

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 4

Artikel: Die amerikanische Malerei der letzten fünfzig Jahre
Autor: Riegner, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-82050>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Albert P. Ryder, Schwerarbeiter des Meeres / Travailleurs de la mer / Toilers of the Sea. Courtesy of the Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover Photo: Andover Art Studio

Die amerikanische Malerei der letzten fünfzig Jahre

Von Heinrich Riegner

Der Historiker rechnet in Jahrhunderten. Und wenn auch nicht immer eine Geschichtsepoke genau mit der Wende des Jahrhunderts beginnt, so stellt ein Jahrhundert immerhin eine Einheit dar, die sich von den vorausgegangenen Zeitaltungen deutlich abhebt. Das Wirken von drei Generationen rundet sich zu einem eigenen Gesamtbilde ab. Die Jahrhundertmitte wird dann aber zu einem Antrieb, sich Rechenschaft zu geben, was die abgelaufenen fünfzig Jahre an Leistungen hervorgebracht und was die gegenwärtige Situation für die Zukunft verspricht. Ich will versuchen, in diesen Blättern zu umreißen, welche Entwicklung die Malerei in dem jüngsten Kulturlande der Welt, den Vereinigten Staaten von Amerika, in diesem Zeitabschnitt genommen hat, welche Einflüsse sie von dem alten Kontinent erfahren und welche spezifischen amerikanischen Erscheinungen und Werte sie hervorgebracht hat. Bei der Knappheit des Raumes kann nur das Wesentliche gesagt werden. Ich hoffe indessen, daß bei aller Konzentrierung sich doch ein treues Abbild der ernsthaften Bemühungen Amerikas um die Schaffung einer modernen Kunst abzeichnen werden.

Die politisch-wirtschaftlichen Verhältnisse sind die Voraussetzungen aller geistigen Kultur. Der außerordentliche wirtschaftliche Aufschwung in dem ersten Jahrhundertviertel hat in Amerika erst die Bedingungen für eine wirkliche Kunstpflage geschaffen. Diese Entwicklung ist auch durch den Ersten Weltkrieg bei der kurzen Beteiligung Amerikas nicht unterbrochen worden, wenn auch zeitweilig der Weg über den Ozean für Künstler und Kunstwerke blockiert war. Erst die am Ende der zwanziger Jahre einsetzende schwere wirtschaftliche Depression hat die Künstler in heftigster Weise in Mitleidenschaft gezogen. Aber hier hat die allgemeine Bekämpfung der Wirtschaftskrise durch den «New Deal» eine Aktion zur Unterstützung der notleidenden Künstler entstehen lassen, die ohnegleichen in der Geschichte ist. Es wurde durch Vergebung von Aufträgen an Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler ein Programm produktiver Arbeitsbeschaffung durchgeführt, das hauptsächlich der Ausschmückung öffentlicher Gebäude diente. Diese Maßnahme nahm bedeutende Dimensionen an, so daß zeitweilig fünftausend Künstler für die Regierung tätig waren. Die Sparsam-

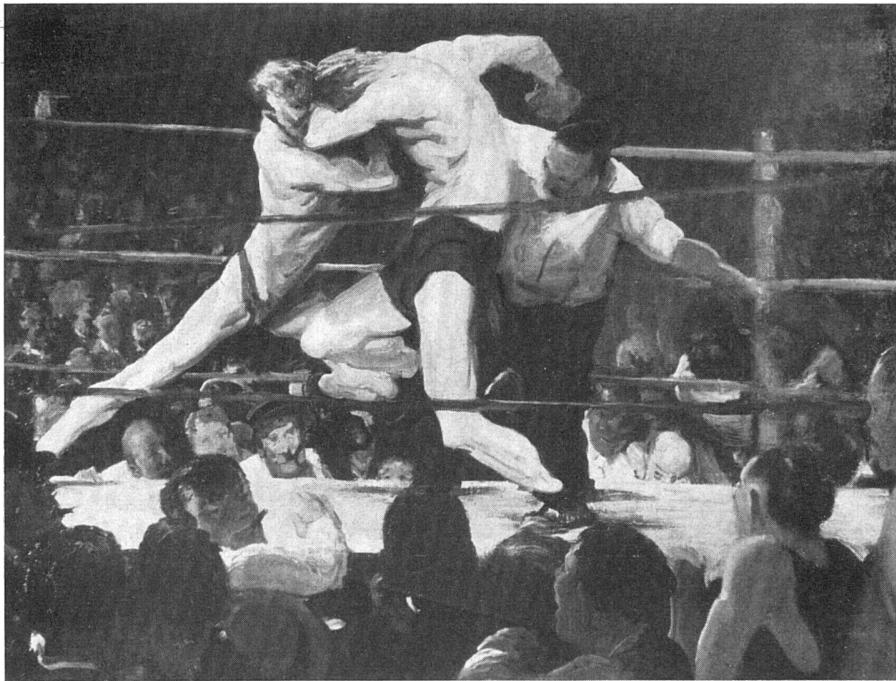
keitspolitik des Kongresses brachte freilich ein zu frühes Ende. Immerhin, es wurde sehr vielen geholfen. Die Künstler wurden durch die analoge Behandlung der werktätigen Bevölkerung nähergebracht, aber doch auch als besondere Werte schaffende Arbeiter anerkannt und die Bedeutung der Kunst für die Gemeinschaft im allgemeinen Bewußtsein fester verankert. Auch die Erschließung neuer Wege künstlerischer Betätigung wurde für die Zukunft von Bedeutung.

Doch zurück zu unserm Ausgangspunkt. Um die Jahrhundertwende gab es in Amerika nur wenige Akademien für Künstlerausbildung, nur wenige Museen und im Vergleich zu heute nur eine begrenzte Anzahl von Werken der großen europäischen Kunst der Vergangenheit. So war der Weg nach Europa für den begabten jungen Künstler das Ideal und die Regel. Man war über den Ozean gegangen, um malen zu lernen. Aber es ist doch vielleicht von Bedeutsamkeit und als ein Zeichen ursprünglicher Kunstbegabung zu werten, daß von den drei bedeutendsten Künstlern, die von der zweiten Hälfte des neunzehnten in unser Jahrhundert hineinragen, nur einer ein europäisches Training gehabt hat, und daß dieser eine, *Thomas Eakins*, sehr bald der strengen, aber nüchternen Schule seines Pariser Lehrers Jérôme entwachsen ist, um zu einer weit unbedingteren Erfassung der Naturwahrheit, zu einer weit größeren Auffassung menschlicher Form und zu einem weit tiefen Eindringen in die geistig-menschliche Persönlichkeit zu gelangen. Aber dieser Meister naturalistischer Darstellung, hauptsächlich groß empfundener Porträts – von Einzel- und Gruppenbildnissen –, ein Geistesverwandter von Courbet und Leibl, hatte schwer um seine Anerkennung zu ringen und wurde erst nach seinem Tode in seinem wirklichen Werte erkannt. Von den beiden andern Künstlern dieses Triumvirats hat es auch nur der eine bei Lebzeiten zu nationalem Ruhm und Ansehen gebracht: *Winslow Homer*. Aus der Illustration hervorgegangen – seine Zeichnungen aus dem Bürgerkriege für Harper's Monthly ließen auf ihn aufmerken –, hat er die Gabe entwickelt, eine Szene frisch und lebendig, klar und wirksam zu gestalten. Er war ein Genremaler im besten Sinne des Wortes. Er schilderte die Menschen in ihrer üblichen Betätigung, in typischen Situationen. Er war kein tiefdringender Psychologe; das Land hatte ihm mehr zu sagen als die Menschen. So sind uns seine späteren Werke, wo er das Meer und die Küste ohne Staffage malt, wo ein paar Felsen, ein schäumender Wellenkamm und eine dahinfegende Wolke genügen, die Wucht und Wildheit des Elements zu intensivstem Ausdruck zu bringen, neben seinen intimen und koloristisch sehr reizvollen Aquarellen heute das Wertvollste seines Werks. Und der dritte im Bunde, *Albert Pinkham Ryder*, war ein einsamer Romantiker, der seine ganz persönlichen Visionen einer poetischen Seele zu starkfarbigen, aus dem Dunkel herausschimmernden Kompositionen gestaltete, zu denen ihm die Bibel, Chaucer, Shakespeare und Richard Wagner die Motive gaben. Er war in seiner Zeit nur ganz wenigen bekannt; aber der stark emotionelle Charakter seiner

Schöpfungen, die etwas vom Geiste des Expressionismus atmen, haben ihm die Verehrung der heutigen Generation gewonnen.

Das waren jedoch Ausnahmeherscheinungen. Im Grunde befand sich die Malerei um die Jahrhundertwende in einem Zustand der Stagnation. Die letzte künstlerische Welle, die, von Europa kommend, die Küste Amerikas erreicht hatte, war der Impressionismus gewesen, und er hatte tüchtige Künstler, wie Childe Hassam, Julian Alden Weir und andere, zu sehr beachtlichen Werken angeregt. Aber er war seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stark verdünnt worden. James McNeill Whistler, der von ihm ergriffen war, hatte ihn zu einem Kult des schönen Bildes im viktorianischen Sinne umgeformt, so daß er akademiereif geworden ist. Whistler bildet mit dem sehr begabten, aber zum fashionablen Porträtmaler gewordenen John Singer Sargent und Mary Cassat, der Schülerin Degas', die zu einem voll anerkannten Mitglied des alten Impressionistenkreises aufgestiegen war, das Dreigestirn der sogenannten «Expatriates», d. h. der amerikanischen Künstler, die ihr Leben im Ausland gelebt und den natürlichen Kontakt mit der Heimat und ihrer Kunst verloren hatten. So wurde die Kunstwelt von der National Academy beherrscht. Und sie herrschte mit unerbittlicher Konsequenz. Niemand wurde in ihre heiligen Hallen zugelassen oder gar mit einem Preise ausgezeichnet, der nicht den ansprechenden Gegenstand in dezentter Weise mit sauberer Technik malte. Und ihr Einfluß ging soweit, daß kaum ein Kunsthändler es wagte, Bilder von andern als Adepten des akademischen Geistes bei sich auszustellen.

Das neue Jahrhundert brachte nun aus zwei Richtungen ernsthafte Bemühungen um eine Vertiefung und Bereicherung der Kunst. Im Lande revoltierte eine Gruppe junger Künstler gegen die Exklusivität der Akademie und die Leerheit und Lebensfremdheit der akademischen Kunst. Und in Paris studierte eine Anzahl junger amerikanischer Künstler mit Enthusiasmus die neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die Cézanne, die Fauves und bald auch die Kubisten entdeckt hatten. In der Heimat scharften sich ein paar junge Leute, die Illustrationen für oppositionelle Blätter und Zeitschriften schufen, um den ausgezeichneten Lehrer Robert Henri in Philadelphia, der Stadt, wo Eakins lebte, um von ihm die Technik des Malens zu lernen. Sie wollten der Kunst mehr Lebensblut und Lebensnähe geben. Sie gingen auf die Straße, die Plätze, wo sich das Leben abspielte, in die Slums, wo die Arbeiter wohnten, an die Wasserfront, wo sie arbeiteten, in die «saloons», wo sie sich erholten und tranken, und dort fanden sie die Sujets für ihre Bilder. Was sie anstrebten, war eine Wandlung in der Haltung, nicht gegenüber der Kunst, sondern gegenüber dem Leben. John Sloan, William Glackens, George Luks und Ernest Shinn bildeten die Kerntruppe. Bald verlegten sie ihre Tätigkeit nach New York, und hier traten sie 1908 zum erstenmal korporativ vor die Öffentlichkeit. Henri hatte für diesen



George Wesley Bellows, Boxmatch bei Sharkey's, 1908 | Match à Sharkey's | Stag at Sharkey's. Courtesy of the Cleveland Museum of Art. Hinman B. Hurlbut Collection

Photo: Cleveland Museum of Art

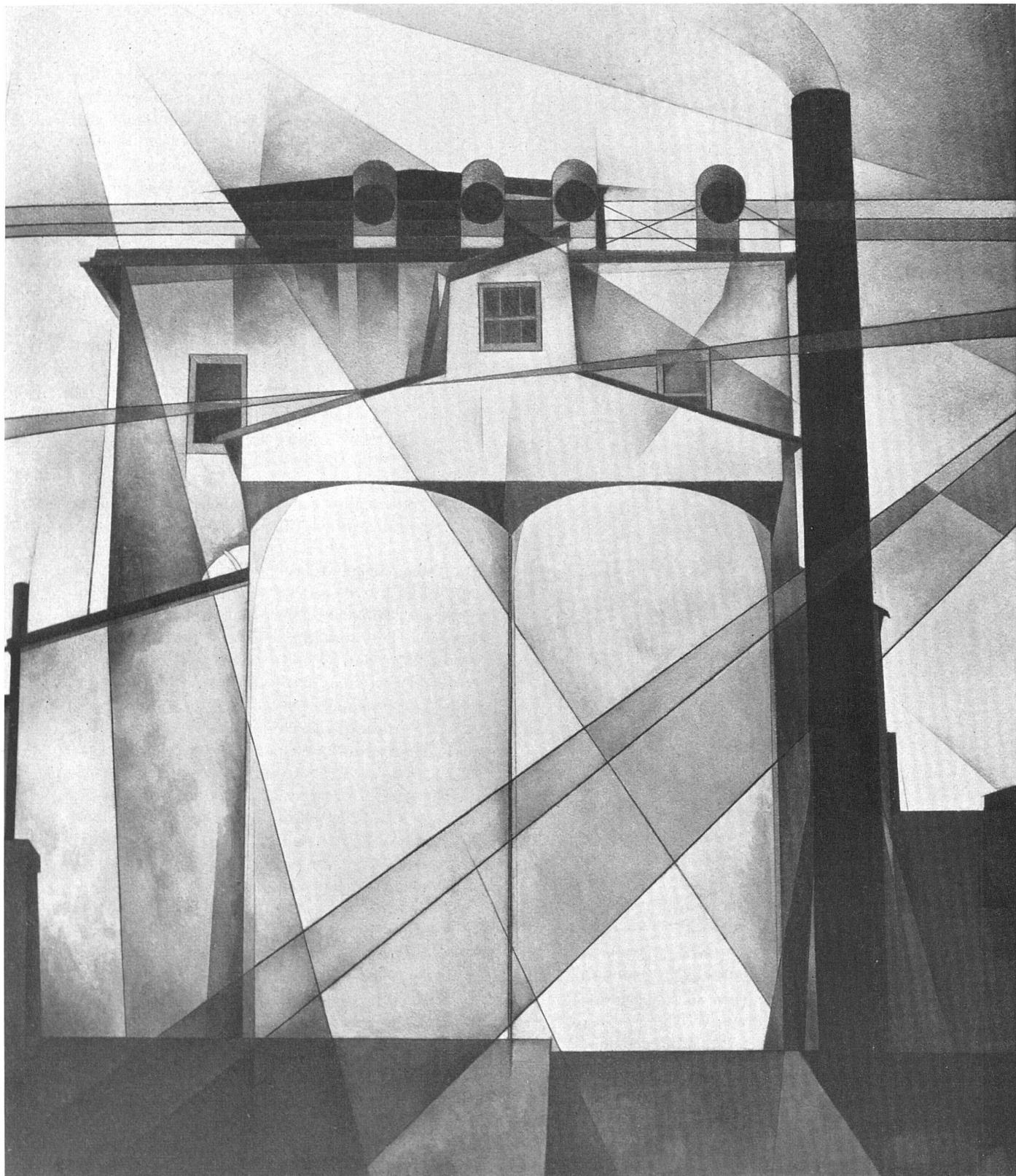
Zweck noch ein paar andere Künstler hinzugezogen, um das Bild abwechslungsreicher zu machen: den tüchtigen Maler impressionistischer Landschaften Ernest Lawson, den feinen Maurice Prendergast, der sich in Paris bereits die neoimpressionistische Malweise angeeignet und in einer sehr reizvollen Art das Leben an der französischen Küste oder im Central Park New York oder auf dem Franklin Square Bostons gemalt hatte, und endlich einen ganz anders gerichteten Geist, den Romantiker Arthur B. Davies, der mit liberalem Verständnis jede neue Richtung oder Anregung unterstützte. Die Ausstellung der «Eighth», wie man sie nannte, wurde zwar von der Kritik und dem Publikum mit Spott und Hohn begrüßt und die Aussteller als «Ashcan School» oder «Black Gang» abgetan; aber die Veranstalter ließen sich nicht entmutigen. Sie fanden unter den Künstlern neue Anhänger, wie den Maler des Theaters und der Frauen, Guy Pène du Bois, den Landschafter Rockwell Kent, den Maler des Zirkus Walt Kuhn und vor allem die stärkste malerische Begabung der Zeit, *George Bellows*, der neben Landschaften und Porträts in der Darstellung von Boxkampfszenen das geeignete Sujet für eine unerbittlich naturalistische, von leidenschaftlicher Dramatik erfüllte Kunst gefunden hat. Bellows rückte sehr bald in die Frontstellung ein. Er hielt zwar nicht ganz, was er versprochen hatte. Vielleicht hat ihn die neue europäische Kunst später etwas verwirrt. Er wurde berechneter in den beabsichtigten Wirkungen; seine Dramatik wurde etwas theatralisch. Aber vielleicht wäre er noch zu einer natürlicheren Verbindung des Alten mit dem Neuen gekommen, wenn ihn nicht der Tod schon mit dreiundvierzig Jahren abgerufen hätte.

Von den Künstlern, die in der ersten Dekade des Jahrhunderts nach Paris gekommen waren, suchte sich je-

der mit den neuen Richtungen, Methoden und Zielen der stürmischen Kunstbewegung dieser Jahre vertraut zu machen und sich das anzueignen, was seiner Natur gemäß war. Im ganzen kann man sagen, daß sie die Tendenz aufnahmen, sich von dem Naturbild freier zu machen. Sie strebten die Cézannesche Vereinfachung der Form und die Festigung der Struktur an, oder sie nahmen sich die fauvistische Kühnheit der Flächengestaltung, die starken koloristischen Kontraste, die energiegeladene und suggestive Kontur- und Linienführung und die Übertreibungen der Form zum Vorbild und schreckten auch vor Deformationen nicht zurück, wenn sie den Sinngehalt prägnanter ausdrückten. Andere interessierten sich für die kubistische Formzertrümmerung. Man kann es als Tendenz zur Abstraktion bezeichnen, was sie als Ergebnis ihrer Studien mit nach Hause nahmen. Manche schwammen eine Weile im Strom mit, um plötzlich aufgeschreckt zu den alten Göttern zurückzukehren, wie Thomas Benton. Aber diejenigen, die mit offenen Augen aushielten, kamen verwandelt und bereichert heim und bildeten nun in Amerika die Avantgarde der neuen Kunst. Vielleicht am tiefsten ist *Max Weber* in den Geist der Bewegung eingedrungen, wenn auch die verschiedenen Einflüsse, die er in sich aufnahm, nur langsam in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung in die Erscheinung getreten sind*.

Zu den interessantesten und anziehendsten Figuren der Gruppe gehört *Charles Demuth*, ein feiner und reicher Geist, literarisch stark interessiert und von ausgespro-

* Max Webers künstlerische Entwicklung habe ich im Februarheft des «WERK» dargestellt, so daß ich hier auf die dortigen Ausführungen für diese bedeutende Künstlerpersönlichkeit mich beziehen darf.

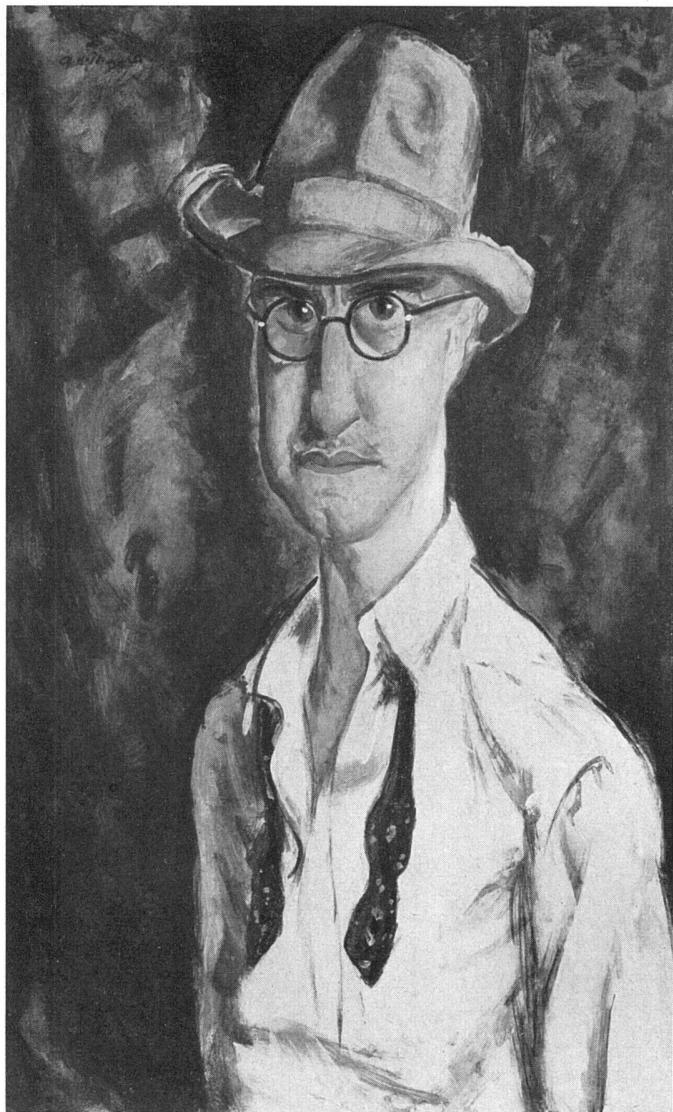


Charles Demuth, *Mein Ägypten, um 1925 / Mon Egypte / My Egypt*. Courtesy of the Whitney Museum of American Art, New York

Photo: Soichi Sunami, New York

chen dekorativer Begabung, die er schon in der Heimat in sehr reizvollen Darstellungen von Blumen und Früchten betätigt hatte. Als er 1907 zum erstenmal nach Paris kam und Cézannes Werke kennenlernte, erarbeitete er sich die große vereinfachende Form des Meisters. Bei seinem zweiten Aufenthalt an der Seine von

1912 bis 1914 wurde seine ästhetische und einem gewissen Bohémientum zugeneigte Natur stark von der Pariser Lebensatmosphäre angezogen, und seine künstlerische Betätigung wandte sich der Darstellung von Akrobaten, Tänzern, Vaudeville-Musikanten und dergleichen zu, deren verwegene Produktionen er mit



Alfred Maurer, *Selbstbildnis mit Hut* / *Auto-portrait au chapeau* / *Self-Portrait with Hat*. Courtesy of the Walker Art Center, Minneapolis
Photo: Walker Art Center

Verve, Kühnheit und erlesenem Geschmack in Aquarellen festhielt. Auch die beschwingten und scharf charakterisierenden Illustrationen zu Werken von Emile Zola, Henry James und Frank Wedekind, die einen gewissen Einfluß von Toulouse-Lautrec und Pascin vertraten, sind als Ergebnisse der Pariser Jahre anzusprechen. Vor allem ist aber seine Begegnung mit dem Kubismus, der damals in höchster Blüte stand, zu erwähnen. Marcel Duchamp war der Vermittler. Demuths ungebundener Geist vermeidet die Strenge Picassos. Seine ersten kubistischen Versuche, auf einer Reise zu den Bahama-Inseln unternommen, zeigen eine der fließenden, atmosphärischen Spielart Feiningers verwandte Note. Zuweilen wird er dann auch formstrenger, wenn er schneidende Diagonalen verwendet oder durch abwechselnd helle und dunkle Schäfte das rhythmische Gefüge der Struktur unterstreicht. Aber die Werke, die später seine Domäne wurden, Darstellungen der industriellen Landschaft, kann man nur in dem Sinne Cézannes als kubistisch in Anspruch nehmen, insofern, als sie in den Formen der dargestellten Gegen-

stände die geometrischen Urtypen herausarbeiten, also das Kubische der Gebäude, die Zylinderform der hohen Schleote und die Rundheit der Schiffsschornsteine oder der Wasserbehälter mit aller Energie betonen. Freilich wird ihnen durch eine ganz ungemein subtile Nuancierung des Lichts – und das ist spezifisch Demuthscher Geist – die allzu lastende Schwere wieder genommen. Und auch die seltsamen Titel, die der Künstler vielfach seinen Werken gibt, wie «End of the Parade» für die letzten Schornsteine einer Fabrikanlage oder «Au-cassin et Nicolette» für zwei dicht beieinander stehende Wasserbehälter, sagen uns in ihrer humoristisch-ironischen Art, daß ihr Autor wohl mit wechselnden Gefühlen der Anziehung und Abstoßung seinem neuen Motivkreis gegenübergestanden hat. Dagegen ist ein Künstler wie *Charles Sheeler*, der das gleiche Stoffgebiet behandelt hat, ein mit mikrometerhafter Präzision arbeitender Handwerker, auf das ernsthafteste und strengste bemüht, die Logik des maschinellen Einandergreifens aller Teile zu demonstrieren und doch gleichzeitig ein wirklich reales Gebilde darzustellen.

Mehr Temperament als bei Sheeler ist bei dem Italiener *Joseph Stella* zu finden, der sehr jung nach Amerika gekommen war und später nicht nur die französischen Modernen, sondern auch die italienischen Futuristen studiert hat. Er wird von dem Stadtbild New Yorks fasziniert und schafft eine Serie von Bildern, «New York Interpreted». Hier baut er auf einer abstrakten Basis die Wolkenkratzer, die riesigen Brücken und die ungeheure Horizontalität der sich hinstreckenden Lagerhäuser Manhattans auf, immer die dominierenden Linien der Struktur sprechen lassend. Die Nacht gibt ihm Gelegenheit, den Schimmer des elektrischen Lichts in Reflexen auf dem Stahlgerüst der Brücken und dem Wasser des Flusses aufblitzen zu lassen, so daß ein phantastisches Lichtgefunkel entsteht.

Das frühreife Talent *Arthur G. Doves* war schon in jungen Jahren zur Abstraktion gelangt. Aber er entzog sich der strengen logischen Disziplin der Franzosen bald, um ganz persönliche Formen eines flüssigen, organischen und rhythmischen Stils der Abstraktion zu entwickeln. Seine Werke verraten nicht viel von dem, was ihr Titel besagt; aber die energischen Linien und Kurven, in denen etwa ein «Team of Horses», eine «Sandbarge» oder «The Golden Storm» dahinrollen, in kräftigster Lokalfarbe voller Kontraste gemalt, lassen etwas von der Intensität des Lebensgefühls ahnen, das diesen Genießer des höchsten Augenblicks in der Stunde der Schöpfung durchbebt.

Alfred Maurer, wieder eine mehr problematische Natur, war ein Künstler, der schon im Kreise der Akademie zu Erfolg gekommen war. Er war der erste, der in Paris zum Fauvismus bekehrt wurde, und er hielt treu zu ihm, als noch lange keine Bilder dieser Art in Amerika verkauft werden konnten. Er hat eigenartige Stillleben mit sehr aparten Mustern gemalt, die in unerhörter Farbenglut strahlen. Er hatte eine Vorliebe für



Marsden Hartley, *Hummerfischer* /
Pêcheurs de homards / *Lobster Fishermen*. Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York

verquerte Dinge; aber er malte sie in reicher Farbe, so daß sie eine starke Intensität gewinnen. «The Old Tree» ist solch ein Phänomen verkrüppelten Wachstums, das zu unheimlicher Wucht aufwächst. Und seine Gruppen junger Mädchen mit überlangen Gesichtern und geraden Nasen, die an Modigliani denken lassen und mit ihren verkümmerten, zusammengeschrumpften Körpern wieder seine Neigung für das Seltsame bekräftigen, üben mit ihrer Seltsamkeit und ihrer sehr gewählten, höchst persönlichen Koloristik einen eigenen Reiz aus.

Über John Marin, den ich für das originalste Talent Amerikas halte, brauche ich nicht viel zu sagen*. Nur einen Punkt muß ich in diesem Zusammenhang betonen. Auch er war um die gleiche Zeit wie die andern Künstler in Paris. Aber er hat sich um die dortige Kunstbewegung überhaupt nicht gekümmert. Er ist in kein Museum und keine Ausstellung gegangen, wie er überhaupt kaum etwas von einem Lehrer gelernt hat. Aber er trug das Gesetz der neuen Kunst bereits in sich, als er den Boden Europas betrat. Das ist ganz evident geworden, als 1950 eine Reihe kleiner Bilder, die er bereits 1903 in der Heimat gemalt hatte, ausgestellt wurde. Hier ist der ganze Marin mit seiner nervösen Kurzschrift, seinem architektonischen Gefühl für die Beziehungen der Massen zu einander, mit seinem Sinn für Bewegung, seiner Neigung zur Abstraktion schon in nuce vorhanden. Der Aufenthalt in Europa hat diese Tendenzen nur in natürlichem Wachstum zur Reife gebracht und in ihm das Gefühl gestärkt, daß er zum Maler geboren war.

Marins Freund Marsden Hartley ist ein Künstler von besonderen Gaben. Er ist erst spät nach Europa gegangen

gen, ist aber mehr von den deutschen Expressionisten und der Münchener Gruppe des «Blauen Reiters» angezogen worden als von der Pariser Schule. Alles, was er gemalt hat, ist mit ungewöhnlicher Kraft und erlebtem Geschmack geschaffen. Aber er hat lange Zeit gebraucht, um sein wirkliches Selbst zu finden. Erst in den letzten zwölf Jahren seines Lebens, von 1931 bis 1943, als er unter den Fischern von Nova Scotia unter dem Gipfel des Mt. Kahtadin, und dann wieder in seiner Heimat, in Maine, lebte, hat er seine endgültige große Form gefunden. Bilder wie «The Wave», «Smelt Brook Falls» – ein aus schmelzendem Schnee herunterdonnernder Wasserfall von bedrohlicher Kraft und Wucht, in mächtigen, breiten Strichen hingehauen – oder das schlüssig eindringliche «Fishermen's Last Supper» zeigen, daß in Hartley ein Künstler von Ryderrischer Phantasie in moderner Formkraft erstanden war.

Als die jungen Amerikaner, die von dem Becher der modernen Kunst getrunken hatten, in die Heimat zurückkehrten, fanden sie in Alfred Stieglitz eine Persönlichkeit, die mit Verständnis, Mut und Energie, aber auch mit materieller Hilfe ihre Bemühungen unterstützte. Stieglitz, der der Photographie einen wirklich künstlerischen Geist eingehaucht hat, stellte seine kleine Galerie, die Photosezession, nun der modernen Kunst zur Verfügung. Er arrangierte Ausstellungen, nicht nur von europäischen Künstlern wie Toulouse-Lautrec, Matisse, Cézanne und Picasso, sondern auch für seine amerikanischen Freunde. Marin, Maurer, Hartley waren die ersten; Max Weber und Dove folgten, später auch Demuth. Er kaufte auch selbst ihre Werke und bemühte sich, andere Käufer zu finden. Er schrieb Einführungen zu den Ausstellungskatalogen; er druckte in seiner Zeitschrift «Camera Work» feindselige Kritiken ab und parierte schlagfertig ihre Angriffe. Er hatte

* Siehe meinen Artikel im Augustheft 1948 des «WERK».

etwas von dem Sensationellen, das der Amerikaner braucht, um interessiert zu werden. So wurde er ein ausgezeichneter Champion der jungen Künstler. Und indem er sie geschickt und beharrlich lancierte, trug er wesentlich dazu bei, die moderne Kunst in Amerika zum schließlichen Siege zu führen.

Davon war man zu Beginn des zweiten Jahrzehnts freilich noch weit entfernt. Noch war der Kreis der Interessenten sehr beschränkt. Die Wirkung in die Breite wurde erst durch die berühmte «*Armory Show*» – der Name stammt von einer Kaserne, die man zu dem Zweck gemietet hatte – im Jahre 1913 erreicht. Die «Eight» und die aus Europa zurückgekehrte Avantgarde hatten sich zusammengetan, um das amerikanische Publikum mit allem bekanntzumachen, was lebensvoll und neu in der Kunst war. Von den Europäern waren vor allem Odilon Redon, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Rouault, Derain und Matisse zu sehen. Marcel Duchamps «*Nu descendant un escalier*» war das enfant terrible. Von Bildhauern waren Lehmbruck und Brancusi vertreten. Von Edward Munch hingen Radierungen an den Wänden. Von den Künstlern der beiden amerikanischen Gruppen waren fast alle zur Stelle. Es wurden im ganzen etwa 1700 Werke gezeigt. Die Ausstellung wirkte wie ein Schock. Sie wurde eifrig besucht, und sie veranlaßte heftige Diskussionen. Das Neue wurde von dem weitaus größten Teile der Kritiker mit Entrüstung abgelehnt – Theodore Roosevelt sprach von einer «lunatic fringe». Von einigen wurden die Modernen verteidigt und gegenüber der Unfruchtbarmkeit der Akademie als interessante Manifestation neuen Suchens gewürdigt. Die Künstler waren aufgescheucht. Sie hatten sich mit dem Neuen auseinanderzusetzen. Die «*Armory Show*» war das Fanal, daß in der Kunst eine neue Epoche angebrochen war.

Die Zeit von der «*Armory Show*» bis zum Ende der zwanziger Jahre bringt eine getrennte Weiterentwicklung der beiden Richtungen. Aber es ist nicht zu erkennen, daß die Maler des amerikanischen Lebens mehr zur Durchdenkung künstlerischer Probleme angeregt wurden. Sie festigten die Form und gelangten zu einer stärkeren Vereinfachung und zu einer bewußteren Organisation des Bildbaus. Aber im großen und ganzen blieb die Vision, blieben die Sujets dieselben. Zwei Künstler, die eine innere Verwandtschaft verraten, bringen eine neue Note in den Chorus der Realisten: *Edward Hopper* und *Charles Burchfield*. Sie haben beide ein besonderes Interesse für das Architektonische, aber vor allem für solche Baulichkeiten, die aus alter Zeit in die Gegenwart hineinragen. Hopper malt mit erbarungsloser Deutlichkeit Häuser, die in den neunziger oder gar in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts fashionable Wohnstätten gewesen waren, mit Säulen, Gesimsen und jedem einzelnen Detail, die aber mit ihrer Verstaubtheit in der modernen Umgebung grotesk und beinahe sinnwidrig wirken. Er schildert das Stilgewirr der Großstadt und Kleinstadt, wenn die rapide Entwicklung einen ganzen Komplex ländlicher Ba-

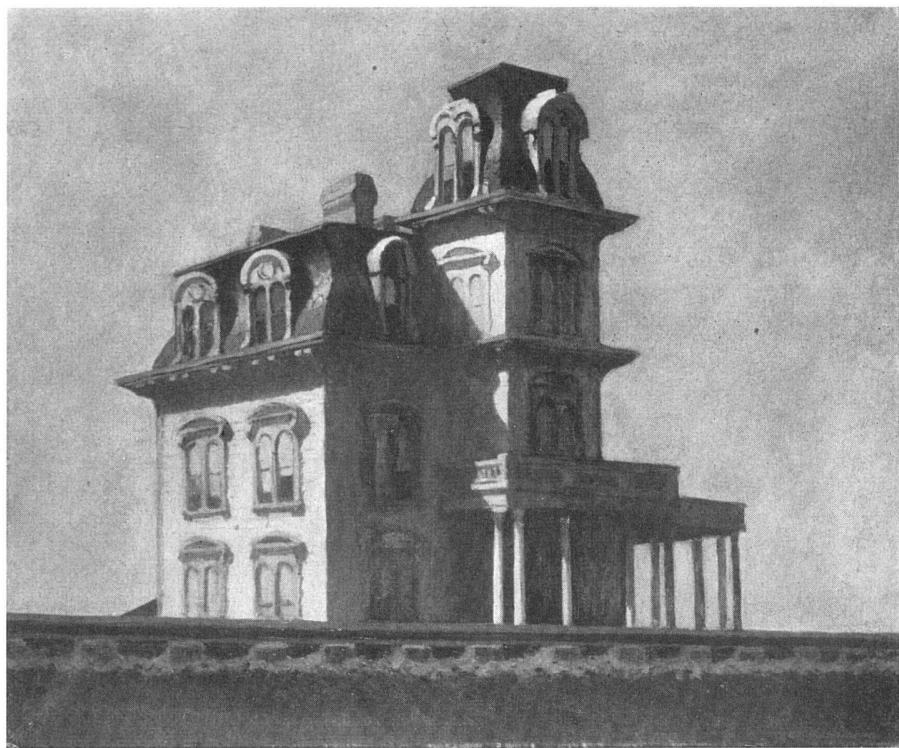
racken in die moderne Stadt eingeschlossen hat. Er beschränkt sich fast immer auf das Unbelebte und bringt gern die Einsamkeit und Melancholie eines isoliert stehenden Hauses an einem Eisenbahngeleise oder an einer Überlandstraße zu eindringlicher Wirkung. Und wenn er uns gelegentlich einen Blick in das Innere des Hauses gönnt, so sehen wir nur ganz wenige Menschen in ihrer routinemäßigen Beschäftigung, lesend oder im Office arbeitend oder als Nachtvögel im Café sitzend. Er ist nicht an ihrem persönlichen Schicksal interessiert. Es liegt ihm nur daran, die amerikanische Wirklichkeit, wie sie ist, zu zeigen: hart, kalt, rücksichtslos, jeder für sich und auf sich gestellt, aber eben auch frei und ungebunden, so daß man ein Haus seines persönlichen Geschmackes in jede Nachbarschaft stellen kann, und vor allem kraftvoll und selbstbewußt. Man spürt, wie er all die Häßlichkeit seines Landes sieht und es doch liebt. Etwas hart ist auch die Malerei. Die einst in Frankreich gewonnene impressionistische Technik, die die zarte, silbrige Luft von Paris mit solch berückenden Charme auszudrücken vermögt, hat er nicht importiert. Selbst bei heller Sonne erlaubt er dem Licht nicht, die kleinste Linie unscharf werden zu lassen. Alles ist klar und fest in starken Lokalfarben gesagt. Aber man hat das Gefühl, daß dies die einzige adäquate Form ist, in der seine Absichten realisiert werden könnten.

Burchfield ist bei aller Ähnlichkeit der Motive eine ganz andere Natur. Er ist wärmer, menschlicher. Wenn er die Herbheit einer elenden Kohlenarbeiteriedlung malt, wie sie sich an einer zu Schlamm aufgeweichten Straße herabsenkt, spricht das Mitgefühl mit den Menschen, die unter diesen Bedingungen leben müssen, aus seinem Werk. Und über das Bild eines breiten Blockhauses, vor dem im baumbestandenen Garten ein paar alte Leute auf Schaukelstühlen sitzen, weiß er die Wärme einer behaglichen Wohnstätte auszubreiten, in der sie ihren Lebensabend genießen. Burchfield weiß die Phantasie anzuregen, Hopper eine Stimmung auszudrücken.

Von den Figurenmalern dieser Generation – Hopper ist zwar älter, kam aber erst sehr spät zu seiner eigentlichen malerischen Produktion – sei der Realist *Reginald Marsh* herausgehoben, der in seinen besten Werken eine gewisse Höhe erreicht. Sein Bild eines im gelben Kleid und gelben Hut durch die Straße fegenden Negermädchen, «*High Yalla*», oder die Darstellung, wie sich drei einsame Menschen vor einem Untergrundbahn-Eingang zufällig zusammenfinden und anschicken, die Nacht dort zu verbringen, «*Why not Use the 'L'?*», sind Werke, die in ihrer geschlossenen Form und räumlichen Tiefe, aber auch in ihrem menschlichen Gehalt ungewöhnliche Eindrucksstärke besitzen und gleichzeitig Dokumente eines sozial empfindenden Geistes darstellen. Erwähnt seien wenigstens noch drei Künstler, die um die Wende der zwanziger zu den dreißiger Jahren einen persönlichen Stil entwickelt hatten und zu weithin reichender Anerkennung gelangt waren: *Lincoln C. Watkins*, *Ivan Le Lorraine Albright* und der Japaner *Kunoyoshi*.

Edward Hopper, *Haus an der Bahnlinie*, 1925 | *Maison près du chemin de fer* | *House by the Railroad*. Courtesy of the Museum of Modern Art, New York

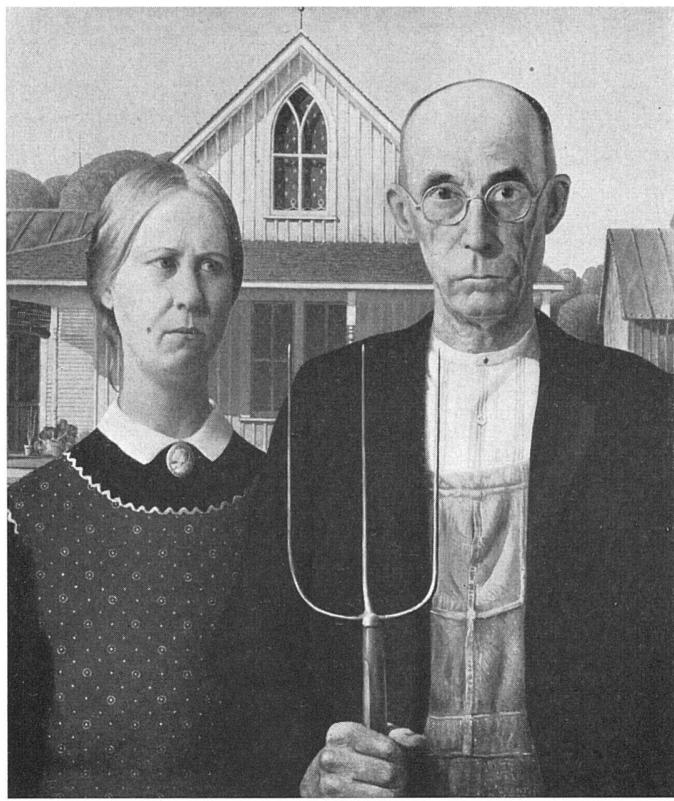
Photo: Peter A. Juley & Son, New York



Die frühen Abstrakten haben zumeist im Zuge der allgemeinen künstlerischen Entwicklung eine stärkere Einwirkung von Goghs und der deutschen Expressionisten erfahren und sind allmählich, besonders gegen Ende des zweiten Jahrzehnts, mit wenigen Ausnahmen wieder zur darstellenden Kunst zurückgekehrt; die Pariser Einflüsse wirkten sich mehr als eine straffe Disziplin für die künstlerische Gestaltung aus, die den Werken ihres persönlichen Stils zugute kam. Weber, Hartfield, Maurer oder etwa Morris Kantor haben eine emotionelle und romantische Note, ein im amerikanischen Geist tief verwurzeltes Element, das sich nie unterdrücken läßt. Ein Künstler wie Karl Knaths sucht eine Balance zwischen Realität und Abstraktion zu gewinnen. Und selbst diejenigen, die an der Abstraktion festhalten, verleugnen in ihren Werken das Emotionelle, das Gefühlsmäßige nicht. Lyonel Feininger, der viele Jahre in Deutschland verbracht hatte, hat einen Kubismus entwickelt, der nichts von der Strenge Picassos hatte. Er fing die Erscheinungen in einer Form auf, die bei aller analytischen Gliederung das Fließen des Lichts und der Farbe spielen ließ, so daß man für seine Kunst das Wort des atmosphärischen Kubismus geprägt hat. Selbst Dove, der bis zu seinem Tode der abstrakten Kunst treu geblieben ist, zeigt in seinen flammenden Kurven etwas von der starken Emotionalität des Expressionismus. Stuart Davis endlich, der früh zwar zum Abstraktionismus, aber erst spät nach Europa gelangt ist, hat in seinen an Plakate erinnernden Werken nie den formalen und auch den menschlichen Zusammenhang zwischen der zu Grunde liegenden Realität und der abstrakten Gestaltung verschwinden lassen. Wie die Realisten in diesem Jahrzehnt an formaler Strenge gewonnen haben, erlangte bei den Modernisten der spirituelle und emo-

tionelle Gehalt eine Vertiefung und Bereicherung. Es war eine Zeit der Konzentration und Konsolidierung der künstlerischen Kräfte. Die Gründung der beiden Museen in New York, des Museum of Modern Art 1929 und des Whitney Museum of American Art 1931, stellten nur die äußere Bekräftigung dar, daß die Kunst eine gewisse Mündigkeit und Reife erlangt hatte.

Aber schon gegen Ende der zwanziger Jahre bahnte sich eine Wandlung in der Entwicklung an. Vielleicht hat die falsche Kunstpolitik der großen Kunsthändler dazu beigetragen. Sie hatten immer mehr fremde Kunst, immer die neuesten Erzeugnisse der Pariser Schule importiert und durch geschickte Propaganda zu verkaufen verstanden. Dadurch beeinträchtigten sie nicht nur den Absatz moderner amerikanischer Bilder, sie riefen eine allgemeine Reaktion gegen die Anbetung fremden Kunstgutes hervor. Die Stimmung gegen die importierte Kunst wurde so heftig, daß das Schlagwort der «American Scene» die Lösung einer sich weit ausbreitenden Bewegung wurde. Fort mit den fremden, überkomplizierten, formalistischen Unverständlichkeiten; nur in der Heimat, draußen auf dem Lande, könne eine gesunde amerikanische Kunst gedeihen. Überall entstanden regionale Schulen. Die Künstler schilderten die Menschen in ihren häuslichen oder ländlichen Beschäftigungen, die Schifffahrt auf den Flüssen, die Arbeit der Elevatoren, die Katastrophen der Überschwemmungen und der durch Regenmangel entstandenen Dürren, die sozialen und religiösen Festlichkeiten und Zeremonien, immer mit Betonung des amerikanischen Charakters. Das Dreigestirn Thomas Benton, John Stuart Curley und Grant Wood sind die führenden Künstler. Alle drei sind begabte Maler mit einem deutlichen Sinn für das Dra-



Grant Wood, Amerikanische Gotik, 1930 | Gothique américain | American Gothic. Courtesy of the Art Institute of Chicago

matische und einem Gefühl für das beim Publikum Wirksame. Alle drei entwickelten eine besondere stilistische Note. Benton, der einst verwirrt der Pariser Dekadenz entflohen war, erfaßte seine Szenen in einer barocken Arabeske. Curley gab seinen Bildern eine romantische Haltung, und Wood gestaltete seine figurlichen Darstellungen mit einer den alten flämischen Meistern abgesessenen Präzision. Aber sie gingen nicht auf künstlerische Eroberungen aus. Sie suchten nicht nach neuen Sujets, um den Kreis der Darstellung zu erweitern, wie es einst die Realisten des ersten Jahrzehnts getan hatten. Sie nahmen einfach die traditionellen Dinge, die jeder kannte und in der malerischen Darstellung sofort wiedererkannte. Ihre Bilder ermangelten der wirklich schöpferischen Inspiration; sie malten nicht oder wenigstens nicht immer, was ihr Gefühl ihnen eingab, sie schufen eine Legende dessen, «was immer war und immer wiederkehrt». Und was war künstlerisch schließlich gewonnen, wenn man statt der modernen Franzosen die alten Meister nachahmte?

Nun traf es sich aber, daß, gerade als die Kunst der «American Scene» auf der Bildfläche erschien und überraschend schnell Verbreitung fand, die großartige Hilfsaktion einsetzte, die die Bundesregierung in der Depression zur Unterstützung der Künstler eingeleitet hatte. Von den Aufträgen für Bilder und Fresken zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude fiel für diese populäre patriotische Richtung natürlich der Löwenanteil ab, wodurch sie wiederum in der Gunst des Publikums gewann. Eine kunstkritische Würdigung des Ergeb-

nisses wird freilich konstatieren, daß die Renaissance des Freskos meist nur Mittelmäßiges hervorgebracht hat. Ein Freskostil ist nicht so im Handumdrehen zu improvisieren. Immerhin gab es Beachtliches. Zum besten gehören die Wandmalereien von Boardsman Robinson – übrigens ein Privatauftrag für ein Warenhaus, die Geschichte des Handels darstellend. Erst einige Jahre später, als die moderne Freskenkunst der Mexikaner auch im Norden bekannt wurde, hob sich unter diesem Vorbild das Niveau, und es entstanden immerhin wertvolle Leistungen von Künstlern wie Edgar Britton, Karl Kelpe, James Michael Newell, Michel Siporin, George Biddle und besonders Philip Evergood, der begriffen hatte, daß ein Fresko kein vergrößertes Staffeleibild, sondern ein Kunstwerk von eigener Gesetzmäßigkeit ist.

In die Töne der fahnenschwenkenden Heimatkünstler mischen sich jedoch bald, als die Wirkungen der Depression immer tiefer gingen, oppositionelle Stimmen. Es entsteht eine Richtung, die man in Amerika «Social Comment» nennt. Politische und soziale Kritik wird geübt, die von moralischen Ideen getragen und vielfach zu propagandistischer Wirkung gesteigert wird. Die kaltherzige Rücksichtslosigkeit und Genußsucht der Wohlhabenden wird an den Pranger gestellt und das Mitgefühl mit den Besitzlosen herausgefordert. Künstlerisch entsteht dabei das Problem, daß der Inhalt die Form nicht überwuchert, daß die Darstellung nicht zu einem gemalten Leitartikel wird. Eine ganze Reihe amerikanischer Künstler sind diesen Gefahren ausgewichen und haben gute, sogar ausgezeichnete Werke geschaffen. Sie nutzten nicht nur die alten großen Vorbilder Goyas und Daumiers, sondern auch deutscher Expressionisten wie Käthe Kollwitz und George Grosz, der, sehr geschätzt, in Amerika wirkt. William Gropper hat, erst in graphischen Arbeiten, dann aber auch in Gemälden, vom sozialistischen Standpunkt aus schärfste Kritik geübt. Sein Bild einer Senatssitzung, in der nur zwei oder drei Senatoren die donnernde Rede eines Kollegen in wenig interessierter Haltung über sich ergehen lassen, ist eine beißende Satire. Aber trotz der notwendigen Übertreibungen weiß Gropper immer die künstlerische Linie zu wahren. Anton Bohrod, Raphael Soyer, Joseph Hirsch, Robert Gwathway und andere finden für ihre Kritik wirksame Sujets, jeder in seiner Art. Peter Blume gehört auch in diese Kategorie. Er bedient sich nicht der übertreibenden Handschrift eines Gropper, er malt sorgfältigst ausgeführte Bilder von größter farbiger Brillanz. Aber auch in dieser Form weiß er die Opfer seiner Angriffe zu treffen. Wenn er in einem Bild «Parade» einen Arbeiter an den Ziegelmauern, Maschinen und Ventilatoren einer Fabrik entlang marschieren läßt, eine schimmernde Waffenrüstung hoch über seinen Kopf haltend, dann weiß man, wogegen sich das richtet. Und wenn in dem in pranger Farbe gemalten, großen Gemälde der «Ewigen Stadt» vor den Albaner Bergen die Ruinen des römischen Forums auftauchen und zwischen einem Heiligen- schrein und den Marmortrümmern eine alte Bettlerin herumstreicht und der große grünliche Kopf Mussolinis



Ben Shan, *Die Schweißer*, 1943 / *Les soudeurs* / *The Welders*. Courtesy of the Museum of Modern Art, New York

als ein Jack in the Box herausgeschnellt wird, so ist es die Mißwirtschaft und Korruption des Faschismus, die der Maler bloßstellen will. Aber als die bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten dieser Richtung, die man als das moralische Gewissen Amerikas ansprechen kann, sind Philipp Evergood, Jack Levine und Ben Shan zu nennen. *Evergood* hat in einem außerordentlich starken Werk, «My Forebears Were Pioneers», eine alte Frau, die vor ihrem von einem Orkan heimgesuchten Hause, vor dem verwüsteten Garten und den entwurzelten Bäumen in unerschütterlicher Haltung strack und aufrecht dasitzt, gemalt und damit dem echten alten Pioniergeist überzeugenden Ausdruck gegeben. *Levine* stellt in an Rouault oder Kokoschka erinnernden Farben und Formen die selbstsche Genußsucht der von keinem Skrupel berührten Epikuräer bloß, wie sie sich in nonchalanter Haltung den Freuden von Alkohol und Tabak hingeben und ein «Feast of Pure Reason» feiern.

Ben Shan, die bedeutendste künstlerische Kraft dieser Gattung, ist der Künstler, dem die Empörung über den Bruch des Rechts und die gedankenlose Gleichgültigkeit über Ungerechtigkeit, aber auch das Mitgefühl mit dem schwer arbeitenden Mann am heißesten im Herzen glüht. Für ihn, der auch wieder vom Handwerk des Lithographen kommt, ist die Linie das wesentlichste Mittel der Gestaltung geworden. Er hat Staffeleibilder und Fresken geschaffen. Die Gruppe der der Sacco-und-Vanzetti-Affäre gewidmeten Werke haben ihn bekannt gemacht. Sie sind um so stärker, als sie sich von billiger Übertreibung fernhalten. Die Opfer des Justizirrtums werden mit menschlicher Sympathie, die Männer, die

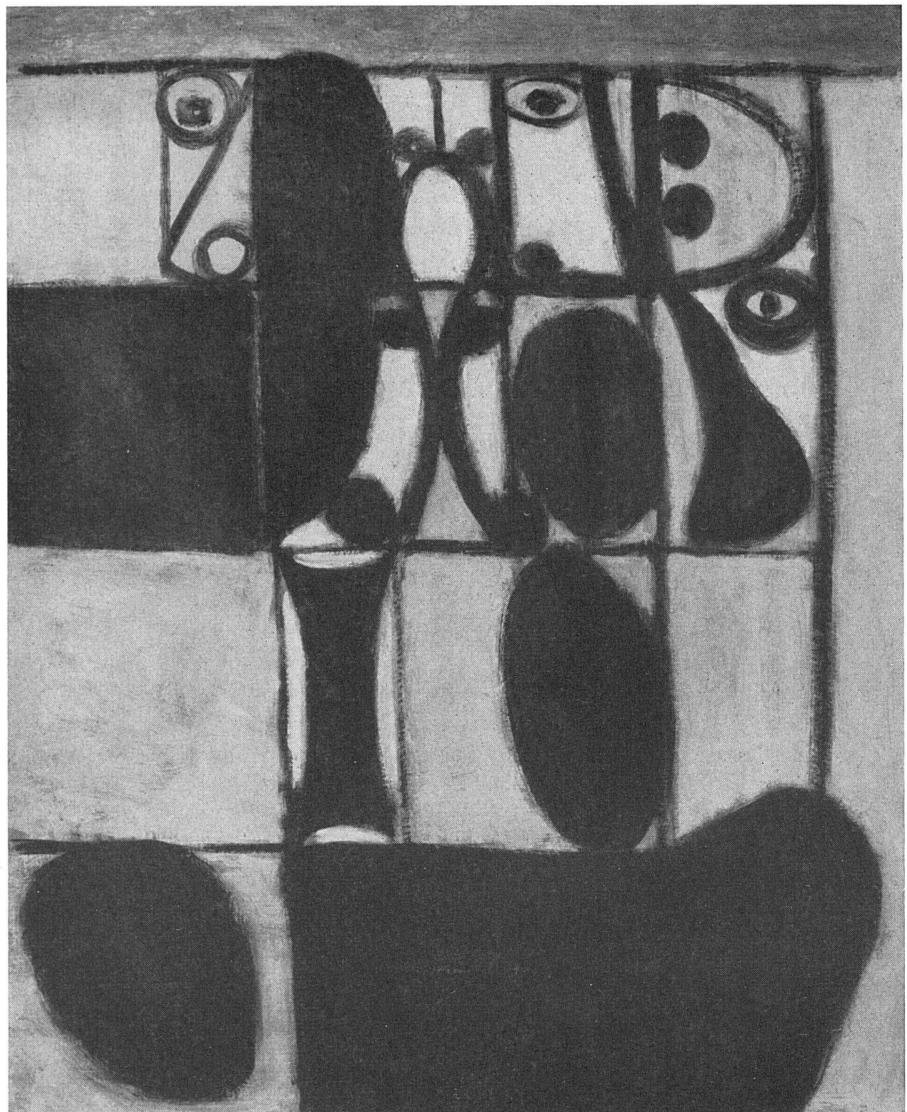
an den verhängnisvollen Entscheidungen mitgewirkt haben, als phantasielose, in einer inflexiblen Starre des Denkens befangene Funktionäre des «Rechts» dargestellt. Rivera sah diese Bilder und nahm Shan zu seinem Assistenten. So kam er in die Hochschule des Freskos. Er hat drei große Freskoaufträge bewältigt, von denen die Arbeiten für das Postoffice in der Bronx und für das Security Department in Washington die gelungensten sind. In dem ersten Werk gibt er Ausschnitte aus dem Leben der Nation, Bilder vom Süden und vom Norden, von Landwirtschaft und Industrie, von den Männern, die planen, und von denen, die das Geplante ausführen. Und über alles erhebt sich die Gestalt Walt Whitmans, des Lehrers und Propheten. In dem zweiten zeigt er die Segnungen der Social Security Administration. Ist die erste Arbeit bei aller kompositionellen Strenge besonders anziehend durch die Wärme, mit der sie gestaltet ist, so ist die zweite ausgezeichnet durch eine besonders glückliche und übersichtliche Integration der verschiedenen Szenen zu einem Ganzen, so daß ein gelockertes, beschwingtes und dekorativ wirkendes Zusammenklingen entsteht. In den letzten Jahren hat Shan in Tafelbildern eine wohltuende helle Farbigkeit entwickelt. Spielende Kinder, manchmal auf den Trümmern einer zerstörten italienischen Stadt herumkletternd oder sich vergnügt an Taugriffen um eine sich drehende Stange schwingend, sind ungemein reizvolle Schilderungen. Aber auch das Monumentale hat sich neben diesen anmutigen Genreszenen erhalten. Der Akkordeonspieler, der in Tönen seinen Schmerz über den Tod Roosevelts ausdrückt, und die mächtigen, an alt-italienische Fresken gemahnenden «Welders» legen dafür Zeugnis ab.

Der Zweite Weltkrieg führt zur letzten Phase der Entwicklung. Auch sie hat kein einheitliches Gesicht. Die Realisten und Expressionisten wie Ben Shan und Levine halten an der gegenständlichen Darstellung fest. Auch ein so bedeutender Künstler wie *Abraham Rattner*, der als amerikanischer Soldat im Ersten Weltkrieg nach Paris gekommen und bis zur Okkupation Frankreichs durch die Deutschen im Zweiten dort geblieben war, hat seine an Picasso geschulte Formstrenge, aber auch den von Rouault befruchteten Humanismus und eine eigene Farbenmächtigkeit beibehalten und sie zu immer stärkeren Kompositionen von leuchtender Koloristik entwickelt. Seine heutigen Werke erinnern lebhaft an Mosaiken oder bunte Glasfenster. Man darf in diesem Zusammenhang auch an *Max Beckmann* erinnern, der in Amerika eine überaus fruchtbare Tätigkeit entfaltet hat, in der er seine alte, urtümliche Ausdrucks-kraft und eine noch stärkere Farbigkeit als vorher wirksam werden ließ. Man kann vielleicht auch von einer höheren Ebene, zu der er in Amerika gelangte, sprechen, insofern als er weniger die quälenden Gesichter seiner persönlichen Emotionen als mehr allgemeine und legendär-symbolische Stoffe gestaltete. Er hat starke Beachtung und hohe Schätzung gefunden und gilt für die stärkste Kraft des deutschen Expressionismus.

Im großen und ganzen ist aber ein Wiedererwachen und mächtiges Anschwellen des Abstraktionismus und gleichzeitig ein Einströmen surrealistischer Elemente zu konstatieren. Die moderne physikalische Forschung, die mit ihrem Eindringen in die Struktur des Universums das heutige Weltbild neu gestaltet und ganz andere Maßstäbe für räumliche Entfernung und Energiewirkungen begründet hat, einerseits, die psychologische und psychoanalytische Erforschung des Unterbewußtseins andererseits revolutionierten auch die künstlerische Vision Amerikas und wiesen den Künstlern die Richtung. Sie waren müde, die Dinge der sie unmittelbar umgebenden Welt zu schildern. Ob die ewigen Wiederholungen der American Scene Sujets oder die ebenso endlosen Darstellungen der Kriegsereignisse diese Müdigkeit hervorgerufen hat, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls wandten sich die Künstler der inneren Welt ihres eigenen Ichs zu, und der «state of mind» wurde das Vehikel der künstlerischen Formung. Die durch die Zeitkrise entstandene Emotionalität suchte die aus dem Unterbewußtsein aufsteigenden Gesichte, wie sie sich vor allem in Traumbildern zu visuellen Formen verdichtet hatten, in surrealistischen Symbolen zu gestalten. Der Spanier *Salvador Dali*, der seine paranoisch gefärbten Traumerscheinungen in photographischer Treue mit minutöser Technik malte, übte eine starke Wirkung. Aber tiefer und weitreichender war der Einfluß seines Landsmanns *Joan Miró*. Seine vom späteren Picasso angeregten, beinahe amorphen, aber den realen Urgrund noch ahnenlassenden Gebilde binden sich in einem zwingenden Rhythmus zu humorvoll-grotesken oder schreckenden Szenen zusammen. Eine spielende Phantasie erreicht hier sehr interessante Effekte. Auf der andern Seite werden neben Corbusiers

und Légers mechanisierenden Abstraktionen die Konstruktionen des holländischen Präzisionisten *Mondrian* von großer Bedeutung. Mondrians aus architektonischem Geist erwachsenen Strukturgefüge haben ebenso wie die einer unerschöpflichen Erfindungsgabe entstehenden, fluktuierenden Arabesken seines Widerparts *Kandinsky* besonders auf die angewandten Künste gewirkt. Die abstrakte Malerei entwickelt sich nun in Amerika zwischen den beiden Polen Mondrian und Miró. Man achtet mehr auf diese fremden Vorbilder, als daß man sich der eigenen früheren Abstraktionisten erinnert, weil die Entwicklung in Europa nicht durch eine so weitgehende Rückkehr zu darstellender Malerei unterbrochen war. Die Anregung zu dem neuen Abstraktionismus kam also von draußen; die Ausgestaltung wurde jedoch durch eigene schöpferische Kraft getragen. Sonst wäre es nicht möglich gewesen, daß abstrakte Kunst eine so immense Verbreitung und ein so ernstes Interesse gefunden hat. Der Boden muß dafür empfänglich gewesen sein. Und der Einfluß kam im richtigen Augenblick, als die amerikanischen Künstler zu einer introspektiven Beschäftigung mit dem eigenen Ich gelangt waren. Es waren keine Antworten auf die typischen oder charakteristischen Erscheinungen der äußeren Umgebung zu finden; es waren ganz persönliche Lösungen zu suchen, um für die durch das neue Weltbild und die Mysterien des Unterbewußtseins hervorgerufenen Emotionen einen künstlerischen Ausdruck zu formen. Die geistige Haltung der neuen abstrakten Bewegung war auch eine andere als der Gruppe, die zu Beginn der dreißiger Jahre eine «non objective art» propagiert und für ihre kosmischen Gefühle einen esoterischen Ausdruck gesucht hatte. Sie hatte sich an die kleine Elite einer geistigen Aristokratie gewandt, nicht an die Massen, die sie verachtete. Die heutige Künstlergeneration ist bemüht, für weitverbreitete, die Menschen allgemein tief berührende Stimmungen eine Form, eine visuelle Konkretisierung zu finden. Ist doch der Künstler der feinste Seismograph, solche Stimmungen aufzufangen. So sehen wir eine zahlenmäßig nicht abzuschätzende, doch sehr erhebliche Menge von Künstlern mit den Problemen abstrakter Ausdrucksweise ringen. Der Abstraktionismus ist eine allgemeine Bewegung geworden.

Für eine Übersicht über die neue, beinahe schon populär gewordene abstrakte Kunst müssen wir verschiedene Kategorien unterscheiden, obwohl manchmal nahe Beziehungen zwischen ihnen bestehen und ein Künstler gelegentlich von der einen zur andern hinüberwechselt, zuweilen auch auf realistische Darstellung zurückgreift. Das Handwerkliche wird entgegen manchmal geäußerten Laienansichten sehr ernst genommen und mit reiflicher Überlegung den neuen Absichten und Zielen angepaßt. Es wird auch ungemein viel mit neuen technischen Materialien sowohl für den Malgrund wie für die Malmittel experimentiert. Die Hauptsache bleibt freilich das «Design», der Bildbau. Die eine Gruppe von Künstlern entwickelt eine fließende, organische, unarchitektonische Form der Abstraktion. Sie suchen aus Gebilden, die etwa den unter dem Mikroskop für das



Adolph Gottlieb, *Komposition / Composition*. Courtesy of The Artists' Gallery, New York

Photo: Aaron Siskind, New York

Auge erst sichtbar werdenden Bildern von organischen Zellen gleichen, eine eigene Welt aufzubauen. Die hieroglyphenartigen Erscheinungen werden ihnen zu Symbolen organischen Lebens. *Adolph Gottlieb*, *Byron Brown*, *Baziotes* und *Samos* mögen als die stärksten und persönlichsten unter vielen genannt sein. Auf der andern Seite steht eine Gruppe, die sich streng mathematischer, architektonisch empfundener Mittel bedient, wie *Robert Motherwell* oder, die konsequenteste von allen, *Irene Rice Pereira*, die die Möglichkeiten freier bildlicher Formung aus mathematischen Figuren, insbesondere die konstruktiven Mittel zu räumlicher Gestaltung und zur Schaffung räumlicher Beziehungen erforscht. Sie ist auch sehr an der Erprobung neuen Materials wie Glas und Pergament oder ungewöhnlicher Farbstoffe interessiert, um ihren architektonischen Formgebilden stärkeren sinnlichen Reiz und größere Lebendigkeit zu geben. Titel wie «Yellow Oblongs», «Green Depths» oder «Quadrangle in Two Planes» mögen andeuten, in welcher Art sich ihre schöpferische Phantasie ausdrückt. Ähnlich arbeitet der Griech Xeros, wenn auch bei ihm die Or-

ganisation eine flüssigere ist, so daß sie ihn instand setzt, die Wirkung von Bewegung auf geometrische Gebilde zu demonstrieren. Zwischen diesen beiden Richtungen, der organischen und der mechanistischen, bewegt sich die ganze Kunst der Abstraktion, beieinander anleihenmachend und manchmal von surrealistischen Symbolen durchwirkt, manchmal auch Beziehung zur Realität suchend. *Loren MacIver* liebt es, zwei Ausdrucksweisen zu mischen, einen vereinfachten Realismus und eine geometrische Abstraktion, um sie als kompositionelle Elemente zu gebrauchen, wie etwa in «Sidewalk», wo sich eine geometrische Kreidezeichnung, die sie vermutlich auf dem Straßenpflaster entdeckt hat, über ein locker angedeutetes Stadtbild legt. Sie läßt sich durch zufällige Beobachtungen anregen, und sie will aus einer Augenblicksphantasie mit phantasievoller Intuition etwas Festes, Bleibendes gewinnen, aus dem Transitorischen etwas Permanentes gestalten. Die flackernden Lichter der «Red Votive Lights» geben in der massiven Schichtung der fünf übereinander geordneten Reihen ein Symbol ruhender Beständigkeit, während das flackernde

Licht offenbar auf den ursprünglich wirksam gewesenen Reiz hinzielt. *Lewandowski* verbindet in seinen «Heiligen drei Königen» Abstraktion mit freier figürlicher Darstellung. Daß selbst heftige Gemütsausbrüche abstrahierender Realisation nicht unerreichbar sind, bezeugen die stark wirkenden «Three Men Crying», eine Schöpfung *Mattas*. Ein anderer Romantiker vom Geiste *Ryders*, *C. S. Price*, ist ein schon älterer Künstler, der seine starken, originalen Visionen in halbabstrakter Weise, also Abstraktion und Realität verbindend, zu eindrucksvollen Werken gestaltet. *Marc Tobey* bereichert den der Abstraktion zugänglichen Motivkreis, indem er z. B. in einem Bilde «Tundra» Moose, Pflanzen, Flechten und Sträucher zu einem reizvollen Gewebe zusammenfügt. Hier spricht ein an orientalischer Linienkunst geschulter Geist zu uns. Und in verwandter Weise klingt aus den symbolischen Schöpfungen *Morris Graves'*, eines ganz auf Introspektion und Intuition gestellten Künstlers, orientalische Mystik. Alle diese Künstler wollen nicht die realen Erscheinungen, sondern das, was hinter diesen Erscheinungen liegt, sichtbar und fühlbar machen, die verborgenen Geheimnisse des Universums und die Mysterien, die ihnen bei der Versenkung in einen Gegenstand oder ein Wesen aufgegangen sind. Und sie sind überzeugt, daß das nur auf dem Wege abstrahierender Andeutung möglich ist. Wie stark der Zug zum Abstrakten ist, zeigt der Weg so mancher Künstler, die sich von realistischer Darstellung immer mehr zu abstrakter Ausdrucksweise drängen lassen. Das wird am deutlichsten in dem Werk des ganz ungewöhnlich begabten *Hyman Bloom* erkennbar. Von expressionisti-

scher Darstellung synagogalen Gottesdienstes und Rabbinerporträts gelangt er zu immer freieren Konzepti-
onen, in denen Formen und Farben zu glühendem Feuer-
werk zusammenschießen, um etwas wie ein «Chandelier» oder einen «Christbaum» oder «Vergrabene Schätze» anzudeuten. Und er wird von einer seltsamen Manie ge-
trieben, alles, was Tod, Verfall und Verwesung atmet, zu malen. Es ist, als ob die hinreißende Glut seiner Far-
ben nicht nur das Deprimierende des Sachgehalts ver-
gessen lassen will, sondern als ob die Farbe sich von dem Gegenstand selbst lösen will und unser Auge nur durch ein Spiel tanzender Farbflecke erfreut werden soll. Schritt für Schritt gelangt der Künstler zu einem ab-
strakteren Bildaufbau.

Die amerikanische Kunst hat um die Jahrhundertwende ein neues, eigenes Gesicht bekommen. Neue Ziele, neue seelische Haltung und neue Ausdrucksmittel charakte-
risieren das Schaffen der Künstler. Aber es ist kein uni-
formes Gewand, in das sie sich kleiden. Es ist nur ein gemeinsamer Boden, auf dem sie stehen, eine verwandte Geistesverfassung, die sie verbindet. Die Künstler sind selbständige Persönlichkeiten von größerer und gerin-
gerer Begabung; aber es sind schöpferische, auf sich selbst stehende Menschen. Sie sind reif geworden, ihren eigenen Weg zu gehen, von keiner Akademie, keiner Schule, keinem Dogma abhängig. Und wenn etwas, so ist es diese Freiheit der Persönlichkeit, der Ernst des Suchens und die Mannigfaltigkeit der Wege, auf denen man mit den neuen Problemen ringt, was Hoffnung und Zuversicht für die künftige Entwicklung gibt.

Loren MacIver, Rote Votivlichter, 1943 / Rouges lumières votives / Red Votive Lights. Courtesy of the Museum of Modern Art, New York

Photo: Soichi Sunami, New York

