

# Die moderne amerikanische Kunst und Europa

Autor(en): **McAndrew, John**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **43 (1956)**

Heft 2: **Industriebauten**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-33263>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Die moderne amerikanische Kunst und Europa

Noch vor ungefähr dreißig Jahren hätten die Beziehungen zwischen der amerikanischen Kunst und derjenigen, die in Europa blühte, mit den Verhältnissen verglichen werden können, die zwischen einem frühreifen Kind und seinen Eltern oder zwischen einem begabten Schüler und seinem Lehrer herrschen; und doch hätten schon zu jener Zeit eine kleine Anzahl echter amerikanischer Künstler sich ohne Zaudern recht eindringlich gegen eine solche Meinung aufgelehnt, um sie in Zweifel zu ziehen. Heute könnte man diese Beziehungen eher auf die Ebene einer Zusammenarbeit oder eines brüderlichen Nebeneinanders erheben. Und tatsächlich, wenn man die Künstler ausschließt, deren Stil sich noch vor dem ersten Weltkrieg festgelegt hatte – die alten Meister wie Picasso, Rouault, Nolde und Frank Lloyd Wright –, so ist es von nun an erlaubt, die europäische und die amerikanische Kunst als ein organisches Ganzes zu betrachten.

Das kommt zum Teil natürlich daher, daß die Distanzen in der Welt sich verringert haben und daß sich

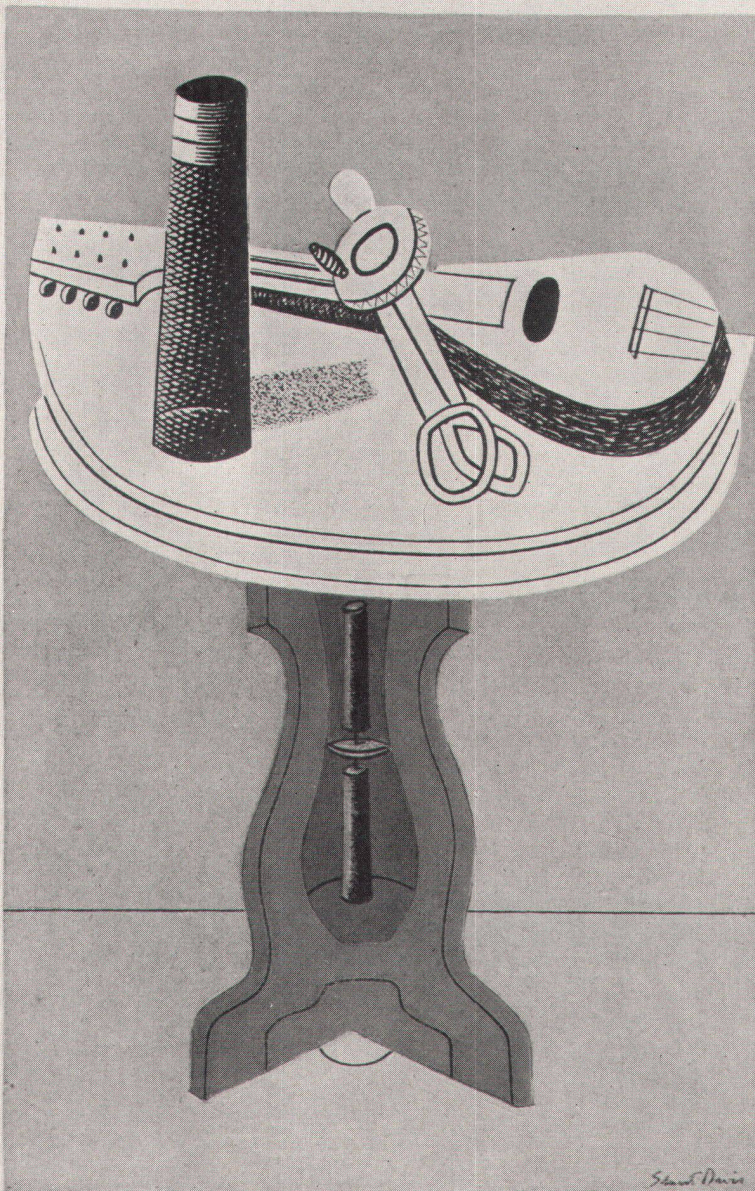
die gemeinsamen Gesichtspunkte bei einer stets wachsenden Anzahl von Individuen in immer weiteren Gebieten fortwährend vermehrten. Man sieht häufig, wie räumlich sehr weit voneinander entfernt lebende Künstler fühlen, daß sie sich geistig nahestehen, daß sie denselben Unsicherheiten gleichermaßen zum Opfer fallen und den gleichen Wunsch hegen, diese zu besiegen. Aber es kommt zu einem großen Teil auch daher, daß die Künstler, welche sehr weit auseinander wohnen, sich heute oftmals aus denselben Quellen nähren, aus jenem «Musée imaginaire», dank dem sie fast alle spüren, daß sie aus einer gemeinsamen, vielfältigen Tradition herstammen: jeder fühlt sich jetzt als Erbe aller und nicht nur seiner lokalen Vorläufer. Die Sympathie, mit der die Künstler das Dasein ihrer ausländischen Kollegen begrüßen, scheint einen neuen Geisteszustand widerzuspiegeln; immerhin ist diese Neuheit nicht so sehr in der Natur des Phänomens beheimatet als vielmehr in seiner Intensität, denn zahlreiche internationale künstlerische Beziehungen waren schon im ersten Viertel unseres Jahrhunderts angeknüpft worden. Allein, so anregend der sporadische Austausch auch gewesen sein mag, so bestand er zumeist doch aus untergeordneten Dingen. Selbst in einer so kosmopolitischen Stadt wie Paris wußte man erstaunlich wenig von den modernen Bestrebungen, die sich ein paar hundert Kilometer von ihr entfernt kundtaten. Man wußte gar nichts von der deutschen Kunst (nur einige Surrealisten kannten Klee); die noch weiter weg lebenden Meister, wie zum Beispiel Munch oder Orozco, waren völlig unbekannt.

Heute ist das anders geworden. Zahlreiche Künstler in Europa und in Amerika bezeigen ihre Neugierde, gegenseitig ihre Werke kennenzulernen. Und sie bemerken oft, daß ihre ausländischen Kollegen von jenseits des Atlantischen Ozeans sich in der gleichen künstlerischen Sprache ausdrücken. Paris, früher unbestrittenes Zentrum der künstlerischen Welt, durfte es sich erlauben, diejenigen zu ignorieren, die es nicht in sich aufnehmen konnte; heute hat es sich glücklicherweise anscheinend angepaßt; die Ausstellung mexikanischer Kunst zum Beispiel und diejenige von Frank Lloyd Wright, die unlängst in Paris gezeigt wurden, hatten bei einem weiteren internationalen Publikum einen lebhafteren Erfolg zu verzeichnen als je eine andere Veranstaltung dieser Art vor dem Krieg. Die große Ausstellung, die das Museum of Modern Art in New York kürzlich im Musée d'Art Moderne in Paris (und im Kunsthaus in Zürich) veranstaltete, hat ein ganz andersgeartetes Interesse wachgerufen als die höfliche Unbeteiligung, mit der die amerikanische Ausstellung, welche im «Jeu de Paume» 1938 organisiert worden war, empfangen wurde.

1  
Stuart Davis, Schneeschläger, 1930  
Le fouet  
Eggbeater

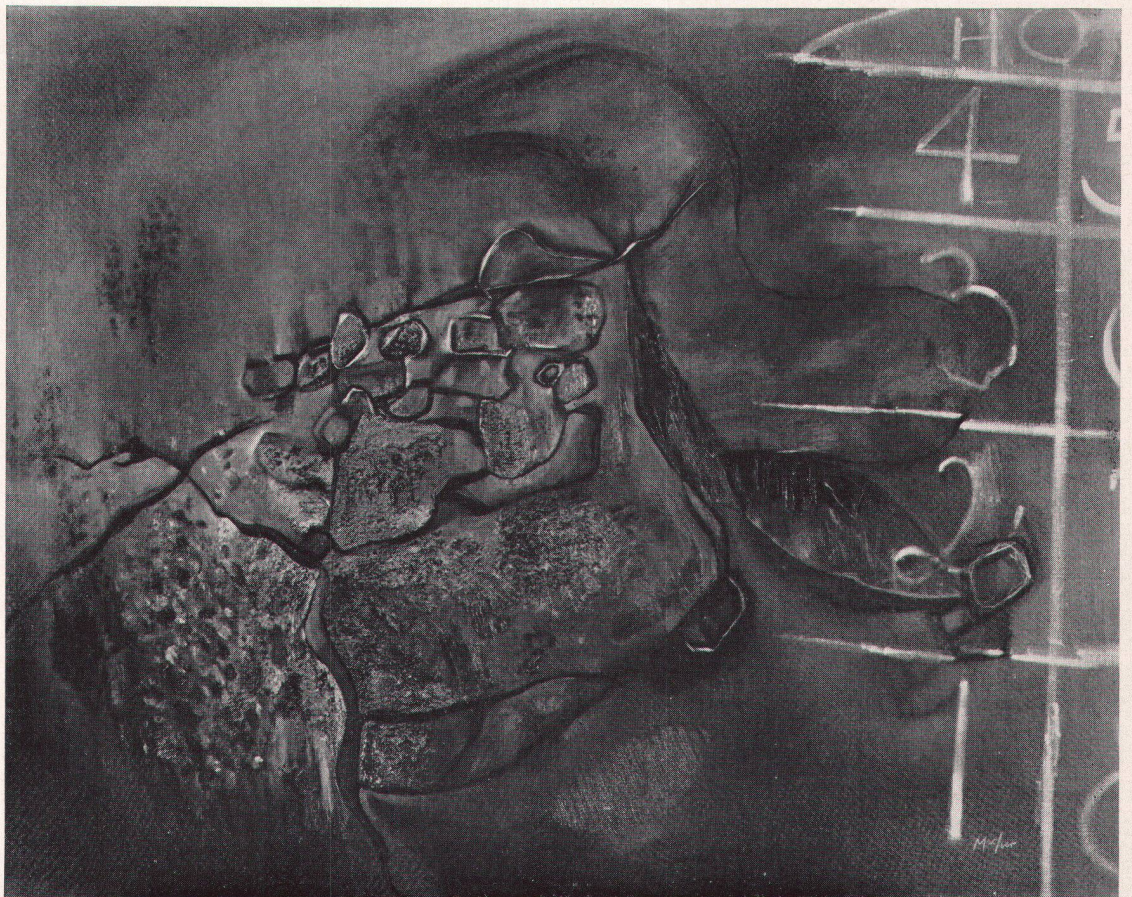
2  
Ben Shahn, Landschaft am Pazifik, 1945  
Pacifique  
Pacific Landscape

3  
Loren Mac Iver, Hüpfspiel, 1940  
Marelle  
Hopscotch

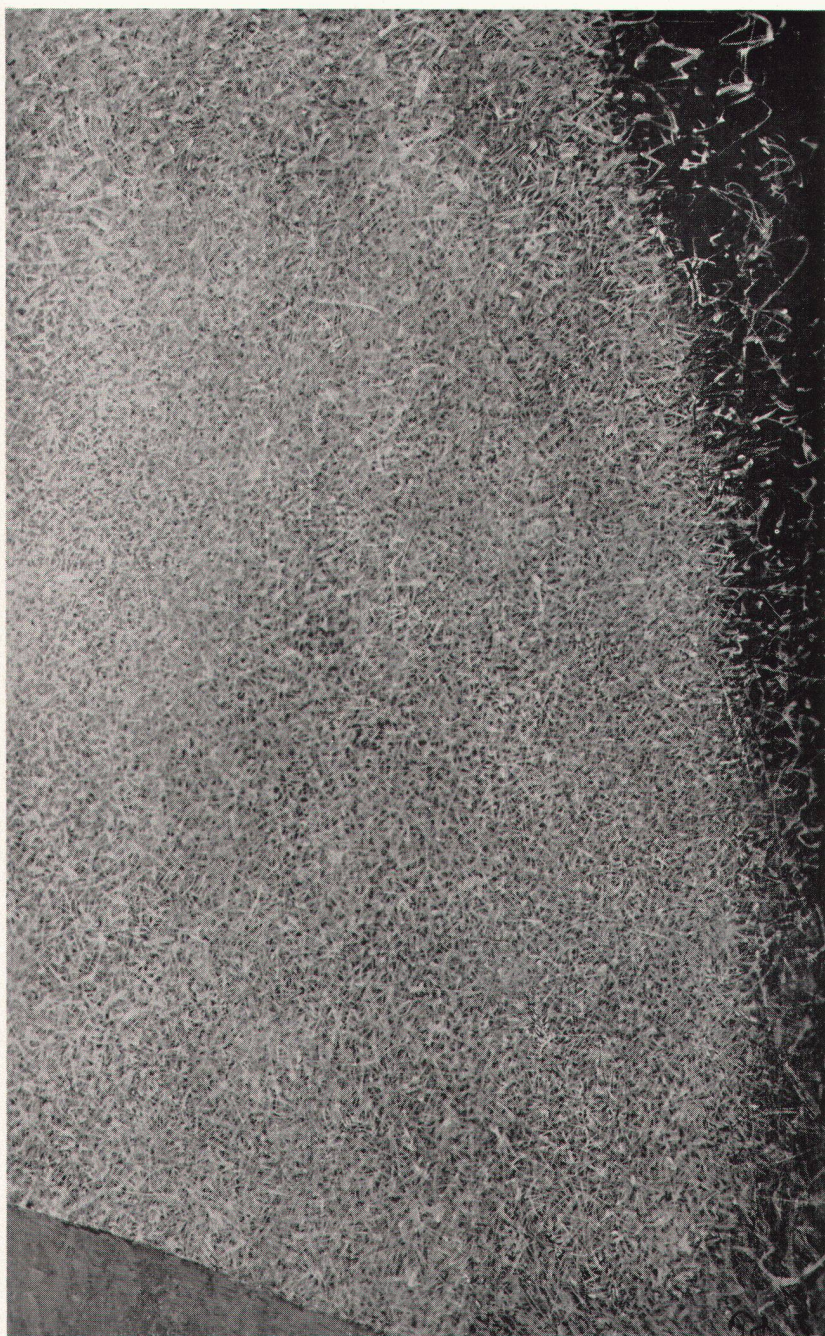




2



3



4  
 Mark Tobey, Am Rande des Monats August, 1953  
 Au bord du mois d'août  
 Edge of August

Fast alle modernen amerikanischen Künstler sind ausländischer Herkunft. Wie fast alle amerikanischen Bürger übrigens, denn nur wenige unter uns sind indianischen Ursprungs. Man darf nicht vergessen, daß die Fremden sich in Amerika viel leichter eingewöhnen als die Amerikaner im Ausland, so daß der Nachkomme eines Einwanderers die amerikanischen Merkmale ebenso deutlich aufweist wie der Abkömmling der ersten Puritaner. Der amerikanische Geist ist nicht ausschließlich eine Angelegenheit der Vererbung; er kann genau so gut auch ein erworbener Charakterzug sein. Gleich verhält es sich mit den künstlerischen Ideen.

Viel mehr als die Europäer haben sich die amerikanischen Künstler seit langem ernsthaft mit der zeitgenössischen Kunst anderer Länder befaßt. Mehr als zwei Jahrhunderte lang sind wir vom künstlerischen Standpunkt aus ein Kolonialvolk gewesen und haben unsere Blicke auf unsere europäischen Vorbilder gerichtet. Heute nähren sich unsere Künstler aus reichen internationalen Quellen, und zwar nicht nur dank dem «Musée imaginaire», sondern auch dank den zahlreichen Ausstellungen, die in unseren 350 sehr regsamen Kunstmuseen zu sehen sind. Die Maler von Los Angeles oder von Chicago besitzen jetzt die Möglichkeit, mehr von Klee, von Matisse oder von Mondriaan zu sehen als die Maler in Paris, London oder Amsterdam. Das Museum of Modern Art und das Guggenheim Museum in New York sowie die Galerien einiger hundert Kunsthändler stellen fortwährend mehr moderne Bilder von ausgezeichneter Qualität aus, als man gewöhnlich in irgendeiner andern Großstadt der Welt zu sehen bekommt. Die amerikanischen Maler haben aufgehört, von Europa bevormundet zu sein. An den modernen künstlerischen Bestrebungen haben sie von nun an so gut teil wie ihre europäischen Kollegen.

Sogar schon vor dem ersten Weltkrieg hatten einige amerikanische Pioniere in Europa gearbeitet und sich dort mit den fortschrittlichsten Gedanken jener Epoche vertraut gemacht: Prendergast zum Beispiel, der gegen 1890 ganz für sich allein Cézanne, Signac und Bonnard entdeckte; oder Weber, der im Jahre 1907 das Atelier von Matisse besuchte; oder Stella, der mit den Futuristen arbeitete und ausstellte; oder Hartley und Feininger, die in Deutschland zusammen mit ihren Freunden vom «Blauen Reiter» und vom «Sturm» ihre Bilder zeigten.

Nichtsdestoweniger – trotz diesen Vorläufern – erstand auf amerikanischem Boden keine Bewegung, die von dem leidenschaftlichen Suchen der europäischen Vorhut inspiriert gewesen wäre, bis es im Jahre 1913 zu der aufsehenerregenden «Armory Show» kam. Diese Ausstellung bildete einen riesigen Über-Salon von 1600 Werken, von denen ein Fünftel an vorurteilslose Sammler verkauft wurde, die sich aus den zweimal hundertfünfzigtausend Amerikanern rekrutierten, welche die Ausstellung in New York, Boston und Chicago besuchten. Das war ein prachtvoller Succès de scandale für die Menge, eine aufrührerische Begebenheit für die meisten Kritiker, eine erregende Droge für viele unter den jungen Künstlern. Vor diesem Datum war die moderne Kunst in den Vereinigten Staaten beim Impressionismus stehengeblieben; man hatte bis dahin in der Neuen Welt noch kaum ein nachimpressionistisches Werk, ein abstraktes oder kubistisches Bild gesehen. So löste denn die «Armory Show» einen heilsamen und notwendigen Schock aus.

Nach dem ersten Weltkrieg bekam man in Amerika immer mehr europäische Werke zu sehen. Das Metropolitan Museum in New York veranstaltete 1920 eine große Ausstellung moderner, meist französischer Bilder. Die größten amerikanischen Sammlungen moderner Kunst begannen zu entstehen; sie setzten sich hauptsächlich aus französischen und amerikanischen Werken zusammen: die Sammlung von John Quinn (der dem Louvre den «Cirque» von Seurat vermachte), diejenige von Mrs. Barlett (die im Jahre 1924 «La grande Jatte» von Seurat ankaufen ließ) oder



5  
Arshile Gorky, Agonie, 1947  
Agonie  
Agony

6  
Jackson Pollock, Nummer I, 1948  
Numéro I  
Number I





7

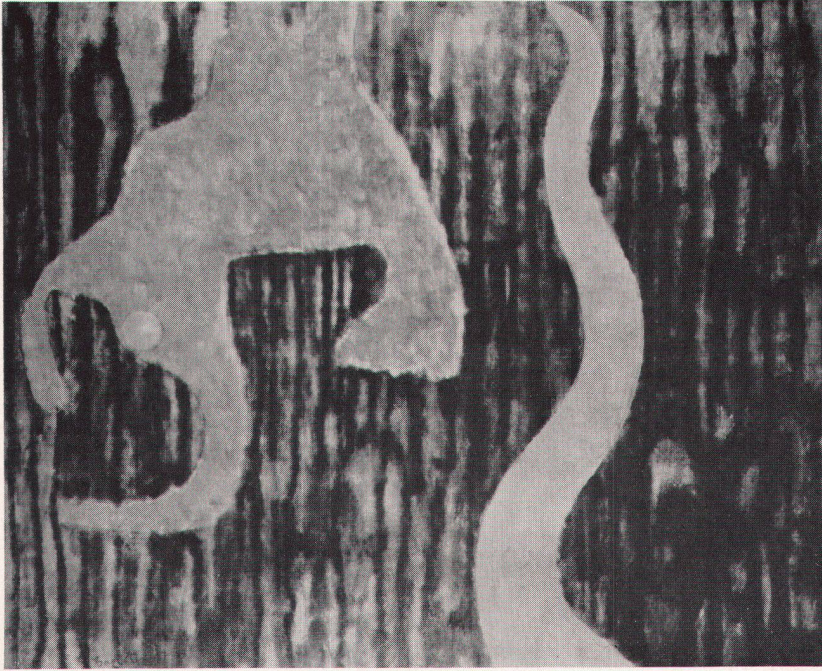
diejenige des draufgängerischen Dr. Barnes, der (ohne Übertreibung) Dutzende von Bildern eines Matisse und eines Picasso sowie (auch dies ohne Übertreibung) ebenfalls Dutzende von Cézannes und Renoirs erwarb; ferner ließ Miß Dreier ihre äußerst sehenswerte Sammlung (Léger, Kandinsky, Duchamp, Klee) in allen Staaten ausstellen. Moderne Bilder hielten Einzug in die amerikanischen Museen (Buffalo erwarb seinen ersten Picasso im Jahre 1926, einen Matisse im Jahre 1927). Obwohl die öffentlichen Ankäufe weder so zahlreich noch so bedeutend waren wie diejenigen der deutschen Museen, so war doch Amerika darin Frankreich und England voran. Neue Bande mit Europa wurden geknüpft, als eine wesentliche Anzahl großer Künstler vor Hitler, Mussolini und dem Krieg nach Amerika flohen. Arp, Chagall, Ernst, Léger, Lipschitz, Masson, Mondriaan, Tanguy und viele andere arbeiteten und stellten in den Vereinigten Staaten aus, wo ihre Persönlichkeiten bekannt wurden und wo sie zahlreiche Freunde gewannen.

Was ergab sich aus dieser Internationalisierung des amerikanischen künstlerischen Lebens? Wie vereinigt sich dieses neue europäische Erbe mit unserem früheren Erbe? Um bei den ersten Anfängen zu beginnen: Die Talente der zweiten Garde ließen sich vom Manierismus und von den festgefügtten, aus Europa eingeführten Formeln überrennen. Diejenigen unter

den Amerikanern, welche die Werke der besten europäischen Künstler einfach nachgeahmt haben, verdienen nicht mehr Interesse als die europäischen Nachahmer. Immerhin haben einige Künstler dadurch gewonnen, daß sie sich für eine Zeitlang den Vorschriften ausländischer Schulen unterstellten, worauf sie aber dann ihren eigenen Weg einschlugen, indem sie über ihre Vorbilder hinausgingen, um weniger eklektische, dafür aber um so persönlichere Werke zu schaffen. So sind Martin, Hartley und Sheeler oder der erstaunlichste von allen: Gorky, nachdem er sich zehn Jahre lang in die Art Mirós und Picassos vertieft hatte, doch zu den stärksten und originellsten Meistern ihrer Generation geworden.

Ferner ist es wichtig, die Wirkung des bewußten oder unbewußten Widerstandes gegen die europäischen Einflüsse zu beobachten. Wohlverstanden: dieser Faktor hat sich oft als negativ erwiesen. Allein, eine bedeutende Anzahl von Malern, die sich durch die anregenden aus Europa eingeführten Werke angespornt fühlten, haben sich schließlich doch der Renaissance ihrer heimatlichen Überlieferung zugewandt. Demuth, Spencer, Sheeler und andere «Immaculates» zum Beispiel, die sich beeindruckten ließen von der ästhetischen Wirkung der glatten und eckigen Flächen, die dicht ineinandergeschachtelt waren und die sie auf den kubistischen Bildern gesehen hatten, entdeckten ähnliche Werte bei dem seit undenklichen Zeiten erhalten gebliebenen herben Stil der Eingeborenen (einschließlich der Volkskunst) und malten wieder dichte und kräftige Stilleben, Intérieurs und Panoramen unbewohnter Städte. Die Architekten, die Photographen und die Industriedesigner machten im selben Augenblick ähnliche Entdeckungen auf dem Gebiet der gleichermaßen klaren Formen der Maschinen und Fabriken. (Zu jener Zeit entwickelten sich in Europa mit der Rückkehr zur Sachlichkeit die mechanistischen Formen von Léger, der Purismus der Bilder von Corbusier und die Apotheose der nichtfunktionellen Art der Maschine, wie sie in «Pacifique 231» von Honegger zum Ausdruck kommt.) Hopper hat sich kurzerhand von allem, was in der modernen Malerei als modern gelten kann, distanziert; er hat dem reinen Realismus unseres 18. und 19. Jahrhunderts Dauer verliehen, immerhin nicht durch einfaches Festhalten am Alten, sondern um seine Verzweigung über die geistige Dürre darzustellen, die in zahlreichen typisch amerikanischen Städten zu finden ist. Vom malerischen Gesichtspunkt aus gibt es kein Element in diesen Bildern, das nicht in die Zeit vor Manet zurückreichte, und vielleicht tut man ihnen unrecht, wenn man sie zur modernen Malerei zählt. Aber indem Hopper und andere eine klarsichtige Schau realisierten und sie von aller Idealisierung streng distanzieren – eine Haltung, welche die vorhergehenden Generationen der amerikanischen Maler gekennzeichnet hatte –, haben sie sich dieser erprobten Methoden bedient, um eine Haltung auszudrücken, die ihrer Zeit und ihrem Land gemäß war – das ist so richtig und wahr, daß sie tatsächlich unter all den zeitgenössischen amerikanischen Meistern diejenigen sind, die von den Ausländern am wenigsten verstanden werden.

Der dritte Vorteil, den die Vertrautheit mit der internationalen modernen Kunst gebracht hat, ist der wichtigste, aber auch der am schwersten zu definierende. Es handelt sich um die glückliche Assimilation ausländischer Techniken oder ästhetischer Theorien,

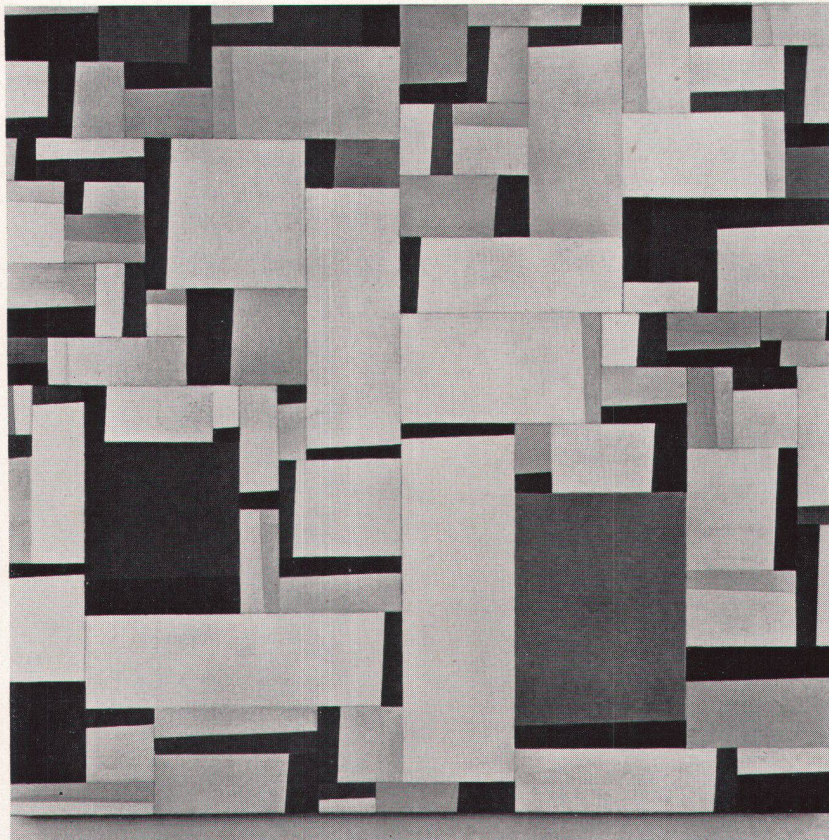


8

7  
Willem de Kooning, Frau, I, 1950–52  
Femme, I  
Woman, I

8  
William A. Baziotes, Dschungel, 1952  
Jungle  
Jungle

9  
Fritz Glarner, Relationen, 1947–48  
Relations  
Relational Painting



9

so daß es sich nicht mehr um importierte Waren handelt, sondern daß sie amerikanisch geworden sind, ganz wie unsere Einwanderer aus Fleisch und Bein. Solche Synthesen sind in Amerika gang und gäbe, und man darf dabei nicht vergessen, daß eine Synthese ebenso schöpferisch sein kann wie ein Originalprodukt. Es ist schwierig, in einer solchen Materie zu verallgemeinern, denn es bestehen darüber keine Regeln. Nichtsdestoweniger sollen einige Beispiele den Charakter der neuen Assimilation verdeutlichen.

Betrachten wir *Stuart Davis*. Ein großer Teil seines Stils ist ohne Zweifel festgelegt durch den synthetischen Kubismus, die Papiers collés und die «Rückkehr zum Gegenstand» von Paris um 1920. Aber bald veränderten sich diese Elemente sehr stark in eine Stenographie, die ebenso «eingeboren» ist wie der Jazz, den er nicht entbehren kann, wenn er malt. Er schafft jetzt eine Art Synopsis des amerikanischen Lebens in Staccato, die von Jazzrhythmen überschäumt, von Allegros, die von einem beißenden Yankeehumor gefärbt und gezeichnet sind.

Oder betrachten wir *Ben Shahn*, der mit 27 Jahren nach Paris kam und wie Rouault zu malen begann. Einige Jahre später arbeitete er für Diego Rivera. Man würde es heute nicht mehr glauben. Obwohl seine gequälten Elegien Saiten zum Klingen bringen, die in Europa und in Mexiko wohlbekannt sind, haben seine Bilder nichts zu tun mit europäischer Malerei, auch wenn die meisten Quellen seiner Inspiration in Europa zu suchen sind. Mit unvergleichlicher Manier erreicht er eine nicht stereotype Wirklichkeit, und zwar durch leichte, aber wirksame Verzerrungen; mit einem wunderbaren Geist malerischer Erfindungen gibt er ein Gefühl der Einsamkeit und der geistigen Entbehrung wieder, wie es dem 20. Jahrhundert eignet und wie es sich auch in den trockensten und lakonischsten Werken Hoppers verbirgt. Indem Shahn das peinigende Ungesättigtsein aufzeigt, bezeugt er die Wichtigkeit der menschlichen Werte, die oft von einer verindustrialisierten und merkantilierten Zivilisation in Frage gestellt werden. Er illustriert diese humanistischen Themen nicht, er einverleibt sie seinen malerischen Werten, die dadurch autonom werden.

Gleich wie Shahn ist *Loren Mac Iver* von Klee abhängig. Immerhin – jeder Quadratmillimeter ihrer friedlichen Malerei offenbart ihre in Hunderten von Ausstellungen vertiefte Kenntnis, sowohl im Musée d'Art Moderne wie auch bei den Kunsthändlern in New York; aber ohne diese Kenntnisse würde ihre Malerei nicht zu einer solch großen, beschwörenden Macht – und dies bei größter Sparsamkeit der Mittel. Sie hat eine magische Schönheit in den banalen, aber meist unbekanntesten Aspekten der Stadt entdeckt: die nächtliche Beleuchtung, durch eine Windschutzscheibe geschaut, kindliche Kritzeleien oder das irisierende Netz, welches das Öl in einem Bach hinterläßt. Ihre Werke gleichen wundertätigen Offenbarungen, wie die kurzen Gedichte von Emily Dickinson.

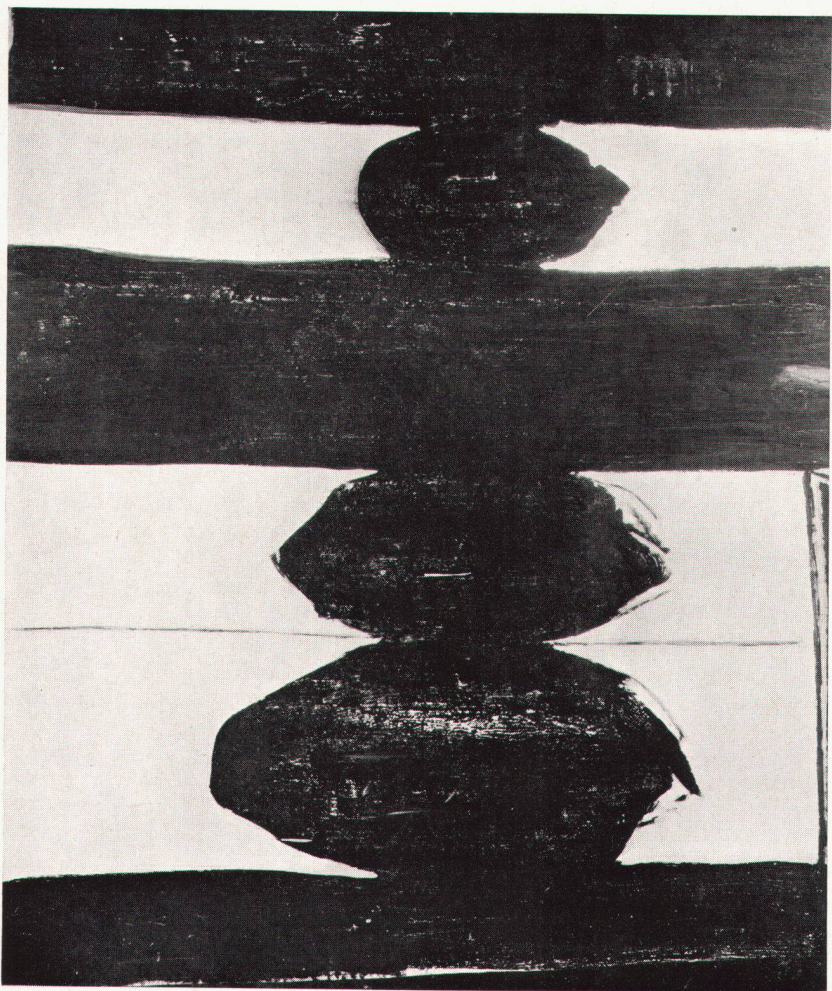
Die internationalsten von allen Malern sind diejenigen, welche dem abstrakten Expressionismus treu geblieben sind, der sich seit dem Krieg mit der unaufhaltbaren Schnelligkeit eines Strohfeuers ausgebreitet hat. Seine ursprünglichen Quellen finden sich bei Van Gogh, Kandinsky, Miró und Masson; auf nationalem Gebiet sind seine unmittelbaren Vorläufer Gorky – ein in Armenien geborener Amerikaner;



10

**10**  
 Franz Kline, Der Häuptling, 1950  
 Le chef  
 Chief

**11**  
 Robert Motherwell, Granada, 1949  
 Grenade  
 Granada



11

Matta – ein in Chile geborener Amerikaner; Hans Hofmann – ein in Deutschland geborener Amerikaner, heute Professor und ehemals Schüler Kandinskys – und Mark Tobey – ein in Amerika geborener Amerikaner, der in China Kalligraphie studiert hat. Ähnlich wie «Dada» nach dem ersten Weltkrieg hat der abstrakte Expressionismus jede andere Kunstform verdrängt; allein, entgegen dem Dadaismus ist seine Art unheimlich ernst und bleibt im Gebiet der menschlichen Angst verhaftet, in einer Welt, die am Rande des Abgrunds steht. Obwohl er oftmals versucht, eine flüchtige Sicherheit darzustellen, scheint er doch der Vernunft nicht zu trauen und zeigt sich gern als metaphysischer Nihilismus. Vor der erschreckenden Auflösung des Körperlichen, der er sich im aufgehobenen oder halbflüssigen Raum hingibt, spürt man, wie einem der Boden unter den Füßen weggezogen wird und wie jedes feste Element, an dem man sich noch halten könnte, entweicht. Keine Sicherheit existiert mehr, außer der einer bebenden, energetischen Potentialität. Diese gefühlsgeladenen Verwicklungen sind in einer einzigartigen malerischen Sprache zum Ausdruck gebracht; die affektiven Werte haben sich auf leidenschaftliche Art dem Pinsel mitgeteilt, und man fühlt, daß dem Auftragen der Farbe auf die Leinwand die Erregung innewohnt (und oft, unglücklicherweise, daß die Erregung sich nur auf die Handlung des Malens richtet). Man könnte denken, das alles mache die Malerei so persönlich, daß sie bestenfalls nur noch lokalen, nationalen oder gildenmäßigen Wert besitze. Allein, während ein Teil dieser Werke der großen Menge unzweifelhaft unverständlich ist, zeigt doch die Begeisterung, mit der sie von so vielen jungen Leuten aufgenommen werden, daß sie zu einer gefühlsbedingten Erfahrung «sprechen». Dieser Stil, der bei seiner in mehreren amerikanischen Städten gleichzeitig erfolgten Entstehung lokal und national war, ist zum interkontinentalsten geworden, den man seit dem ganz aus Virtuosität bestehenden akademischen Realismus gekannt hat, der gegen das Ende des 19. Jahrhunderts blühte.

Der Franzose Soulages malt Bilder, die eine gefühlsmäßige Affinität mit denjenigen des Amerikaners Kline aufweisen. Der Jugoslawe Lubarda erreicht oft auf malerischem Gebiet den Amerikaner De Kooning, der sein lebendiger Gegenpol ist. Wer die riesigen (allzu riesigen) internationalen Ausstellungen im Jahre 1954 in Venedig oder in São Paulo gesehen hat, begegnete immer wieder Bildern «in der Manier von Pollock», die aus allen möglichen Ländern stammten. Was früher eine einsame Klage war, ist jetzt zu einer internationalen Sprache geworden, die unter den Händen von jungen Talenten zum Ausdruck wird, seien es Franzosen, Holländer oder Amerikaner, oder die zerstörerisch wirkt auf weniger wehrhafte Persönlichkeiten, wie dies zu allen Zeiten so war, in allen Stilen, in allen Ländern. Das Fehlen von offenkundigen lokalen Charakteristiken in diesen Werken wie in andern Produkten unserer Zeit hat jedoch nicht zur Folge, daß die neue Kunst in Frankreich, Deutschland oder Amerika weniger französisch, deutsch oder amerikanisch sei. Es bedeutet einfach, daß zahlreiche junge Franzosen, Deutsche, Amerikaner, Italiener, Engländer oder Belgier in einer immer ähnlicheren Art fühlen und malen. Was die moderne Kunst betrifft, so ist hier mehr als die Hälfte des Weges durchlaufen, und zwar nicht nur des Wegs zum Zusammenschluß der europäischen Staaten, sondern zur Einheit der ganzen Welt.





12  
 Alexander Calder, Walfisch, Stabile 1937. Stahlblech  
 Baleine, stabile. Feuille d'acier  
 Whale, stabile. Steel

*William A. Baziotes.* Geboren 1922 in Pittsburgh, Pa.  
*Alexander Calder.* Geboren 1898 in Philadelphia, Pa.  
*Stuart Davis.* Geboren 1894 in Philadelphia, Pa.  
*Fritz Glarner.* Geboren 1899 in Zürich. Seit 1936  
 in den USA  
*Franz Kline.* Geboren 1910 in Wilkes-Barre, Pa.  
*Willem de Kooning.* Geboren 1904 in Rotterdam.  
 Seit 1926 in den USA  
*Loren Mac Iver.* Geboren 1909 in New York, N.Y.  
*Robert Motherwell.* Geboren 1915 in Aberdeen, Wash.  
*Jackson Pollock.* Geboren 1912 in Cordy, Wy.  
*Ben Shahn.* Geboren 1898 in Kovno (Rußland).  
 Seit 1906 in den USA  
*Mark Tobey.* Geboren 1890 in Centerville, Wis.

Die abgebildeten Gemälde und Plastiken gehören dem  
 Museum of Modern Art in New York. 2-12 sind enthalten in  
 der Wanderausstellung «Moderne Kunst aus den USA»

Übertragung des Textes: Dr. Hannelise Hinderberger.