

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2011)

Artikel: Kunstmäzeninnen im Dienste der amerikanischen Avantgarde
Autor: Hossain, Annika
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872200>

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: 07.07.2025

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

ANNIKA HOSSAIN

Kunstmäzeninnen im Dienste der amerikanischen Avantgarde

Carola Giedion-Welcker (1893–1979) gestaltete durch ihre Schriften und ihr soziales Netzwerk die rege Künstler-Avantgardeszene in der Schweiz aktiv mit. Auch die US-amerikanische Neo-Avantgarde verdankte ihren Triumph neben zahlreichen männlichen Protagonisten ebenso weiblichen Persönlichkeiten, deren Verdienste im kunsthistorischen Diskurs bislang allerdings wenig Beachtung gefunden haben. Clement Greenberg (1909–1994) bildete die Spitze der kunstkritischen Vorhut, die in den 1940er Jahren einen neuen amerikanischen Stil verkündete. Inwieweit trugen jedoch die weibliche Perspektive und Erfahrung in den USA zur Formulierung eines «amerikanischen Stils» bei? Seit den 1920er Jahren engagierten sich auffällig viele Frauen für die Neugründung von Kunstinstitutionen in New York, die eine institutionelle Plattform für die zeitgenössische amerikanische Kunst schufen. Zwar betrieben diese Frauen keine akademische oder publizistische Kunstkritik, förderten aber durch die klare Positionierung ihrer institutionellen Arbeit, in einer Art «angewandten Kunstkritik», die aktuelle Kunst.

Im Folgenden wird die Geschichte von drei New Yorker Kunstinstitutionen vorgestellt, die aus der Initiative von Frauen hervorgegangen sind und bis heute bestehen: das Museum of Modern Art, das Whitney Museum of American Art und das Galerie-museum Art of This Century.¹ Dabei thematisiert der Aufsatz nicht nur die Gründungen und die zentrale Bedeutung der Institutionen für die Erfolgsgeschichte der amerikanischen Kunst im vergangenen Jahrhundert, sondern auch die Problematik des Avantgardebegriffs in Bezug auf die US-amerikanische Kunstszene. Im Gegensatz zur verbreiteten Annahme, die Verwendung des Begriffs sei für den amerikanischen Kulturraum nach dem Zweiten Weltkrieg unangemessen, bewertet dieser Beitrag die Strategien der amerikanischen Institutionen als ausschlaggebend für die betreffende Begriffsgeschichte.² Schliesslich waren es die Institutionen und ihre kuratorische Praxis, die, während US-Kunstkritiker die amerikanische Kultur im globalen Kontext propagierten, die Konstruktion einer Entwicklungsgeschichte der Moderne aus amerikanischer Perspektive bestärkten und dadurch den Avantgardediskurs nachhaltig prägten.

Der Avantgardebegriff im amerikanischen Diskurs

In der kunsthistorischen Literatur bezeichnet die amerikanische Neo-Avantgarde den Abstrakten Expressionismus und die als Gegenposition dazu entstandene Pop-Art.³ Entgegen dieser Darstellung beurteilte Peter Bürger die Verwendung des Begriffs «Avantgarde» für den amerikanischen Kunstbetrieb nach dem Zweiten Weltkrieg als inadäquat.⁴ Bürgers Theorie zufolge war das Ziel der europäischen Avantgardisten, Lebenspraxis und Institution Kunst zu vereinen, gescheitert, und die Avantgardekunst aufgrund der Vereinnahmung durch das Museum letztendlich ihrer sprengenden Wirkung beraubt.⁵ Für alles Nachkommende sei die Bezeichnung also nicht mehr angemessen. Gleichwohl fand der Terminus immer wieder Gebrauch im amerikanischen Diskurs. Clement Greenberg verwendete ihn in seinem Aufsatz «Avantgarde and Kitsch» (1939) in Opposition zum von der Massenkultur produzierten Kitsch und nahm dadurch eine gesellschaftliche Zuordnung des Abstrakten Expressionismus vor.⁶ Harold Rosenberg trotzte Bürgers Theorie, indem er die Avantgarde als ein in Kunst und Politik immer wiederkehrendes Phänomen der Moderne erkannte und in den Arbeiten der Abstrakten Expressionisten das «avant-garde principle of transforming the self and society» aufspürte.⁷

Der Unterschied zwischen «Avantgarde» und «Moderne» blieb im amerikanischen Diskurs oft schemenhaft, so dass es häufig zu Verwechslungen und Gleichsetzungen der Begriffe kam. Denn anstatt sich theoretisch mit dem Avantgardebegriff zu befassen, setzte man ihn in den USA vielmehr intuitiv und empirisch ein.⁸ Nur eine umfassende Analyse der Verwendung des Terminus «Avantgarde» im Diskurs der Künstler und Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts in Europa und den USA vermag Aufschluss über die Berechtigung des Begriffs für den amerikanischen Kontext zu geben. Zwar kann sich der Beitrag diesem Desiderat nicht widmen, möchte aber dennoch folgende These wagen: «Avantgarde» als Bezeichnung künstlerischer Bewegungen und ästhetischer Innovationen ist eine Konstruktion der erzieherischen amerikanischen Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg. Ist die europäische Avantgarde also erst *a posteriori* in ihrer heutigen Form konstituiert worden, und zwar durch den amerikanischen Hegemonieanspruch gegenüber Paris, der «die europäischen Strömungen gleichsam zu ‹Vorläufern› des ‹abstrakten Expressionismus› degradiert[e]»?⁹ Interessante Erkenntnisse zu dieser Problematik liefert die Institutionspolitik der jungen amerikanischen Museen und Galerien in den 1930er und 1940er Jahren. Zunächst sollen deshalb die Gründungsgeschichten der betreffenden Institutionen und das besondere Verdienst amerikanischer Frauen für diese Einrichtungen beleuchtet werden.

Moderne Kunstmäzeninnen in den USA

Im 19. Jahrhundert war die Gründung kultureller Institutionen vor allem die Angelegenheit von Männern. Zwei Beispiele dafür sind das Metropolitan Museum of Art in New York und das Art Institute in Chicago, deren Fokus anfänglich den Alten Meistern Europas sowie der antiken Kunst aus weiten Teilen der Welt galt. Amerikanische Männer, deren Unternehmergeist zuvor hauptsächlich in den Bereichen Politik, Wirtschaft und Wissenschaft im Dienste der Eroberung des Kontinents hervorgetreten war, beanspruchten mit den Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts zusätzlich kulturelle Aufgaben für sich. Diese Institutionen dienten zur Herausbildung einer nationalen männlichen Elite, von der Frauen annähernd vollständig ausgeschlossen blieben. In der Mitte des 19. Jahrhunderts reagierten die amerikanischen Frauen auf die dominante gesellschaftliche Position der Männer und leiteten, so die Historikerin Ann Douglas, die «feminization of American culture» ein.¹⁰ In sogenannten «Women's Clubs» begannen sie gemeinsam eigenständige Initiativen zu organisieren, die neue Möglichkeiten für weibliche Unternehmungen erschlossen und konstitutionelle Veränderungen einleiteten.¹¹ Dabei konzentrierten sie sich im Feld der Künste auf Bereiche, die hierarchisch niedriger eingestuft und feminin konnotiert waren wie beispielsweise das Kunsthandwerk, um möglichst wenig Widerstand zu provozieren. Nur wenige Frauen schafften es in jener Zeit, in männerdominierte Berufe und Institutionen einzutreten; gelang es ihnen doch, verfolgten sie Aneignungsstrategien, die ihre eigene Isolation förderten, anstatt diese Berufsfelder generell für Frauen zu öffnen. Anfang des 20. Jahrhunderts erreichten die Frauen in den USA eine gestärkte gesellschaftliche Position, was sich unter anderem in der Gründung von Kunstinstitutionen äusserte. Ein erstes prominentes Beispiel dafür ist Isabella Stewart Gardner, die ihr Museum mit Werken Alter Meister 1903 in Boston eröffnete. Gertrude Stein und Katherine Dreier hingegen nutzten das Format des Salons als eines «halböffentlichen Aktionsraumes», der es ihnen erlaubte, bürgerliche Rollenbilder zu überschreiten.¹² Katherine Dreier gründete darüber hinaus 1920 in Zusammenarbeit mit Man Ray und Marcel Duchamp die Société Anonyme Inc., die Ausstellungen zeitgenössischer europäischer Kunst organisierte.

Im Rahmen dieses Beitrags sind vorrangig die Institutionen von Interesse, deren Gründerinnen entgegen dem zeitgenössischen, durch die Museen des 19. Jahrhunderts festgelegten Kunstkanon aktuelle amerikanische Kunst präsentierten, und die bis heute, mehr oder minder in ihrer ursprünglichen Form, erhalten sind. Anstatt den von Männern gegründeten Einrichtungen und dem Kunstgeschmack, den sie vertraten, nachzueifern, engagierten sich diese Frauen für ein bisher vernachlässigtes Gebiet: die lebenden Künstler in den USA und deren neuen Stil. Während Männer primär die Kultur der Vergangenheit bewahrten, wurden Frauen durch ihr Engagement für die aktuelle Kunst

zu Pionierinnen der Kulturförderung. Zu ihnen gehören die Gründerinnen des MoMA sowie Gertrude Vanderbilt Whitney und Peggy Guggenheim, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Die Gründerinnen des MoMA

1929 eröffnete das Museum of Modern Art als erste permanente Ausstellungsinstitution für die Kunst der Moderne in New York. Die Gründung ging auf die Initiative dreier Sammlerinnen zurück – Abby Aldrich Rockefeller, Lillie Bliss und Mary Quinn Sullivan (Abb. 1–3).¹³

Als 1874 geborene Tochter eines amerikanischen Senators unternahm Abby Aldrich Rockefeller ausgedehnte Reisen nach Europa. Sie bewunderte die dortigen Museen und entdeckte dabei die Kunst als «one of the great resources of [her] life». ¹⁴ Das wachsende gesellschaftliche Interesse an der Kunst in den USA nahm sie deshalb zum Anlass für die Gründung eines eigenen Museums. ¹⁵ Zusammen mit ihrem Mann, John D. Rockefeller, Jr., hatte sie bereits Alte Meister sowie frühe amerikanische und orientalische Kunst gesammelt. Allerdings begeisterte sie sich immer mehr für die Kunst ihrer Zeit, da sie deren Relevanz für die kommenden Generationen als wichtiger erachtete, während ihr Mann bei der alten Sammelstrategie blieb. Für die erfolgversprechende Unternehmung einer Museumsgründung begann Rockefeller gezielt nach gleichgesinnten Frauen zu suchen, die den neuen Tendenzen in der Kunst aufgeschlossen gegenüberstanden.

Lillie Bliss wurde 1864 in Boston geboren. Sie wuchs in New York auf und verbrachte dort die meiste Zeit ihres Lebens. Die unverheiratete Bliss förderte mittels ihres Familienvermögens zahlreiche Künstler und Musiker und wurde zu einem führenden Mitglied der kulturellen Zirkel ihrer Zeit. 1907 begann sie zeitgenössische Kunst zu sammeln, nachdem sie in der Macbeth Gallery die Arbeiten des Künstlers Arthur B. Davies gesehen hatte, der zu ihrem Lebensgefährten und Berater wurde.

Mary Quinn Sullivan wurde 1881 in Indianapolis in eine Immigrantenfamilie mit relativ bescheidenen Verhältnissen hineingeboren. Mit 22 Jahren kam sie nach New York, um am Pratt Institute Kunst zu studieren und anschliessend als Kunstlehrerin zu arbeiten. In dieser Eigenschaft wurde sie vom New Yorker Board of Education beauftragt, nach Europa zu reisen und die Lehrpläne der dortigen Kunstschulen zu studieren. Später besuchte sie die Slade School of Art in London, kehrte aber vor dem Ersten Weltkrieg nach New York zurück und nahm am Pratt Institute eine Lehrtätigkeit auf. Während dieser Zeit wohnte sie bei der New Yorker Kunstmäzenin Katherine Dreier, die sie bereits in Europa kennengelernt hatte. Durch Dreier kam Sullivan mit prominenten Mitgliedern der New Yorker Kunstszene in Kontakt – unter anderem



- 1 Abby Aldrich Rockefeller (1874–1948)
- 2 Lillie Bliss (1864–1931), Fotografie von 1927
- 3 Mary Quinn Sullivan (1877–1939)

mit Rockefeller und Bliss. Die Heirat mit Cornelius Sullivan, einem New Yorker Anwalt und Sammler zeitgenössischer Kunst, ermöglichte ihr schliesslich die Rolle der Mäzenin.

Die drei Frauen vereinten ihre finanziellen Mittel und ihre Erfahrung für die Gründung eines Museums, das gezielt die Kunst der europäischen und amerikanischen Moderne präsentieren und vermitteln sollte. Sie beabsichtigten, dem – einem traditionellen Kunstgeschmack verpflichteten – Metropolitan Museum mit ihrer «neuen Institution für New York» eine Plattform für die aktuellen Tendenzen in der Kunst zur Seite zu stellen.¹⁶ Trotz dieses guten Vorsatzes waren Rivalitäten nicht zu vermeiden, denn die beiden Museen entwickelten schon nach kurzer Zeit diametral entgegengesetzte Positionen. Während sich das MoMA, jung und liberal, für die Zukunft der amerikanischen Kunst einsetzte, orientierte sich das Met am akademischen Kunstverständnis der Vergangenheit.¹⁷ Die Gründung des MoMA signalisierte ein Umdenken im Umgang mit der Kunst der eigenen Zeit, die ohne Historisierungsprozess Einzug ins Museum hielt und dadurch gesellschaftliche Akzeptanz erlangte.

Im Gründungsvorstand des Museums bekleidete Lillie Bliss das Amt der Vize-Präsidentin, Abby Rockefeller das der Schatzmeisterin und Mary Quinn Sullivan das eines einfachen Vorstandsmitglieds. Rockefeller nutzte ihren Namen, um dem MoMA Renommee zu verleihen und um Gelder einzuwerben. Mitte der 1930er Jahre brachte sie einen umfangreichen Teil ihrer eigenen Sammlung amerikanischer Kunst der Moderne in das MoMA ein und stiftete darüber hinaus Kapital für Ankäufe. Bliss' Sammlung ging nach deren Tod (1931) vollständig in den Besitz des Museums über, wobei der Bestand – bis auf drei Werke – nach ihrem Willen zum Verkauf freigegeben

war.¹⁸ Der Erlös erlaubte dem MoMA zahlreiche Neuankäufe, die zur Stärkung seines Sammlungsprofils beitrugen.

Trotz ihrer präzisen konzeptionellen Vorstellungen zogen die Gründerinnen akademische Berater bei. Als ersten Präsidenten des Museums beriefen sie Anson Conger Goodyear, als ersten Direktor Alfred H. Barr, Jr., und überliessen damit die öffentlichkeitswirksamen Funktionen Männern. Diese Besetzung entsprach der üblichen Rollenverteilung in den Führungsetagen der Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Frauen orientierten sich also an etablierten musealen Strukturen. Dass sie bei der Eröffnungsausstellung französische Impressionisten präsentierten – gegen den Willen der männlichen Kollegen, die eine Ausstellung amerikanischer Malerei bevorzugt hätten –, demonstriert des Weiteren die Gefügigkeit gegenüber dem Geschmack einer breiten Öffentlichkeit. Nach ersten Ausstellungen der europäischen Kunst der Moderne in den USA, wie zum Beispiel der «Armory Show» 1913, war eine Präsentation französischer Impressionisten wenig schockierend für das amerikanische Publikum. Dass die Gründerinnen des MoMA mit ihrer Aneignungsstrategie Erfolg hatten, zeigte sich in der überwiegend positiven Resonanz auf ihre erste Ausstellung. Darauf folgte noch im gleichen Jahr die zweite Ausstellung mit dem Titel «Paintings by 19 Living Americans», bei der Arbeiten von Edward Hopper, Lyonel Feininger und Georgia O'Keeffe gezeigt wurden. Die programmatische Ausstellung öffnete den Fokus des MoMA für die aktuelle amerikanische Kunst.

Das Vorgehen der Gründerinnen des MoMA muss weniger als eine Anpassung an den musealen Kunstkanon denn als sanfter Vorstoss Richtung Moderne interpretiert werden, der ihr Museum als Institution etablieren sollte, bevor die Schwierigkeiten einer explizit amerikanischen Ausstellung angegangen wurden. Die Aneignung bestehender institutioneller Strukturen und Strategien ermöglichte es den Museumsgründerinnen, einen radikal neuen ästhetischen Stil ohne Provokation in den USA zu etablieren und darüber hinaus schnell Anerkennung für ihr Museum zu erlangen. Alfred H. Barr, Jr., der den Grossteil seiner Karriere als Direktor des MoMA fungierte, prägte die Institution in ihrer weiteren Geschichte durch Ausstellungen, die die europäische Kunstentwicklung kanonisierten und die aktuelle amerikanische Kunst an der Spitze dieser Entwicklungsfolge positionierte. Bis heute hat es das MoMA durch die strategische Präsentation seiner Werke als Pfeiler der modernen Kunstentwicklung vermocht, seinen Ruf als Museum von Weltrang zu behaupten.

Gertrude Vanderbilt Whitney

Gertrude Vanderbilt Whitney (Abb. 4) stammte aus einer der reichsten Familien Amerikas und war mit Harry Payne Whitney, dem Sohn eines Öl- und Tabakmagnaten,

verheiratet. Sie war in Häusern aufgewachsen, die mit Sammlungen europäischer Kunst ausgestattet waren und man erwartete von ihr, dass sie den amerikanischen Geschmack und die Künste fördern würde. Ihr Vater Cornelius Vanderbilt (1843–1899) hatte fast 20 Jahre im Ausschuss des Metropolitan Museums mitgewirkt. Statt dem herkunftsbedingten Rollenzwang gerecht zu werden, suchte Whitney in einer künstlerischen Karriere als Bildhauerin Ausflucht, was von ihrer Familie missbilligt wurde. Sie fand darin die Möglich-



4 Robert Henri (1865–1929), *Gertrude Vanderbilt Whitney*, 1916
Öl auf Leinwand, 127 x 182,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York, Geschenk Flora Whitney Miller

keit zur Selbstverwirklichung, ungeachtet der Tatsache, dass nur wenige nachvollziehen konnten, warum sie ohne existenzielle Notwendigkeit arbeitete, und sie bloss geringe künstlerische Erfolge zu verzeichnen hatte. Gleichzeitig engagierte sie sich für Wohltätigkeits- und Kriegshilfeorganisationen, wodurch sie zumindest zu Beginn ihrer Ehe der Rolle der Gesellschaftsdame Rechnung trug. Schon bald begann sie, Kunststudenten und Künstler, die sie für begabt erachtete, zu fördern. So erwarb sie 1908 in der Macbeth Gallery bei der ersten Ausstellung der Gruppe «The Eight», der unter anderen Robert Henri und Arthur B. Davies angehörten, vier der insgesamt sieben verkauften Arbeiten. Durch die Anmietung eines Ateliers in Greenwich Village, dem damaligen Zentrum der aktuellen Kunst, kam sie zunehmend in Kontakt mit zeitgenössischen Künstlern, für deren Schaffen sie sich neben ihrer Liebe zur traditionellen europäischen Kunst begeisterte. Sie solidarisierte sich mit den jungen Künstlern, deren Aussenseiterposition Whitneys eigene unkonventionelle Rolle widerspiegelte. In ihrem Atelier und in Women's Clubs organisierte sie Ausstellungen mit aktuellen Arbeiten. Als Mäzenin erkannte sie, wie notwendig es für junge Künstler war, die eigenen Arbeiten in Ausstellungen präsentieren zu können, etwas, das sie selbst aufgrund ihrer finanziellen Unabhängigkeit nie erfahren hatte. Sie kaufte ein dreistöckiges Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft zu ihrem Atelier und richtete im ersten Stock zwei grosse Ausstellungsräume ein. Zusammen mit Juliana Force, die schon seit einigen Jahren als ihre Assistentin arbeitete, veranstaltete sie im Whitney Studio von 1914 an Ausstellungen mit Werken befreundeter Künstler, weitestgehend Vertreter der American Realist School. Es

handelte sich ausschliesslich um nicht kommerzielle Ausstellungen, die ihre eigenen künstlerischen Ideale reflektierten. In den nächsten Jahren folgten Gründungen verschiedener einander ablösender Institutionen, die aus der Expansion von Whitneys Unternehmen resultierten – 1918 der Whitney Studio Club, zehn Jahre später die Whitney Studio Galleries.

1929 umfasste Whitneys Sammlung ca. 700 Werke. Deshalb entschied sie sich, die Sammlung, samt der Errichtung eines neuen Flügels für deren Unterbringung, dem Metropolitan Museum zu stiften. Der Direktor, Dr. Edward Robinson, lehnte jedoch mit der Begründung ab: «We don't want anymore Americans. We have a cellar full of that kind of painting.»¹⁹ Diese von mangelnder Wertschätzung zeugende Äusserung brachte Whitney dazu, ein Museum zu gründen, das ausschliesslich im Dienste der aktuellen amerikanischen Kunst stehen sollte – das Whitney Museum of American Art. Avis Berman deutete Whitneys Beweggründe in ihrer Publikation zur Geschichte des Museums wie folgt: «She wanted to defend art that was not yet accredited, both as a means of helping struggling artists and as a statement of class rebellion.»²⁰ Whitneys rebellischer Charakter, der als zentrales Motiv der Museumsgründung gelten muss, tritt besonders in der Abkehr von der amerikanischen Elite und der Abwendung vom etablierten Kunstkanon hervor.

Das Whitney Museum wurde im November 1931 mit Juliana Force als Direktorin und dem Künstler Hermon More als Kurator eröffnet. Die Gründerin legte in der ursprünglichen Besetzung keinen Wert auf akademische Berater – alle Entscheidungen, die das Museum betrafen, lagen vollständig in ihren eigenen Händen und denen ihrer Assistentin Force. Anfänglich befand sich das Museum in einem umstrukturierten Bau, der das Gebäude des ersten Whitney Studio und zwei angrenzende Häuser zusammenschloss. Wegen Platzmangels und des Wunsches nach Nähe zum New Yorker Kunstzentrum zog das Museum in seiner Geschichte noch zwei Mal um, bevor es 1966 im eigens erstellten Gebäude von Marcel Breuer untergebracht wurde. Im Gegensatz zum MoMA konzentrierte sich das Whitney Museum von Beginn an ausschliesslich auf die amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts. Zur Eröffnungsausstellung gab es in der Presse neben Beifall auch zahlreiche negative Stimmen, die die Qualität der Sammlung anzweifelte.²¹ Der Verzicht auf akademische Berater und der strenge Fokus auf die aktuelle amerikanische Kunst führten dazu, dass Whitney um die heute unbestrittene Anerkennung ihres Unternehmens zu kämpfen hatte. Sie selbst beschrieb die Schwierigkeiten, die mit der Museumsgründung in Verbindung standen, mit den Worten: «It took a long time and a great deal of thought to build the Gallery from what was considered the whim of a woman who could spend money, or a charity organization, into a serious undertaking.»²² 1934 übernahm das Whitney Museum die Verantwor-

tung für die Ausstellung im amerikanischen Pavillon der Biennale von Venedig. Philip Rylands bezeichnete in seiner Monografie über die amerikanischen Beteiligungen an der Biennale die Ausstellung von 1934 mit Arbeiten von Hopper, O'Keeffe, Reginald Marsh, Charles Sheeler und anderen als «the most distinguished to date».²³

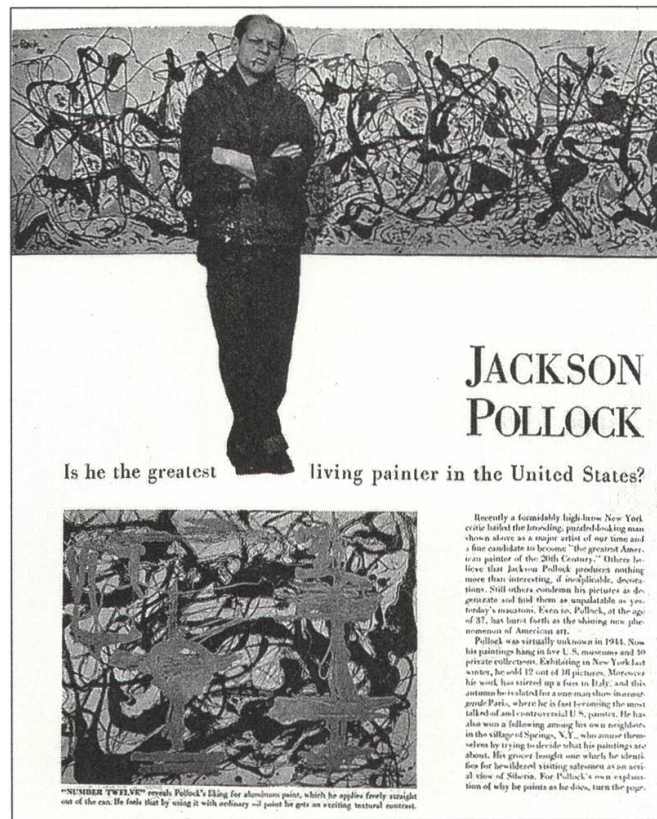
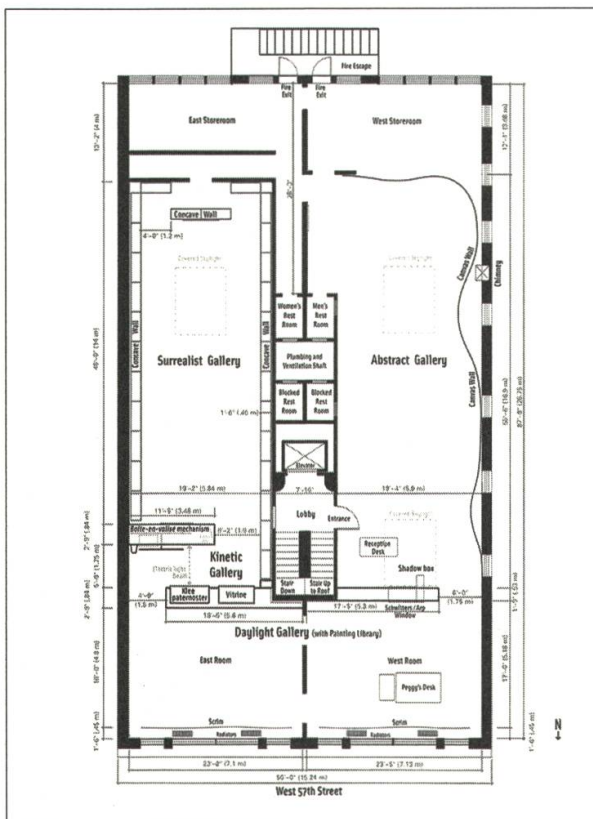
Peggy Guggenheim

Peggy Guggenheim stammte aus der reichen Unternehmerfamilie der Guggenheims und gehörte damit zur jüdischen Oberschicht der amerikanischen Ostküste. 1919, im Alter von 21 Jahren, erbte sie ein kleines Vermögen, mit dem sie nach Europa reiste, um anhand der Lektüre von Bernard Berensons Schriften in Italiens Museen und Kirchen die Werke der Alten Meister zu studieren. Abgesehen davon genoss sie keine kunsthistorische Ausbildung.

In den 1920er Jahren lebte sie in Paris, wo sie mit zeitgenössischen europäischen Künstlern in Kontakt trat. Daraufhin entwickelte sie eine Vorliebe für die Kunst der Moderne, die sie veranlasste, 1938 in London die Galerie Guggenheim Jeune zu gründen. Schon damals präsentierte sie surrealistische und abstrakte Malerei und Skulptur und vertrat junge lokale Künstler – eine Strategie, die sie ihr Leben lang beibehalten sollte. 1939 beabsichtigte Guggenheim, mit der Hilfe von Herbert Read, dem damaligen Herausgeber des Burlington Magazine, ein privates Museum in London zu eröffnen (Abb. 5). Der Plan scheiterte am Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Stattdessen nutzte Guggenheim in Paris die Vorteile eines aufgrund der angespannten Lage vor der deutschen Okkupation praktisch konkurrenzfreien Kunstmarktes: Von 1939 bis 1940 ist die erste intensive Phase von Erwerbungen für die Sammlung Guggenheim zu verzeichnen. Durch die Vermittlung von Marcel Duchamp, Herbert Read und Nelly van Doesburg kaufte sie direkt von Künstlern oder auf dem gängigen Weg über Kunsthändler. In letzter Minute floh sie 1941 mit ihrer Sammlung nach New York, wo sie von 1942 bis 1947 ihre Galerie mit dem vielversprechenden Namen Art of This Century betrieb (Abb. 6, S. 232). Alfred H. Barr, Jr., und James Johnson Sweeney vom MoMA wurden ihre neuen Berater und bewirkten die Verschiebung ihres Fokus auf die zeitgenössische amerikanische Kunst. In der Galerie präsentierte Guggenheim parallel ihre – unverkäufliche – Sammlung mit



5 Peggy Guggenheim und Herbert Read 1939 in Paris, Fotografie: Gisèle Freund



6 Rekonstruierter Plan (2004) von Peggy Guggenheims Galeriemuseum «Art of This Century», basierend auf Frederick Kieslers Design von 1942

7 Anfangsseite von Peggy Guggenheims Artikel über Jackson Pollock im «Life Magazine» von 1949

Werken der europäischen Vorkriegskunst und Wechselausstellungen mit zum Verkauf stehenden Werken junger amerikanischer Künstler. In dieser Zeit entfaltete Guggenheim zum zweiten Mal eine intensive Sammelaktivität – oft handelte es sich dabei um Ankäufe, die sie aus den eigenen Galerieausstellungen tätigte. Mit diesem Konzept verpflichtete sie sich gezielt der Förderung der aktuellen Kunst in New York und folgte ihrem Wahlspruch «serving the future instead of recording the past».²⁴ Guggenheim wurde vor allem zu einer wichtigen Mäzenin Jackson Pollocks, wodurch sie die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus direkt begünstigte. Sie ermöglichte Pollock mehrere Einzelausstellungen in ihrer Galerie und erklärte ihn zum grössten Maler seit Picasso. Sie beauftragte ihn mit einer Wandmalerei für ihr Apartment und verhalf ihm zu einem Artikel im «Life»-Magazin mit der Überschrift «Is he the greatest living painter in the United States?» (Abb. 7). Guggenheim selbst schätzte die Förderung Jackson Pollocks resümierend als wichtigste Leistung ihrer Karriere ein.²⁵

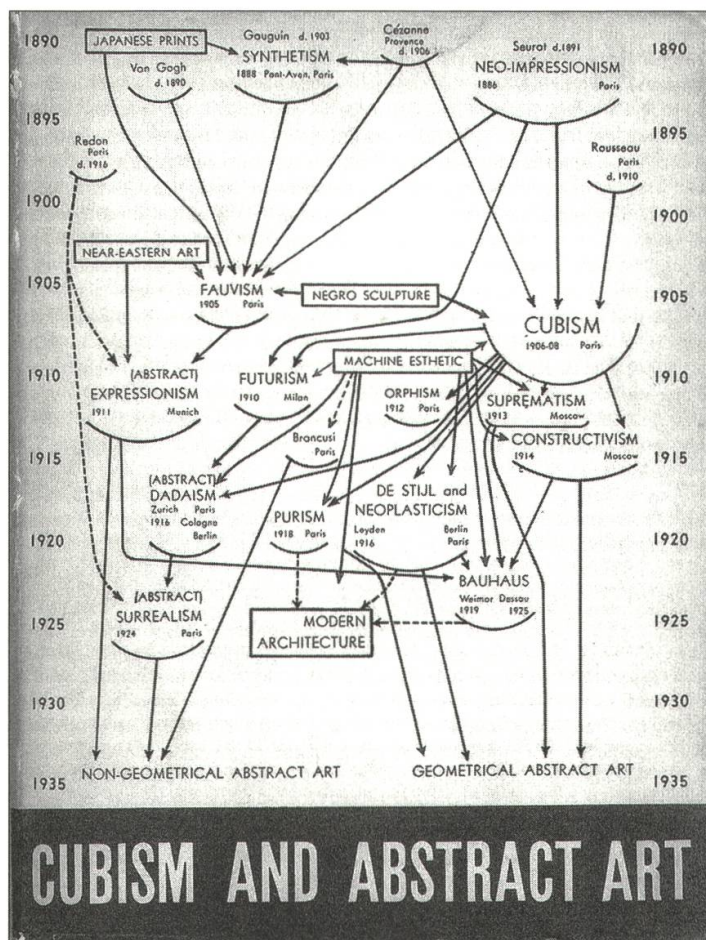
In den USA führte Guggenheim ihre europäische Sammelstrategie weiter und setzte damit die Rolle der visionären amerikanischen Kunstmäzenin fort, die von den

Gründerinnen des MoMA, Gertrude Vanderbilt Whitney und anderen bereits zehn Jahre zuvor geprägt worden war. Das Ausstellungskonzept ihres New Yorker Galerie-museums stellte die amerikanische Gegenwartskunst, ähnlich wie das MoMA, in eine genealogische Entwicklungslinie mit der europäischen Vorkriegskunst und legitimierte dadurch die Kunst der jungen Amerikaner, die sich schon bald über die Europäer hinwegsetzen sollten. Heute ist die Sammlung Peggy Guggenheim in deren ehemaligem Privathaus in Venedig zu besichtigen. Nach Guggenheims Tod wurde die Sammlung auf ihren eigenen Wunsch der Verwaltung der Solomon R. Guggenheim Foundation übertragen und gelangte dadurch in den Besitz der Familie Guggenheim zurück.

Fazit

Die vorgestellten Fallbeispiele veranschaulichen drei unterschiedliche Modelle weiblicher Kulturförderung. Die Gründerinnen des MoMA entlehnten traditionelle institutionelle Strukturen, durch welche sie den neuen Stil der amerikanischen Künstler legiti-mierten und in seiner Radikalität kompensierten. Mittels ihrer Aneignungsstrategie gelang es ihnen, ihren Geschmack für zeitgenössische Kunst salonfähig zu machen. Im Gegensatz dazu verdankte das Whitney Museum of American Art seine Entstehung dem emanzipatorischen Antrieb seiner Gründerin. In einer Vorgehensweise, die ich als «Abwendungsstrategie» bezeichnen möchte, förderte Vanderbilt Whitney Künstler, deren radikale stilistische Neuerungen die Sammlerin in der Auflehnung gegen ihre eigene elitäre Herkunft bestärkten. Zehn Jahre später war Guggenheims Konzept, junge amerikanische Künstler neben europäischen zu präsentieren, nicht mehr sonderlich innovativ, sondern bezeugte vielmehr den Einfluss ihrer New Yorker Berater vom MoMA. Dass die Arbeiten der jungen Amerikaner aber verkäuflich waren, ermöglichte deren Einzug in zahlreiche Sammlungen und trug dadurch zum Triumph des Abstrakten Expressionismus bei.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang es amerikanischen Museumsgrün-derinnen, ihre kulturelle Autorität gegen die männliche Elite durchzusetzen und das Klischee von weiblicher Gönnerschaft versus männlicher Kennerschaft aufzuweichen. Die herausragende Position von Frauen bei der Gründung neuer Museen ist ein Beleg ihres gewachsenen sozialen Status und ihrer ökonomischen Macht. Die Mäzeninnen stammten entweder aus Familien, die enorm vermögend waren, oder heirateten in sol-che hinein und verfügten dementsprechend über die notwendigen finanziellen Voraus-setzungen für ihre philanthropischen Tätigkeiten. Den amerikanischen Gründergeist, der sich in der Privatisierung zahlreicher Kultureinrichtungen in den USA niederschlug und im 19. Jahrhundert noch hauptsächlich in Unternehmen mit männlicher Führung zum Ausdruck kam, beanspruchten die Museumsgründerinnen des 20. Jahrhunderts für sich.



8 Alfred H. Barr, Jr., Diagramm zur Stilentwicklung von 1890 bis 1935, Schutzumschlag des Ausstellungskataloges «Cubism and Abstract Art», The Museum of Modern Art, New York, 1936

Mit der Förderung aktueller Kunst besetzten Frauen aus den oberen Gesellschaftsschichten eine Nische, die die männlichen Kunstkenner bislang vernachlässigt hatten. Die finanzielle Not der jungen amerikanischen Künstler und das Bedürfnis der Frauen, mit ihrer neugewonnenen Macht eine Position im öffentlichen Leben einzunehmen, vereinte sich in der weiblichen Kulturförderung zu einem für beide Seiten profitablen Unternehmen. Die Frauen ergriffen ihre Chance, indem sie im Gegensatz zu den Männern unkonventionellere Entscheidungen trafen und den Bruch mit Traditionen weniger scheuten.²⁶ Dessen ungeachtet war den Mäzeninnen die Förderung von Künstlerinnen kein besonderes Anliegen. Whitney bemühte sich am ehesten, Künstlerinnen zu unterstützen, da sie die Schwierigkeiten dieser Minderheit aufgrund ihrer eigenen Geschichte vermutlich am besten nachvollziehen konnte.²⁷

Durch die Schaffung institutioneller Plattformen leisteten die Museumsgründerinnen wichtige Grundlagenarbeit für die Akzeptanz der zeitgenössischen amerikanischen Kunst. Auch wenn ihre Museen und deren Sammlungen zahlreichen strukturellen Änderungen unterlagen, repräsentieren sie bis heute Meilensteine der modernen

Kunstentwicklung. Vielmehr als nur die Legitimierung der aktuellen amerikanischen Kunst bewirkten Peggy Guggenheim und das MoMA durch die Ausstellung junger amerikanischer Künstler zusammen mit europäischen Werken die Konstruktion einer Entwicklungsgeschichte der Moderne, die die europäische Vorkriegskunst zur Vorstufe des modernen amerikanischen Stils erklärte (Abb. 8).²⁸ Daraus resultierte eine genealogische Linie der modernen Kunstentwicklung, die der amerikanischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine dominante Stellung in der westlichen Kunstgeschichte einräumte. Gleichzeitig wurde dieses Modell von den Publikationen amerikanischer Kunstkritiker, amerikanischen Propaganda-Ausstellungen in Europa und europäischen Ausstellungen der unter den Faschisten verfeimten modernen Kunst verbreitet.²⁹ Dass die amerikanische Kulturpolitik dementsprechend auch die Begrifflichkeit der Moderne wie beispielsweise den heute inflationär verwendeten Begriff der «Avantgarde» geprägt hat, ist nur folgerichtig.

- 1 Das New Yorker Galeriemuseum Art of This Century (AoTC) wurde 1947 geschlossen; es findet in der Präsentation der Privatsammlung Guggenheims in Venedig seinen Fortbestand.
- 2 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974; Pier Paolo Pasolini, «Ende der Avantgarde», in: *Ketzer-erfahrungen. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, aus dem Ital. übers. von Reimar Klein, München: Hanser, 1979, S. 153–178; Hans Magnus Enzensberger, «Die Aporien der Avantgarde», in: ders., *Einzelheiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962, S. 290–315.
- 3 Vgl. z. B. Wilfried Rausert, *Avantgarden in den USA zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung, 1940–1970* (Nordamerikastudien, 18), Frankfurt a. M.: Campus, 2003, S. 30; Sam Hunter, *Amerikanische Avantgarde von Roy Lichtenstein bis Andy Warhol [1974]*, Herrsching: Pawlak, 1988.
- 4 Siehe Bürger 1974 (wie Anm. 2), S. 71–73.
- 5 Siehe «Wo steht die Avantgarde?», in: *Neue Osnabrücker Zeitung*, 1.7.1999, S. 18.
- 6 Clement Greenberg, «Avantgarde and Kitsch» [1939], in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (Fundus-Bücher, 133), hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S. 29–55.
- 7 Siehe Harold Rosenberg, *Art on the Edge. Creators and Situations*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1983, S. 251, 237.
- 8 Siehe Renato Poggioli, *The Theory of the Avantgarde*, Cambridge / London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, S. 8.
- 9 Siehe Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905–1955*, München: Beck, 2005, S. 16. Von Beyme erkannte im amerikanischen Hegemonieanspruch gegenüber Paris den Auslöser für die Kanonisierung der europäischen Moderne.
- 10 Vgl. Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, New York: Knopf, 1977.
- 11 Siehe Kathleen D. McCarthy, *Women's Culture. American Philanthropy and Art, 1830–1930*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, S. 3–83.
- 12 Siehe Dorothee Wimmer, «Kulturtransfer – Emanzipation – Kunstpolitik. Europäische und amerikanische Sammlerinnen zeitgenössischer Kunst», in: Dorothee Wimmer et al. (Hrsg.), *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, Berlin: Reimer, 2009, S. 9–26, hier S. 11.
- 13 Die Quellen für biografische Angaben in diesem und den beiden anschließenden Abschnitten sind, wenn nicht anders zitiert, folgende: Wimmer 2009 (wie Anm. 12); McCarthy 1991 (wie Anm. 11); Rosella

- Mamoli Zorzi (Hrsg.), *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*, Venedig: Marsilio, 2001; Charlotte Gere / Marina Vaizey, *Great Women Collectors*, New York: Abrams, 1999.
- 14 Abby Aldrich Rockefeller to A. Conger Goodyear, March 23, 1936, p. 1, Museum of Modern Art Archives, Alfred H. Barr, Jr., MSS, reel 3264, frame 1130 (im Folgenden zit. als Barr MSS), zit. nach: McCarthy 1991 (wie Anm. 11), S. 197.
 - 15 Alfred H. Barr, Jr., betonte Rockefellers couragierten Einsatz für die aktuelle Kunst: «In her position, the outside world took for granted that [Rockefeller] could do almost anything her wealth and power would permit, but <few realize[d] what positive acts of courage her interest in modern art required.> Not only was this field <artistically radical, but it is often assumed to be radical morally and politically, and sometimes, indeed, it is. But these factors, which might have given pause to a more circumspect or conventional spirit,> did not deter her; <although on a few occasions they caused her anxiety, as they did us all.>» Alfred H. Barr, Jr., to Nelson Rockefeller, April 17, 1948, p. 1, Barr MSS, reel 3264, frame 1000, zit. nach: McCarthy 1991 (wie Anm. 11), S. 209.
 - 16 In einer Broschüre vom Sommer 1929, zit. nach: Alfred H. Barr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1977, S. 620.
 - 17 Siehe Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: Chicago University Press, 1983, S. 76–77.
 - 18 Es handelte sich um «Kiefern und Felsen» (um 1897) und «Stillleben mit Äpfeln» (1895–1898) von Cézanne sowie «Die Wäscherin» (1863) von Daumier.
 - 19 John Sartain MSS, reel P-28, frame 663, Archives of American Art; zit. nach: McCarthy 1991 (wie Anm. 11), S. 237.
 - 20 Avis Berman, *Rebels on Eighth Street. Juliana Force and the Whitney Museum of American Art*, New York: Atheneum, 1990, S. 92.
 - 21 Vgl. den Artikel von Paul Rosenfeld in *Nation*, 30.12.1931, zit. in: Mamoli Zorzi 2001 (wie Anm. 13), S. 35.
 - 22 Ebd., S. 291.
 - 23 Philip Rylands, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895–1991*, Richmond, VA: Wildbore & Wolferstan, 1993, S. 67.
 - 24 Ebd., S. 179.
 - 25 Siehe Gere / Vaizey 1999 (wie Anm. 13), S. 196.
 - 26 Die Vorliebe der Kunstmäzeninnen für zeitgenössische Kunst muss darüber hinaus auf die erschwinglichen Preise und den inhaltlichen Fokus der Werke zurückgeführt werden. Die jungen Kunstschaaffenden thematisierten, unter anderem, die neue Rolle der Frau, wodurch Geschlechterdifferenzen in deren Kunst in den Hintergrund traten und in abstrakten Werken gar keine Rolle mehr spielten.
 - 27 Zu «Gender» und «American Culture» vgl. Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists & the Development of Modern American Art, 1870–1930*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
 - 28 Indizien dafür findet man in der räumlichen Gliederung des Galeriemuseums AoTC (ein Raum für Surrealisten, ein Raum für abstrakte und ein weiterer Raum für amerikanische Künstler) sowie in Barrs Diagramm der modernen Kunstentwicklung im Rahmen der Ausstellung «Cubism and Abstract Art» im MoMA von 1939.
 - 29 Beispiele für Rehabilitationssausstellungen der Kunst der Moderne sind die «documenta», 1955 in Kassel, und sämtliche Nachkriegsbiennalen in Venedig von 1948 bis in die frühen 1960er Jahre. Siehe dazu: Werner Haftmann, «Einleitung» in: *documenta, 1955. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum, Kassel, 15.7.–18.9.1955, München: Prestel-Verlag, 1955, S. 15–24; Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895–1968. From Salon to Goldfishbowl*, London: Faber and Faber, 1968, S. 134–135.