle europäische Leben so weit wie möglich zu kontrollieren. Die Gelder, die privaten Institutionen wie Museen und Galerien zur Verfügung gestellt wurden, waren Teil desselben Plans, nach dem die französische sozialistische Gewerkschaft »Force Ouvrière« 1947 Geld erhielt, um gegen die C.G.T. der Kommunisten zu kämpfen:

Gemessen an sowjetischen Maßstäben, gaben wir sehr wenig Geld aus. Aber das spiegelte die erste Richtlinie unseres Operationsplans: »Beschränkt das Geld auf eine Summe, die private Organisationen glaubhaft ausgeben können.« Die anderen Richtlinien waren ebenso eindeutig: »Greift auf legale, existierende Organisationen zurück; verschleierte das Ausmaß amerikanischer Interessen; schützt die Integrität der Organisation, indem ihr nicht von ihr verlangt, jeden Aspekt der offiziellen amerikanischen Politik mitzutragen.« (S. 14)

schlechthin, um seinen Künstlern ein internationales Format zu verleihen:

Im April beginnt unser drittes Jahr als eine Galerie, die sich der »internationalen« Kunst verschrieben hat. Mit unserer ersten Ausstellung – den Ölbildern und Gouachen von Léger – bekundeten wir unsere Absicht, nicht nationalistisch zu sein. Wir wählten Künstler aus Amerika, die uns interessierten, unabhängig davon, ob es »Amerikaner« sind, aber mit Rücksicht auf ihre schöpferischen Fähigkeiten.¹⁷⁴

Harold Rosenberg bemühte sich in seinem Katalogvorwort zur Ausstellung in der Galerie Maeght, die moderne amerikanische Malerei in einem klassischen, d.h. internationalen Licht zu präsentieren. Diese Künstler, schrieb Rosenberg, hätten ihre amerikanische Vergangenheit radikal verworfen, so als wollten sie wieder jungfräulich werden, um sich mit der internationalen Sache zu vermählen. Sie malten im internationalen Stil, d.h. im Stil von Paris. Rosenberg versuchte, eine Parallele zwischen ihren Werken und denen Chagalls und Mirós zu ziehen und derart seine Behauptung zu stützen, die amerikanischen Maler seien vom Pariser Modell geprägt. Seine Bemerkungen zeugen von einem brillanten strategischen Instinkt:

An der Westküste des Atlantiks haben diese Männer das internationale Idiom der Malerei des 20. Jahrhunderts gefunden, sich zu eigen gemacht und den Bedürfnissen ihrer besonderen Leidenschaften angepaßt – ein Idiom, das zu keinem Land, keiner Rasse und keinem kulturellen Temperament gehört (obwohl es vor allem mit Paris verbunden wird), sondern viel von seiner Energie, seinem Erfindungsgeist und seinem Ruhm dadurch erzielt, daß es das Lokale und Folkloristische negiert, indem es alle nationalen Überreste in einem transzendentalen Weltstil absorbiert. Das ist die Moderne eines Chagall und eines Miró, insofern in ihren Bildern das Echo des osteuropäischen Ghettos oder des spanischen Dorfes nachhallt. Und nur in diesem Maße und in diesem subjektiven Sinn einer schöpferischen Transformation ist das Amerikanische in dieser Ausstellung präsent.¹⁷⁵

Die künstlerische Avantgarde verfolgte denselben Kurs wie die amerikanische Regierungspolitik. Mit der Ankündigung des Marshall-Plans und der »Eindämmungspolitik« wurde der amerikanischen Regierung bewußt, wie wichtig es war, die Beziehungen zu Frankreich zu festigen. Die Vereinigten Staaten übernahmen indirekt die Schirmherrschaft für die Ausstellung in der Galerie Maeght. Die Tatsache, daß eine Regierung eine Privatgalerie unterstützte, mag nicht ganz korrekt erscheinen, aber durch ihren Fehlschlag mit der Wanderausstellung *Advancing American Art* 1946 belehrt, zog es die Regierung nun vor, den Kongreß zu umgehen und sich solcher Regierungsstellen wie des »United States Information Service« (USIS) zu bedienen, um private Kulturprojekte im Ausland zu finanzieren¹⁷⁶ – in diesem Fall mit zusätzlicher Unterstützung der »France-U.S.A. Association«. So schienen die Künstler der Galerie Kootz die moderne amerikanische Kunst schlechthin zu repräsentieren: ein echter Coup für Kootz.¹⁷⁷

Eine gewisse Dosis an Kritik war für das Gelingen des Unternehmens offensichtlich notwendig.

Während meiner Recherchen in Paris war es mir unmöglich, Monsieur Maeght zu dieser berühmten Ausstellung zu befragen. Ebenso unmöglich war es, die Maeght-Archive zu konsultieren, obwohl ich zwei Monate lang regelmäßig versuchte, mir Zugang zu verschaffen, und meine Hoffnungen wiederholt wachsen sah, um sie von der Galerie immer wieder enttäuscht zu sehen. Die Frage, wie die Maeght-Ausstellung organisiert und bezahlt wurde, ist offensichtlich noch immer tabu, denn auch Samuel Kootz war zunächst zu einem Interview in New York bereit, sagte es aber ab, als er von meinem Interesse an dieser speziellen Frage erfuhr. Man darf eben keine schlafenden Hunde wecken.

177 Nicht alle waren über die Ausstellung erfreut. Beispielsweise beklagte sich Monroe Wheeler vom Museum of Modern Art während eines Besuchs in Paris bei Maeght darüber, daß die Ausstellung einseitig und unvollständig sei und ein Reklametrick, um Kootz' Version amerikanischer Kunst in Paris zu verbreiten:

Monroe Wheeler war während oder kurz nach der Ausstellung hier und erzählte Maeght und anderen, unsere sei nicht die wirklich repräsentative amerikanische Malerei; er gab Maeght eine Liste amerikanischer Maler, die er lohnend fand, aber Maeght verlegte sie natürlich. Das sollte selbstverständlich für keinen von Euch ein Anreiz sein, unserem lieben Monroe an die Eier zu gehen.

Brief von Samuel Kootz an die Maler seiner Galerie vom 5. Juli 1947; Privatarchiv Rosalind Bengelsdorf-Browne.

178 Diese Vorstellung wurde von einigen amerikanischen Publikationen verbreitet, die nach 1945 in Europa erschienen. In Frankreich waren es u.a. *Bulletin quotidien USA*, *Arts et Lettres*, *Bulletin de la quinzaine*, *Informations et Documents*, *Rapports France – Etats-Unis* (die Zeitschrift des Marshall-Plans), *Profils* und *France USA*. Für nähere Informationen siehe: *Telling America's Story Abroad: The State Department Information and Educational Exchange Program*,

Die Ausstellung bei Maeght war Bestandteil eines breiten amerikanischen Vorstoßes an kultureller Front. Das Ziel bestand darin, die Vorstellung zu zerstreuen, das amerikanische Volk interessiere sich nur für Geld, Wissenschaft und einen krassen Materialismus.¹⁷⁸

Am 11. April wurde das »Institut Américain de France« gegründet, um Studienaufenthalte in Frankreich zu erleichtern. Während eines Dinners, das Georges Wildenstein – Herausgeber der Zeitschrift *Arts* – in New York gab, unterstrich der französische Botschafter Henri Bonnet die Bedeutung der Arbeit, die das Institut in diesen schwierigen Zeiten leistete:

Dieser Studentenaustausch zwischen unseren beiden Ländern ist die beste Garantie, daß unsere Jugend ein gegenseitiges Verständnis füreinander entwickelt und sich schätzen lernt. Dadurch wird das bestmögliche Fundament für eine internationale und kulturelle Zusammenarbeit gelegt.¹⁷⁹

Howard Wilson, stellvertretender Direktor für Auslandsbeziehungen bei der Carnegie-Friedensstiftung, fügte hinzu, daß »in der gegenwärtigen Zeit der wichtigste Punkt der Tagesordnung darin besteht, die kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten zu verstärken«.¹⁸⁰ Das waren Reden voller Fallstricke, die im Kontext jener Zeit eine klare politische Bedeutung hatten. Wörter wie »gegenseitiges Verständnis«, »Zusammenarbeit«, »Beziehungen« und »Garantie« verwiesen auf den Standort, den man in der intensiven ideologischen Schlacht, die sich in Frankreich die Befürworter der USA und die Partisanen der UdSSR lieferten, einnahm. Aus diesem Grund war die Ausstellung in der Galerie Maeght auch politisch ein explosives Unterfangen.

Auf die Veröffentlichung des Marshall-Plans reagierte die französische kommunistische Linke, zu einer Zeit, in der ihre Regierungsbeteiligung bedroht war, außerordentlich heftig:

Amerikanische Filme überfluten als Träger einer fremden Ideologie unsere Kinos, amerikanische Bücher überschwemmen die Regale in unseren Buchhandlungen, ausländische Filmproduzenten und Verlage, begünstigt durch wirtschaftliche und kulturelle Abkommen, verlegen sogar ihre Unternehmen nach Frankreich, um unser Nationalgefühl zu degradieren. All diese sorgfältig geplanten Unternehmungen zielen darauf ab, den französischen Geist gemäß den Erfordernissen des neuen weltweiten Expansionismus zu zähmen, und all das wird im Namen der künstlerischen Freiheit gebilligt.¹⁸¹

Die amerikanische Kunst, die an den Ufern der Seine anlandete, wurde mit dem gleichen Mißtrauen aufgenommen wie die Flutwelle amerikanischer Filme und amerikanische Versuche, den Markt der Haute Couture auszuhöhlen:

Paris hat einmal mehr die Schlacht der Eleganz gewonnen. Als wäre es eine Antwort auf gewisse Modeschöpfer jenseits des Atlantiks, die vorgeben, von der Alten

(Office of Public Affairs) Washington, D.C., 1951 (S. 4):

Jedes effiziente Kommunikationsmittel wird genutzt, um Menschen in allen Teilen der Welt über die USA und ihre Lebensform zu informieren, Nachrichten über Weltentwicklungen zugänglich zu machen und Entstellungen und Lügen zu korrigieren, die von kommunistischen Propagandisten in Umlauf gebracht werden.

Zu diesem Thema siehe auch: Charles A.H. Thomson, *Overseas Information Service of the U.S. Government*, (Brookings Institution) Washington, D.C., 1948.

179 *Arts*, 11. April 1947, S. 1.

180 Ebd.

181 Laurent Casanova, »Le Communisme, la pensée et l'art«, *XI^e congrès national du parti communiste français*, Strasbourg, 25. bis 28. Juni 1947, veröffentlicht von der Éditions du P.C.F. Am 24. Oktober 1947 veröffentlichte *L'Humanité* einen Artikel mit dem Titel »L'Amérique dégrade l'esprit«.

182 Edmond de Semont in: *Le Monde*, 2. April 1947, S. 5.

183 Brief von Kootz an die Künstler seiner Galerie (siehe Anm. 177).

184 Denys Chevalier, »Introduction à la peinture américaine«, in: *Arts*, 4. April 1947.

185 André Warnod in: *Le Figaro*, 3. April 1947, S. 2.

Welt und von Paris nichts mehr lernen zu können, sind die Kollektionen [dieser Saison] prächtiger und raffinierter, als sie es je in glücklicheren Zeiten waren.¹⁸²

Anfang 1947 überrollte eine breite, nur schwer einzudämmende Kulturoffensive Frankreich. Die französischen Kunstkritiker wehrten diese Invasion fast einhellig mit einer arroganten Handbewegung ab. Samuel Kootz beschrieb die Reaktion der Franzosen in einem Brief an seine Künstler folgendermaßen:

Die Ausstellung verwirrte die meisten Leute, weil sie Eure Arbeiten noch nie vorher gesehen haben. Und dann plötzlich sechs verschiedene Persönlichkeiten beurteilen zu müssen, war ein wenig zuviel für sie ... Viele Künstler mochten die Ausstellung, und jeder hatte seine Favoriten.¹⁸³

Das war ein optimistischer und beruhigender Blick auf die Realität, tatsächlich aber war die Kritik verheerend.

Die Zeitschrift *Arts* brachte in ihrer Ausgabe vom 4. April 1947 das allgemeine Empfinden zum Ausdruck. Die Pariser Kunstwelt wünschte klarzustellen, daß ihr Bedarf an Avantgarden, am Schock des Neuen, gedeckt war. Paris zeigte sich gelangweilt und war ermüdet von der Kunst, die ihm aus New York geschickt wurde:

War es die Absicht, uns zu zeigen, daß die abstrakte Kunst für amerikanische Künstler kein Geheimnis mehr birgt, oder kennen sie keine andere Ästhetik, oder wollte man uns ganz einfach beweisen, daß die Yankees, immer auf der Lauer nach Neuigkeiten, die Avantgarde der modernen Kunst sind? Wir wissen es nicht, aber alle Werke, die uns gezeigt wurden, sind nicht-figurativ, außer denen von Browne. Schon seit langer Zeit sind derartige Kühnheiten der westeuropäischen Kunst vertraut. Für uns sind sie weder überraschend noch skandalös. Deshalb ist das einzige, was uns an einem Werk noch anziehen kann, die Qualität. Diese aber konnte man in den Bildern von Baziotès, Bearden, Browne, Gottlieb, Holty und Motherwell nicht bemerken.¹⁸⁴

Nachdem die Naivität der amerikanischen Werke konstatiert worden war, konnte die Diskussion beginnen. Der Angriff konzentrierte sich auf die Banalität der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten und darauf, daß es Pasticcios von Werken Pariser Maler waren. Ein ungenannter Kritiker schrieb in *France au Combat*, die Ausstellung bestehe aus unorigineller internationaler Malerei, benutze den graphischen Stil Picassos, verbunden mit Matisses dekorativer Farbe. *Le Figaro* kanzelte die Mittelmäßigkeit der Ausstellung in wenigen Zeilen ab: »Ein Vergleich mit der französischen Malerei ist auf gar keinen Fall möglich.«¹⁸⁵ Im Unterschied dazu veröffentlichte *Combat* am 9. April 1947 einen langen Artikel über fünf Spalten mit einer Reproduktion des *Hockey Player* von Carl Holty. Jean-José Marchand gratulierte zwar der Galerie Maeght, diese Beispiele amerikanischer Malerei versammelt zu haben, beklagte sich aber über das insgesamt recht niedrige Niveau der ausgestellten Arbeiten:

Maeght muß für diese Ausstellung gedankt werden, denn wir wissen, daß der Zoll große Schwierigkeiten machte und eine enorme Kautions verlangte. Der Zoll täuschte sich, die Werke, die uns vorgestellt wurden, haben nicht einen so beträchtlichen Wert, wie er vermutete. Nachdem wir aber erfuhren, daß ihre Urheber als die brilliantesten »Schützlinge« der S. Kootz Gallery gelten, waren wir doch etwas beruhigt.¹⁸⁶

Marchand griff Adolph Gottlieb an und sagte, er verwässere die der amerikanischen Indianerkunst entlehene Ausdruckskraft und ließe sie in angenehmer Dekoration untergehen. Byron Browne, zu nah an Picasso, bedachte er nur mit wenigen Worten: »Effekthascherei, zögert nicht, ihr das Wesentliche zu opfern.«¹⁸⁷ Zu Romare Bearden sagte er: »Er ist der schlechteste, ein kraftloser Strich voller Gleichgültigkeit, beliebig gesetzte Farben, eine Art Puzzle in schreienden Tönen. So ein Maler gilt in Frankreich nur als sehr mittelmäßig.«¹⁸⁸ Seinen Favoriten William Baziotès hob er sich für den Schluß des Artikels auf:

Baziotès, ein Zeitgenosse [von Bearden], hat viel mehr Talent und wagt sich übrigens unendlich viel weiter und kühner vor. Seine Titel, *Green Doll*, *Nocturnal Form*, *Sphinx* usw., verweisen auf eine etwas zu symbolistische »literarische« Tendenz, aber er ist mutig genug, seine Manier so weit zu treiben, daß er sich mit einigen Experimenten der abstrakten Malerei in Frankreich trifft. Aber all das bleibt zweitrangig, und man gewinnt oft den Eindruck, daß Baziotès nicht so recht weiß, worauf er hinauswill.¹⁸⁹

Die Presse hatte Holty, Bearden und Browne buchstäblich zerrissen, weil sie zu unterwürfig die französische Malerei kopierten. Im Austausch Paris – New York schienen die Würfel jedoch gefallen: Die französische Kritik, der – man muß es wiederholen – nur ein ausschnitthafter Blick auf die amerikanische Produktion geboten wurde, lehnte Werke ab, die zu sehr von Paris beeinflußt waren, fand aber gleichzeitig in Robert Motherwells Arbeiten einige versöhnende Qualitäten, und zwar gerade deshalb, weil sie mit Arbeiten einiger junger abstrakter Maler aus Paris verglichen werden konnten. Insgesamt ging Paris aus dem Geplänkel erleichtert hervor. Die Ablehnung der amerikanischen Kunst war um so beruhigender, als die Kultur auch für die Wirtschaft ein wichtiger Faktor war:

Der Kunsthandel, wie jeder andere Handel mit Luxusgütern auch, hat für Frankreich eine vorrangige Bedeutung. Ob es sich um bildende Kunst oder um Kunsthandwerk handelt, unsere Verkäufe im Ausland konnten in bedeutendem Ausmaß zum Ausgleich unserer Handelsbilanz beitragen und unseren Ruf und unseren Einfluß vergrößern.¹⁹⁰

Die große Einigkeit der Kritiker wurde durch *Carrefour* (eine Zeitung gaullistischer Tendenz) zerstört, als sie am 6. August 1947 eine Kritik von Frank Elgar über den *Salon des réalités nouvelles* veröffentlichte. Wenige Monate zuvor, am 9. April, hatte *Carrefour* die bei Maeght ausgestellten Arbeiten noch vergnügt als Kopien Pariser Originale denunziert:

¹⁸⁶ Jean-José Marchand, »Introduction à l'art américain contemporain«, in: *Combat*, 9. April 1947, S. 2.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ René-Jean, »Les difficultés du commerce des oeuvres d'art«, in: *Le Monde*, 21. Januar 1947, S. 5.

Ungeschickte Kompositionen, unharmonische Farben, überflüssige Aggressivität, Fehlen eines Stils und vor allem eine erschreckende seelische Dürre; muß die Kunst eines starken und jungen Volkes diese undankbare Phase durchlaufen, bevor sie den Zugang zu einer neuen Welt findet?¹⁹¹

Im August hingegen, nachdem sie den zu erwartenden wiederbelebenden Segen des Marshall-Plans entdeckt hatten, gestanden Elgar und *Carrefour* Malern, die sie noch einige Monate zuvor gezeißelt hatten (Motherwell und Baziotos), sogar Genie zu:

Für den Augenblick muß ich konstatieren, daß die «fremden Abstrakten» ihren französischen Kollegen überlegen sind. Zum ersten Mal seit hundert Jahren, so glaube ich, entzieht sich eine neue Schule in der Kunst der Autorität unseres Genies. Ein Besuch in der amerikanischen Abteilung des *Salon des réalités nouvelles* läßt keinen Zweifel an dem Ausmaß und der Kraft einer Bewegung, die vielleicht eines Tages über uns hereinbrechen wird, die schon jetzt nichts mehr von Europa lernen kann und an Umfang, Phantasie und Unbefangenheit alle vergleichbaren Versuche in unseren alten Landstrichen übertrifft.¹⁹²

Hinter der Anerkennung der neuen abstrakten Kunst, in der sich amerikanische Maler auszeichneten, verbargen sich Resignation und Angst vor der Zukunft. Selbst wenn diese Malerei eine alte und sterbende Kunst ersetzen sollte, blieben noch viele Wünsche offen. Die amerikanische Technologie würde mit Sicherheit an die Stelle des europäischen Humanismus treten, aber zum Preis der Zerstörung einer für menschliche Beziehungen offenen Welt. Der Konflikt zwischen Humanismus und Technologie war eine allzu schöne Metapher, um sie nicht auf den Marshall-Plan und seine Konsequenzen anzuwenden:

Wir wollen unseren amerikanischen Freunden nichts Schlechtes nachsagen, wenn wir bemerken, wie sehr ihnen im allgemeinen poetische Sensibilität und der Sinn für das Plastische fehlen. Sie haben so schnell die Kräfte der Natur beherrscht, maschinelle Techniken entwickelt und den Arbeitsprozeß rationalisiert, und sie haben so begierig die Gestalt und den Rhythmus der realen Welt aufgesogen, daß die Natur sich ihnen heute verweigert, daß die Dinge um sie herum nur noch für sich selbst existieren und sich der Mensch fremd inmitten einer Welt fühlt, die er sich untertan gemacht hat. Daher versteht man, mit welcher Beflissenheit der amerikanische Künstler eine Ästhetik akzeptiert hat, die den Dialog zwischen Mensch und Natur abschafft, sogar den Gedanken an die Natur abschafft, und ihm derart alle Möglichkeiten öffnete und seine Hoffnungen beflügelte ... Mehrere Maler haben eine beneidenswerte Berühmtheit erlangt: Morris, Coale, Reichman, Lewis, Redman, Tobey, Rebay, Graves, Bauer, Scarlett, Kantor, Pearl Fine und viele andere. Wir zweifeln nicht daran, daß diese Künstler die unsrigen auf dem Gebiet schlagen, in welches sich die einen wie die anderen vorgewagt haben. Sollte dort die wahre Malerei gewinnen, würde man es nicht bedauern. Aber wird sie gewinnen?¹⁹³

191 *Carrefour*, 9. April 1947, S. 7, nicht gezeichnet.

192 Frank Elgar, »L'art abstrait en Amérique«, in: *Carrefour*, 6. August 1947, S. 7.

193 Ebd.

Samuel Kootz hatte zielstrebig versucht, seinen Künstlern Zugang zur internationalen Pariser Szene zu verschaffen. Bei Jean Cassou, dem Direktor des Musée d'Art Moderne de Paris, der keine amerikanischen Werke für seine Sammlung erwerben konnte, war er zwar gescheitert,



Adolph Gottlieb, La maison de ma grand-mère, Peinture, 1945



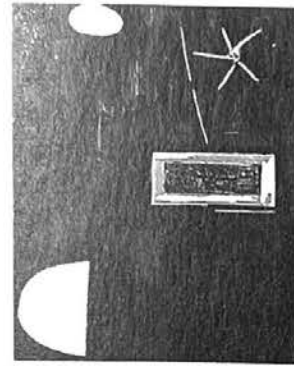
Carl Holty, Schon, Prägnant



Byron Browne, L'opus marte en couleur géométrique



William Baziot, Figure nocturne, Peinture



Robert Motherwell, Peinture # 1 (Noir, Blanc)



Romare Bearden, Star Line, France

Arbeiten von Adolph Gottlieb, Carl Holty, William Baziot, Robert Motherwell (links) und , von Byron Browne und Romare Bearden (rechts) in *Cahiers d'Art*, 1947

aber Christian Zervos stellte 1947 drei Seiten in den *Cahiers d'Art* amerikanischen Künstlern zur Verfügung, mit je einer Abbildung pro erwähntem Künstler. Das war eine Meisterleistung. Nicht nur, daß diese Künstler in einer seriösen und luxuriösen Zeitschrift, umgeben von den Größen der modernen Kunst (wie Picasso und Miró), Paris vorgestellt wurden, zusätzlich verschaffte es ihnen auch eine beträchtliche Anerkennung in den USA, wo die Zeitschrift immer noch sehr respektiert wurde und in den Ateliers recht verbreitet war. Von nun an konnte man sie in den Vereinigten Staaten nicht länger ignorieren.

Die Zeit von Herbst 1947 bis Ende 1948 war entscheidend für die amerikanische Avantgarde. Sie erschien endgültig auf der Bildfläche und war so kohärent und dynamisch organisiert, daß sie die Öffentlichkeit, die Kritiker und einen Teil der Museen ernsthaft beunruhigte. Genau in dem Moment, als das Land gespalten, in Unruhe versetzt und kaum überzeugt von der Notwendigkeit und Eile des Europäischen Wiederaufbauprogramms war, als das Bild eines starken und energischen Amerika im In- und Ausland verbreitet werden sollte und als die Angst vor der atomaren Bedrohung sich weiterhin verstärkte, in diesem Moment begann die Avantgarde, Aufmerksamkeit zu erregen. Es entstand eine Art paralleler Kunstwelt, die sich außerhalb der normalen Kunstszene bewegte, aber in permanentem Dialog mit ihr stand. Sie hatte sich um bestimmte Zeitschriften, Kritiker, Schulen und Ausstellungs-

orte gebildet, die alle eine gemeinsame Ideologie vertraten. Mehrere Zeitschriften erschienen 1947 zum ersten Mal: *Iconograph*, *Instead* und *Tiger's Eye* (Oktober 1947) und *Possibilities* (Winter 1947/48).

Nicht nur Kunstzeitschriften, auch die allgemeine Presse und Kritiker, die zwar Einfluß auf die Kunstwelt hatten, aber nicht direkt dazugehörten, wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg, schrieben positiv über die Bildung einer Avantgarde. Es war, als hätten sich bislang verstreute Elemente der amerikanischen Kultur, die mißtrauisch auf etablierte Strukturen reagierten und eine aggressive und polemische Kritik betrieben, jetzt zusammengetan. Wie Macdonald, Greenberg und in gewisser Weise auch die *Partisan Review* schon seit einiger Zeit zum Ausdruck brachten, mußte man, um auf moderne Weise zu agieren und zeitgenössischen Erfordernissen gerecht zu werden, eine parallele Struktur entwickeln, eine Gegenstruktur, die über kurz oder lang die alte ersetzen würde; anders gesagt, man mußte den Markt erobern.

In den Jahren 1947 und 1948 organisierte sich solch eine neue Struktur, und die Avantgarde etablierte einen neuen Wertekatalog, der auf Entfremdung und auf dem Begriff der individuellen Freiheit des Künstlers basierte, samt aller damit verbundenen Ängste und Widersprüche. Die Etablierung der Avantgarde war ein Widerspruch in sich: Sobald sich die Avantgarde durchgesetzt hatte, versagten gerade jene Triebfedern, die ihr zum Durchbruch verholfen hatten. Sie wurde ihrerseits zum »Establishment« und damit zu einem Problem für Künstler, die glaubten, weiterhin dem alten Schema folgen zu können. Diese Künstler konnten nicht verstehen, warum ihr Bild der Avantgarde nicht mehr den Wünschen der Gesellschaft entsprach. Sie wurden Geschichte, historische Figuren. Sie kamen aus der Mode, da sie nicht mehr das Neue und Aktive repräsentierten. Mit Beginn des Erfolgs der Avantgarde trug jede ihrer Gesten, jede ihrer Handlungen zu ihrer Einbalsamierung bei. Sie produzierten Zeichen, die der neue Code nicht länger integrierte.

Der *New Iconograph* verbreitete eine forciert euphorische Stimmung:

Der amerikanische Künstler ist erwachsen geworden. Eine tolerantere und ermunternde Öffentlichkeit hat ihn von moralischen und wirtschaftlichen Einschränkungen befreit, die vor zwanzig Jahren seine Bemühungen und sein Publikum so sehr begrenzten. Hinzu kommt, daß er nicht mehr, wie seine Vorgänger, gezwungen ist, sich unverständlichen Polemiken und esoterischen Experimenten hinzugeben. Seine heutige Position ähnelt der der Künstler in Florenz und Rom im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die in der Lage waren, eine Synthese aus den philosophischen und technischen Experimenten des Quattrocento zu bilden ... Deshalb ist es unsere feste Überzeugung, daß wir an der Schwelle zu einer neuen Epoche amerikanischer Kunst stehen, und als Redaktion des *New Iconograph* ist es unser Wunsch, mit unseren begrenzten Mitteln in jeder möglichen Weise jene zu unterstützen und zu fördern, die wir für fähig halten, das kulturelle Potential unserer Zeit umzusetzen.¹⁹⁴

194 Jean Franklin, Leitartikel in *New Iconograph*, 1947 (Auflage 8000). Die Zeitschrift wurde 1946 von Kenneth Laurence Beaudoin unter dem Titel *Iconograph* herausgegeben. Beaudoin besaß auch eine Galerie in New York (die Galerie Neuf). 1947 änderte die Zeitschrift ihren Namen in *New Iconograph* und bekam einen neuen Herausgeber. Oscar Collier und Jean Franklin wurden als Redakteure eingestellt. Sie wollten, daß die Zeitschrift »modern, zeitgenössisch und experimentell« war und betonten nachdrücklich den Einfluß indianischer Kunst und der Zeitschrift *Dyn*, die von Wolfgang Paalen in Mexiko herausgegeben wurde.



Illustration in *Possibilities*, No. 1, Winter 1947/48

Der Leitartikel der einzigen Nummer von *Possibilities* war im Ton zurückhaltender und desillusionierter. Auf der ersten Seite der Zeitschrift wurde ein neuer Arbeitscode definiert, eine Handlungsbasis, die die Bedeutung der Politik in Rechnung stellte.¹⁹⁵ Wie hätte es auch anders sein können: Der im September verfaßte Leitartikel erschien kurz nach der Ankündigung des Marshall-Plans und der Aufstellung der Liste des Justizministers. Die Bedeutung der Politik und die Unmöglichkeit, die politische Situation richtig einzuschätzen, gehörten zu den Hauptthemen der Gruppe von Künstlern, die sich um Harold Rosenberg und Robert Motherwell versammelten. Für Avantgardenkünstler war es neu, die politische Dimension anzuerkennen, aber diese Anerkennung hatte ihre Tücken: Die Künstler umkreisten zwar die Politik, reagierten auf sie, aber so, als könnten sie im Zwischenraum von Kunst und Politik arbeiten. Anders gesagt, ihre Werke berücksichtigten beide Aspekte, vertieften aber keinen von beiden. Im Mittelpunkt des Interesses stand statt dessen der Mensch. Der Künstler selbst verkörperte Kunst und Politik und löste durch sein Werk ihre Widersprüche auf:

Natürlich übt die tödliche politische Situation einen enormen Druck aus. Man ist versucht, den Schluß daraus zu ziehen, daß organisiertes soziales Denken »seriöser« ist als eine Tätigkeit, die in der zeitgenössischen Existenz Formen freisetzt, die durch diese Erfahrung erst möglich wurden. Jemand, der dieser Versuchung nachgibt, trifft eine Wahl zwischen verschiedenen Theorien, die bekannten Elemente des sogenannten objektiven Stands der Dinge zu manipulieren. Sobald man sich für die Politik entscheidet, müssen Kunst und Literatur natürlich aufgegeben werden.¹⁹⁶

Trotzdem hatten sie noch Hoffnungen:

Politisches Engagement heißt in unserer Zeit logischerweise: keine Kunst, keine Literatur. Viele Menschen halten es dennoch für möglich, sich im Raum zwischen Kunst und politischem Handeln herumzutreiben.¹⁹⁷

Die Zeitschrift *Possibilities* versuchte, wie ihr Name schon sagt, Wege und Möglichkeiten aufzuzeigen, wie der Künstler dieses Programm in die Praxis umsetzen konnte. In der erstickenden modernen Atmosphäre mußte der Künstler eine neue Kunst entwickeln, um wieder atmen, sich wieder, wie begrenzt auch immer, in dem Raum zwischen Kunst und politischem Handeln bewegen zu können – zwischen einer Kunst, die das Drama des Zeitalters nicht mehr darzustellen vermochte und einem politischen Handeln, das für einen Radikalen unmöglich geworden war. Motherwell und Rosenberg waren verwundert über die Entdeckung dieses Bewegungsraums. Kunst konnte also immer noch gleichbedeutend mit Handeln sein, weil sie dem Ziel persönlicher Befreiung diene.

Ein wichtiger, ebenfalls in *Possibilities* veröffentlichter Text von

¹⁹⁵ Auf Seite 95 der Zeitschrift war ein Photo abgebildet, auf dem ein Bild mit zwei sich die Hand reichenden Griechen zu sehen war (der eine aus der griechischen Antike, der andere zeitgenössisch). Aus dem Zusammenhang gerissen, war das Photo unverständlich. Es wurde in einem griechischen Restaurant in New York namens »Akropolis« aufgenommen und, mit dem Titel »Der Staat reicht seinem Opfer die Hand« versehen, von Carlo Levi, dem Autor von *Christus kam nur bis Eboli*, kommentiert. In einer Kunstzeitschrift wirkte dieses Photo wie ein leises Gerücht; es war nicht einfach, politische Statements in den mythologischen Diskurs über Kunst einzuschleusen (die Abbildung erschien am Ende eines Artikels von Andrea Caffi über Mythen). Aber immerhin gab *Possibilities* Statements ab, im Vergleich zu der anderen Avantgardezeitschrift *Tiger's Eye*. Bedenkt man, daß im Kongreß gerade die Bewilligung der Hilfsfonds diskutiert wurde, die zur Rettung Griechenlands vor »kommunistischen Rebellen« nötig waren, bekommt die Abbildung einen ironischen Aspekt.

Der unbeteiligte und zynische Kommentar des libertären Philosophen Levi gab Ton und Haltung der Avantgardezeitschrift hinsichtlich der Weltpolitik in der Nachkriegszeit an. Es war ein einschneidender Ton, verbunden mit einer brill-

lanten Distanziertheit. Im Licht der Geschichte erhält das eigenartige Bild der beiden sich die Hand reichenden Griechen in einer Kunstzeitschrift seine volle Bedeutung und offenbart die Gefühle der Avantgarde im Hinblick auf ein bedeutendes Ereignis in der Außenpolitik der Vereinigten Staaten.

196 Leitartikel von Robert Motherwell und Harold Rosenberg in *Possibilities*, No. 1, Winter 1947/48, S. 1. Die Redakteure der Zeitschrift waren Robert Motherwell (Kunst), Harold Rosenberg (Literatur), Pierre Chareau (Architektur) und John Cage (Musik).

197 Ebd.

Andrea Caffi beleuchtete die Ziele und Wünsche der neuen Gruppe von Künstlern. Der Mythos wurde zu einem Mittel, wieder einen Austausch mit dem Publikum herzustellen und den Künstler vor der ideologischen Vereinnahmung zu bewahren, gegen die sich die radikale Linke zu Beginn des Kalten Krieges zur Wehr setzte:

Der Mythos ist eigenartigerweise dann am Werk, wenn der Druck eines rigorosen Rationalismus, einer strikt enthüllten oder demonstrierten »Wahrheit«, eines politischen, moralischen und ästhetischen Konformismus in Konflikt gerät mit dem Bedürfnis, sich mit seinesgleichen auszutauschen. Von Anfang an war der Mythos eine Darstellung und vor allem eine Mitteilung von Dingen, die nicht existieren, die aber *sind*.¹⁹⁸

Der Mythos galt als das einzige Mittel, mit dem »Menschen« in einen Dialog zu treten und seine Entfremdung zu überwinden. Das hoffte Mark Rothko mit seinen abstrakten Gemälden zu erreichen: »Es geht wirklich darum, dieses Schweigen und diese Einsamkeit zu beenden, erneut zu atmen und seine Arme wieder auszustrecken.«¹⁹⁹ Die Avantgardenkünstler glaubten an die Möglichkeit, Kunst und politisches Handeln wieder miteinander zu verbinden, ohne die Kunst unter einer Propagandaflut zu begraben. Kunst sollte wieder so befreiend sein wie in der Vergangenheit, als sie noch mit dem Mythos vereint war. Mythen ermöglichten der Kunst, sich vom Alltäglichen zu lösen und das Zeitgenössische hinter sich zu lassen. Die Moderne, in ihrer abstrakten Phase, und Modernität, in ihrer Entfremdung, waren für den modernen Maler die Lösungen, die einzigen Lösungen, sich der unfaßbaren Gegenwart auszusetzen:

Wenn einer weiter malt oder schreibt, während sich die politische Falle über ihm zu schließen scheint, muß er vielleicht das extremste Vertrauen in die bloße Möglichkeit setzen. In seinem Extremismus gibt er zu verstehen, daß er erkannt hat, wie drastisch die politische Gegenwart ist.²⁰⁰

Weil es unmöglich war zu handeln, das soziale Leben oder gar die Welt zu verändern, war der Künstler gezwungen, sich in die Zukunft hineinzuversetzen, über »Möglichkeiten« nachzudenken und sein Potential auszuschöpfen, indem er der Gegenwart entflo.

Motherwell und Rosenberg kannten ihren Marx und verfolgten Schritt für Schritt seine Schriften zur Entfremdung, jedoch nur bis zu einem bestimmten Punkt, um dann den Weg der marxistischen Analyse zu verlassen und ihn in einem entscheidenden Moment der Argumentation zu verkürzen. Sie waren pessimistisch, hofften nicht mehr, die Situation verändern oder an der »Sozialisierung der Gesellschaft« mitarbeiten zu können, zugleich waren sie aber auch optimistisch, weil sie glaubten, daß individualistische Verinnerlichung einen unmittelbaren Zugang zu dem ermöglichte, was Marx, wenn auch nur verschwommen, als zukünftige sozialistische Gesellschaft in Aussicht gestellt hatte:

198 Andrea Caffi, »On Mythology«, in: *Possibilities*, ebd., S. 87.

199 Mark Rothko, »The Romantics Were Prompted«, in: *Possibilities*, ebd., S. 84.

200 Motherwell und Rosenberg, Leitartikel in *Possibilities*, ebd., S. 1.



Mark Rothko, *Number 26*, 1947, 85,5 x 115 cm, Sammlung Betty Parsons, New York

... sie [die entfremdete Arbeit] macht ihm [dem Menschen] das Gattungslieben zum Mittel des individuellen Lebens. Erstens entfremdet sie das Gattungslieben und das individuelle Leben, und zweitens macht sie das letztere in seiner Abstraktion zum Zweck des ersteren, ebenfalls in seiner abstrakten und entfremdeten Form.²⁰¹

Für die Avantgarde war es wichtig, weiterhin malen zu können, ohne ihr Gesicht zu verlieren, das heißt, ohne das radikale politische Vokabular aufzugeben. In der Entfremdung des Künstlers sah sie die Voraussetzung ihrer Befreiung. Alle Avantgardenkünstler waren sich in diesem Punkt einig, für sie war es das Merkmal von Modernität. Auch Greenberg und Rosenberg gründeten auf diesen Glauben ihre Hoffnung hinsichtlich einer Erneuerung der amerikanischen Kunst. Entfremdung sah man als Vorbereitung für Revolte und Befreiung:

Für den Künstler ist es schwierig, die Unfreundlichkeit der Gesellschaft gegenüber seiner Tätigkeit zu akzeptieren. Doch genau diese Feindseligkeit kann als Hebel für die echte Befreiung dienen. Frei von einem falschen Gefühl der Sicherheit und Gemeinschaft, kann der Künstler sein Sparbuch aufgeben, so wie er schon andere Formen von Sicherheit aufgegeben hat.²⁰²

Nach dem Zweiten Weltkrieg sah man in den Vereinigten Staaten, wie Pierre Dommergues in seinem Buch *L'aliénation dans le roman américain contemporain* erklärt, in der Entfremdung nicht mehr einen von der Norm abweichenden Zustand, sondern eine Seinsweise. Wahnsinn und, ganz allgemein, Entfremdung wurden aufgewertet:

Der entfremdete Mensch gewann ein neues Prestige: Man sprach von einer »Kulturrevolution«. Entfremdung wurde zu einer Form von Erkenntnis. Sie erlaubte die Wiederaufnahme eines Dialogs mit den Kräften der Dunkelheit; sie war die Ursache einer neuen Dynamik. Verbunden mit dem Auftauchen von Minderheiten im öffentlichen Leben wie auch in der Literatur, wurde Entfremdung zu einer rühmlichen Angelegenheit.²⁰³

Die Maler wollten ihre Leinwände nicht länger mit der sichtbaren Welt entlehnten Zeichen füllen, da es, wie Rothko sagte, der Gesellschaft immer gelinge, den eigentlichen Sinn des Werks zu verdrehen. Wollte der Künstler wirklich frei sein, so mußte er nach Auffassung der Avantgarde völlig entfremdet sein. Das war der Preis für echte Kommunikation:

Die vertraute Identität der Dinge muß vollständig aufgelöst werden, um die begrenzten Assoziationen zu zerstören, mit denen unsere Gesellschaft zunehmend jeden Aspekt unserer Umgebung einhüllt.²⁰⁴

Erinnern wir uns: die »Federation of Modern Painters and Sculptors«, in der Rothko Mitglied war, löste sich 1947 auf. Als letzte Bastion einer der Ideologien der dreißiger Jahre brach die Gruppe unter dem sozialen Druck zusammen. Mit der Wiederkehr des Wohlstands fand sich der Künstler allein vor einem Markt, der nach Wettbewerbsregeln

201 Karl Marx, »Die entfremdete Arbeit«, in: ders., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Texte zur Methode und Praxis II. Pariser Manuskripte 1844*, hrsg. v. Günther Hillmann, (Rowohlt) Reinbek 1968, S. 56.

202 Rothko, »The Romantics Were Prompted« (siehe Anm. 199), S. 84.

203 Pierre Dommergues, *L'aliénation dans le roman américain contemporain*, Bd. 1, (Union Générale de l'Éditions) Paris 1976, S. 249. Entfremdung war im Nachkriegsamerika sehr populär, sowohl als Begriff wie als Seinsweise, wie es eine Welle von Romanen zeigt, die dieses Phänomen direkt oder indirekt zum Thema haben: Norman Mailer, *The Naked and the Dead*, 1948 (dt. *Die Nackten und die Toten*, 1950); Flannery O'Connor, *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories*, 1955; J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, 1951 (dt. *Der Fänger im Roggen*, 1954).

204 Rothko, »The Romantics Were Prompted« (siehe Anm. 199), S. 84.

funktionierte. Gruppen, Vereinigungen, Föderationen hatten keinen Sinn mehr. Zusammenarbeit wurde durch einen Kampf im Alleingang abgelöst.²⁰⁵ Die Entfremdung als Ursprung der Revolte wurde weiterhin positiv bewertet. Sie war aggressiv und machte es dem Künstler möglich, wieder seinen Platz im Schoß der »Menschheit« zu finden. Entfremdung galt als ein Privileg:

Privileg der Entfremdung ist es, eine neue Art von Kommunikation vorzuschlagen: Entfremdung ist keine Isolation, sondern eine Art, in der Welt zu sein, die das Individuum, die Gesellschaft und die Öffentlichkeit verpflichtet ... Entfremdung ist eine Art von Kommunikation auf symbolischer Ebene. In Wirklichkeit steht die entfremdete Person der Welt nicht gleichgültig gegenüber; isoliert sie sich selbst, dann nur, weil sie zu empfindsam für ihre Umgebung ist.²⁰⁶

Entfremdung war daher ein Zeichen für Freiheit, und die Folgerung, daß nur der entfremdete Mensch wirklich frei sein konnte, war ein zentrales Dogma der Avantgardekritiker.

Dementsprechend hatte Harold Rosenberg in seinem Katalogwort zur Pariser Ausstellung mit Künstlern der Kootz Gallery die amerikanischen Maler zu Heroen gemacht. In einer Gruppenausstellung wie dieser wäre es üblich gewesen, nach Gemeinsamkeiten im Werk der einzelnen Maler zu suchen, um ein kohärentes Ganzes aufzuzeigen. Rosenberg tat das Gegenteil: Der Katalog hatte das Ziel, die Vorstellung von Gemeinsamkeit zu zerstören und durch die Idee der Fragmentierung, der Individualität zu ersetzen. Jeder Maler wurde als ein von den anderen entfremdetes Individuum dargestellt:

Die Bilder stehen für eine besondere Wahrheit – oder, genauer, Wahrheiten; denn es sind vor allem Werke von Individuen – Werke des schöpferischen Prozesses in den Vereinigten Staaten.²⁰⁷

Die Isolation, in der sich der amerikanische Künstler befand, sei von Vorteil, weil sie Selbstanalyse und Introspektion fördere und eine »persönliche Essenz« bewahre, die es erlaube, die Erschaffung einer anderen Welt ins Auge zu fassen, einer Welt ohne Entfremdung:

Weder an eine Gemeinschaft noch untereinander gebunden, machen diese Maler die Erfahrung einer beispiellosen Einsamkeit von einer Tiefe, die vielleicht nirgendwo sonst auf der Welt erreicht worden ist. Sie sind aus den vier Ecken ihres riesigen Landes gekommen, um sich in die Anonymität New Yorks zu stürzen; die Aufhebung ihrer Vergangenheit ist nicht unbedingt das am wenigsten überzeugende Projekt dieser ästhetischen Legionäre ... Ihre extreme Isolation zwingt sie zu einer Art Optimismus, zu einem Impuls, an ihre Fähigkeit zu glauben, eine persönliche Essenz aus ihrer Erfahrung herausfiltern zu können und für den Beginn einer neuen Welt zu retten.²⁰⁸

Im Oktober 1947 veröffentlichte Clement Greenberg in der englischen Zeitschrift *Horizon* einen Artikel, in dem er das Heil aus den benachteiligten Wohnvierteln kommen sah, wo die Künstler der Avantgarde

205 Darin sind sich alle Experten für diese Epoche einig. Der Abstrakte Expressionismus war niemals eine kohärente Bewegung, sondern vielmehr eine Ansammlung individueller Persönlichkeiten.

206 Dommergues, *L'aliénation* (siehe Anm. 203), S. 271.

207 Rosenberg, »Six American Artists« (siehe Anm. 175), S. 75.

208 Ebd.

gegen Wind und Wetter anfochten und allen Widerständen zum Trotz ihren Willen bewiesen, ohne Illusionen eine neue moderne Kunst zu schaffen. In seinem Vertrauen auf einen endgültigen Sieg der Avantgarde erinnert dieser Artikel (»Die gegenwärtigen Aussichten der amerikanischen Malerei und Skulptur«) an Greenbergs Essay »Avantgarde und Kitsch« von 1939:

Doch das Schicksal der amerikanischen Kunst hängt nicht von dem Zuspruch ab, welchen ihr die 57th Street und das Museum of Modern Art zukommen lassen oder vorenthalten. In jenem Teil der New Yorker Boheme, wo die aufstrebenden jungen Künstler beheimatet sind, ist die Moral in den letzten zwanzig Jahren gesunken, doch das Niveau ihrer Intelligenz ist gestiegen, und das Schicksal der amerikanischen Kunst wird immer noch downtown entschieden, unterhalb der 34th Street – von jungen Leuten, nur wenige älter als vierzig, die in ungeheizten Wohnungen von der Hand in den Mund leben. Sie alle malen derzeit abstrakt, stellen selten auf der 57th Street aus, und ihr Ruf ist nicht über einen kleinen Kreis von fanatisch auf Kunst fixierten Außenseitern hinausgedrungen, die in den Vereinigten Staaten so isoliert sind, als lebten sie im Europa der Steinzeit.²⁰⁹

Wie die Ausstellung in der Pariser Galerie Maeght, so verdeutlicht auch die Veröffentlichung einer Sondernummer von *Horizon* über amerikanische Kunst und Gesellschaft, daß es seit 1946 eine beständige und mit der »Eindämpfungspolitik« gesteigerte Bemühung gab, in Europa ein intellektuelles Bild von den Vereinigten Staaten zu verbreiten. Dieses neue Bild war aber noch nicht sehr scharf umrissen, selbst wenn von amerikanischen Intellektuellen veröffentlichte Artikel gewisse Anliegen recht deutlich machten. In seinem Beitrag über Literatur bedauerte der enttäuschte William Phillips beispielsweise die Kluft zwischen Amerikas Weltmacht und seiner kulturellen Armut:

In der Vergangenheit wurde unsere eigene kreative Energie durch neue literarische Bewegungen aus Europa genährt. Heute dagegen hängt ein ausgelaugtes und politisch schwankendes Europa nicht nur von den wirtschaftlichen Mitteln der Vereinigten Staaten ab, sondern es ist offensichtlich auch empfänglicher als je zuvor für ihre kulturellen Fortschritte ... Einerseits stehen unsere wirtschaftliche Macht und die demokratischen Mythen hinter unseren Institutionen der stalinistischen Versklavung Europas im Weg. Andererseits aber könnten sich die USA zum größten Exportland für Kitsch entwickeln, das die Welt je gesehen hat. Die meisten von uns sind keine Kunstfetischisten und bereit, das kulturelle Risiko für die Erhaltung der politischen Freiheit in Europa in Kauf zu nehmen. Wenn aber Amerika, wie es einige unserer europäischen Freunde tun, als eine Quelle literarischer Erlösung angesehen wird, so kann ich nur sagen – Gott schütze den König.²¹⁰

Clement Greenberg sah in seinem Artikel »Die gegenwärtigen Aussichten der amerikanischen Malerei und Skulptur« alles viel positiver als Phillips. In seinen Augen kündigte sich mit dem Auftauchen einer kleinen Gruppe entfremdeter Künstler die Möglichkeit einer Avantgardeskultur in Amerika an. Er nahm das in »Avantgarde und Kitsch« entwickelte Argument wieder auf und erklärte, das Problem der zeit-

²⁰⁹ Clement Greenberg, »The Present Prospects of American Painting and Sculpture«, in: *Horizon*, No. 93/94, Oktober 1947, S. 28 f.; dt. »Die gegenwärtigen Aussichten der amerikanischen Malerei und Skulptur«, in: Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, (Verlag der Kunst) Dresden 1997 (in Vorbereitung).

²¹⁰ William Phillips, »Portrait of the Artist as an American«, in: *Horizon*, No. 93/94, Oktober 1947, S. 19.

genössischen amerikanischen Gesellschaft bestünde darin, daß der Aufstieg der Mittelklasse eine mittelmäßige Kultur mit sich gebracht hätte:

Die Kunst wurde zu einem der vielen Hilfsmittel zur Erziehung und Bildung jener neuen Mittelklasse, die im industrialisierten Amerika nach jedem größeren Krieg aus dem Boden schießt und deren zahlungskraftige Nachfrage eine allgemeine Nivellierung der Kultur erzwingt, wobei die niedrigsten Konsumstandards angehoben werden und die höheren abgesenkt, um sie jenen anzunähern. Denn Bildung ist immer mit gewissen Konzessionen verbunden.

In jedem Fall bedeutet die Verbesserung des allgemeinen normalbürgerlichen Geschmacks schon an sich eine Gefahr ... es war zu erwarten, daß der »gewöhnliche« Amerikaner früher oder später danach streben würde, sich selbst zu kultivieren, und darin einen ebenso unentbehrlichen Bestandteil eines hohen Lebensstandards sehen würde wie in der persönlichen Hygiene ... Kultivierung macht das Leben nicht nur interessanter, sondern bestimmt auch – was in einer Gesellschaft, deren obere Schichten sich mehr und mehr abschotten, noch wichtiger ist – über die gesellschaftliche Position.²¹¹

Für Greenberg mußte die Kunst seiner Zeit, seiner Gesellschaft, eine urbane Kunst, eine Kunst der städtischen Erfahrung sein.²¹² Er wies den Weg, auf dem amerikanische Künstler zu einer solchen Kunst gelangen konnten:

Eine solche urbane Kunst kann in der heutigen Malerei nur aus dem Kubismus entwickelt werden. Es ist so eigentümlich wie bezeichnend, daß der kraftvollste Maler des gegenwärtigen Amerika und der einzige, der ein bedeutender Künstler zu werden verspricht, ein düster-romantischer, morbider und zu Extremen neigender Schüler von Picassos Kubismus und Mirós Post-Kubismus ist, ein wenig auch von Kandinsky und vom Surrealismus inspiriert. Sein Name ist Jackson Pollock ... Trotz ihres düster-romantischen Charakters ist Pollocks Kunst ein Versuch, das großstädtische Leben zu bewältigen; sie ist gänzlich im einsamen Dschungel der unmittelbaren Sinnesreize, Impulse und Wahrnehmungen angesiedelt, ist daher positivistisch, konkret.²¹³

In gewisser Hinsicht entsprachen Jackson Pollock und David Smith zwar den Erfordernissen des Modernismus, sie mußten aber noch arbeiten, bevor sie der vom Kritiker ins Auge gefaßten neuen urbanen Kunst vollkommen gerecht wurden. Greenberg erkannte die Lösung des Problems der zeitgenössischen Kunst in einer Ausgeglichenheit, einer rationalen, aber nicht rationalisierten Kunst. Reiner Expressionismus sei zu vermeiden, Paroxysmus und Romantizismus brächten die Entwicklung einer Avantgardemalerei ernsthaft in Gefahr:

Die Kultur steht in Amerika vor der Aufgabe, ein Milieu zu erschaffen, das eine solche Kunst – und Literatur – hervorbringen wird und uns (endlich!) von der Obsession für extreme Situationen und Geisteszustände befreit. Wir haben genug vom wilden Künstler – der inzwischen zu einem der gängigen, dem Selbstschutz dienenden Mythen unserer Gesellschaft geworden ist: Wilde Kunst ist zwangsläufig irrelevant.²¹⁴

211 Greenberg, »The Present Prospects« (siehe Anm. 209), S. 22.

212 Deshalb lehnte er die Kunst von Morris Graves und Mark Tobey ab; ebd., S. 25.

213 Ebd., S. 25 f.

214 Ebd., S. 28.

Trotz aller Hoffnungen, die Greenberg in Pollock setzte, war er weniger optimistisch als Rosenberg. In der Entfremdung sah er auch eine große Gefahr, weil sie verhinderte, daß die Kunstwerke wahrgenommen wurden:

Ihre Isolation ist unvorstellbar, erdrückend, vollständig, vernichtend. Daß jemand in dieser Situation Kunst auf einem achtbaren Niveau hervorbringen wird, ist äußerst unwahrscheinlich. Was vermögen schon fünfzig gegen einhundertundvierzig Millionen?²¹⁵

Es sollte erwähnt werden, daß *Horizon* wenige Seiten nach diesen Analysen über die amerikanische Kultur und ihre leisen Hoffnungen, ein internationales Niveau zu erreichen, einen langen Artikel des Kolumnisten Joe Alsop über die amerikanische Außenpolitik veröffentlichte, in dem er die »Eindämmungspolitik« des Marshall-Plans erläuterte und unterstützte.

Was Greenberg betrifft, so hatte er in seinem Artikel von einer ausgeglichenen, anti-expressionistischen Kunst als direkter Fortführung der Tradition der Moderne gesprochen und, eingeführt von einem Nietzsche-Zitat, zu einer Kunst voller »Ausgeglichenheit, Weite, Präzision, Aufklärung, Verachtung der Natur in all ihren Besonderheiten« aufgerufen.²¹⁶ Mit diesem Ziel vor Augen konnte die amerikanische Kunst tatsächlich an die europäische Tradition anknüpfen. Amerika war also nicht so barbarisch, wie es die europäische Linke glauben machen wollte. Die amerikanische Kunst stellte sich als logische Folge und Fortführung der entwaffneten Pariser Kunst dar. Die Vereinigten Staaten standen bereit, den Stab zu übernehmen. Bereits am 8. März 1947 hatte Greenberg in *The Nation* diese Argumente dargelegt und in aller Klarheit definiert, wie die neue moderne Malerei beschaffen sein mußte: kühl und distanziert, um kontrolliert komponieren zu können, ganz auf der Leinwand entwickelt, wobei sie »die Integrität der Bildfläche« zu wahren hätte:

Der Fehler besteht darin, auf Kosten der stilistischen Kohärenz nach Expressivität und emotionaler Emphase zu streben. Dies hat Tamayo und die jüngeren Franzosen in eine akademische Falle geführt: Die Emotion wird nicht nur ausgedrückt, sie wird *illustriert*. Das heißt, sie wird nicht verkörpert, sondern bezeichnet.²¹⁷

Damit lehnte er Verzerrung und Übertreibung ab und die Unfähigkeit expressionistischer Künstler (wie des späten Picasso und Rufino Tamayos), ihre Gefühle zu ordnen und zu einer Einheit zusammenzuschließen:

Letzten Endes bedeutet dies einen Versuch, die Probleme der Einheit des Bildes zu umgehen, indem man sich direkt – in einer Sprache, die nicht diejenige der Malerei ist – an die Empfänglichkeit des Betrachters für das Literarische wendet, wozu auch Bühneneffekte zählen.²¹⁸

²¹⁵ Ebd., S. 30.

²¹⁶ Ebd., S. 27 f.

²¹⁷ Clement Greenberg, »Art«, in: *The Nation*, 8. März 1947, S. 284; dt. »Rufino Tamayo«, in: Greenberg, *Die Essenz der Moderne* (siehe Anm. 209).

²¹⁸ Ebd.

Als traditionelles Zeichen von Akademismus lehnte Greenberg theatrale Effekte ab. Am Schluß des Artikels berührte er das Problem der zeitgenössischen Malerei, die sich in ihrem Wunsch festfahre, auf diese oder jene Weise auf das tägliche Leben zu reagieren:

Angesichts der gegenwärtigen Ereignisse hat die Malerei offensichtlich das Gefühl, daß sie mehr als Malerei sein muß: Sie muß epische Dichtung sein, sie muß Theater sein, sie muß Rhetorik sein, sie muß die Atombombe sein, sie muß die Menschenrechte sein. Doch der größte Maler unserer Zeit, Matisse, stellte in herausragender Weise die Aufrichtigkeit und den Scharfsinn unter Beweis, die mit jener Art von Größe einhergehen, die für die Malerei des 20. Jahrhunderts eigentümlich ist, als er sagte, seine Kunst soll ein Lehnstuhl für den müden Geschäftsmann sein.²¹⁹

Für Greenberg konnte Malerei also nur bedeutend sein, wenn sie sich wieder in den Elfenbeinturm zurückzog, den die Maler ein Jahrzehnt zuvor unbedingt zerstören wollten. Es galt, die »Losgelöstheit« der modernen Kunst wiederzufinden. Dieses Programm konnten die Künstler jener Generation, die so brutal in die Sozialstruktur verstrickt war, natürlich nur schwer in die Tat umsetzen.

Kapitel 4

1 James Burkhart Gilbert deutet in seiner Studie über die *Partisan Review* darauf hin, daß die CIA eine wichtige Rolle bei der Veränderung spielte, ohne jedoch Belege dafür zu liefern; vgl. *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America* (J. Wiley and Sons) New York 1968, S. 107 f., Anm. 31. Erstmals seit 1938 konnte die Zeitschrift monatlich erscheinen, dank einer jährlichen Spende des New Yorker Dichters Allan Dowling von 50.000 Dollar.

Auch William Barrett legte in seinen Memoiren Gewicht auf die geheimnisvolle »Schenkung« an die *Partisan Review*: »Die Zeitschrift hatte plötzlich einen Engel bekommen, Allan Dowling, der scheinbar wie die Engel in der Bibel, aus dem Nichts gekommen war. Die finanzielle Seite der Unterstützung dürfte nicht sehr groß gewesen sein; alles war so viel bescheidener in diesen Tagen. Auf jeden Fall waren das jedoch Dinge, die Rahv und Phillips, als Herausgeber der Zeitschrift, für sich behalten, und ich habe nicht danach gefragt.« *The Truants: Adventures among the Intellectuals*, (Doubleday, Anchor Press) New York 1982, S. 144.

2 Beispielsweise interessierte sich William Barrett, ein junger kolumbianischer Philo-