Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 1

Artikel: "American-scene" : Malerei in den Vereinigten Staaten
Autor: Schmalenbach, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86906

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

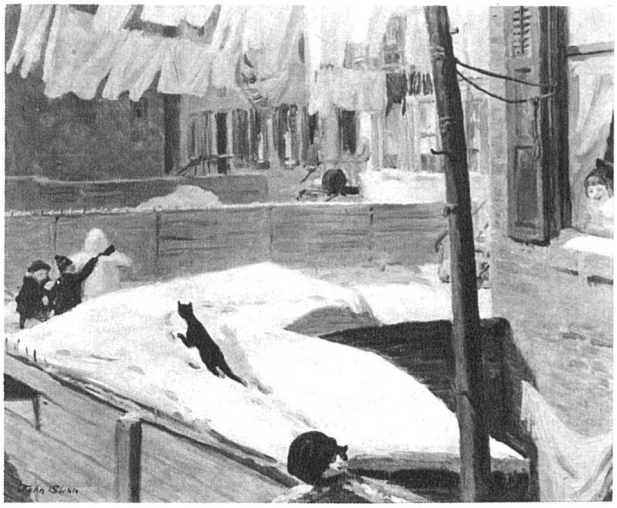
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 15.07.2025

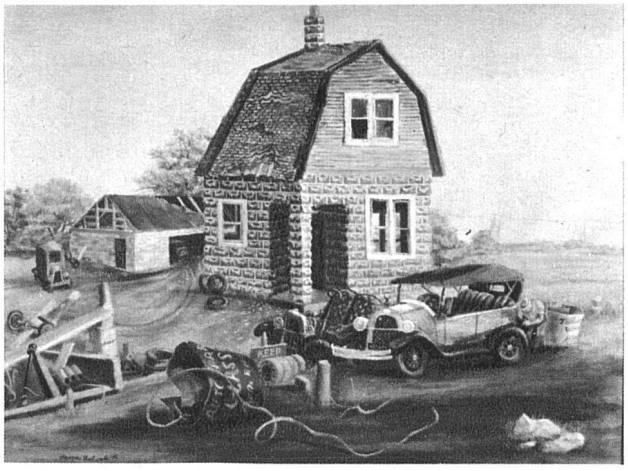
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«American-Scene» — Malerei in den Vereinigten Staaten

Reginald Marsh (geb. 1898): «Benutzt die Hochbahn». Oel. 1930. Collection of Whitney Museum of American Art

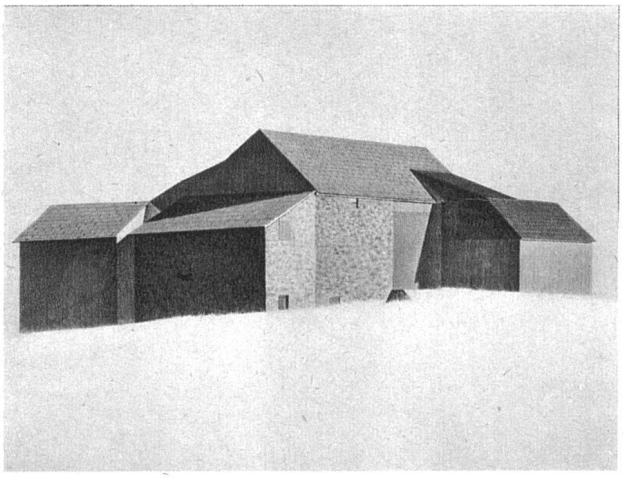


John Sloan (geb. 1871): Hinterhöfe in Greenwich Village. Oel. Courtesy of Whitney Museum of American Art



Aaron Bohrod (geb. 1907): Landschaft bei Chicago. Oel. 1934. Collection of Whitney Museum of American Art

Isaac Soyer (geb. um 1900): Stellenvermittlung. Oel. 1937. Collection of Whitney Museum of American Art



Charles Sheeler (geb. 1883): Scheunen. Aquarell. 1923. Collection of Whitney Museum of American Art

Edward Hopper (geb. 1882): Früher Sonntagmorgen. Oel. Collection of Whitney Museum of American Art

Die «American Scene» *Ein Hinweis auf die Malerei in den Vereinigten Staaten*

«Heute herrschen verzweifelt dumme Vorstellungen über den Begriff der Rückständigkeit. . .»

Thomas Mann

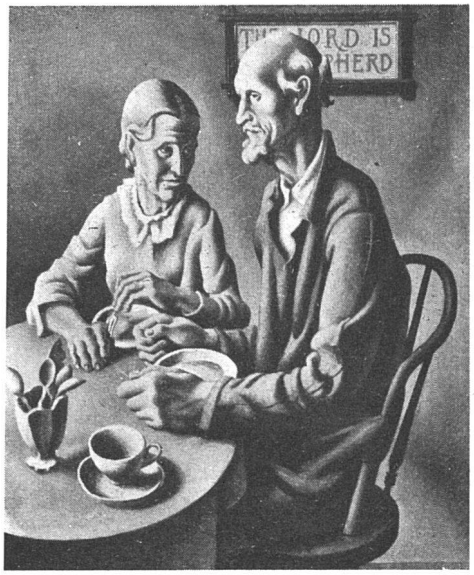
Die Hand voll amerikanischer Bilder, die hier abgebildet wird, soll die an der heutigen Malerei interessierten Kreise der Schweiz auf eine amerikanische Malereibewegung aufmerksam machen, die auch in Europa, und gerade in Europa allergrösstes Interesse verdient: die sogenannte «American-Scene»-Bewegung. Um mehr als ein blosses Aufmerksammachen kann es sich allerdings bei unserem Hinweis nicht handeln. Vor allem ist unsere Bilderauswahl bei weitem nicht so illustrativ und überzeugend wie sie sein sollte, was daran liegt, dass es bei den augenblicklichen Schwierigkeiten der Verbindung mit Amerika unmöglich ist, über eine solche Fotosendung lange zu verhandeln; man ist tatsächlich froh, überhaupt noch originales Abbildungsmaterial vorlegen zu können. Nicht schlecht, d. h. nicht uncharakteristisch für die einzelnen Maler wie für die ganze Richtung sind das schöne Porträt von Speicher, die beiden, allerdings wieder nur durch einen dummen Zufall äusserlich so verwandten Szenen von Reginald Marsh und Isaac Soyer, die «Landschaft» des Chicagoers Bohrod und vor allem das in der Stimmung so überaus suggestive Bild Hoppers, ein häufig reproduziertes, klassisches Werk dieser Schule. Dagegen wünschte man sich von Sloan, einem der heute noch tätigen alten Pioniere der «American Scene», ein Bild, in dem das Szenisch-Gegenständliche stärker durchschlüge; bei dem hier abgebildeten überwiegen die abgelöst «malerischen» Interessen, die diese ältere Generation noch stärker pflegte, zu sehr, als dass es für unsern Bezirk charakteristisch wäre, und zudem kommt dann noch diese malerische Seite im Schwarzweiss zu kurz. Bei dem Blatt von Burchfield kommt die Stimmungsintensität, die die Aquarelle dieses Malers auszeichnet, ihre sehr amerikanische Melancholie, in der einfarbigen Abbildung nicht deutlich genug heraus. Immerhin mag sie aber doch zu verspüren sein. Von Sheeler hätte es Arbeiten gegeben, in denen der Gegenstand nicht in dem Grade wie bei diesen «Scheunen» in der Tendenz aufs Abstrakt-Konstruktive aufgeht, wenn die Tendenz auch überhaupt für Sheeler charakteristisch ist. Solche abstrakt-formalen, etwas spielerischen Neigungen ergeben sich offenbar zwangsläufig gerade bei diesen um äusserste Formpräzision bemühten Malern. Ein Vertreter dieser präzisionistischen Untergruppe der «American Scene», bei dem sie im ganzen besonders wenig ausgeprägt sind, wäre etwa Lucioni gewesen. Von Curry hätte man dem hier gezeigten, ein wenig sensationellen Zirkusbild eine seiner Unwetterszenen oder seine berühmte «Taufe in Kansas», die ebenfalls dem New Yorker Whitney-Museum gehört, vorgezogen, Bilder, die eine ganz andere thematische Fülle haben, und was schliesslich unser Bild von Thomas Benton betrifft, so dürfte die Abbildung einen Eindruck von farblos-steinerner Stilisierung geben, der sehr über die naturburschenhafte Vitalität gerade dieses Malers täuscht. Man wird sich über diesen kritischen Kommentar unserer eigenen Illustrationen ein wenig wundern; aber wenn wir diese Beispiele schon nicht durch vollkommenere ersetzen können, so wollen wir ihre Mängel doch wenigstens auf diese Weise zu berichtigen versuchen. Ein weiterer Mangel ist es natürlich, dass man von einer so in die Breite gehenden Bewegung, wie sie die «American-Scene»-Bewegung ist, einer von vielen Hunderten von beachtlichen Malern getragenen Strömung nicht eines Landes, sondern eines halben Kontinents, nicht mit der entsprechenden Anzahl von Beispielen ein Bild geben kann. Wir können aber noch nicht einmal die Reihe ihrer bedeutendsten Vertreter vollzählig vorführen. Wenn Curry und Benton gezeigt werden, so dürfte eigentlich der dritte des berühmten regionalen Trios aus der Mitte der Vereinigten Staaten nicht fehlen, Grant Wood, ein Maler, der in gar nicht spasshaften, dabei aber nicht ungütigen typisierten Bildnissen bestimmte Charakterzüge seiner Landsleute dargestellt hat. Es dürfte der junge John McCrady in New Orleans nicht fehlen, der, verhältnismässig wenig hervortretend, doch eines der schönsten Bilder der ganzen Bewegung gemalt hat: auf einer platten, trostlosen, nächtlichen Ebene eine Hütte, aus der Licht fällt, und in der man ein paar Neger erkennt, die um ein Sterbelager stehen; vor der Tür steht ein alter Ford, der wohl den Pfarrer oder den Doktor herbeigebracht hat, und in den Lüften über der ärmlichen irdischen Szene erscheinen mit Posaunen und goldenem Wagen die himmlischen Heerscharen: ein Vorwurf, der ohne alle künstliche Naivität und Archaisiererei, vielmehr mit vollkommener Selbstverständlichkeit und ernster Natürlichkeit behandelt ist («Swing Low, Sweet Chariot», 1937, Museum St. Louis). Ausser Lucioni, den wir schon erwähnten, müsste Guglielmi gezeigt werden, und ausser diesen Alexandre Hogue und Paul Sample, Peter Hurd und Paul Cadmus, Lauren Ford und Francis Speight. Und wenn unsere Bilder nur ein magerer Hinweis sein können, so verhält es sich mit unserem Text nicht anders. Er kann von der ebenso vielgestaltigen wie in ihrer Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte verwickelten Erscheinung nur einiges Allergröbstes mitteilen, wobei der Verfasser noch betonen muss, dass er selber diese Dinge eben auch nur so intim kennt, wie das bei einer ganz jungen und noch im

Fluss befindlichen Strömung und bei einer Entfernung von 9000 Kilometern möglich ist. Immerhin mögen sogar diejenigen Angaben, die für einen amerikanischen Leser Gemeinplätze wären, für einen europäischen, dem das alles völlig fremd ist, nicht unnütz sein. Dem, der den Stoff näher kennenlernen will, sei etwa das grosse, volkstümliche, textlich sehr frische Bilderwerk von Peyton Boswell: «Modern American Painting», New York, Dodd, Mead & Co., 1939, empfohlen. Von den Schweizer Kunstbibliotheken besitzt es die des Basler Kunstvereins.

Es wurde gesagt, die «American-Scene»-Bewegung verdiene auch und gerade in Europa grösstes Interesse. Das ist nicht als Redensart, sondern wortwörtlich zu verstehen. Der Grund ist dieser: Soweit man einen Gegenwartssachverhalt durchschauen kann, scheint es sich bei dieser amerikanischen Bewegung um weit mehr als bloss irgendeine originelle koloniale Sonderentwicklung zu handeln. Es hat den Anschein, dass hier ein Weg gegangen wird, der allgemein vor der Tür liegt, dass Europa in dieser amerikanischen Bewegung gleichsam ein leibhaftiges Modell besitzt für denjenigen Schritt, den es selber über kurz oder lang tun wird. Zuzugeben ist: wenn es sich wirklich so verhält, so haben wir es mit einer ganz und gar ungewohnten geschichtlichen Rollenverteilung zu tun, denn die amerikanische Malerei ist seit ihren Anfängen im 17. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit durchaus und ununterbrochen von der europäischen und deren Weg abhängig gewesen. Am Anfang hat man sich an die Niederlande und an das eigentliche Mutterland, England, gehalten. Der Zusammenhang mit England hat noch lange über die politische Loslösung hinaus, nämlich bis ins 19. Jahrhundert hinein, fortbestanden. In den Jahrzehnten des Klassizismus sind die jungen amerikanischen Maler ausser nach London nach Rom und Paris gegangen. Vor allem die französische Malerei hat dann im 19. Jahrhundert die englische als Vorbild abgelöst und ist bis in unsere Tage an erster Stelle massgeblich geblieben. Zeitweise hat auch Deutschland eine wichtige Rolle gespielt, in der Genre-Epoche namentlich Düsseldorf, seit den 70er Jahren München und in unserem Jahrhundert der deutsche Expressionismus. Zwar hat es in der amerikanischen Malerei zu allen Zeiten auch nationale Züge und dann und wann auch spezifischer amerikanische Maler gegeben. Im ganzen ist sie aber niemals etwas aus eigenem Leben wachsendes, ein selbständiger Organismus gewesen, und sie hat daher auch nie etwas Selbstgewachsenes in die allgemeine Malereientwicklung eingefügt in der Weise, wie etwa England im 18. Jahrhundert seine Bildnismalerei, Frankreich den Impressionismus oder Deutschland den Expressionismus, geschweige dass sie je der europäischen Malerei einen Antrieb gegeben hätte. Es ist also ein sehr neuartiges Schauspiel, wenn es sich so verhält, dass die amerikanische Malerei heute in die allgemeine Malereigeschichte eingreift. Trotzdem wäre ein solcher Vorgang nicht unplausibel. Wenn etwas für die momentane Situation der europäischen Malerei charakteristisch ist, so ist es die allgemeine Lähmung, der allgemeine Zustand grenzenloser Apathie, und es liesse sich wohl begreifen, dass das Rad eben dort weitergedreht würde, wo die Kräfte noch unverbraucht sind. Der Mutterkontinent gewänne dann gleichsam die Früchte der langen Abhängigkeit der Kolonie, denn dieses lange Abhängigkeitsverhältnis ist selbstverständlich die Voraussetzung dafür, dass Amerika in den allgemeinen Verlauf einspringen kann. Und diese neue Rollenverteilung bekommt nun geradezu den Aspekt des Zwangläufigen, wenn man sieht, welches ganz besondere Mass an Frische und unbefangener Jugendlichkeit jene Wendung erfordert, die sich drüben vollzieht. Bei amerikanischen Kunstschriftstellern kann man öfters Aussprüchen begegnen wie dem, diese neue Malereibewegung sei überhaupt das wichtigste Ereignis in der Geschichte der Malerei seit der Renaissance, etwas massive Behauptungen, die man als Amerikanismen ansehen und von der heiteren Seite nehmen wird. Trotzdem mag etwas an dem Gefühl, das ihnen zugrunde liegt, gerechtfertigt sein, wenn man in Amerika auch noch kaum zu erkennen scheint, worin die eigentliche Bedeutung der neuen Dinge liegt. Richtig gesehen, erweisen sie sich tatsächlich als in einem äussersten Grade revolutionär. Es wird hier mit einer Anschauung vom Wesen der Malerei gebrochen, oder wenigstens hat man doch einen sehr radikalen Ansatz dazu gemacht, die nahezu zwei Jahrhunderte alt ist, eine Zeitlänge, von der ein Bruchteil genügt, um irgendeinen Zustand als von Urzeiten her gegeben und kaum mehr als etwas Bedingtes erscheinen zu lassen.

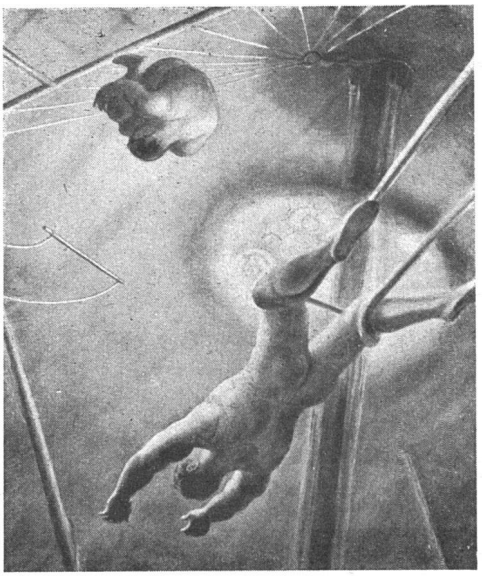
Zunächst wollen wir aber zusehen, wie sich den Amerikanern selber ihre neue Malerei darstellt. Wie immer es sich mit ihrer Pionierfunktion für Europa verhält, sie wendet sich sehr entschieden von der bisherigen europäischen Entwicklung ab, und diese Abwendung ist es, die ihr in amerikanischen Augen vor allem die Signatur gibt. Die «American-Scene»-Bewegung gilt drüben vor allem als erste breite Verwirklichung des alten Anliegens einer nationalen Malerei und sie wird als solche gebührend gefeiert. Der leise Chok, den wir bekommen, wenn das Wort «national» in dergleichen Bezirken fällt, liegt der robusteren und unbefangeneren Art der Amerikaner völlig fern. Wir denken ja dann — bestenfalls — an so komisch-peinliche Dinge wie etwa die Kampagnen, die vor einem Menschenalter in Deutschland Thode oder Vinnen gegen das Eindringen des Impressionismus und überhaupt des «Welschen» führten, und es wäre übrigens töricht, abzustreiten, dass sowohl ordinäre chauvinistische Züge — «Jingoism» — wie platte merkantile In-

teressen auch in der heutigen amerikanischen Strömung unter dem Namen des «Nationalen» mitunterlaufen. Jedoch ist unser grundsätzlicher Verdacht gegen solche Bestrebungen zweifellos allzu vorurteilsvoll. Gerade die amerikanische Bewegung demonstriert die Möglichkeit recht gesunder und heilsamer Seiten. Wenn wir aus unserem europäischen Umkreis an Figuren wie Thode denken, so sollten wir nicht unterlassen, uns auch an einen Mann wie Lichtwark zu erinnern, für den etwas noch viel Engeres als das Nationale, nämlich die im engsten Sinn regionale Verwurzelung der Malerei und jeder menschlichen Betätigung immer ein Hauptprogrammpunkt gewesen ist, und dem niemand einen Mangel an Vernunft, Anstand und Weltbürgerlichkeit wird nachsagen wollen. Mit seinen Bestrebungen haben die amerikanischen im ganzen die grössere Aehnlichkeit. Die gemeinsame Anschauung der jungen amerikanischen Maler, die unserer Strömung angehören, ist etwa diese: Wir haben uns nun eine ganze Zeitlang ernstlich bemüht mit diesen modernen europäischen Dingen herumgeplagt. Wir sind jahrelang in Paris gewesen, haben uns mit Cézanne und Matisse und Picasso und schliesslich auch Salvador Dali beschäftigt, ausgiebig darüber diskutiert und uns den Kopf zerbrochen und vor allem versucht, Aehnliches zu machen. Es war ja für uns Amerikaner seit altersher eine ausgemachte Sache, dass die Europäer, und insbesondere die Franzosen, wesentlich mehr von der Malerei verstehen als wir, und dass man sich deshalb am besten an sie hält, und ausserdem galt das, was in Paris gemacht wurde, als besonders aktuell, und wir wollten natürlich nicht weniger auf der Höhe der Zeit sein als irgendein anderer. Indessen lag es doch so, dass uns diese Teilnahme an den modernen europäischen Strömungen nicht eine wirkliche innere Befriedigung gegeben hat. Es sei ferne von uns, sie überhaupt kritisieren zu wollen; wir halten es für möglich, dass diese Dinge auch objektiv ein wenig überspannt — «sophisticated» — sind, und namentlich finden wir, dass die Methoden, mit denen sie Kunsthandel und Publizistik bei uns importieren, übertrieben geschäftstüchtig sind; aber wir wollen uns kein Urteil über sie anmassen. Für Europa mögen sie durchaus das Richtige sein; und wir haben auch nicht die Absicht, jemanden, der sich bei uns einen Picasso kaufen will, daran zu hindern. Wir stellen nur, wenn wir uns ehrlich prüfen, fest, dass sie uns Amerikanern im Grunde herzlich wenig sagen. Wir haben nie richtig begriffen, um was es da eigentlich ging, und warum dieses oder jenes nun gerade so und nicht anders sein musste, und wenn wir unsere eigenen Bilder nach Hause brachten, mussten wir konstatieren, dass unsere Landsleute — nicht das Snobpublikum der grossen Städte, aber die einfachen Leute, auf deren Urteil wir viel geben — noch ratloser davor standen als wir selber. Auf diese Weise war auch der äussere Erfolg ziemlich kümmer-



Thomas Benton (geb 1889); Unser täglich Brot. Oel. Collection of Whitney Museum of American Art

lich, denn wenn das grosse Publikum mit unserer Malerei nichts anfangen konnte, so kaufen sich die Leute, die für derartige Dinge Sinn haben, begreiflicherweise lieber die Originale als die Imitationen. Immerhin hätte sich das tragen lassen; innerlich wurde dagegen der Zustand, sich auf die Dauer an Dinge zu klammern, die einen nichts angehen, immer unwürdiger und unhaltbarer. Manch einer von uns hat sich mit der Zeit dermassen angeekelt gefühlt von seiner eigenen fragwürdigen Tätigkeit, dass er die Malerei überhaupt aufgesteckt und irgendeinen handfesten Beruf ergriffen hat. Gerade in einer solchen neuen und natürlicheren Atmosphäre, bei harter Arbeit und im Umgang mit Leuten, die primitivere Anliegen als Malereiprobleme haben, ist es manchem aufgegangen,



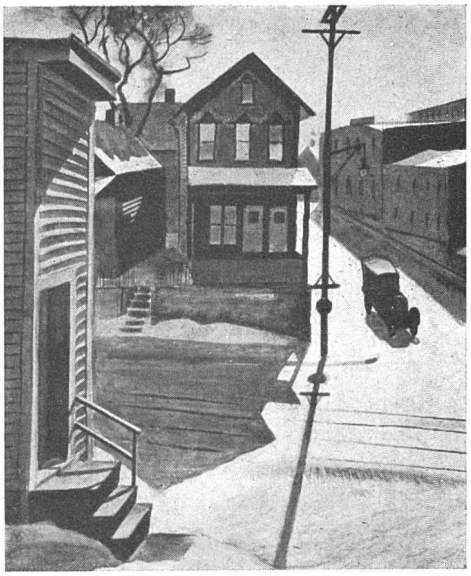
John Stewart Curry (geb. 1897): Die fliegenden Codonas. Oel. Collection of Whitney Museum of American Art

wo für uns Amerikaner auch in der Malerei das einzig angemessene und fruchtbare Betätigungsfeld liegt. Wir haben alle eines Tages gemerkt, und das war, so einfach die Einsicht ist, wie eine wahre Erlösung, dass das, was uns wirklich und stark anspricht, unser alltägliches heimatliches Leben, die ganze vertraute heimatliche Wirklichkeit ist, unsere Städte, unsere Landschaft, unsere Menschen bei ihrer Arbeit und in ihren Kümmernissen, und dass wir uns daran zu halten haben trotz allen aktuellen europäischen Kunstanschauungen. Diese Dinge, die uns kräftig berühren, und die grossenteils noch nie dargestellt worden sind, versuchen wir seither nach bestem Können lebendig und plastisch auf die Leinwand zu bringen, und sind dabei viel glücklicher als bei unseren einstigen etwas kindischen Bemühungen, aus deformierten Mandolinen pariserisch aussehende Stilleben herzustellen. Auch unsere Landsleute nehmen nun plötzlich und in einem völlig unerwarteten Ausmass an unserer Malerei Teil. Wie in Europa, so gibt es natürlich auch bei uns eine Menge Leute, die das alles als pure reaktionäre Hinterwäldlerei abtun und nach wie vor auf den europäischen Modernismus schwören, aber bei dem viel grösseren Teil des Publikums ist die ehrliche Freude, einmal wieder von gegenwärtiger Malerei verständlich angeredet und sogar gepackt zu werden, ganz unverkennbar, eine Resonanz, die für uns Maler in ihrer Breite und Stärke ebenso ungewohnt wie kräftigend und förderlich ist. Dabei haben wir nun rasch noch die weitere Erfahrung gemacht, dass es mit der Entdeckung der amerikanischen Szene schlechthin noch nicht getan ist. Amerika ist so ausgedehnt und vielgestaltig, dass ein Maler seinen Gegenstand nur dann durchaus verstehen und dadurch erst echt und überzeugend malen lernt, wenn er sich thematisch konzentriert. Wir können nicht mit wirklicher Vertrautheit heute die Großstadt und morgen das Farmerleben schildern. Und auf der andern Seite nimmt auch ein bestimmtes regionales Publikum an einem Gegenstand nur dann wirklichen Anteil, wenn er ihm vertraut ist. Daher haben sich unsere Maler, die vorher in ein paar grossen Städten in grossen Haufen zusammen hausten, über das ganze Land verstreut; sie haben sich gewöhnlich in ihrer engeren Heimat, mit der sie von Hause aus verbunden sind, festgesetzt, üben hier oft nebenher eine Lehrfunktion aus und haben auf diese Weise manchmal in Bezirken, die noch niemals mit Malerei in Berührung gekommen waren, neue, kleine, regionale Malereizentren begründet, eine Dezentralisierung im grossen Maßstab, die natürlich auch ökonomisch viel gesünder ist als der alte Zustand.

So oder so ähnlich würde uns wohl ein amerikanischer Maler das wesentlichste der neuen Vorgänge klarzumachen versuchen. Wir wollen noch zwei Ergänzungen hinzufügen. Auf die eine deutete das zuletzt Gesagte schon hin. Die jungen amerikanischen Maler werden neuerdings fast ausschliesslich im Lande selbst ausgebildet (nicht erst die jüngsten europäischen Zustände haben das veranlasst). Die Propaganda gegen das Studium in Europa, wie es in der ganzen amerikanischen Malereigeschichte durchaus die Regel war, ist ein Hauptpunkt der neuen Bestrebungen. Man hält es nicht nur für überflüssig, sondern sogar für schädlich, was ja nach dem Gesagten ohne weiteres begreiflich ist. Das zweite ist die mit der Amerikanisierung der Gegenwartsmalerei Hand in Hand gehende Umbewertung der eigenen Malereigeschichte. Auch hier gilt neuerdings: je weniger amerikanisch und europäisierter, desto geringer im Kurs. Das betrifft naturgemäss vielfach gerade Maler, die, eben weil sie mehr der europäischen Malereigeschichte angehören, bei uns am bekanntesten sind, so Whistler, die Cassatt oder Sargent (ältere Maler wie West oder Copley betrifft es nicht so stark, weil bei ihnen das spezifisch Europäische nicht so hervorsticht wie bei jenen Impressionisten). Man fasst diese spezifisch unamerikanischen Maler heute gern unter der herabwürdigenden Bezeichnung «expatriates» (etwa: Vaterlandsentfremdete) zusammen. Auf der andern Seite kommt das als amerikanisch Empfundene neu zu Ehren oder wird überhaupt erst ans Licht gezogen. An die Stelle des klassischen Expatriate-Trios: Whistler, Cassatt, Sargent, hat man ein klassisches, nationales Trio gesetzt: den in unsern Augen inhaltlich etwas handgreiflichen Spätromantiker Albert Pinkham Ryder (1847—1917), den reichlich trockenen Realisten Thomas Eakins (1844—1916), der in Wahrheit kaum eine singuläre Erscheinung sein dürfte, und den in der Tat grossartigen und wohl wirklich amerikanischsten der älteren amerikanischen Maler, Winslow Homer (1836—1910). Man erforscht mit neuer Intensität die amerikanischen «Primitiven» des 17. und 18. Jahrhunderts, die Volkskunst und die Dilettantenmalerei. Man feiert die sogenannte Gruppe der «Acht», New Yorker Maler, die sich vor dem Weltkrieg um Robert Henri gruppierten (R. Henri, Sloan, G. Luks, E. Shinn u. a.) als Vorgänger der «American Scene». Und endlich hat man ein neues, lebendiges Verhältnis zu etwas lange Zeit scheinbar endgültig Begrabenem wiedergewonnen: zur alten Genremalerei des 19. Jahrhunderts, die durch die besondere Bedeutung des Gegenständlichen zwangsläufig auch besonders deutliche nationale Züge besitzt. Gerade diese neue, unbefangene Würdigung der Genremalerei ist ein Punkt, wo uns die Radikalität der Loslösung von konventionellen europäischen Anschauungen sehr deutlich bewusst wird. In unserem Zusammenhang müsste auch auf die grosszügige staatliche Kunsthilfe — die Tätigkeit der Section of Fine Arts der Federal Works Administration und des Federal Art Project der Works Progress Administration — eingegangen werden, die seit ihrer Einrichtung 1933 entscheidend zu dem Auftrieb der

amerikanischen Malerei, und besonders auch der «American-Scene»-Bewegung beigetragen hat. Doch wollen wir darauf verzichten, da es nur bei einiger Ausführlichkeit sinnvoll wäre. Es wäre aber zu begrüssen, wenn Geschichte und Organisation dieser Einrichtungen einmal an dieser Stelle gesondert behandelt würden. Die Durchführung der grundsätzlichen Scheidung einer Förderung der Besten ohne Ansehen der Bedürftigkeit einerseits und einer Beschäftigung der Bedürftigen nach Massgabe der Fähigkeiten andererseits dürfte auch in der Schweiz von Interesse sein.

Für Amerika liegt der Schwerpunkt der «American-Scene»-Bewegung in der Entdeckung der heimatlichen Gegenstände, was ja auch in ihrem Namen zum Ausdruck kommt. Dabei kann es den Amerikanern nun nicht verborgen bleiben, dass diese Entdeckung auch noch eine allgemeinere und nicht so spezifisch nationale Seite hat, dass sie nämlich auch, abgesehen von der Art der Gegenstände, eine Abwendung von den wesentlich formalen Interessen der europäischen Malerei, dass sie eine neue Entdeckung des Naiv-Gegenständlichen überhaupt ist. Auf diese allgemeinere Seite, in der uns die objektiv tiefere und weiterreichende Bedeutung dieser Dinge zu liegen scheint, legt man aber in Amerika geringeres Gewicht, was ausser an dem sich vordrängenden nationalen Blickpunkt auch daran liegen mag, dass einem ein wenig unbehaglich bei ihr zumute ist. Die heutige Allerweltsmeinung — nur einige Avantgardisten halten sie noch für avantgardistisch — ist ja die, dass dieses naiv gegenständliche oder, wie man es gern abschätzig und übrigens in einer irrigen Verallgemeinerung nennt, «literarische» Interesse, das bei der «American-Scene»-Bewegung zwangläufig und unverhüllt im Mittelpunkt steht, in der Malerei etwas spezifisch «Unkünstlerisches», und das soll natürlich heissen Subalternes und Belächelnswertes sei. Von solchen absolut geläufigen Anschauungen wirklich freizukommen, ist keine leichte Sache, und ohne Zweifel ist auch in Amerika der Durchschnittsbeurteiler noch weit davon entfernt; es ist für die Maler offenbar leichter, etwas höchst Revolutionäres zu realisieren, als für die Betrachter, es sich in vollem Ausmass und dabei in seiner positiven Bedeutung klarzumachen. Man kann in Amerika öfter der Ansicht begegnen, dieses naiv gegenständliche Interesse sei in der bisherigen Unverblümtheit sicherlich nur ein extremes Frühstadium; es werde sich nun allmählich mildern in der Weise, dass bald auch wieder das «Eigentlich-Künstlerische» dazutreten werde. Eine solche Ansicht bezeugt ein völliges Verkennen, wo der eigentlich fruchtbare Kern der Bewegung steckt, und wenn sie von angesehenen Publizisten geäussert wird, ist sie auch höchst gefährlich für ihren effektiven weiteren Verlauf. Gerade dass sie unbekümmert «unkünstlerisch» ist, ist das Wertvollste an dieser Malerei.



Charles Burchfield (geb. 1893): Klarer Frost. Aquarell. 1933. Collection of Whitney Museum of American Art

Dabei ist auch nicht unbedingt gegen die Anwendung des Begriffes «unkünstlerisch» zu polemisieren. Sie ist in der Tat im Sinne des heutigen Kunstbegriffs unkünstlerisch. Man sollte sich nur endlich einmal fragen, was man mit diesem Begriff denn eigentlich sagt und ob man nicht eben mit Freuden jeden Ansatz zu einer Malerei begrüssen sollte, der es nicht darauf ankommt, im heutigen Sinne «Kunst» zu sein.

Diese grundsätzliche Seite der Sache erfordert eine grundsätzliche Ueberlegung, und das Folgende schweift nur scheinbar weit vom Thema ab. Der Verdacht mag nahe liegen, hier werde einmal wieder, gleichsam unter Beibringung eines gewichtigen Zeugen, einem «Ende der Kunst» das Wort geredet. Ungefähr das Gegenteil ist der Fall. Wir glauben, dass die Kategorie der Kunst etwas sehr Lebendiges und

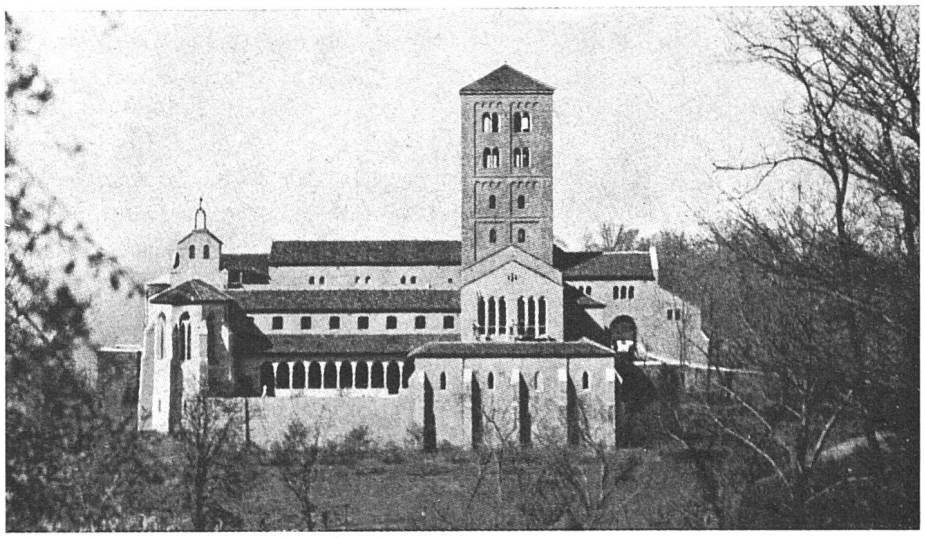
Eugene Speicher (geb. 1883): Marianna. Oel. Courtesy of Whitney Museum of American Art

weiterhin Hochehrwürdiges ist, aber wir finden, dass man sie eben deshalb aus Vorstellungen befreien muss, die in Wahrheit einen Popanz aus ihr machen, und dass die heute geläufigen Vorstellungen von «Kunst» das tun, dass sie verdorben und im eigentlichen Sinne überlebt sind. Was ist das Entscheidende an diesen Vorstellungen? Es ist die Idee, dass es das Wesen bestimmter menschlicher Gestaltungsgebiete, wie z. B. der Malerei sei, Kunst zu sein; dass eine Gruppe bestimmter menschlicher Gestaltungsgebiete nicht nur ein Reich der Kunst bilde, sondern dass es auch, was mehr ist, das eigentliche Wesen dieser Gebiete ausmache, Teile dieses Reichs zu sein. Diese Anschauung ist dermassen eingewachsen, dass sie uns nicht mehr sonderbar vorkommen will; sie ist jedoch etwas Historisches, ein Ding mit Anfang und Ende, und sie ist noch nicht einmal sehr alt; sie stammt in ihrer reinen Ausprägung erst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Gewiss haben auch ältere Zeiten die Malerei (um bei ihr zu bleiben) als «Kunst» betrachtet und sie auch ausdrücklich so genannt. Es liegt dort aber eine von der modernen ganz verschiedene Anschauung vor, und es ist milde gesagt naiv, dort unseren Kunstbegriff hineinzulesen, was noch dauernd geschieht. Wenn, um nur ein einziges Beispiel heranzuziehen, Dürer in seinen theoretischen Schriften von der «Kunst der Malerei» spricht — er tut das ja tatsächlich fortwährend — so hat das Wort «Kunst» etwa den Sinn: hohe und edle Fertigkeit; er sagt mit ihm etwas über die Malerei aus — und zwar nichts Beiläufiges, denn die Aussage weist die Malerei einer bestimmten übergeordneten Gattung zu — aber er definiert mit ihm keineswegs ihr Wesen. Die Malerei ist für ihn eine «grosse Kunst», aber das Wesen der Malerei liegt für Dürer durchaus noch in ihr selber. Er nennt sie ganz im gleichen Sinne Kunst, wie wir heute die Mathematik Wissenschaft, oder die Schuhmacherei Handwerk nennen. Das Wesen der Schuhmacherei wird für uns ja durchaus nicht von der Gattungsvorstellung «Handwerk» definiert, vielmehr wird umgekehrt unsere Gattungsvorstellung «Handwerk» von der Vorstellung der Arten her gefärbt. Wenn wir dagegen die Malerei Kunst nennen, so wird die Artvorstellung nahezu vollständig von der Gattungsvorstellung ausgelöscht, das heisst wir definieren ihr Wesen damit. Sie verliert ihr eigenes Wesen und löst sich zu einem beliebigen Stück innerhalb eines grösseren homogenen Ganzen auf, sie wird Kunst schlechtweg. Noch um 1700 wäre es wahrscheinlich nicht möglich gewesen, ein Bildhauerei und Malerei behandelndes Buch «Geschichte der Kunst des Altertums» (Winckelmann 1764) zu nennen; man hätte gefragt: ja, welcher Kunst denn? Es hätte heissen müssen: Geschichte der Malerei und Bildhauerkunst, oder der schönen Künste im Altertum. Diesen Verhalt sich deutlich zu machen, ist von grosser Wichtigkeit. Denn eben dadurch, dass unsere Vorstellung von Kunst bestimmten Gestaltungsgebieten ihr angeborenes natürliches Wesen raubt, indem sie es durch ein neues ersetzt, geschieht etwas Weiteres, Grundlegendes: wir heben diese Gebiete damit nicht nur als besondere Gruppe aus den übrigen heraus, was wir ja auch bei den «Wissenschaften» oder «Handwerken» tun, sondern stellen sie den übrigen, sozusagen «normalen» Gebieten als etwas grundsätzlich anderes gegenüber, wir stellen sie völlig für sich. Worin besteht denn nun aber, wird man weiter fragen, dieses Wesen, das angeblich das eigentliche Wesen dieser Gebiete ist? Jedermann weiss ja, dass diese Frage nach dem Wesen der Kunst zu gleichen und zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden beantwortet worden ist, und dass man eine wirkliche Lösung des Rätsels nie gefunden hat. Das ist an sich selber ein recht merkwürdiger und aufschlussreicher Sachverhalt. Er beruht doch offenbar darauf, dass dieses Wesen der Kunst so beschaffen ist, dass sein Inhalt überhaupt nicht «gefunden» werden kann, sondern immer wieder festgesetzt werden muss. Die ungezählten Definitionen, was Kunst sei, sind in Wahrheit doch wohl nur Verkleidungen, sekundäre Sinnfüllungen der einen Grundvorstellung, dass dieses Reich der Kunst eben etwas grundsätzlich anderes als ein normaler menschlicher Bereich sei. Diese Grundvorstellung kommt gelegentlich auch selber in den Bemühungen, das Wesen der Kunst zu erfassen, zum Vorschein. Was ist denn das offensichtlich Gemeinsame sämtlicher menschlicher Betätigungen, die nicht «Kunst» sind? Offenbar dies, dass sie sinnvolle Betätigungen sind. Nun wird begreiflicherweise nicht so formuliert, das Wesen der Kunst bestehe darin, etwas Sinnloses zu sein; man sagt dann etwa, es sei das Wesen der Kunst, «reine Form» zu sein: in einer positiver klingenden Ausdrucksweise heisst das aber haargenau das gleiche. Wohin solche Vorstellungen führen, das wollen wir nicht explizieren. Es ist nicht schwer zu begreifen, dass sie der Malerei ganz automatisch die Lebenswurzel abschneiden, und jeder hat dafür in den Malereizuständen der Gegenwart oder denen des 19. Jahrhunderts die schönste Illustration vor Augen. Es kommt heute alles darauf an, und fast sollte man meinen, es verstehe sich bei nur einigem ernstem Willen zur Einsicht von selbst, dass die Malerei wieder unter die normalen, natürlich sinnvollen Betätigungen eingereiht wird, was nicht heisst, irgendwelche ausserhalb ihrer selbst liegenden Umstände für ihr Abseitsstehen verantwortlich zu machen, sondern sie nicht von vornherein als «Kunst» zu einem anormalen Bereich zu stempeln. In dieser Richtung ist die «American-Scene»-Bewegung ein wichtiger praktischer Schritt, denn darüber ist wohl keine Diskussion möglich, dass das einfache «Darstellen», wie es hier geschieht, eine natürliche Funktion nicht der «Kunst», aber der Malerei ist. Wo bleibt da-

bei aber nun die Kunst? Wenn die heutige Entwicklung, so wird man sagen, wirklich allgemein dahin zielt, dass sich unsere Kunstgebiete in normale Gebiete umwandeln, so mag das ja tatsächlich ganz heilsam für diese Bereiche sein; aber die Kategorie der Kunst fällt damit doch überhaupt dahin. Oder sollen wir dem Begriff wieder den alten Inhalt von «hoher Fertigkeit» geben, den er für Dürer hatte? Kann denn ein lebendig sich wandelnder Begriff in ein längst historisches Stadium zurückkehren? Natürlich kann er das nicht. Der lebendige zukünftige Kunstbegriff wird vielmehr darauf beruhen, dass der Schnitt zwischen Kunst und Nichtkunst nicht mehr vertikal, sondern horizontal geführt wird, dass nicht mehr bestimmte Gestaltungsgebiete als Ganzes als «Kunst» abgesperrt werden, sondern dass sich in manchen Bereichen eine bestimmte obere Schicht als Kunst abheben wird. Wir sind nicht der Meinung, dass jedweder menschliche Gestaltungsbereich grundsätzlich die Möglichkeit habe, in diese Zone zu ragen; eine gewisse grundsätzliche Bewegungsfreiheit ist zweifellos dazu erforderlich, und es ist schon möglich, dass Gebiete wie die Malerei sich erneut als besonders prädestiniert dazu erweisen werden. Aber auch in der Malerei wird diese Zone der Kunst sich nur an einem Grundstock der Nichtkunst bilden können und aus diesem ihre Substanz hernehmen müssen.

Dr. Fritz Schmalenbach, Basel

Mittelalterliche Architektur in Amerika



«The Cloisters», Baugruppe mittelalterlicher Räume im Fort Tryon Park, New York City, als Teil des Metropolitan Museum. Architekten: Allen, Collens und Willis. Landschaftsarchitekten: Olmsted Brothers. Pläne auf S. 32. (Nach «Architectural Record», Juni 1938.)

In Europa hat man lange geglaubt, den amerikanischen Sammeleifer für europäische Antiquitäten als Snobismus geringschätzen zu dürfen. Das ist er gewiss in vielen Fällen, aber man hat dabei verkannt, dass abseits und hinter einer oft parvenumässigen Sammelleidenschaft, die ja auch in Europa nicht fehlt, beim gebildeten Amerikaner ein tiefwurzelndes Bedürfnis lebendig ist, sich im traditionslosen und also kulturell bodenlosen Kolonialgebiet mit authentischen Zeugnissen der europäischen Kultur zu umgeben und mit den allmählich auch «historisch» gewordenen Zeugnissen der amerikanischen Frühzeit. Dieses Bedürfnis hat sich in den letzten Jahren erstaunlich vertieft und verfeinert — vielleicht als Parallelerscheinung zu der sogar in der Politik wirksamen Erkenntnis, dass Amerika kulturell und wirtschaftlich an das Schicksal Europas gebunden ist. Es ist ein Zeichen der Teilnahme und des Bewusstseins, dass diese Massnahmen die kulturelle Existenz des Amerikaners unmittelbar betreffen, wenn grosszügige Mäzene im Lauf der letzten Jahrzehnte Millionen für die Wiederherstellung europäischer Kunstdenkmäler gestiftet haben, und wenn sie ganze Städte der amerikanischen Kolonialzeit in ihrer ursprünglichen Form wieder hergestellt haben — so das durch Ford finanzierte Dearburn-Village und das von Rockefeller mit einem Aufwand von vierzehn Millionen Dollar wieder hergestellte Williamsbourgh, das ungeheuer populär und zu einem eigentlichen nationalen Wallfahrtsort geworden ist. Das seit dem Sezessionskrieg in seiner Entwicklung liegengebliebene Mississippistädtchen Natchez wurde als Ganzes unter Denkmalschutz gestellt und bildet seither das Ziel von jährlich über 10 000 Besuchern, z. Teil aus entlegenen Staaten. (Ein Artikel