

Museum Ludwig Köln

EUROPA / AMERIKA

Die Geschichte einer
künstlerischen Faszination
seit 1940

6. September –
30. November
1986

Inhalt

- SIEGFRIED GOHR 11
Einleitung
- RAFAEL JABLONKA 17
Begegnungen (Eine Skizze)
- CRAIG ADCOCK 24
Marcel Duchamp als Mittler zwischen
Europa und Amerika
- Katalog-Abbildungen* 37
- GAIL LEVIN 69
Surrealisten in New York und ihr Einfluß
auf die amerikanische Kunst
- BARBARA LESÁK 80
Von Czernowitz nach New York.
Friedrich Kieslers Aufbruch in die Neue Welt
- CYNTHIA GOODMAN 92
Hans Hofmann und die Entwicklung der
amerikanischen Avantgarde
- DORE ASHTON 102
Amerikanische Kunst seit 1945
- ANDREAS FRANZKE 111
Jean Dubuffet und die amerikanische Kunst
- Katalog-Abbildungen* 133
- HAYDEN HERRERA 165
Besitzergreifen und Darstellen:
europäische und amerikanische Malerei
der Avantgarde 1945-1960
- MARGOT KLÜTSCH 184
Der Einfluß von Matisse auf Lichtenstein
und Wesselmann
- ALBERTO BOATTO 198
New Dada und Nouveau Réalisme

Surrealisten in New York und ihr Einfluß auf die amerikanische Kunst

Die Surrealisten waren nur eine Gruppierung unter vielen anderen europäischen Künstlern, die während des Zweiten Weltkrieges in New York im Exil lebten. Dennoch erwies sich ihr Einfluß auf die abstrakten Expressionisten in Amerika als äußerst nachhaltig. Zwar zeitigten auch Künstler anderer Stilrichtungen – von Piet Mondrian bis Fernand Léger – durchaus Wirkung auf ihre amerikanischen Nachfolger, doch verfügte keiner von ihnen über einen stimulierenden Effekt, der eine derart entscheidende Rolle bei der Entstehung einer ebenso neuen wie ursprünglichen amerikanischen Stilrichtung spielte.

Ausgehend von Freuds Traumforschung entwickelten die Surrealisten ein Konzept des Automatismus, das sie sowohl in der Malerei als auch in der Literatur anwandten. In seinem surrealistischen Manifest von 1924 definiert André Breton Surrealismus als »reinen psychischen Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.«¹ Mit Hilfe des Automatismus hofften die Surrealisten, den künstlerischen Herstellungsprozeß von der Bewußtseinskontrolle zu befreien und der Phantasie zu unmittelbarem Ausdruck zu verhelfen. Zu den während des Krieges im New Yorker Exil lebenden Künstlern gehörten André Breton, Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, Matta, Gordon Onslow-Ford, Kurt Seligmann und Yves Tanguy.

Zu Beginn der vierziger Jahre war der Surrealismus in New York bereits bekannt, um nicht zu sagen berüchtigt. Seit den frühen dreißiger Jahren hatte es zahlreiche Ausstellungen mit surrealistischer Kunst gegeben. Die erste wichtige Gruppenausstellung des Surrealismus hatte im Dezember 1931 in Hartford, Connecticut, am Wadsworth Atheneum stattgefunden. Doch schon zwei Monate später wurde in der New Yorker Julien Levy Gallery dieselbe Ausstellung in abgewandelter Form gezeigt². Als erster amerikanischer Galerist stellte Julien Levy Arbeiten der Surrealisten Salvador Dalí (1933), Max Ernst, Leonor Fini und René Magritte (1936) sowie Matta (1940) aus. Außerdem vertrat er zwei amerikanische Künstler, die sich vom Surrealismus anregen ließen: Joseph Cornell und Arshile Gorky. Der New Yorker Händler Pierre Matisse zeigte die Surrealisten André Masson (1935) und Joan Miró (von 1932 an fast jährlich). 1936 zeigte das Museum of Modern Art in New York eine große internationale Ausstellung mit dem Titel »Fantastic Art, Dada and Surrealism«

¹ André Breton: Manifesto of Surrealism, University of California Press, 1969.

² Beschreibung der Ausstellung in: Julien Levy: The New York Surrealists, New York 1977.

heraus, die den Surrealismus einerseits der Kunstszene selbst und andererseits einem größeren Publikum näherbrachte.

Im Oktober 1942 gab es an dem Stellenwert, der dem Surrealismus mittlerweile in New York zukam, keinen Zweifel mehr. »First Papers of Surrealism«, eine vom Coordinating Council of French Relief Societies geförderte Ausstellung, öffnete in der Whitelaw Reid Mansion auf der Madison Avenue ihre Pforten. Diese Zeichen setzende Ausstellung enthielt Werke von Surrealisten, die im New Yorker Exil lebten bzw. noch in Europa waren, ebenso wie von mehreren jungen amerikanischen Künstlern. Der Titel der Ausstellung war als Anspielung auf die »ersten Papiere« der Einwanderer in die Vereinigten Staaten gemeint³.

Im selben Monat eröffnete Peggy Guggenheim ihre Galerie »Art of This Century« in der 57. Straße. Sie stellte dort ihre umfangreiche Sammlung moderner europäischer Kunst aus, die auch viele surrealistische Werke enthielt. Die Presse, die Peggy bereits zum »finanziellen Engel« der Surrealisten gekürt hatte, »der praktisch die Gruppe am Leben erhält, indem er ihre Bilder sammelt«, stellte sie als eine Frau dar, die »sich gern mit 20 Zentimeter großen Ohringen und einem ganz aus pfirsichfarbenen Federn bestehenden Hausmantel zeigt ...«⁴ Sie stellte auch zeitgenössische Arbeiten von jungen Amerikanern und europäischen Surrealisten aus, die damals in New York lebten, zu denen auch ihr Ehemann Max Ernst gehörte.

So wurde Peggy Guggenheim zum Bindeglied zwischen den nach New York ausgewanderten Surrealisten und der amerikanischen Kunstszene. Zusammen mit André Breton besuchten Peggy und Max Parties und veranstalteten surrealistische Spektakel im Haus der Mäzene Bernard und Becky Reis, den Geldgebern der Surrealisten-Zeitung »VVV«. Guggenheim erinnert sich daran, wie sehr Ernst »das naturgeschichtliche Museum liebte, wo er befand, daß die mathematischen Objekte bei weitem besser waren als Pevsners Konstruktionen; was er jedoch allem andern vorzog, war das Museum of the American Indian, die Stiftung Hay, in die Breton uns mitgenommen hatte«⁵. Gemeinsam mit Breton bewunderte Ernst diese hervorragende Sammlung amerikanischer Indianerkunst mit ihren großartigen Stücken von der Nordwestküste, aus dem Südwesten, aus Alaska und Mexiko.

»VVV«, herausgegeben vom amerikanischen Künstler David Hare, erschien zum ersten Mal im Juni 1942⁶. Breton und Ernst, denen sich zur Erscheinungszeit der zweiten Ausgabe auch Duchamp zugesellte, wirkten als redaktionelle Berater mit. Gewissermaßen diente »VVV« als Organ der Surrealisten im Exil und brachte viele Artikel in Englisch und Französisch oder nur in Französisch heraus. Amerikanische Künstler waren in relativ geringer Zahl vertreten: Der Herausgeber Hare und dessen damalige Frau Suzi Perkins Hare, Alexander Calder, Dorothea Tanning, Kay Sage, Gerome Kamrowski, Gypsy Rose Lee, Barbara Reis, die Tochter der Geldgeber des Projekts, und Robert Motherwell, der allerdings nicht mit Kunst, sondern mit Kriti-

³ William S. Rubin: Dada, Surrealism, and Their Heritage, New York 1968, S. 160

⁴ Surrealists in Exile, Time, 20. April 1942, S. 48

⁵ Peggy Guggenheim: Confessions of an Art Addict, New York 1960, S. 92

⁶ Die Nummern 2 und 3 von VVV erschienen im März 1943; die letzte Ausgabe, Nummer 4, erschien im Februar 1944.

Deutlicher tritt der surrealistische Einfluß auf amerikanische Künstler in »View« zutage, einer avantgardistischen Literatur-Zeitschrift, die Henri Ford herausgab⁷. Im Oktober/November 1941 erschien von »View« eine den Surrealisten gewidmete Nummer, herausgegeben von Nicolas Calas, einem amerikanischen Kritiker, den später enge Freundschaft mit Breton verband. Sondernummern beschäftigten sich mit dem Werk von Ernst, Tanguy und Duchamp; andere Ausgaben wiederum enthielten Abbildungen und Umschlaggestaltungen von Kurt Seligmann, Man Ray, Masson, Leonora Carrington, Joseph Cornell, Kay Sage, Matta, Pavel Tchelitchew, Wifredo Lam und andern, die in Verbindung zum Surrealismus standen.

Den Katalog zur Ausstellung »First Papers of Surrealism« hatten Breton, Duchamp, Sidney Janis und Robert Allerton Parker in gemeinsamer Arbeit erstellt. In seinem Vorwort spielte Janis auf den Krieg in Europa an, der so viele Surrealisten nach New York verschlagen hatte: »Der Surrealismus existiert gerade im Leben eines Volkes, das sich in einem Zeitalter der Macht abspielt, und das – in schockierender Realität geführt – von sagenhafter Unwirklichkeit geprägt ist ...«⁸ Parker zitierte unterschiedlichste Schriftsteller und Künstler wie zum Beispiel Edgar Allan Poe, Hermann Melville, Albert P. Ryder und Louis Eilshemius; ihm ging es darum zu zeigen, daß der Ausdruck manch eines gebürtig amerikanischen Geistes dem der Surrealisten durchaus vergleichbar war⁹.

Breton erhielt den Auftrag für das »Mise en scène« des Katalogs, dem als Geleitwort vorangestellt war: »Vom Überleben bestimmter Mythen und einigen anderen, die gerade in der Entstehung begriffen sind.«¹⁰ Zu diesen mythischen Themen gehörten das Goldene Zeitalter, Orpheus, der Sündenfall, Ikarus, der Stein des Philosophen, der Gral, der künstliche Mensch, die Raumfahrt, der Messias, der Königsmord, der Androgyn, der Triumph der Wissenschaften, der Rimbaud-Mythos, Superman und die Großen Unsichtbaren.

Die auf der Titelseite aufgeführte Künstlerliste bildete die Form eines Schlüsselochs. Unter den europäischen Künstlern befanden sich neben vielen, die noch in Europa lebten, wie zum Beispiel Picasso, Magritte, Klee, Miró, die in Amerika lebenden Künstler wie Ernst, Tanguy, Masson, Duchamp, Onslow-Ford, Matta, Chagall, Seligmann und Breton. Als Amerikaner beteiligten sich an dieser Ausstellung William Baziotes, David Hare, Robert Motherwell, Kay Sage, Alexander Calder, Barbara Reis und Morris Hirshfield¹¹. Im Katalog enthalten waren auch zahlreiche Abbildungen von Arbeiten, die thematisch als dem Surrealismus verwandt galten. Deren Schöpfer waren so unterschiedliche Künstler wie Bosch, Boucher, Baldung, Brueghel und Puvis de Chavannes.

Gemeinsam beschlossen Breton und Duchamp, »Kompensations-Portraits« abzdrukken bzw. ersatzweise Phantasie-Figuren von irgendwelchen anderen Photographien zu nehmen, anstatt »jeden einzelnen Hauptbeteiligten« in einem aktuellen Photo darzustellen. So stand zum Beispiel für Leonora Carrington ein nicht

⁷ View erschien vom Oktober 1940 bis zum Frühjahr 1947.
⁸ Sidney Janis, Vorwort in: First Papers of Surrealism, (Ausst. Kat.) Coordinating Council of French Relief Societies, New York 1942
⁹ R. A. Parker: Explorers of the Pluriverse, in: First Papers of Surrealism, a. a. O. S. 114
¹⁰ In seinem Buch: Abstract & Surrealist Art in America. New York 1944, S. 88
¹¹ schreibt Sidney Janis Morris Hirshfield 1872-1941 folgendermaßen: »Hirshfield ist ein dänischer Maler; Breton bezeichnete ihn als den ersten großen Surrealisten. Hirshfield galt als amerikanischer Maler und wurde als einer der ersten in dem surrealistischen Buch »The Surrealist Manifesto« erwähnt.«

bestimmbares Photo von einer Gutspächterin aus dem tiefen Süden, das Walker Evans aufgenommen und in »Let us Now Praise Famous Men«, seinem mit James Agee ausgeführten Projekt, veröffentlicht hatte. (Dieses heute hoch geschätzte Buch, aus dem Duchamp und Breton nur ein Jahr nach dessen Veröffentlichung ein Photo für ihren Katalog entlehnten, gelangte selbst erst Jahre später zu Ruhm.¹²) Für die Darstellung Picassos wählten Breton und Duchamp zwei Köpfe, für Miró ein lächelndes Paar, für Matta ein Kind, für Ernst einen alten bärtigen Mann, für Masson einen Eskimo und für Duchamp selbst eine Frau, worin dessen früheres weibliches Alter Ego als Rose Sélavy anklang.

Den Katalogumschlag zu »First Papers of Surrealism« entwarf Duchamp. Auf der Titelseite lesen wir, daß die Hängung von André Breton stammt, und darunter steht: »his twine Marcel Duchamp«. »Twine« (Faden) erinnert an »twin« (Zwilling) im Englischen – eine Anspielung wohl auf die enge Zusammenarbeit – und ist eine wörtliche Übersetzung von »ficelle«, einem französischen umgangssprachlichen Ausdruck mit der Bedeutung »Kumpel«. Das Wort spielt auch mit Duchamps besonderem Beitrag zur Ausstellung: Das ebenso sinnige wie provokative Riesennetz aus Fäden, das er einer Spinne gleich vom Boden bis zur Decke durch die ganze Galerie gespannt hatte; es prägte den Raum und machte die Installation unvergeßlich.

Die amerikanische Presse hatte dem Surrealismus schon breite Aufmerksamkeit gezollt. Bereits 1938 erschien ein Bericht, daß das New Yorker Warenhaus Bonwit Teller einen Schuh mit dem Namen »surrealistische Sandale« herausgebracht hatte¹³. Salvador Dalí, von Breton wegen angeblich »billiger Publicity« aus der Gruppe ausgeschlossen, veranstaltete 1939 bei der New Yorker Weltausstellung seine eigene Show. Doch mehr als diese öffentlichen Auftritte hatten die persönlichen Freundschaften der im Exil lebenden Surrealisten mit jungen amerikanischen Künstlern ihre Wirkung.

William Baziotés, augenscheinlich der erste amerikanische Künstler, der im Herbst 1939 Matta nach dessen Ankunft in New York traf, war einer jener wenigen Amerikaner, die Breton zur Teilnahme an »First Papers of Surrealism« einlud. Um 1940 verband Baziotés auch mit Gordon Onslow-Ford und Kurt Seligmann eine engere Beziehung. Über Baziotés gelangte auch David Hare in den surrealistischen Kreis und wurde zur Teilnahme an »First Papers of Surrealism« eingeladen. Doch schon bevor Baziotés den Surrealisten begegnete, teilte er mit diesen sein Interesse für symbolistische Dichtung und die Erforschung von Psyche und Unbewußtem¹⁴. Betrachtet man Baziotés' Bilder aus dieser Zeit, so stellt man unschwer Mattas Einfluß fest. Ein Werk wie zum Beispiel Baziotés' *Accordion of Flesh*, 1942 (Abb. 1) läßt sich mit Mattas Bild *Invasion of the Night* (Abb. 2) vergleichen, das dieser im vorhergehenden Jahr gemalt hatte. Wie Matta arbeitete auch Baziotés mit organischen Formen, flüssigen, transparenten Farben und durch den Raum gezogenen Linien, um eine geheimnisträchtige Atmosphäre zu schaffen.

¹² James Agee und Walker Evans: *Let Us Now Praise Famous Men*, New York 1941. Die beiden verkauften bei Erscheinen weniger als 600 Exemplare; der Jahresverkauf sank unter 50 Stück, bis der Band 1960 neu aufgelegt wurde. Insofern ist es besonders interessant, daß Breton und Duchamp zu den wenigen Scharfsichtigen gehörten, die bereits früh die Qualität dieses inzwischen allgemein bekannten Buches erkannten.

¹³ Frank Caspers: *Surrealism in Overalls*, in: *Scribner's Magazine* 104, August 1938, S. 19

¹⁴ s. Mona Hadler: *William Baziotés. Four Sources of Inspiration*, in: *William Baziotés. A Retrospective Exhibition*, Newport Beach, Kalifornien 1978, S. 79-82

1] Wiliam Baziotes,
Accordion of Flesh
 (Akkordeon des
 Fleisches), 1942
 (Nachlaß des Künstlers,
 BlumHelman Gallery)



Matta hatte auch die Entwicklung Robert Motherwells beeinflusst, eines anderen jungen amerikanischen Künstlers, mit dem er befreundet war und über den er später sagte: »Mehr als Pollock interessierte sich Motherwell für die sogenannten intellektuellen Dinge. 1941 verbrachten wir einige Zeit in Mexiko. Dort sah ich die dämonischen Zeichen alter mexikanischer Kunst. Das regte mein Interesse für Mythen an.«¹⁵ Motherwell begegnete Matta und anderen in New York lebenden Surrealisten 1940 durch Meyer Shapiro, seinen Kunstgeschichts-Professor an der Columbia University, wo er seine Studien absolvierte. Im Laufe der nächsten fünf Jahre, in denen Motherwell in enger Verbindung zur Gruppe stand, beschäftigte er sich mit der Erforschung des Automatismus, wenngleich seine Malerei zu abstrakt blieb, um als surrealistisch gelten zu können.

1941 lernte Motherwell Gravur bei Kurt Seligmann. Im Juni reiste er mit Matta nach Mexiko, wo er im darauffolgenden Herbst die Arbeit mit Wolfgang Paalen aufnahm. Man lud Motherwell zur Teilnahme an »First Papers of Surrealism« ein und druckte seinen Beitrag *El Miedo de la Oscuridad* aus dem Jahr 1942 augenfällig neben einer eher typischen surrealistischen Arbeit von Gordon Onslow-Ford ab.

¹⁵ Zitiert in Nancy
 Miller: *Matta. The First
 Decade*. Waltham, Mas-
 sachusetts 1982, S. 15

2] Roberto Matta,
Detention of the Night,
 1941. San Francisco
 Museum of Art,
 San Francisco



Motherwells Bild war eine Komposition aus geometrischen Flächen, die es eher in Mondrians Richtung rückten – dessen Werk er übrigens im selben Jahr bei einer Ausstellung in der Valentine Dudensing Gallery in New York kennenlernte – als in die Nähe seines Zeitgenossen Matta. Dennoch faszinierte ihn der Automatismus der Surrealisten. Im Laufe des Jahres 1942 schrieb er gemeinsam mit Baziotes und Pollock »automatische« Gedichte, und im nächsten Jahr fertigten er und Pollock gemeinsam in dessen Atelier Collagen an; dabei ließen sie sich vom Zufallsprinzip leiten. Für Motherwell war dies der Beginn einer neuen Hauptbeschäftigung.

Im Rahmen seiner Erforschung des surrealistischen Automatismus soll Baziotes Jackson Pollock 1941 in Gerome Kamrowskis Atelier demonstriert haben, wie er Farbe auf den Malgrund tropfen ließ¹⁶. 1944 gab Jackson Pollock zu: »Die Tatsache, daß heute gute europäische Moderne hier sind, ist von großer Bedeutung, da sie ein gutes Verständnis für die Probleme moderner Malerei haben. Vor allem aber beeindruckt mich ihre Vorstellung, daß die Kunst aus dem Unbewußten schöpft.«¹⁷ Anfang 1942 hat Pollock bekanntlich zusammen mit Matta, Motherwell, Baziotes, Kamrowski und Peter Busa Diskussionen geführt und sich an gesellschaftlichen Aktivitäten beteiligt, bei denen es um Mattas Plan ging, eine neue Bewegung auf der Grundlage des angewandten Automatismus zu formieren¹⁸.

Der Kritiker und Kunsthändler John Bernard Myers behauptet, er habe Pollock einmal gefragt, ob er in irgendeiner Weise von den Surrealisten beeinflusst worden sei. Pollock soll daraufhin zugestanden haben, »deren Glaube an den ›Automatismus‹ bzw. die Herstellung eines Bildes, ohne zuvor ›bewußte‹ Kontrolle darüber zu üben, was sich auf der Leinwand abspielen soll«, habe ihn beeinflusst. In diesem Zusammenhang bezeichnete er Massons Werk als Beispiel für eine besonders erfolgreiche Anwendung des Automatismus¹⁹. Der Einfluß, den Massons Werk insbesondere in den Jahren 1943 und 1944 auf Pollock ausübte, ablesbar beispielsweise in Bezug auf Pollocks *The Totem, Lesson 1* aus dem Jahr 1944 (Abb. 3) und Massons *Meditation on an Oak Leaf* von 1942 (Abb. 4), wurde an anderer Stelle bereits in überzeugender Weise dargelegt²⁰.

Im Laufe des Jahres 1944 bzw. Anfang 1945 dürfte Pollock Masson in Stanley William Hayters Atelier 17 in New York begegnet sein, wo beide Künstler an Drucken arbeiteten. Und es wurde behauptet, daß der Einfluß von Massons automatischer Radierung *Rape* (Abb. 5) aus dem Jahr 1941 sich in Pollocks Stich und Radierung *Ohne Titel* von 1945 deutlich niederschlägt²¹. Offensichtlich hegten beide Künstler eine besondere Liebe zur Natur. Masson zog den Wohnsitz in New Preston, Connecticut, einem Leben in New York vor. Er schrieb über diese Stadt: »Ich mag New York, aber es verschlingt mich. Ich wünsche mir ein Leben auf dem Land ...«²² Massons in Amerika entstandenes Werk spiegelt seine Zuneigung zur neuen Umgebung wider – ganz besonders zum dramatischen Herbst in New England. Als Pollock im Herbst 1945 nach East Hampton, Long Island, zog, inspirierte die ländliche Umgebung viele

¹⁶ s. Jeffrey Wechsler: *Surrealism and American Art, 1931-1947*, New Brunswick 1977, S. 55

¹⁷ Jackson Pollock: *Answers to a Questionnaire*, in: *Arts & Architecture* 61, Februar 1944, S. 14

¹⁸ Eine Darstellung dieser Periode findet sich in David S. Rubin: *A Case for Content. Jackson Pollock's Subject was the Automatic Gesture*, in: *Arts Magazine* 53, März 1979, S. 103-109

¹⁹ John Bernard Myers: *Surrealism and New York Painting 1940-1948. A Reminiscence*, in: *Artforum* 15, April 1977, S. 56

²⁰ Siehe William Rubin: *André Masson and Twentieth-Century Painting*, in: *André Masson, The Museum of Modern Art, New York 1976*, S. 67-68

²¹ Bernice Rose: *Jackson Pollock. Works on Paper, The Museum of Modern Art, New York 1969*, S. 18

²² Zitiert in Carolyn Lanchner: *André Masson. Origins and Development*, in: *André Masson, a. a. O.*, S. 161

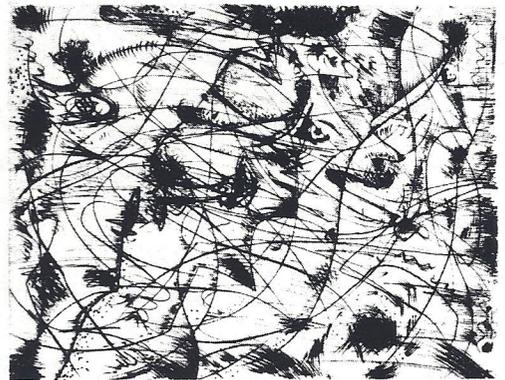
3 | Jackson Pollock
The Totem Lesson 1, 1944
(Sammlung Harry
W. Anderson, Atherton,
Kalifornien)



4 | André Masson,
*Meditation on an Oak
Leaf* (Meditation über
ein Eichenblatt), 1942
The Museum of Modern
Art, New York



5 | André Masson, *Rape
Notzucht*, 1945
The Museum of Modern
Art, New York



seiner Bilder, insbesondere die *Accabonac Creek*-Serie und die *Sounds in the Grass*-Serie von 1946.

Masson scheint auch auf die Entwicklung Mark Rothkos Einfluß genommen zu haben, der Mitte der vierziger Jahre ebenso wie Pollock an der naturbezogenen Abstraktion arbeitete. In Rothkos großartigem Werk *Slow Swirl by the Edge of the Sea* aus dem Jahr 1944 (Abb. 6) finden wir organische Geschöpfe, die den humanoiden Phantasien aus Massons Buch »Unity of the Cosmos« entsprungen sein könnten, einer illustrierten Enzyklopädie mythischer Wesen, die 1943 von der Curt Valentin



6 | Mark Rothko, *Slow Swirl by the Edge of the Sea* (Langsame Strudel am Rand des Meeres, 1944)
The Museum of Modern Art, New York

Gallery in New York veröffentlicht wurde²³. Und wie Masson und viele andere Surrealisten war auch Rothko fasziniert von antiken Mythen, die ihn in den frühen vierziger Jahren zu manchem Bild anregten.

In dieser Zeit interessierte sich Rothko auch für die Arbeit anderer Surrealisten wie Dali, Ernst und Miró²⁴. Schon 1942 begegnete er über Baziotés Max Ernsts Sohn Jimmy, der als Sekretär bei Peggy Guggenheim arbeitete. Max selbst traf er jedoch erst 1944; das war ungefähr die Zeit, als Guggenheim Rothko in ihrer Galerie auszustellen begann. Zu diesem Zeitpunkt jedoch hatten sie und Max sich bereits lange getrennt, und er lebte mit der amerikanischen surrealistischen Malerin Dorothea Tanning zusammen, die er 1946 heiratete.

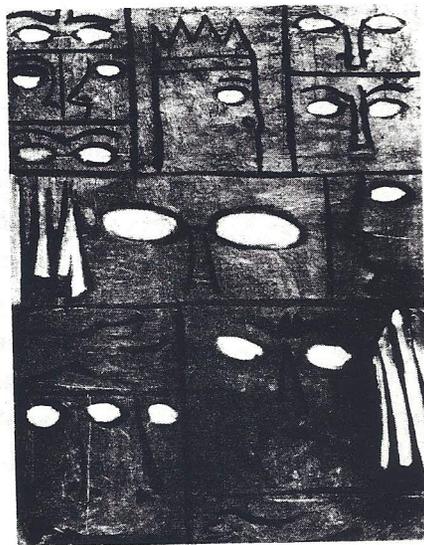
Auch Rothkos enger Freund Adolph Gottlieb teilte die Vorliebe für Natur, Mythen und Surrealismus. Darüber hinaus verband ihn auch seine leidenschaftliche Bewunderung der Eingeborenen-Kunst, insbesondere der Kunst amerikanischer Indianer, mit den Surrealisten. Gottlieb hatte Eingeborenen-Kunst seit 1935 gesammelt, als er bei einem Besuch in Paris mehrere afrikanische Stücke auf Empfehlung des russischen Emigranten John Graham erworben hatte²⁵. Graham, der in Paris gelebt und Breton gekannt hatte, machte seine amerikanischen Freunde, unter anderem Gottlieb, Gorky und Pollock, mit Erscheinungen der modernen Malerei und eben auch des Surrealismus bekannt. Den Winter 1937/38 verbrachte Gottlieb in Arizona und erweiterte dort sein Interesse an amerikanischer Indianerkunst, an deren formale Erkundung er sich später machen sollte. Spontan jedoch griff er Ideen auf, die die surrealistischen Gemälde Dalis in ihm auslösten; er hatte sie in New York gesehen und beschäftigte sich auch nach seiner Rückkehr in die Stadt weiter damit.

In den frühen vierziger Jahren, als er also zweifellos die Arbeiten der Surrealisten in New York kannte, entwickelte Gottlieb seine piktographische Malerei mit ihren biomorphen Formen, dem Primitivismus und den mythischen Bezügen. Jahre später erklärte er, daß die Malmethode dieser Bilder »dem automatischen Schreiben der

²³ Hierauf hat Robert Rosenblum aufmerksam gemacht in: Mark Rothko. Notes on Rothko's Surrealist Years, New York 1981, S. 8
²⁴ Zum Einfluß Mirós auf Rothko und andere vgl. Gail Levin: Miró, Kandinsky, and the Genesis of Abstract Expressionism, in: Robert Carleton Hobbs und Gail Levin: Abstract Expressionism. The Formative Years, Ithaca/New York 1978, S. 27-40. Zum Einfluß Dalis und Ernsts auf Rothko siehe Hobbs, ebd., S. 118
²⁵ Mary Davis McNaughton: Adolph Gottlieb. His Life and Art, in: Adolph Gottlieb, A Retrospective, New York 1937

Surrealisten eng verwandt« war²⁶. Außerdem gab er zu verstehen, daß sein Interesse für den Ödipus-Mythos, wie wir ihn in Bildern wie *Augen des Ödipus* aus dem Jahr 1941 (Abb. 7) erkennen, sowohl aus klassischen wie auch aus Freudschen Quellen herrührte. Auch in amerikanischer surrealistischer Literatur, die ihm bekannt gewesen sein dürfte, wurde dieses Thema diskutiert²⁷.

Der Einfluß des Surrealismus auf New Yorker Künstler in den frühen vierziger Jahren war derart umfassend, daß selbst so gereifte Persönlichkeiten wie der überaus geachtete Lehrer Hans Hofmann, der damals bereits über sechzig war, davon nicht unberührt blieben. Zwar lehnte Hofmann das Interesse der Surrealisten am Unbewußten sowie deren literarischen Inhalte ab, doch experimentierte er mit dem Automatismus als formalem Prinzip. Seine Anmerkung zu seiner ersten Einzelausstellung bei »Art of This Century« im Jahre 1944 wurde treffend beschrieben als Reflexion auf »die Vernarrtheit in den Surrealismus, die damals die ganze New Yorker Kunstwelt ergriffen hatte: ›Für mich ist Schöpfung eine Metamorphose. Das Höchste in der Kunst ist das Irrationale ... angeregt von der Realität, ergießt sich die Phantasie in das leidenschaftliche Leben, das das gewählte Medium nun führen mag. Was am Schluß als Bild dasteht, ist Ausdruck der Ganzheit des Malers selbst.«²⁸ In Hofmanns am stärksten automatistisch geprägten Bildern, wie zum Beispiel *The Wind* mit seinen gegossenen Farbspuren, schlägt sich seine zeitweilige Begeisterung für den Automatismus nieder; sie entstanden um 1944-46. Womit sich Hofmann noch wenige Jahre zuvor beschäftigte, belegt die inzwischen berühmt gewordene Begegnung mit Jackson Pollock, den er 1942 über seine frühere Studentin Lee Krasner kennenlernte. Hofmann hatte Pollock angeboten, sich in seiner Schule einzuschreiben und nach der Natur zu arbeiten, worauf Pollock die vielzitierte Antwort gab: »Ich bin Natur.«²⁹



7 | Adolph Gottlieb,
Augen des Ödipus, 1941
Gottlieb Foundation,
New York

²⁶ Zitiert in John Jones: Interview with Adolph Gottlieb, 1965, in: Archives of American Art, S. 7; s. a. M. Davis: Adolph Gottlieb, a. a. O., S. 31
²⁷ Davis, Adolph Gottlieb, a. a. O., S. 35, verweist auf Quellen wie zum Beispiel die Schriften von Parker Tyler und Hilary Arm, die in View 1, Nr. 7-8, Herbst 1941, S. 5, diskutiert wurden. Bretons Vorliebe für Mythen tauchte später auf in: The Legendary Life of Max Ernst Preceded by a Brief Discussion on the Need of New Myth, in: View, Nr. 1, April 1942, S. 5-7 und in seinen Prolegomena to a Third Manifesto of Surrealism or Else, in: VVV, Nr. 1, Juni 1942, S. 18-26

²⁸ Cynthia Goodman: Hans Hofmann, New York 1986, S. 43. Diese Veröffentlichung schlägt in überzeugender Weise eine Neudatierung von Hofmanns Gieß- und Tropfmalerien vor.

²⁹ Francis Valentine O'Connor und Eugene Victor Thaw: Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works, New Haven 1971, S. 227



8 | Arshile Gorky,
*The Liver ist the Cock's
 Comb* (Die Leber ist der
 Hahnenkamm), 1944
 Albright-Knox Art
 Gallery, Buffalo,
 New York

Auch Arshile Gorky wurde sowohl von der Natur als auch dem surrealistischen Automatismus angeregt. Vielleicht mehr als mit irgendeinem anderen amerikanischen Künstler verband ihn mit Matta und Breton eine enge Freundschaft. Wie seine im Exil lebenden Surrealisten-Freunde Ernst, Tanguy und Masson war auch Gorky Emigrant. Als Bretons Würdigung des Gorkyschen Werkes im Katalog zu dessen Ausstellung in der Julien Levy Gallery im Jahre 1945 erschien, hatte dies Folgen, wie Levy sich erinnerte: »Bretons spontane Begeisterung für Gorky als einen verbündeten Surrealisten übte ungünstigen Einfluß auf Gorkys Ruf bei seinen New Yorker Zeitgenossen aus, denn die Idee des Surrealismus war zeitweilig beträchtlich in Verfall geraten.«³⁰ Breton nannte Gorkys aus dem Jahre 1944 stammendes Bild *The Liver is the Cock's Comb* (Abb. 8) »wunderbar« und meinte, es müsse »als großartiges Tor zur Welt der Analogie betrachtet werden«. Er bescheinigte Gorky eine »herausragende Stellung unter den surrealistischen Malern, da er in direktem Kontakt zur Natur« stehe, »wenn er sich davor zum Malen aufstellt«³¹.

Daß Gorky von den Künstlern, die er bewunderte, lernte, ist bekannt. Er hatte vorgeführt, wie er das Werk Cézannes, Picassos, Massons und Mirós für sich verarbeitet hatte. Nach seiner Begegnung mit Matta jedoch war Gorky in der Lage zu übernehmen, ohne doch zu imitieren, er verwandelte den jungen surrealistischen Stil in etwas sehr Persönliches. Matta erinnert sich: »Ich fühlte mich Gorky sehr verbunden. Sie

³⁰ Julien Levy:
 Arshile Gorky,
 New York
 1966, S. 20
³¹ André Breton:
 Surrealism and
 Painting, New York
 1972, S. 200

wissen, er war Armenier, er sang und betrachtete die Blumen ... Eine Zeitlang tauschen wir untereinander Zeichnungen aus.«³²

Unglücklicherweise ging Matta eine Beziehung mit Gorkys Frau Agnes Magruder ein. Sie verließ ihren Mann, der kurze Zeit später Selbstmord beging³³. Lionel Abel erinnert sich, daß Breton Matta sogar einmal als ›Mörder‹ bezeichnete, und daß »amerikanische Künstler, die er beeinflusste, nun einen Vorwand hatten, ihn zu ignorieren oder anzugreifen.«³⁴ Abel vermutet, daß dies wohl das Ende der surrealistischen Bewegung markiert habe. Mit Mattas Abreise nach Europa im Jahr 1948 war der surrealistische Einfluß deutlich zurückgegangen; viele der jüngeren amerikanischen Künstler, die damit in Berührung gekommen waren, hatten inzwischen ihre eher persönlichen Stilarten entwickelt. Zusammenfassend wurden diese dann später als Abstrakter Expressionismus bezeichnet und verhalfen der amerikanischen Kunst zum ersten Mal zu größerer internationaler Aufmerksamkeit.

Übersetzung Elisabeth Brockmann

³² Matta, zitiert in
Nancy Miller: Matta.
The First Decade.
New York, 1982, S. 15

³³ Eine Darstellung
dieser Ereignisse findet
sich in Lionel Abel:
The Surrealists in New
York, in: Commentary
72, October 1981,
S. 34, v. a. Harold
Rosenberg: Arshile
Gorky: The Man, the
Work, the Idea, New
York, 1964, S. 108-110
³⁴ Ibid., S. 63