

Zweifrontenkunst : auch ein Rückblick auf dem Kalten Krieg

Autor(en): **Moos, Stanislaus von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **5 (2010)**

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872089>

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.

Stanislaus von Moos

Zweifrontenkunst

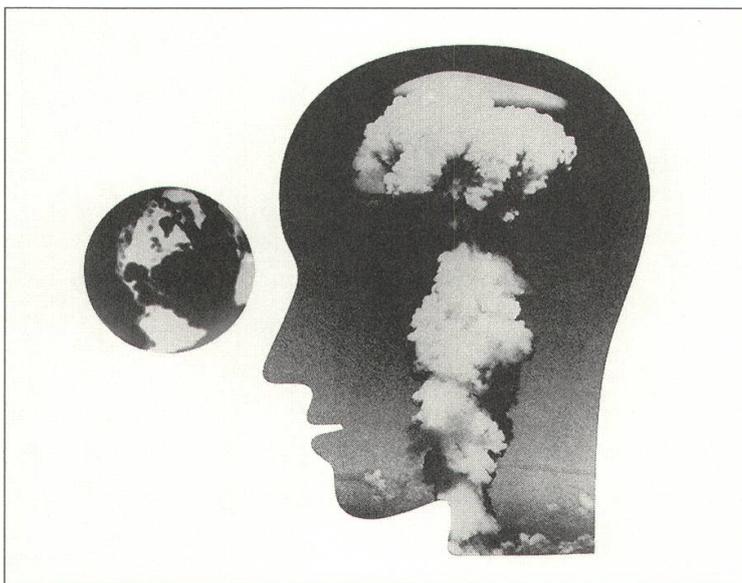
Auch ein Rückblick auf den Kalten Krieg

Wie ist zu erklären, dass die Kunst, die Architektur und das Design der Nachkriegszeit eine so erdrückende Bewusstseinsrealität wie die Teilung der Welt in zwei sich in ihrer wechselseitigen Opposition definierenden Blöcke kaum direkt, ungefiltert reflektiert haben, genauer: dass entsprechende Signale vom Radar der Kunstgeschichte bis vor Kurzem kaum registriert worden sind? Einmal abgesehen von den wenigen Studien, die sich mit dem sowjetischen Vorbild und seiner Präsenz in der Kunst jener Zeit befassen, kommt der Begriff «Kalter Krieg» in der Schweizer Kunstkritik und -geschichte praktisch nicht vor, ja bis vor Kurzem liess sich sogar eine symptomatische Skepsis gegenüber diesbezüglichen Fragestellungen beobachten.¹ Ähnliches gilt für die seit längerem florierenden Untersuchungen und Spurensicherungen zur Architektur der Nachkriegszeit.² Das Phänomen «Kalter Krieg» ist darin wie tabuisiert – wenn überhaupt, so erscheint es allenfalls im Bilde des Atompilzes, der die Epoche im Hintergrund überschattet wie ein Menetekel. (Abb. 1 sowie 4 und 5, S. 106 und 108) Und doch:

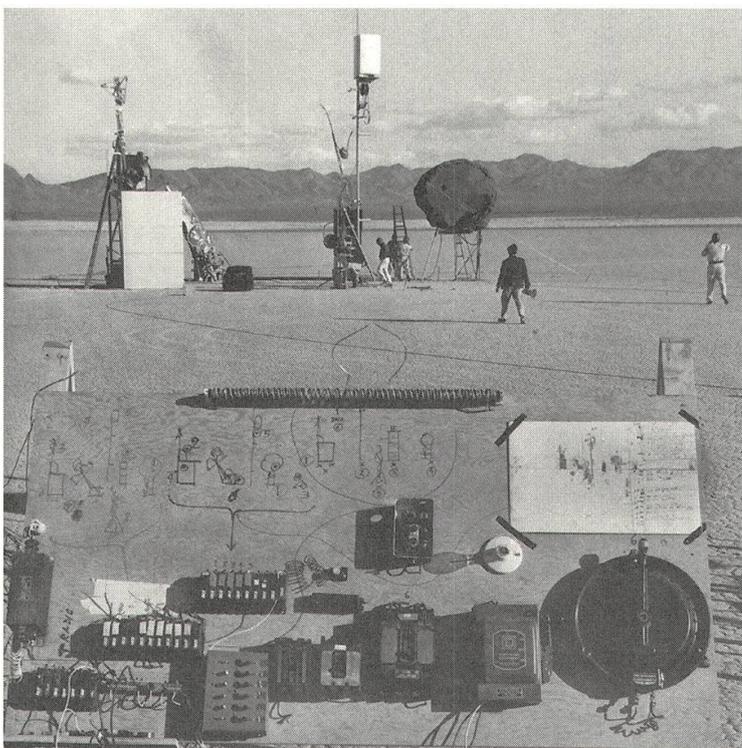
Kaum ein anderes Konstrukt hat die Welt in vergleichbarer Weise beherrscht und gestaltet wie der Ost-West-Dualismus. Er durchdrang in globalem Siegeszug das politische Denken und Handeln mehrerer Generationen, stand dadurch Institutionen und Organisationen mit weltumspannendem Wirkungsbereich Pate, lenkte gewaltige Kapitalströme, sorgte für die europäische Einigung wie für die Rechtfertigung zahlloser innerer und äusserer Kriege und Regimes jeden Typs, [...] teilte nichts weniger als die ganze Welt in Blöcke, förderte die Eroberung des planetarischen Raums und trieb sich selbst auf die Spitze durch das Gegengleiche im Gleichen: Dem Östlichen im Westen und dem Westlichen im Osten, d. h. dem drohenden, allseitigen, potentiellen oder virulenten Verrat der Agenten und «Fünften Kolonnen» – dem Feind in den eigenen Reihen. (Kurt Imhof)³

«Atomangst» und Friedensbewegung

Die Vorstellung, dass ausgerechnet die schweizerische Kunst und vor allem das schweizerische Kunst-System der Nachkriegszeit vom Kalten Krieg, dem eigentlich «stilprägenden Moment der politischen Kultur des Landes»⁴, unberührt geblieben sein soll, ist absurd. Eine Kunst ausserhalb der Zeit und ihrer Existenzfragen gibt es gar nicht. Trotzdem gibt es auf die Frage, welcher Art die Spuren waren, die der



1 Herbert Matter, *Atomic Head*, 1945, Fotomontage, abgedruckt auf dem Cover der Zeitschrift «Arts and Architecture», 1946



2 Jean Tinguely, *Etude pour une fin du monde No. 2*, 21. März 1962, Las Vegas, NV, USA

Basiskonsens des Kalten Kriegs mit seinen – laut Jakob Tanner – «grellen Kontrasten» und «einfältigen Feindbildern» in der Kunst hinterlassen haben, nicht ohne Weiteres zu beantworten. Liegt es daran, dass es gerade das Privileg von Kunst ist, die grossen Zeitthemen in anderer als einer parteipolitischen Optik abzuhandeln – bestenfalls sogar als letzte Fragen der Existenz? Das würde zumindest erklären, weshalb ihre Äusserungen im Gegensatz zu jenen der Verfasser von Leitartikeln in der Meinungspresse kein klares Bild der Parteilichkeit im Kalten Krieg ergeben und dass die Kunst auch keinerlei Signale in den auf Textquellen fixierten Gehirnen (und Computern) jener Historiker, Medienwissenschaftler und Soziologen zu hinterlassen haben scheint, die ausgezogen sind, das Phänomen «Kalter Krieg» in der Schweiz zu untersuchen.

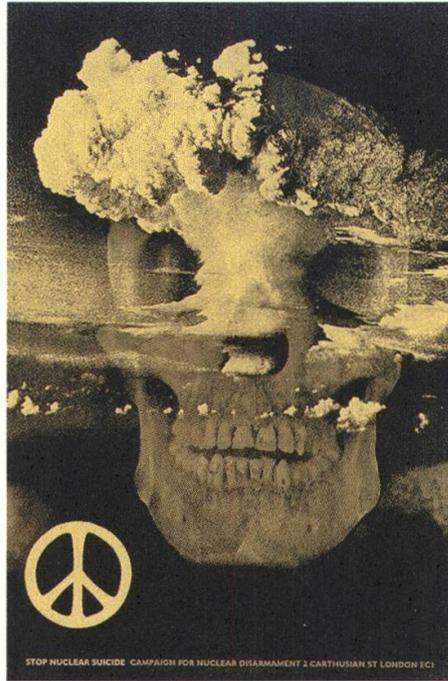
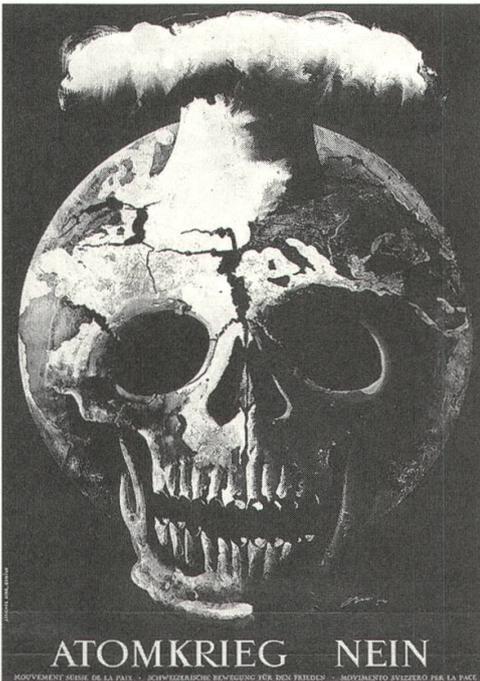
Gibt es eine plakativere und zugleich surrealere Metapher für die Situation der Schweiz gegen Ende der Fünfzigerjahre als diese: Während sich das Land anschickt, sich in Zivilschutzanlagen von gespenstischen Dimensionen einzubunkern, ruft Arnold Rüdlinger, der Leiter der Kunsthalle Basel, die «Überwindung der Gegenständlichkeit als letzte unerhörte Befreiung» aus!⁵ Auf der einen Seite die hysterische Verbunkering des Landes, bzw. der gebannte



3 Max von Moos, *Zwanzig Jahre nachher*, 1960, Öl auf Papatex,
79 x 120 cm, Privatbesitz, Luzern

Blick nach Osten, von wo der Atomschlag drohte – auf der anderen das Freiheitsversprechen der ungegenständlichen Kunst. Die «Realität» der Schweizer Kunst jener Zeit – von Hans Erni bis Max Bill, von Richard Paul Lohse bis Jean Tinguely (Abb. 2) – dürfte in wesentlichen Zügen mit diesen beiden Gegebenheiten zusammenhängen. Es waren die USA gewesen, die mit dem Abwurf von Atombomben über Hiroshima und Nagasaki im August 1945 das Gespenst der «Atomangst» zum Leben erweckten und mit ihr einen ganzen Zyklus von Motiven, ikonografischen Obsessionen und Faszinationen in der Kunst jener Zeit.⁶ Das macht aus einem Bild wie Max von Moos' *Zwanzig Jahre nachher* von 1960 (Abb. 3) noch kein anti-amerikanisches Fanal, zumal das Bild, sofern man es überhaupt mit der «nuklearen Gefahr» in Verbindung bringen will, in einer Zeit entstand, als diese Gefahr längst nicht mehr alleine von den USA ausging.

Wie sehr riskierten Künstler ihre Haut oder doch zumindest Leumund und Karriere mit weltanschaulich ambitionierten künstlerischen Positionsbezügen dieser Art? Die Antwort scheint klar. In der Schweiz gibt es einerseits keine staatliche Lenkung der Kunst, genauso wenig wie in den USA. Vielmehr herrscht im Schonraum der Kunst weitgehend Narrenfreiheit; ja diese Narrenfreiheit war und ist selbst eine Form von Politik. Andererseits machte es sich das «System» nicht allzu schwer, Künstler, die verdächtigt wurden und werden, politische Spielregeln zu verletzen, zur Ordnung zu rufen bzw. aus dem Verkehr zu ziehen. In solchen Fällen erwies sich die Grenze vom Schonraum der Kunst zur realen Welt als ziemlich durchlässig: ein «Staatskünstler»



- 4 Hans Erni, *Atomkrieg Nein*, 1953, Plakat, Stiftung Hans Erni, Luzern
- 5 F. H. K. Henrion, *Stop Nuclear Suicide*, 1963, Plakat, Victoria & Albert Museum, London
- 6 Pablo Picasso, *Plakat für den Congrès Mondial des Partisans de la Paix*, 1949, Paris, Atlante dell'architettura, Mendrisio

konnte sich so über Nacht als «Staatsfeind» entlarvt sehen.⁷ Es ist unmöglich, in diesem Zusammenhang den «Fall Erni» zu übergehen. Ein Plakat Ernīs, das 1945, zwei Monate vor dem Ende des Weltkriegs für eine politische Normalisierung mit der Sowjetunion warb, wurde mit der Begründung verboten, die Festlegung von Richtlinien für die Aussenpolitik sei in der Schweiz allein Sache des Bundesrats.⁸ (Abb. 7, S. 111) Wenige Jahre später reichte die Kunde, der gleiche Künstler Erni habe sich am «Weltkongress der Intellektuellen für den Frieden» in Wrocław (Breslau) beteiligt (1948) für eine Intervention im Nationalrat: Die Folge war zum einen die Stornierung des von Erni gestalteten, bereits zum Teil gedruckten Notenprogramms der Schweizerischen Nationalbank und zum andern die Rücknahme der bereits an den Künstler ergangenen Einladung, 1951 die Schweiz an der Biennale von São Paulo zu vertreten. Die Einladung wurde daraufhin an den politisch unverdächtigeren Max Bill übertragen, worauf noch kurz zurückzukommen sein wird.⁹

Nicht zufällig war es die Atomrüstung, die für einen weiteren Eklat sorgte: genauer, das im Auftrag der «Schweizerischen Bewegung für den Frieden» entstandene Plakat *Atomkrieg Nein* (Abb. 4), wohl eine der eindrücklichsten Bilderfindungen Ernīs überhaupt (1954). Hintergrund war die Befürchtung gewesen, es könnte zum Einsatz amerikanischer Atombomben über Indochina kommen. Kaum im Ausgang, wurde das Plakat behördlicherseits als politisch brisant, da antiamerikanisch eingestuft und im Hinblick auf die Teilnahme des US-Aussenministers Dulles an der Genfer Abrüstungskonferenz desselben Jahres aus dem öffentlichen Raum entfernt

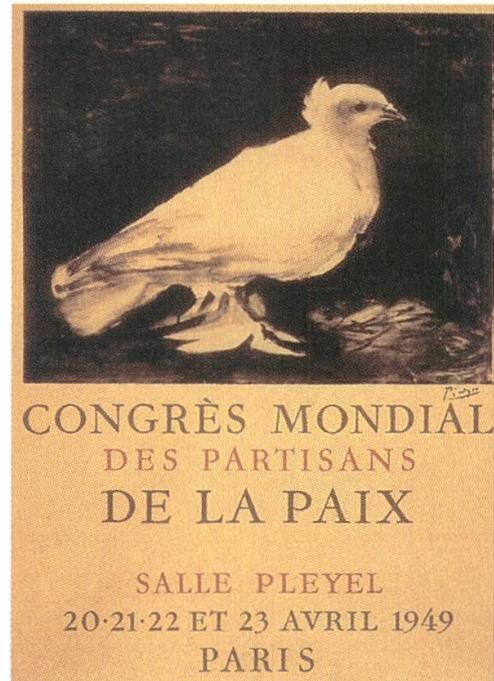
(was seine Notorietät mittel- bis längerfristig noch zusätzlich unterstützt haben dürfte).¹⁰ Ist es ein Zufall, dass die Kombination von Totenkopf und Atompilz zehn Jahre später in einem Aushang der britischen Abrüstungsbewegung wieder auftauchte? (Abb. 5)

Interessanterweise gelang es Erni, das durch die politische Marginalisierung bedingte Karrieretief in der Schweiz durch eine breit gestreute Ausstellungstätigkeit ausgerechnet in den USA zu überbrücken. Ähnlich erging es übrigens Max Frisch, der ebenfalls in Breslau gewesen war und daraufhin in der Schweiz von den bürgerlichen Medien als Nestbeschmutzer gebrandmarkt wurde – er zog 1951 als Stipendiat der Rockefeller Foundation nach New York. Beide, Erni wie Frisch, scheinen die Erfahrung gemacht zu haben, dass in den USA selbst in den finstersten Jahren des McCarthyismus ein politisch offeneres Klima herrschte als in der Schweiz. Insofern dürfte Ernīs stark an Picasso orientiertes Doppelbildnis von Ethel und Julius Rosenberg nicht allein als Hommage an die beiden angeblichen Sowjetspione zu verstehen sein, sondern auch als ein Zeichen der Solidarität mit dem massenhaften Widerstand amerikanischer Bürger gegen deren Exekution im Sommer 1953 (Abb. 6 und 8, S. 111).

Da Erni in der Nachkriegszeit aufgrund seiner virtuoson Kunstfertigkeit und seiner Verankerung in einer klassizistischen Kunsttradition (mit andern Worten genau jener Qualitäten, die ihn zum Repräsentanten einer schweizerischen Spielart des Sozialistischen Realismus prädestiniert hatten) zum eidgenössischen Publikumskünstler par excellence geworden war, sahen sich inzwischen bereits mehrere Vertreter des Schweizerischen Bundesrats veranlasst, sich anlässlich aufeinanderfolgender runder Geburtstage des Künstlers namens der Schweizer Regierung für das ihm zugefügte Unrecht zu entschuldigen.¹¹ Wie viele einstmals «kommunistische» Schweizer Künstler und Intellektuelle in den Genuss einer ähnlichen Rehabilitation kamen, bleibe dahingestellt.

«Avantgarde» und «Geistige Landesverteidigung»

Wenn es zutrifft, dass «die beispiellose Wachstumsphase der 50er Jahre» ohne den Basiskonsens des Kalten Krieges gar nicht denkbar wäre,¹² dann können wir davon ausgehen, dass sich die Spuren dieses Phänomens im Kunstbetrieb nicht in einigen

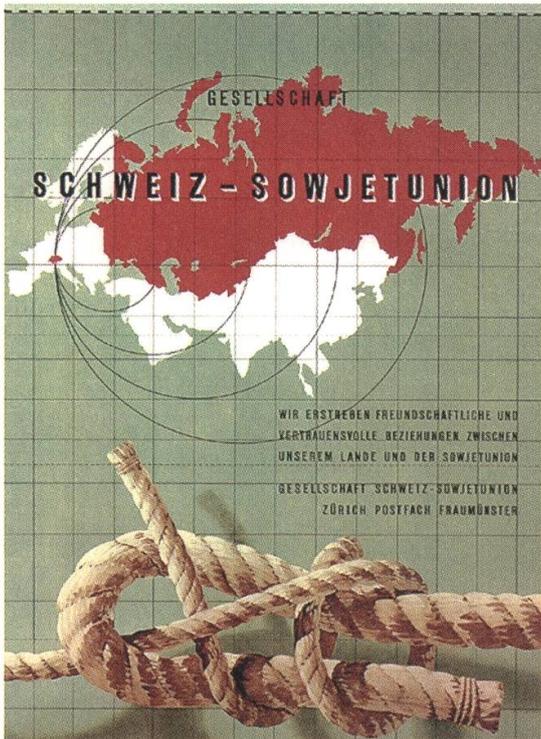


gezielten Ausgrenzungen angeblich «kommunistischer» Kunst, konkret in der Streichung bereits zugesagter Staatsaufträge an den «Kommunisten» Erni erschöpfen – bzw., ein paar Jahre später, in dem von der «Neuen Zürcher Zeitung» anlässlich der Ungarnkrise von 1956 losgetretenen «Pogrom» gegen dessen marxistischen Ideologen Konrad Farner.¹³ So unerbittlich sich einerseits die vox populi an Künstlern und Intellektuellen rächte, die verdächtigt wurden, an dem «schauerlichen Part» der «Schweizer Handlanger des Sowjetimperialismus» beteiligt zu sein, und so sehr sich Willy Bretscher als Chefredaktor der «NZZ» über die «ruchlose Dreistigkeit», «perfidie Heimtücke» sowie die «stinkenden Sumpfbblasen» der zahlenmässig eher kümmerlichen PdA-Presse erboste,¹⁴ so sehr legte der bürgerliche Konsens andererseits Wert darauf, die kunstpolitischen Weichenstellungen an die Experten delegiert zu sehen.

Insofern war der Triumph des «avantgardistischen Kunstsystems» insgesamt Teil des Syndroms.¹⁵ Wir haben es mit einem nicht ohne Weiteres aufzuschlüsselnden Paradox zu tun. Und in diesem Paradox liegt das Neue und vielleicht sogar Einmalige der Kultur des Kalten Kriegs. Historiker haben im schweizerischen Basiskonsens des Kalten Kriegs vor allem die Wiedergeburt der «Geistigen Landesverteidigung» zu erkennen geglaubt.¹⁶ Diese Konstruktion leuchtet zwar ein, aber sie bietet auf den ersten Blick keinen Schlüssel zur Erklärung der «progressiven», an der künstlerischen Moderne orientierten kulturpolitischen Dynamik der Fünfzigerjahre. Denn die Kultur der «Geistigen Landesverteidigung» gilt als heimattümelnd – als in einem sentimental Regionalismus befangen. Wie also soll man den Triumph des Avantgardismus im Kunstbetrieb dieses Landes seit den Fünfzigerjahren verstehen wenn nicht als Gegenbewegung zur «Geistigen Landesverteidigung»?

Oder wäre die «Geistige Landesverteidigung» als schweizerischer «New Deal» am Ende kulturpolitisch doch zukunftsfähiger, moderner gewesen als unter den ästhetisch Aufgeklärten gerne angenommen?¹⁷ Und wäre am Ende der Triumph der künstlerischen Abstraktion in der Kultur der Fünfzigerjahre statt durch ihre aufklärerischen Inhalte viel eher durch ihre politische Brauchbarkeit auch in politisch obskuren oder irrationalen Kontexten bedingt? – Dass die Kunst der Moderne genauso wenig gegen Vereinnahmung durch konservative oder reaktionäre Politik gefeit ist wie irgendeine andere Form von kultureller Produktion, ist an sich kein Novum.¹⁸ Hätte es eines Beweises für die Stichhaltigkeit dieser These bedurft, die Substitution des «Realisten» Erni als Vertreter der Schweiz an der Biennale von São Paulo von 1951 durch Max Bill, den Ideologen abstrakt-konkreter Kunst, könnte ihn mühelos erbringen (Abb. 13, S. 119).

Es bleibt jedenfalls das Paradox, dass sich einerseits der Basiskonsens eines leidenschaftlichen Antikommunismus in den Fünfzigerjahren in allen Bereichen des



7 Hans Erni, *Schweiz-Sowjetunion*, 1944, Plakat, Stiftung Hans Erni, Luzern

8 Hans Erni, *Julius und Ethel Rosenberg*, 1953, Pastellkreide auf Papier, 221 x 149 cm, Privatsammlung

öffentlichen Lebens konsolidierte, während andererseits der offizielle schweizerische Kunstdiskurs in zunehmendem Mass nach «links» rückte. Je engagierter die Leitartikel der grossen Zeitungen das Menetekel der kommunistischen Gefahr heraufbeschworen, je erbarmungsloser der «Landesverrat» angeblicher «Handlanger des Sowjetimperialismus» geahndet und diese selbst geächtet wurden, desto entschlossener begann sich der offizielle Kunstdiskurs in den institutionell definierten, jedoch mehrheitlich marktwirtschaftlich betriebenen Freiräumen der Kunst einzurichten und sich dabei an anarchistischen, existenzialistischen oder sozialutopischen Denktaditionen zu orientieren.¹⁹ Zwar verfolgte die offizielle Kultur diesen Vorgang mit geziemendem Misstrauen, wie die Rezeption avantgardistischer Kunst im damaligen Feuilleton eindrücklich beweist.²⁰ Doch war dieser kulturpolitische «Linksrutsch» in den Augen der Staatsräson und ihrer Politik mindestens insofern politisch korrekt, als es das Kunstgespräch für eine gewisse Zeit immun (um nicht zu sagen weitgehend blind) machte für irgendwelche Formen des «Sozialistischen Realismus» in der Kunst – und wäre es auch nur aus dem Grund, dass dieser in der Sowjetunion oder in den Ostblockstaaten «offiziell» praktiziert wurde.

Die Logik der Intrige. Blick auf die USA

Indem Kurt Imhof in dem weiter oben zitierten Passus vom «Gegengleichen im Gleichen: dem Östlichen im Westen und dem Westlichen im Osten» spricht sowie von «Agenten» und «Fünften Kolonnen», lässt er durchblicken, dass Kultur im Kalten Krieg der Logik der Intrige untersteht.²¹ Entsprechend haftet einer jeden Exkursion auf dieses Terrain der unappetitliche Beigeschmack der Spitzelei an. Was geht es die Menschen schliesslich an, was ein Künstler von der Weltpolitik dachte, als er eine Leinwand mit gestischen Spritzern und Farbsträhnen überdeckte? Und was tut es zur Sache, wer solche Bilder kaufte, bzw. in Ausstellungen und in Museen zeigte – und aus welchem Grund? – Andererseits: müssten im Rückblick nicht gerade auch diese Fragen gestellt werden, solange Quellen noch abrufbar, Kontexte noch rekonstruierbar sind, die Einsichten, Querverbindungen, Durchblicke erlauben? Und dies zumal dort, wo die Politik und die Ideologie ins Absolute oder Universale sublimiert erscheint (es wäre denn ins Neutrale oder Unverbindliche, wie mitunter auch in einer sich als «Weltkunst» verstehenden «Westkunst» jener Zeit)?²² Die amerikanische Kunstkritik hat sich der Herausforderung schon vor längerer Zeit gestellt, indem sie aufzeigte, wie Kunst, gerade dadurch, dass sie sich als apolitisch definiert, im Zeichen des Kalten Krieges massiv zum Politikum werden konnte.²³ Die Architekturgeschichte ist nachgezogen, indem sie etwa die politische Logik der ost-westlichen Rezeption des Bauhauses in den Fünfzigerjahren zu hinterleuchten begann, während in den Niederlanden die weltumspannende Rolle amerikanischer Geheimdienste und Stiftungen im Zusammenhang mit der Urbanisierung der Dritten Welt erforscht wird, etwa am Beispiel der Arbeit des Städtebauers Konstantinos Doxiadis.²⁴

Ob solche Forschungsprojekte einer Logik der «Entlarvung» gehorchen oder eher im Zeichen der Bewunderung für die Gewitztheit stehen, mit der engagierte Vertreter künstlerischer Modernität die politische Chance für ihre ja nicht von vornherein moralisch verwerflichen Zwecke zu nutzen verstanden, hängt vom jeweiligen politischen Credo ab. Den ersten Standpunkt vertritt etwa Max Kozloff, wenn er vollmundig meint, der «onslaught of acceptance» habe noch den letzten Rest eines subversiven Potenzials des Abstrakten Expressionismus in ein Instrument amerikanischer Hegemonie verwandelt.²⁵ Symptomatisch für den zweiten sind alle jene, denen die Machenschaften des amerikanischen Geheimdienstes im Grunde noch so recht waren, solange sie der Förderung moderner Kunst dienten – allen voran Thomas A. Braden, der sein eigenes Engagement für die Sache der Moderne salopp mit dem Satz resümiert: «I'm glad the CIA is immoral».²⁶

Zu den spannenden Aspekten dieser Story gehört die Rolle, die das Museum of Modern Art und, damit verbunden, das Rockefeller Imperium schon in den Dreissi-

ger Jahren des letzten Jahrhunderts gespielt haben, um die Position der USA in der Welt kulturpolitisch zu untermauern. Wie die lange Geschichte der Synergien zwischen dem MoMA und den staatlichen Organen des Kulturexports in den USA zeigen, konnte die Kulturpolitik des Kalten Krieges im parlamentarischen System der USA oft nur auf dem Wege der raffinierten Intrige umgesetzt werden. Wäre amerikanische Kulturpolitik in ihren Richtlinien von der präsidentialen Exekutive bestimmt worden bzw. vom Parlament (oder von den grossen, offiziellen Organisationen der Künstlerschaft), hätte sie sich in ihren Grundzügen kaum grundsätzlich von derjenigen etwa der Sowjetunion unterschieden. Die Anekdoten, die das Kunsturteil des amerikanischen Präsidenten Harry Truman zum Gegenstand haben, tragen jedenfalls wenig zur Entkräftung einer solchen Hypothese bei. Es sei ein Vergnügen, sich mit der Vollkommenheit der Alten Meister zu konfrontieren, schrieb der Präsident 1948 nach einem improvisierten Museumsbesuch in Washington in sein Tagebuch: «It's a pleasure to look at perfection and then think of the lazy nutty moderns. It's like comparing Christ to Lenin.»²⁷

Wer sich auf politischer Ebene für den Durchbruch der künstlerischen Moderne engagierte, musste also damit rechnen, der Politik ins Messer zu laufen. Einer der Exponiertesten unter ihnen war der bereits erwähnte Journalist Thomas A. Braden. Dieser tauschte 1950 sein Amt als Sekretär des MoMA gegen die Aufsicht über die kulturellen Initiativen der CIA ein. Mögen ihm die einen nie verziehen haben, in dieser Funktion die Ideale der ästhetischen Avantgarde profanen politischen Machtinteressen untergeordnet zu haben, so waren ihm die anderen nicht weniger entschieden dankbar dafür, ein für die Moderne günstiges oder doch mindestens empfängliches Klima in der amerikanischen Kulturpolitik geschaffen zu haben.²⁸ Als Kulturbeauftragter der CIA finanzierte Braden z. B. 1952 eine Konzertreise des Boston Symphony Orchestra nach Europa. Das Argument, mit dem er diesen gegen den Widerstand des amerikanischen Kongresses durchgesetzten Staatszuschuss im Nachhinein begründete, scheint auch nicht musikinteressierte Kongressabgeordnete überzeugt zu haben: Das Boston Symphony Orchestra habe, so Braden, in Paris weit mehr Zustimmung zu Amerika erobert als es John Foster Dulles oder Dwight D. Eisenhower mit hundert Reden hätten tun können.²⁹

Die Stunde Arnold Rüdlingers

Ähnliche Überlegungen waren auch im Spiel, als ein anderer Protagonist der Kulturpolitik des Kalten Krieges, Porter A. McCray, als Direktor der «International Activities» des MoMA im Auftrag der Rockefeller begann, eine Reihe von Ausstellungen aktueller amerikanischer Kunst zuhanden europäischer Museen zusammenzustellen,

Ausstellungen, von denen eine erste 1952 in Zürich und eine weitere 1958 in Basel zu sehen waren – die letztere ganz auf den Abstrakten Expressionismus und die Color Field Malerei konzentriert, also die Tendenzen, die heute Schwerpunkte der Sammlung des Kunstmuseums Basel ausmachen.³⁰ McCray war nicht entgangen, dass das Interesse an neuer amerikanischer Malerei in Europa lebhafter war als in den USA selbst. Schon 1946 hatte Georges Mathieu schliesslich versucht, die junge amerikanische Kunstszene in einer Ausstellung mit der französischen zusammenzuführen – ohne Erfolg. 1950 stellte dann Willem Sandberg in seiner Ausstellung «Amerika schildert» Jackson Pollock in den Mittelpunkt. Nachdem Michel Tapié 1952 die «Bombe Pollock» in Paris zum Platzen gebracht hatte,³¹ schien Europa nicht länger zu warten zu wollen, den Dialog mit der neuen amerikanischen Malerei in grossem Umfang aufzunehmen. Dank dem «International Program» wurde das MoMA in der Folge zum amerikanischen Brückenkopf für entsprechende Projekte. Der europäische und speziell der Pariser Katzenjammer darüber, dass New York zur Kunstmetropole Nr. 1 aufgestiegen war, liess nicht lange auf sich warten.³²

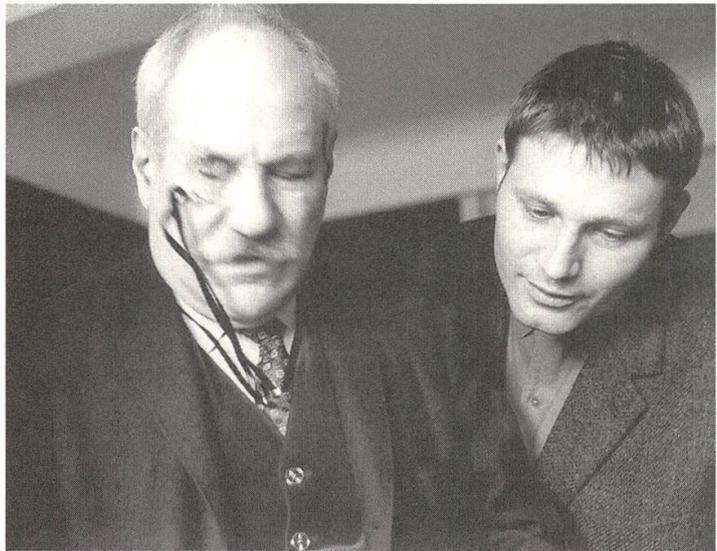
So oder so: während in einflussreichen Kreisen des amerikanischen State Departments und der CIA die Meinung um sich griff, dass der Teufel des Totalitarismus in Europa am wirkungsvollsten mit dem Beelzebub des «demokratischen Sozialismus» ausgetrieben werden könne, und dass sich die amerikanische Kulturpolitik zu diesem Zwecke anschicken müsse, in Europa ein «leftist lexicon free of Kremlin grammar» zu fördern,³³ schlug in der Schweiz (unter anderem) die Stunde

Arnold Rüdlingers. Nachdem er 1952 in Bern noch die «Ecole de Paris» gezeigt hatte, unternahm Rüdlinger nun einen ersten Versuch der kritischen Zusammenschau europäischer und amerikanischer Tendenzen und lancierte dabei den Begriff «Tachismus» («Tendances actuelles», 1955).³⁴ Im gleichen Jahr wurde Rüdlinger nach Basel berufen, eine Stadt, deren chemische Industrie seit Jahrzehnten durch ein enges kommerzielles und wissenschaftliches Beziehungsnetz mit den USA verbunden war.³⁵ Drei Jahre spä-



9 Arnold Rüdlinger bei der Eröffnung der Ausstellungen «New American Painting» und «Jackson Pollock» in der Kunsthalle Basel, 1958

ter konnte Rüdlinger dann in Basel zusammen mit einer Übersicht von Werken Jackson Pollocks die Ausstellung «New American Painting» eröffnen, die hierzulande als eigentlicher Durchbruch für die transatlantische Öffnung der schweizerischen (und nicht nur der schweizerischen) Kunstszene gilt (1958). (Abb. 9 und 10) Allerdings sollte man den amerikanischen Kontext dieses Durchbruchs nicht völlig ausser Acht lassen. Erstens war Rüdlingers Operation nur dank politischer Weichenstellungen seitens der USA möglich, die damals schon etliche Jahre zurücklagen. Und zweitens war die damals auf die europäische Tour geschickte amerikanische Kunst zum gegebenen Zeitpunkt in New York selbst bereits im Begriffe, durch jüngere Tendenzen aus dem Licht der Aktualität verdrängt zu werden.³⁶ Gerade Rüdlinger selbst scheint sich dieses Umstandes schmerzlich bewusst gewesen zu sein – sein fehlendes Verständnis insbesondere für die amerikanische Pop Art führte zu einer tiefen persönlichen Krise.³⁷



10 Barnett Newman und Rolf Iseli, ca. 1958

«Vulgärmarxismus» und «Flucht in den Geist»

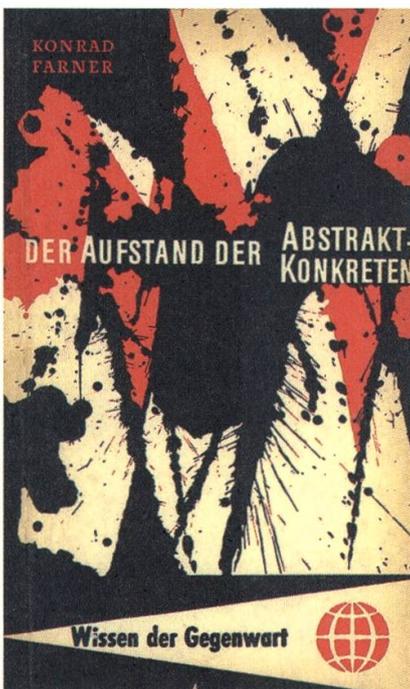
Sofern es ein Schweizer Kulturphänomen «Kalter Krieg» überhaupt gibt, so ist jedenfalls der seltsame Burgfrieden zwischen militantem Antikommunismus und sozialprogressiv inspirierter Kultur, kapitalismusskeptischer Amerikabegeisterung und künstlerischer Modernität eines seiner hauptsächlichen Merkmale. Wenn die Erinnerung nicht trügt (bzw. meine Sicht auf die bisherige Aufarbeitung des Themas), so war der offizielle Kunstdiskurs in der Schweiz, sofern er überhaupt politische Überlegungen anstellte, fast ausschliesslich auf das weltpolitische Feindbild im Osten und deren vermeintlichen Vertreter im eigenen Land fixiert. Indem man sich darauf konzentrierte, in der gegnerischen Haltung das «Totalitäre» zu ahnden – nicht anders, als es die Leitartikler von «NZZ» oder «Vaterland» vordemonstrierten³⁸ – war die eigene Position selbstredend als «freiheitlich» sanktioniert. Diese Logik funktionierte auch dann, wenn man «totalitär» mit «reaktionär» vertauschte und «freiheitlich» mit «progressiv». Sich mit dem Denken weiter vorzuwagen, hätte für manchen Künstler und manchen Kritiker spätestens im Moment des Erfolgs heissen können, nach den realen politischen Implikationen der eigenen Position zu fragen.

Mit der politischen Komplexität des Kunstbetriebs hängt auch zusammen, dass im «Schonraum» Kunst (im Gegensatz zur Tagespolitik) antikommunistische Positionsbezüge verpönt waren (und sind). Infolgedessen wurde in der Kunstkritik häufiger die politische Anspielung gepflegt als der Frontalangriff, sodass die entsprechenden Kontexte zumeist nur indirekt aufscheinen, zwischen den Zeilen oder in beiläufigen Gesten der Verdachtsausräumung. So etwa, wenn Willy Rotzler in einer Würdigung des Malers Max von Moos (dessen Mitgliedschaft bei der PdA ein offenes Geheimnis war) herausstreicht, dass seine künstlerische Authentizität gerade darin bestehe, dass er darauf verzichte, sein soziales Engagement in der Bildersprache eines leicht verständlichen Sozialistischen Realismus umzusetzen (Abb. 3, S. 107).³⁹

Umso eher mochte man aufhorchen, wenn trotz der unausgesprochenen Spielregel der nur verdeckt politischen Argumentation gelegentlich doch antikommunistische Fanfarentöne laut wurden – erst recht, wenn dies aus dezidiert «linker» Perspektive geschah. Zu einem für schweizerische Verhältnisse heftigen Schlagabtausch kam es z. B. 1961, als Richard Paul Lohse in einem Fernsehinterview die Kunst Piet Mondrians gegen die in seinen Worten «vulgärmarxistische» Interpretation Konrad Farners in Schutz nahm: für Lohse lag die Bedeutung Mondrians in dessen

Anerkennung der technischen Rationalität als einer Grundkomponente der Gegenwart. Farner wiederum hatte Mondrians Kunst in einem vorausgegangenen Statement als Symptom einer spätbürgerlichen «Flucht in den Geist» interpretiert.⁴⁰

Das «Vulgäre» an Farners Marxismus dürfte im vorliegenden Fall vor allem mit dem Umstand zu tun gehabt haben, dass Lohse bei Farner einen Sympathisanten des Sozialistischen Realismus vermutete. Gerade das traf zu diesem Zeitpunkt jedoch nur sehr bedingt zu.⁴¹ Wenige Monate zuvor hatte der Kunsthistoriker nämlich seine sprachgewaltige Beschwörung der avantgardistischen Kunstrevolten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veröffentlicht («Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten», 1960; Abb. 11) Zwar machte der erklärte Marxist Farner, der in den Vierzigerjahren gemeint hatte, in Hans Erni so etwas wie das Versprechen einer schweizerischen Form von Sozialistischem Realismus erkennen zu können, auch jetzt kein Geheimnis aus seiner Sympathie für das Anliegen, die breiten Volksmassen auf dem Umweg über traditionalistische Kunst für ästhetische Belange zu sensibilisieren.⁴² Gleichzeitig wendet sich sein weitausholendes ideenge-



11 Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten: zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen Zeit*, München: Dobbeck, 1960



12 Franz Kline, *Andes*, 1957, Öl auf Leinwand, 205,5 x 262 cm, Kunstmuseum Basel

schichtliches Tableau jetzt explizit gegen die «terribles simplificateurs» der (inzwischen offiziell ausser Kurs gesetzten) sowjetrussischen Kunstpolitik, die abstrakte Kunst pauschal als «Teil der in Fäulnis übergegangenen bürgerlichen Kultur der Epoche des Imperialismus» meinte abqualifizieren zu können.⁴³

Im Rückblick mutet Farners Idee, die künstlerische Abstraktion auf eine «metaphysische Flucht aus der kapitalistischen Wirklichkeit» zurückzuführen, die Kunst-Revolution der Moderne als Projekt einer «Heilung durch den Geist» wenn nicht gar einer «gnostischen Erlösung» der Menschheit zu deuten, wie ein überspitzter Vorgriff auf Robert Rosenblum an, dessen epochale Neubestimmung der modernen Malerei aus dem Geiste der Romantik 15 Jahre später erschien.⁴⁴ Doch geht es Farner nicht um die Erschliessung ideengeschichtlicher Quellen als solche, sondern um die Enttarnung kapitalistischer Wirklichkeit und das Inbeziehungsetzen von Kunstgeschichte mit gesellschaftlichen Vorgängen. Im vorliegenden Zusammenhang interessieren vor allem die Perspektiven auf die Schweiz, die das Buch eröffnet – und nicht nur insofern, als Max Bill darin eine Schlüsselrolle spielt.⁴⁵ Wie im Falle Willy

Bretschers, Farners Gegenspieler auf dem politischen Parkett, wird der Kalte Krieg auch hier nicht analysiert und noch weniger kritisch hinterfragt, sondern vielmehr militant praktiziert, umso militanter, als es gewissermassen aus dem Untergrund geschieht. Dass dabei auch die Späne fliegen, ist Teil des Abenteuers. Farner zieht es vor, Marxismus als Methode ins Werk zu setzen statt als künstlerische oder gar als Parteidoktrin. Dem essayistischen Habitus verpflichtet, kann er gar nicht anders, als grosse geistesgeschichtliche Räume auszumessen und diese am Tagesgeschehen zu exemplifizieren. Bei dem Unterfangen aufzuzeigen, wie die «Abstraktion der Kunst mit der Konkretion des Kapitals» zusammenfalle, gerät auch eine Sternstunde Baslerischer Kunstmunifizienz in sein Visier: der 1958 von Arnold Rüdlinger angelegte Ankauf von fünf Werken aktueller amerikanischer Malerei durch die National-Versicherung zuhanden des Kunstmuseums Basel.⁴⁶ Es geht um Arbeiten von Franz Kline (Abb. 12, S. 117), Alfred Leslie, Barnett Newman, Mark Rothko und Clifford Still, doch auf die Namen und erst recht die Werke selbst kommt es hier gar nicht an. «Wie keine andere Kunstrichtung zuvor» vermag die abstrakt-konkrete in diesem Fall «der Flucht aus der Wirklichkeit zu dienen und zugleich das ›Jenseits von Gut und Böse‹ zu propagieren»:

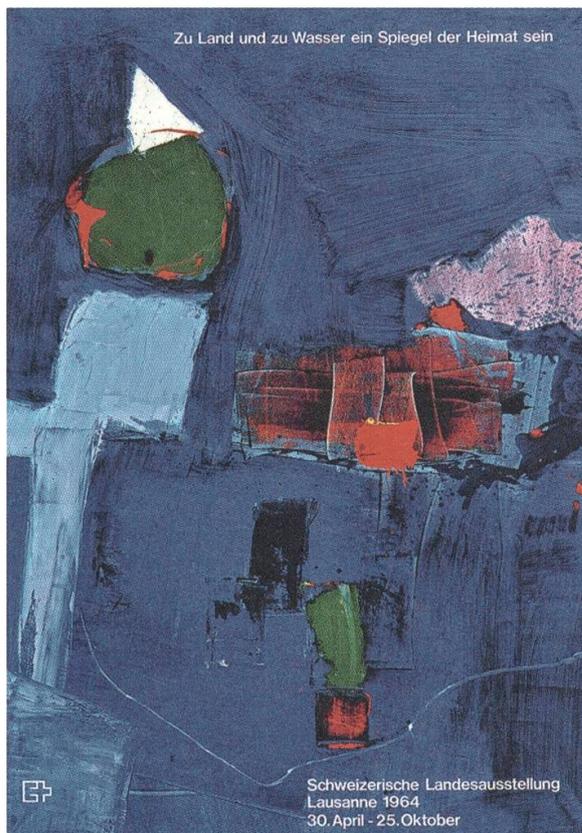
Wenn ein Basler Kunst-Manager den übergrossen Profit einer schweizerischen Versicherungs-Gesellschaft (Profit natürlich auf Kosten der Versicherten und nicht der Aktionäre) in tachistische Kunst umsetzt und diese dann als ebenso grossformatiges wie grosszügiges «Geschenk» der Profiteure dem öffentlichen Kunstmuseum überweist, sie also dem Versicherten quasi zurückgibt, um dann in der Zeitung von einem Kunstschmok gefeiert zu werden, der im kosmischen Jargon von «begrenzter Unbegrenztheit im Räumlichen» berichtet, so ist der «mystische Kreis» geschlossen – die «begrenzte Unbegrenztheit» ist tatsächlich im direkten Sinne des Wortes kapitalistisch realisiert worden.⁴⁷

Farners Buch wurde in seinem Ursprungsland Schweiz kaum rezipiert. Und doch: Wer würde bestreiten, dass es (wenn man von einigen klassenkämpferischen Glanzlichtern absieht) eine unterschwellige Verwandtschaft gibt zwischen den Fragen, die darin im Vordergrund stehen und solchen, die inzwischen gerade auch die jüngere Schweizer Kunstgeschichte umtreiben? Ein Beispiel sind die Untersuchungen Philip Ursprungs zu Figuren des Auftauchens, Erlöschens und der Unendlichkeit in der Schweizer Kunst oder, allgemeiner, zur Symbolik des «Wassers» als einer Metapher für die «Reinheit» und «Neutralität» von Gold und Geld, den wichtigsten Rohstoffen in der ansonsten ressourcenarmen Schweiz. Nicht zufällig war Max Bills «Kontinuität» für Ursprung der Ausgangspunkt für diesbezügliche Spekulationen gewesen – «eine der schönsten Skulpturen unseres Jahrhunderts», wie Farner sich ausdrückte. (Abb. 13) Später geriet auch Pippilotti Rist ins Visier von Ursprungs wissenschaftlicher Höhlenforschung nach künstlerischen Metaphern für Gold und Geld.⁴⁸



13 Max Bill, *Kontinuität*, 1947 (zerstört), Freiplastik, aufgestellt im Rahmen der Züka, Zürich

Eines ist sicher: Wenn es marxistische Denkansätze oder so etwas wie Ideologiekritik in der neueren Schweizer Fachdiskussion gibt, so sind sie mit weit grösserer Wahrscheinlichkeit aus den USA importiert denn aus autochthonen oder etwa gar (schon der Gedanke ist lächerlich) sowjetischen Quellen gespeist.⁴⁹ In noch viel höherem Ausmass dürfte diese transatlantische Dynamik für den Kunstbetrieb selbst gelten, und dies umso mehr, als die führenden Häuser in Basel und Zürich ihre Antennen kurz vor 1960 so dezidiert auf Amerika ausgerichtet hatten. (Abb. 9, S. 114) Es ist daher kein Zufall, wenn die ungegenständliche Malerei in der Tradition des «Abstract Expressionism» und seiner europäischen Spielarten auch die schweizerischen Museen und sogar den öffentlichen Raum zu besetzen begann – ein Vorgang, der u. a. in dem Kuriosum eines Plakats von Hans Falk gipfelte, das ein an Nicolas de Staël orientiertes Farbspiel mittels der mysteriösen Sentenz «Zu Land und zu Wasser ein Spiegel der Heimat sein» mit dem Gedanken der Schweizerischen Expo 64 in Lausanne verknüpfte (Abb. 14, S. 120). Könnte das, was Donald Jameson über die Kunstpolitik der CIA sagte, in diesem Fall nicht auch für jene der Eidgenossenschaft



14

Hans Falk, *Plakat für die Expo 64*,
1964, Lausanne

seine Gültigkeit haben? – oder in den Worten der Veranstalter der Expo 64: «Man unterstützte das, was von den Sowjets am massivsten kritisiert wurde».⁵⁰

Waren sich die Ideologen der abstrakten Schweizer Kunst des Dilemmas bewusst, vom antikommunistischen Fundamentalkonsens des «Systems» als Verkörperung einer Idee von «Freiheit» und «Demokratie» vereinnahmt zu werden, die sich nicht ohne Weiteres mit den Idealen der klassischen Avantgarde in Übereinstimmung bringen lässt? – Es würde sich lohnen, der Frage mindestens nachzugehen. Auch die überraschenden Koalitionen «linker», sozialutopisch bzw. sozialistisch engagierter Kunst und Architektur mit kapitalistischer Wirtschaft und Technik werfen ähnliche Fragen auf – Koalitionen, die seit den 1950er Jahren speziell in der Architektur und in der Gebrauchsgrafik Urständ feierten, und die u. a. dem Phänomen «Swiss Style» zugrunde liegen. Die Frage, welcher Art von ideologischer Konstruktion wir etwa die angedeutete, erstaunlich dauerhafte Koalition von linker (konstruktivistischer) Arbeitsästhetik und kapitalistischer Reklame, idealistischer Konsumentenerziehung im Sinne des Werkbunds und soziologisch abgestützter Marktforschung verdanken, wäre ein weiteres, erst ansatzweise erschlossenes Untersuchungsfeld.⁵¹

- 1 Zu den Ausnahmen, die die Regel bestätigen, gehören Ausführungen Willy Rotzlers zu den militärischen Verwicklungen zwischen Europa und Amerika in den 1950er Jahren (ohne Rekurs auf den Begriff «Kalter Krieg»), etwa in «Konstruktion und Geste», Katalogtext, 1986, abgedruckt in ders., *Aus dem Tag in die Zeit. Texte zur modernen Kunst*, Zürich: Offizin, 1994, S. 273–283, sowie ein Essay von Hans-Peter Wittwer, «Abstrakt oder konkret? Die ungegenständliche Kunst in der Schweiz auf ihrem Weg in die fünfziger Jahre», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Bern / Zürich: Benteli, 2006, S. 305–317; Charakteristisch demgegenüber der Ausstellungskatalog *White Fire – Flying Man. Amerikanische Kunst 1959–1999 in Basel*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel, 5.6.–26.9.1999, wo der weltpolitische Kontext der Basler Sammlungstätigkeit lediglich in einer Fussnote zur Sprache kommt, die darauf verweist, dass Sigrid Ruby «den Mythos der von der amerikanischen Aussenpolitik manipulierten Siegeskunst der amerikanischen Kunst überzeugend kritisiert habe» (Philip Ursprung, «Der Triumph des Minimalismus», in: ebd., S. 125–131; Anm. 11). Zu den Auswirkungen des «Sozialistischen Realismus» in der Schweiz siehe den Beitrag von Antoine Baudin in der vorliegenden Publikation sowie ders., «Hans Erni, Mitchourine et le Réalisme socialiste», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 41 (1990), Nr. 4, S. 449–466. Zur Theorie des sozialistischen Realismus siehe ders., *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne 1947–1959*, Bd. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, Bd. 2: *Usages à l'intérieur, image à exporter*, Bern: Peter Lang 1997–1998.
- 2 Näheres dazu in: Stanislaus von Moos, *Kalter Krieg und Neue Stadt* (erscheint Ende 2011).
- 3 Kurt Imhof, «Wiedergeburt der geistigen Landesverteidigung: Kalter Krieg in der Schweiz», in: ders. / Heinz Kleger / Gaetano Romano (Hrsg.), *Konkordanz und Kalter Krieg. Analyse von Medienereignissen in der Schweiz der Zwischen- und Nachkriegszeit*, Zürich: Seismo, 1996, S. 173–247.
- 4 Jakob Tanner, «Die Schweiz in den 50er Jahren. Blockiert zwischen Vorgestern und Übermorgen», in: *KulturMagazin*, Nr. 57, Juni / Juli 1986, S. 9–15, hier S. 12.
- 5 Arnold Rüdlinger, «Aktuelle Tendenzen der Malerei», in *Werk* 43 (1956), S. 162–164. Näheres zu Rüdlinger siehe weiter unten. Zu den damals einsetzenden, jeden internationalen Vergleich sprengenden Zivilschutzmassnahmen der Schweiz siehe etwa Lawrence J. Vale, *The Limits of Civil Defense in the USA, Switzerland, Britain and the Soviet Union*, Houndmills / London: Macmillan Press, 1987, S. 94–122.
- 6 Siehe zu diesem ganzen Problemkomplex Peter B. Hales, «The Atomic Sublime», in: *American Studies* 32 (1991), S. 4–31; Stephen Petersen, «Explosive Propositions. Artists React to the Atomic Age», in: *Science in Context* 17 (2004), Nr. 4, S. 579–609, sowie neuerdings Jane Pavitt, «The Bomb in the Brain», in: David Crowley und Jane Pavitt (Hrsg.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, London: V&A Publishing, 2008, S. 100–121.
- 7 Peter Fischer, «Ein Blick aus dem 21. Jahrhundert auf das Werk von Hans Erni», in: ders. (Hrsg.), *Hans Erni*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 24.5.–4.10.2009, S. 139–178.
- 8 Ironischerweise entsprach das in dem Plakat vertretene Anliegen der «Gesellschaft Schweiz–Sowjetunion» im Grunde der damals offiziellen Position der schweizerischen Regierung. Erniss politische «Verfemung» ist inzwischen annähernd zu einem Lieblingsthema publikumsorientierter Kunstvermittlung geworden. Zu den Kontroversen um das erwähnte Plakat siehe jetzt Karl Bühlmann, *Zeitzeuge Hans Erni. Dokumente einer Biografie von 1909 bis 2009*, Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2009, S. 141–147.
- 9 Zu den Fakten siehe Stanislaus von Moos, «Peintre officiel maudit. Hans Erni, Konrad Farner und der kritische Landigeist», in: ders., *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2004, S. 78–93 (v. a. S. 90–93), sowie abermals Bühlmann 2009 (wie Anm. 8), insbesondere S. 200, 202 und passim sowie Peter Fischer, «Ein Blick aus dem 21. Jahrhundert auf das Werk von Hans Erni», in: Luzern 2009 (wie Anm. 7), speziell S. 162 und 165–166. Zum Thema «Erni und der Sozialistische Realismus» siehe nach wie vor Antoine

- Baudin, «Hans Erni, Mitchourine et le Réalisme socialiste», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 41 (1990), Nr. 4, S. 449–466.
- 10 Bühlmann 2009 (wie Anm. 8), S. 225, 231 und passim.
- 11 Bundesrätin Ruth Dreyfuss entschuldigte sich 1989 anlässlich einer Ausstellungseröffnung in der Fondation Giannada in Martigny, in: Luzern 2009, S. 174 (wie Anm. 7), und Bundespräsident Couchepin bei einem analogen Anlass ebenda im Herbst 2008.
- 12 Hansjörg Siegenthaler, «Vorwort», in: Imhof / Kleger / Gaetano 1996 (wie Anm. 3), S. 7–8.
- 13 Zu Letzterem siehe Martha Farner / Lydia Woog et al., «Niemals vergessen!» *Betroffene berichten über die Auswirkungen der Ungarn-Ereignisse 1956 in der Schweiz*, Zürich: Limmat-Verlag, 1976.
- 14 Siehe Willy Bretscher, *Spannungsfeld kalter Krieg. Neue Zürcher Zeitung 1945–1967*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1991, S. 49, 54, 239 und passim.
- 15 Zur Konsolidierung des Avantgardismus im schweizerischen Kunstsystem siehe Hans-Jörg Heusser in: ders. / Hans A. Lüthy, *Kunst in der Schweiz 1890–1980*, Zürich: Orell Füssli, 1983, S. 61–64 («Das avantgardistische System»); zur analogen Situation in den USA und zu deren zeitlicher Koinzidenz mit der Hochblüte US-amerikanischer Hegemonieansprüche in der Welt siehe Max Kozloff, «American Painting during the Cold War», in: *Art Journal* 1973, S. 44.
- 16 Siehe Siegenthaler 1996 (wie Anm. 3).
- 17 Zum Konzept siehe Josef Mooser, «Die ‹Geistige Landesverteidigung› in den 30er Jahren», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47, (1997), S. 685–708; zur kulturpolitischen Ambivalenz neuerdings Jakob Tanner, «Zwischen ‹American Way of Life› und ‹Geistiger Landesverteidigung›. Gesellschaftliche Widersprüche in der Schweiz der fünfziger Jahre», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 43 (1992), Nr. 3, S. 351–363; sowie «Geistige Landesverteidigung: helvetischer Totalitarismus oder anti-autoritärer Basiskompromiss? Streitgespräch zwischen Hans-Ulrich Jost und Kurt Imhof», in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998*, Ausst.-Kat. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 26.6.–4.10.1998, S. 365–379.
- 18 Wie die Lektüre von Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: University Press, 1984, zwingend nahe legt.
- 19 Studien zur politischen Ideologie der Schweizer Gegenwartskunst liegen m. W. noch kaum vor. Das Referenzwerk dazu wäre noch immer Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York: Knopf, 1970.
- 20 Eine zum Nachdenken anregende Zusammenstellung einschlägiger Pressestimmen gibt etwa Ilona Genoni in ihrer unpublizierten Lizenziatsarbeit *Zeitgenössische US-amerikanische Malerei in der Schweiz, 1945–1960*, Liz. Universität Zürich, 2004.
- 21 Imhof / Kleger / Romano 1996 (wie Anm. 3).
- 22 Schon die Idee, die Kunst der Nachkriegsmoderne unter der Überschrift «Westkunst» zu subsumieren, macht nur im Kontext des Kalten Krieges Sinn. Umso erstaunlicher, dass der Zusammenhang in dem umfangreichen Katalog zu der 1984 in Köln unter diesem Namen veranstalteten Ausstellung völlig tabuisiert erscheint. Siehe Laszlo Glozer (Hrsg.), *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln, 30.5.–16.8.1981, Köln: Du Mont, 1981.
- 23 Die einschlägige Diskussion im Rahmen der amerikanischen Kunstkritik setzte mit Max Kozloff ein, in: *Artforum* 11 (1973), Nr. 9, Mai, S. 43–54 bzw. mit der Erwiderung auf Kozloffs Thesen durch Eva Cockcroft, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», in: *Artforum* 12 (1974), Nr. 10, Juni, S. 39–41. Die pointierteste politische Aufarbeitung der amerikanischen Nachkriegskunst stammt von Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1983. Die grossen Zusammenhänge sind seither durch Frances Stonor Saunders rekonstruiert worden in: *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural War*, London: Granta Books, 1999 (amerikanische Ausgabe als: ders., *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Letters*, New York: New Press, 1999); zum wechselhaften politischen Stellenwert avantgardistischer Kunst im Kon-

- text des Kalten Krieges siehe insbesondere das Kapitel «Yankee Doodles», S. 253–278. Ferner neuerdings Lisa Phillips, «Vanguard Art and Cold War Politics», in: dies., *The American Century. Art & Culture 1950–2000*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art New York in association with W. W. Norton, 26.9.1999–13.2.2000, S. 27–41; sowie Giles Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, London / New York: Routledge, 2002, und «Cold Art», in: Jack Masey / Conway Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations. US Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War*, Baden: Lars Müller, 2008, S. 232–236.
- 24 Zur Rolle des Kalten Krieges in der Rezeption von Konstruktivismus und Bauhaus siehe etwa Benjamin Buchloh, «Cold War Constructivism», in: Serge Guilbaut (Hrsg.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge, MA / London: MIT Press, 1990, S. 85–112; und Kathleen James-Charakborty (Hrsg.), *Bauhaus Culture from Weimar to the Cold War*, Minneapolis / London: University of Minneapolis Press, 2006; sowie deren Essay daselbst, S. 153–170. Zu den globalpolitischen Hintergründen der Stadtplanung in der Dritten Welt siehe neuerdings Michelle Provoost, ««New Towns» an den Fronten des Kalten Krieges. Moderne Stadtplanung als Instrument im Kampf um die Dritte Welt», in: *arch+*, Nr. 183, 2007, S. 63–69.
- 25 Kozloff 1973 (wie Anm. 15), S. 49.
- 26 Saunders 1999 (wie Anm. 23).
- 27 Zit. nach Saunders 1999 (wie Anm. 23), S. 253. Bei anderer Gelegenheit bezeichnete Truman moderne Kunst insgesamt als «degenerate, subversive, communist», wohingegen der republikanische Abgeordnete George Dondero als ein besonders militanter Anhänger McCarthys verkündete «All modern art is communistic» ebd.; siehe auch Jack Masey / Conway Lloyd Morgan, 2008 (wie Anm. 23).
- 28 Die Eckdaten hat bereits Eva Cockcroft gegeben in: Cockcroft 1974 (wie Anm. 23).
- 29 Ebd., S. 40: «The Boston Symphony Orchestra won more acclaim for the US in Paris than John Foster Dulles or Dwight D. Eisenhower could have bought with a hundred speeches.»
- 30 Siehe dazu Basel 1999 (wie Anm. 1).
- 31 Michel Tapié, «Jackson Pollock avec nous», in: *Jackson Pollock 1948–1951*, Paris 1952.
- 32 Guilbaut 1983 (wie Anm. 23).
- 33 Von Arthur Schlesinger ist folgender Ausspruch überliefert: «We all felt that democratic socialism was the most effective bulwark against totalitarianism», zit. nach Saunders 1999 (wie Anm. 23), S. 63. Von Saunders übernehme ich die Formel vom «leftist lexicon free of Kremlin grammar», ebd., S. 167.
- 34 Für das Nähere siehe Bettina von Meyenburg-Campbell, *Arnold Rüdlinger. Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1999 sowie dies., «Kunst und Kunstvermittlung: Die freie Abstraktion der 1950er Jahre: Paris-New York und die Schweiz», in: *Kunst+Architektur in der Schweiz*, Nr. 2, 2001, S. 15–21.
- 35 Basel war in den 1950er Jahren durch ein besonders solides kommerzielles und kulturelles Netzwerk mit New York verbunden. Geigy (inzwischen in das Unternehmen NOVARTIS integriert) verzeichnet allein für die Zeit von 1943 bis 1956 eine Umsatzsteigerung in den USA um das 5-fache, und 1958 inaugurierte das Unternehmen in New York die «Geigy Art Collection» – praktisch zeitgleich mit Rüdlingers Ausstellung «New American Painting». Siehe dazu *Corporate Diversity. Schweizer Grafik und Werbung für Geigy 1940–1970*, Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung Zürich, 4.2.–24.5.2009, insbesondere Andres Janser, «Gestalt durch Formgebung – Grafik und Werbung aus Basel», in: ebd., S. 8–29; und Karin Gimmi, «Geigy-Grafik in den USA», in: ebd., S. 58–77.
- 36 Max Kozloff zufolge bot die Ausstellung, die 1959 unter dem Titel «New American Painting» mit viel Erfolg in England und Deutschland sowie später auch in Frankreich und Italien gezeigt wurde, lediglich «out-of-date and oversimplified metaphors of the actual complexity of the American experience» (er vermeidet es, zu erwähnen, dass die Ausstellung bereits 1958 und zwar in Basel erstmals gezeigt worden war; siehe Kozloff 1973 (wie Anm. 15), S. 49).
- 37 Bettina von Meyenburg-Campbell sieht sogar einen Zusammenhang zwischen dieser Krise

- und Rüdlingers frühem Tod, in: von Meyenburg-Campbell 1999 (wie Anm 34), S. 114–115.
- 38 Dazu siehe Imhof / Kleger / Romano 1996 (wie Anm. 3), S. 173–247; v. a. S. 196–207.
- 39 «Max von Moos zaubert uns keine Scheinwirklichkeiten und erfüllt keine Wunschträume (usw.). Bei allem sozialen, ja weltanschaulichen Engagement, das er mutig wie seit je bekundet hat, ist er als Künstler kein Vertreter eines sozialistischen Realismus, er ist nicht im landläufigen Sinne ein Zeit- und Gesellschaftskritiker», in: «Max von Moos. Visionen des Untergangs» (Eröffnungsvortrag, 1973), zit. nach Willy Rotzler 1994 (wie Anm. 1), S. 233–236.
- 40 Ich bedanke mich beim Schweizer Fernsehen DRS für die Überlassung einer Kopie der entsprechenden Sendung (*Perspektiven*, 1961; das genaue Datum lässt sich nicht mehr ermitteln).
- 41 Auch Lohse dürfte – wie Clement Greenberg in einem berühmten Passus von 1948 – in der Vulgarität des offiziellen Geschmacks der Sowjetherrschaft einen noch grösseren «Horror» erblickt haben als in der Sowjetherrschaft als solcher. Greenberg schrieb: «The truly new horror of our time is not, perhaps, totalitarianism as such, but the vulgarity it is able to install in places of power – the official vulgarity, the certified vulgarity.» in: Benjamin Buchloh 1990 (wie Anm. 24), S. 86.
- 42 Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten: zur Kunstgeschichte der spätbürgerlichen Zeit*, München: Dobbeck, 1960, S. 7.
- 43 Ebd., S. 5.
- 44 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York: Harper & Row, 1975; (dt., ders., *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko*, München: Schirmer / Mosel, 1981.
- 45 Siehe Farner 1960 (wie Anm. 42), S. 157; aufschlussreich ist auch Farners pointierte Einschätzung der Arbeit schweizerischer Kollegen wie Peter Meyer, Sigfried und Carola Giedion-Welcker, ebd., S. 47–49 und passim.
- 46 Zur Sache selbst siehe Basel 1999 (wie Anm. 1), S. 20, 45–46; für Farners Diktum siehe Farner 1960 (wie Anm. 42), S. 145.
- 47 Farner 1960 (wie Anm. 42), S. 146–147.
- 48 Ebd., S. 157. Man beachte, dass Farner nicht die Arbeit des ihm nahe stehenden Bill ideologiekritisch aufs Korn nimmt, sondern die in der Schweiz gesammelte amerikanische Malerei, wohingegen Rücksichtnahme und Entmystifizierungslust im Falle Ursprungs gerade umgekehrt verteilt scheinen (vgl. Anm. 1). Siehe Philip Ursprung ««Continuity». Max Bill's Public Sculpture and the Representation of Money», in: Charlotte Benton (Hrsg.), *Figuration / Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*, Aldershot / Hants (GB): Ashgate, 2004, S. 236–237, sowie ders., «Neue alte Helvetia: Pipilotti Rist und das Gold der Schweizer», in: Karin Gimmi et al. (Hrsg.), *SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos*, Zürich: gta-Verlag, 2005, S. 234–247.
- 49 In dem zuletzt zitierten Essay stützt sich Philip Ursprung u. a. auf amerikanische Autoren wie Frederic Jameson und Walter Benn Michaels.
- 50 Saunders 1999 (wie Anm 23), S. 260.
- 51 Zum «Swiss Style» siehe Christoph Bignens, *Swiss Style. Die grosse Zeit der Gebrauchsgrafik in der Schweiz 1914–1964*, Zürich: Chronos, 2000; zur Theorie der Reklame zwischen Marktforschung und Publikumserziehung siehe Sibylle Brändli-Blumenbach, «Learning to Read the Signs. Narratives of Manipulation, Things American and Cold War», in: Angelika Linke / Jakob Tanner (Hrsg.), *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2006, S. 53–68; sowie, für einige Überlegungen zur angesprochenen Problematik, Stanislaus von Moos, «Work Aesthetic and Mass Consumption. The Art of Max Huber», in: ders. / Mara Campana / Giampiero Bosoni (Hrsg.), *Max Huber*, London: Phaidon Press, 2006, S. 6–32.