

Zeitschrift: Outlines
Band: 5 (2010)

Artikel: Popularisierung und Amerikanismus : eine Einleitung
Autor: Albrecht, Juerg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872092>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

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

Juerg Albrecht

Popularisierung und Amerikanismus Eine Einleitung

Die kopulative Konjunktion «und» suggeriert, dass es sich bei den beiden Begriffen um zweierlei Früchte handelt. Während im substantivierten Verb «Popularisierung» die Tätigkeit aktiv mitschwingt, scheint der Ismus von «Amerikanismus» einen unabänderlichen und etablierten Zustand zu beschreiben. In sprachwissenschaftlicher Hinsicht ist der Begriff zunächst Ausdruck für «sprachliche Besonderheiten des amerikanischen Englisch», in kultureller Abgrenzung bezeichnet er die «zivilisatorisch-kulturelle Eigenart des nordamerikanischen Volkes im Gegensatz zur Kultur Europas und Asiens». Der Historiker Jakob Tanner und die Sprachwissenschaftlerin Angelika Linke von der Universität Zürich haben jüngst in einem facettenreichen Reader fachkundig die spannende Begriffsgeschichte dargelegt.¹

Es herrscht weitgehend Konsens darüber, dass, wenn von «Amerikanisierung» die Rede ist, dieser Prozess der kulturellen Übernahme von Errungenschaften und Produkten, die genuin aus Amerika – und damit sind selbstredend ausschliesslich die Vereinigten Staaten gemeint – stammen, sich primär im Bereich der sogenannten Populär- oder Alltagskultur abspielt, d.h. im Konsum von importierten oder selektiv anverwandelter Waren – «consumer products»: Kühlschränke und Staubsauger, Mode und Musik, Zigaretten und Drinks, Filme und Esskultur. Die eingängigen Schlagworte lauten denn auch nicht mehr «Fordismus» oder «Taylorismus» als Begriffe industriell-betriebswirtschaftlicher Modernisierung und Produktionssteigerung, sondern – mit einem eurozentrischen und imperialismuskritischen Unterton – «Disneyfizierung», «Coca-Colonization», «McDonaldisierung» oder gar «McWorldization». Zu letzterem Phänomen sei ein schlagendes Beispiel aus der Werbeabteilung zitiert, das der Aufmerksamkeit von Heide Fehrenbach und Uta G. Poiger zu verdanken ist:² In Londoner U-Bahn-Stationen waren 1995 Grossplakate angeschlagen, auf denen ein Big-Mac mit Fritten zu sehen war und auf denen der Slogan in deutscher Sprache – ich betone: in deutscher Sprache – versprach: «Schmeckt wie daheim». Inwiefern die amerikanischen oder britischen Texter mit ein bisschen politischer Incorrectness ironisch nicht nur auf die Essgewohnheiten der «Krauts» anspielen wollten, entzieht sich meiner Kenntnis. Der in der britischen Metropole

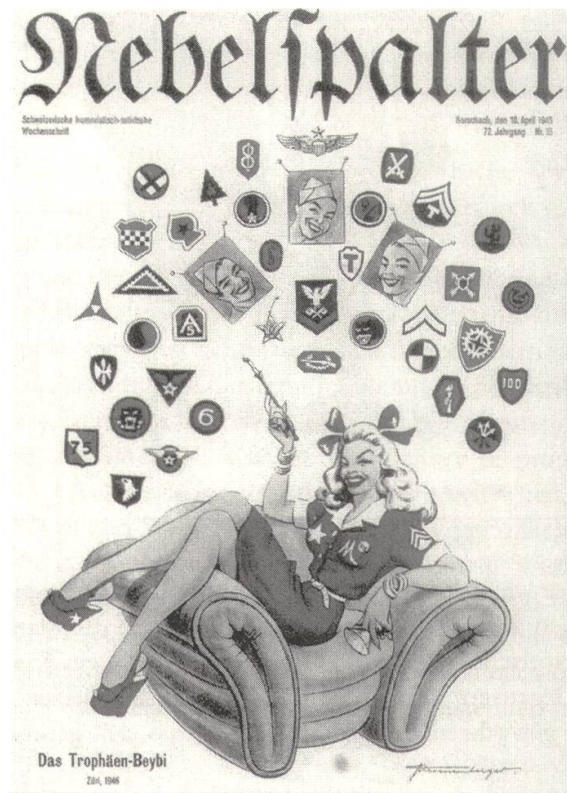
raffiniert eingesetzte fremdsprachige Werbespruch demonstrierte jedermann unabhängig seiner nationalen Herkunft die globale Präsenz von McDonald's und verband das Produkt für Deutsche, aber auch für Deutschsprachige in der Schweiz, Österreich oder anderswo, mit der emotionsgeladenen Assoziation «Heimat». So scheint das Poster der global operierenden Firma zu suggerieren, sie verbinde nicht nur verschiedene Kulturen, sondern sei gleichzeitig Teil einer lokalen bzw. nationalen Kultur. Wie erfolgreich eine derartige Strategie von der Konsumentenseite her verinnerlicht werden kann, mag die Geschichte vom kleinen japanischen Mädchen demonstrieren, das bei seinem ersten Besuch in Los Angeles beim Anblick eines McDonald's-Fastfoodlokals freudig ausgeruft haben soll: «Schau mal Mama, sogar hier gibt's McDonald's!»³

Tanner / Linke haben darauf hingewiesen, dass sich die Amerikanisierung im Sektor der sogenannten «hohen Kultur» als Kernbereich europäischer Identität zwar weniger auswirke, dass sie eher zurückgedrängt als gefährdet werde, ausser sie passe sich populärkulturellen Standards an – etwa, wenn «Aida» den Weg ins Sportstadion finde und sich «das auf Exklusivität und Distinktion basierende soziale <setting> der bürgerlichen Hochkultur auflöst.»⁴

Doch zurück zum ersten Schlagwort: «Popularisierung». Der Begriff «Populärkultur» scheint allgemein akzeptiert zu sein, ja sich gar von «Massenkultur» (Fussball oder Schlager) und «Volkskultur» (ländliche Musik oder lokale Trachtenfeste) abschattieren zu lassen. Sein Gegenüber hingegen hat in der deutschen Sprache kein passendes Antonym gefunden: «Hochkultur» bezeichnet etwas ganz anderes und «Elitekultur» hat sich – wohl seines bildungsbürgerlichen und klassendünklerischen Beigeschmacks wegen – nicht durchsetzen können. Michael Böhler hat darauf insistiert, dass diese begriffliche Leerstelle insofern von Bedeutung sei, als der Ort der Definitionsmacht nicht näher bestimmt, sondern lediglich mit dem generischen Term belegt sei, hier also *die* Kultur, von der die Populärkultur einen abweichenden Sonderfall darstelle.⁵ Für die Verknüpfung der beiden «Kulturen», die sich im Englischen bzw. Amerikanischen seit Beginn des letzten Jahrhunderts zwischen den Raummetaphern «High» und «Low» weiter zu vertikalen Drei- oder Fünf-Stufen-Modellen ausdifferenzieren lassen, existieren verschiedene Begriffe und Interaktionsmodelle.⁶ Boris Groys etwa spricht vom «innovativen Tausch zwischen Valorisiertem und Profanem»,⁷ der sich als Modell auch auf den transatlantischen Kulturaustausch anwenden liesse. Böhler beschreibt die Irritation der Amerikaner zur Zeit des Ersten Weltkrieges angesichts der europäischen Wertschätzung populärer, aber innovativer amerikanischer Musik, die innerhalb des amerikanischen Systemkontexts nur eine

geringe Anerkennung genoss, aber durch die europäische Nobilitierung im Sinne eines Rückimports auch in den USA allmählich vom profanen in den valorisierten Raum aufsteigen konnte.

Die erste Welle der «Amerikanisierung» der Schweiz bzw. in der Schweiz ist wohl in den sogenannten «Swiss Leave Tours» zu sehen, dem einwöchigen Erholungsurlaub, den rund 300 000 amerikanische Soldaten und Offiziere in unserem Land verbringen durften. Am 25. Juli 1945 schrieb die «NZZ» auf der Frontseite unter dem Titel «Welcome to Switzerland»: «Your visit to Switzerland is a unique experience, both for you, the proud members of the greatest army in the history of mankind, as well as for us, citizens of a nation, which in the past always stood and often fought for the same ideals which made you cross oceans and deserts: national independence and individual freedom.»⁸ Regula Bochsler hat in einem ebenso klugen wie amüsanten Essay nicht so sehr die staatspolitischen Hintergründe und touristischen Interessen dieses Engagements der kriegsverschonten Schweiz untersucht.⁹ Anhand des zeitgenössischen Medienechos, das von witzigen «Nebelspalter»-Karikaturen (Abb. 1) bis zu gehässigen anti-amerikanischen Leserbriefen konservativer Kreise reichte, analysiert sie vielmehr die ausserordentliche Wirkung der GI's bzw. von deren mitgebrachten verführerischen Konsumprodukten auf die Schweizer Bevölkerung, insbesondere auf die Frauen. Aus einem zeitgenössischen Kommentar: «Die Hurerei hat bereits in unseren Schweizerstädten einen solchen Höchststand erreicht, dass es einem beim Gedanken an die Zukunft unserer heranwachsenden Jugend in der Stadt graut [...]. Sind dies die Errungenschaften, welche uns die Alliierten zur Befreiung Europas bringen wollen: Swing-Musik, Gangsterfilme, Hottentotten-Jazz-Musik, Kidnapping-Abenteuer, Sex-Appeal-Filme zur Versinnlichung der Jugend in Höchstform, Streiks, Vergnügungsfimmel etc.?»¹⁰ Bochsler zieht aus ihrer Analyse eines historischen Moments, in dem eine hierarchisierte und männlich geprägte Kriegsgeneration einer offeneren Zivilgesellschaft Platz machen musste, zu Recht das Fazit: «Die Ironie dieser Geschichte liegt darin, dass die kulturellen



1 Titelblatt «Nebelspalter», 18.4.1946

Versatzstücke, die in diesem Konflikt für das Zivile, das Weibliche und das Hedonistische standen, von amerikanischen Soldaten ins Land gebracht wurden.»¹¹

Zwei Jahrzehnte später sollte sich zwar die Windrichtung der anti-amerikanischen Proteste geändert haben, das Konsumverhalten freilich keineswegs:¹² Die jungen Leute, die auf der Strasse und vor amerikanischen Einrichtungen gegen die Invasion der Amerikaner in Vietnam protestierten mit Sprechchören wie «USA – SS – SA», trugen Levi's-Jeans, Clarks-Boots und Bomberjacken oder Parkas aus Restbeständen der US-Army; ihre Zigaretten – neben französischen Gauloises, deutschen Roth-Händles und schweizerischen Parisiennes, amerikanische Camels und Marlboros – entzündeten sie mit dem kriegserprobten, mittlerweile zum Sammlerstück avancierten Zippo-Feuerzeug. Derweil diskutierte man auch an Schweizer Universitäten mit der hierzulande üblichen Verspätung bis weit in die 1970er Jahre hinein hitzig darüber, ob Andy Warhols «Suppendosen» und «Marilyns» als affirmative Ware oder kulturkritische Kunstwerke zu beurteilen seien.¹³

Da die meisten Texte des vorliegenden Readers Film und Musik, Comic und Fernsehen, Architektur und Design behandeln, soll hier kurz auf die Rezeption der amerikanischen Malerei in der Schweiz eingegangen werden. Bekanntlich kam Arnold Rüdlinger, dem 1967 verstorbenen Leiter der Kunsthallen von Bern und Basel eine Vorreiterrolle zu, die weit über die schweizerischen Landesgrenzen ausstrahlte.¹⁴ 1996 veranstaltete das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft einen Vortragszyklus zum Thema «Tankstelle USA – Transatlantische Kunst-Geschichten». Im ersten Vortrag der Reihe gewährte Bettina von Meyenburg-Campbell erste Einblicke in ihre dann 1999 erschienene Monografie zu diesem bedeutenden Kunstvermittler.¹⁵

1955 veranstaltete Rüdlinger in der Kunsthalle Bern die dritte und letzte Ausstellung einer «Tendances actuelles» betitelten Reihe. Hatten die ersten beiden Schauen von 1952 und 1954 ausschliesslich Arbeiten der neuen Ecole de Paris (Bazaine, Estève, Lapicque, Manessier, aber auch Hartung, Poliakoff und Mortensen) gezeigt,¹⁶ konfrontierte Rüdlinger in der letzten Ausstellung die Europäer Bryen, Mathieu, Michaux, Tancredi und Wols mit den Amerikanern Francis, Pollock und Tobey sowie dem Kanadier Riopelle; Francis war mit sieben, Pollock mit elf, Tobey mit neunzehn und Riopelle mit neun Werken vertreten. Im Katalog schrieb Rüdlinger: «Die bildende Kunst ist heute an einem Punkt angelangt, wo in Europa und Amerika eine Sprache gesprochen wird, die sich des selben Vokabulars bedient, und zwar nicht eines angelernten, abgeleiteten, sondern eines simultan geschaffenen. Ich möchte diese Sprache «Tachisme» nennen, trotz der Proteste der Künstler, des handgreiflichen Vergleichs wegen mit dem Wort «tache» gleich Fleck.»¹⁷ Die Begriffe «Expressionisti-



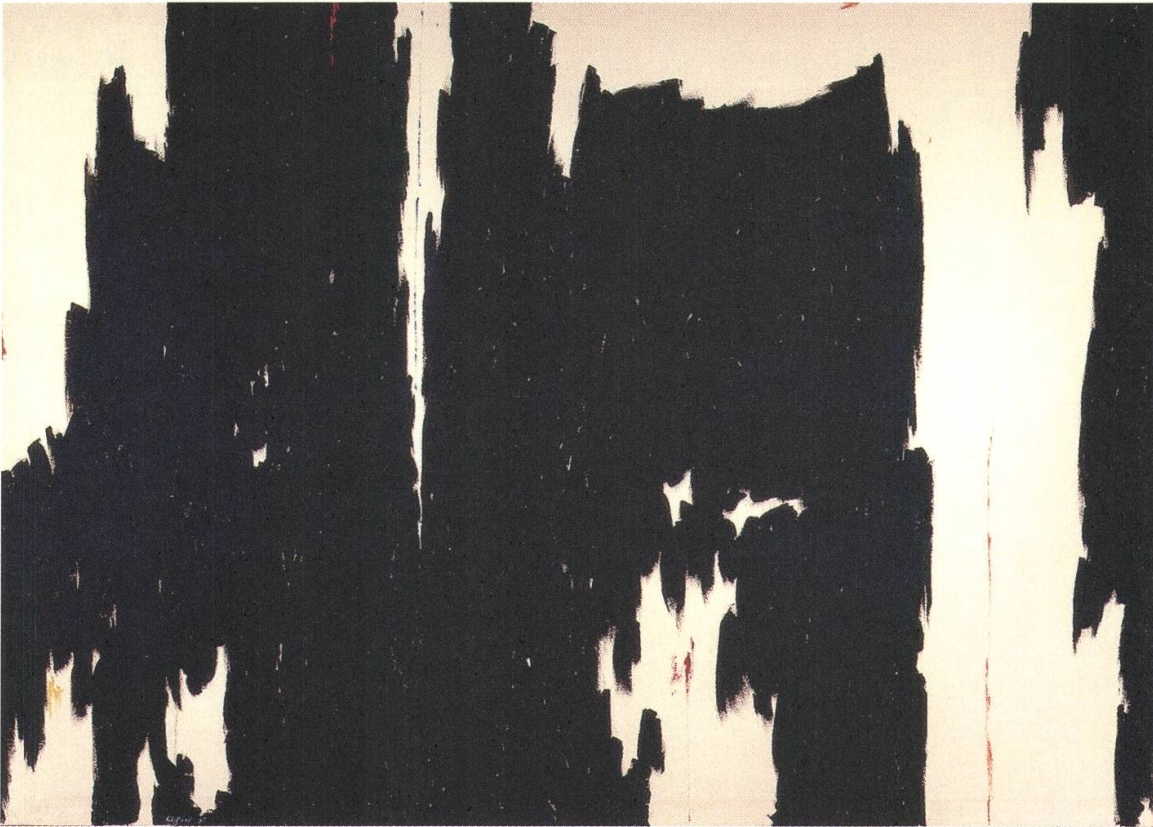
2 Arnold Rüdlinger, US Generalkonsul A. McQuaid und Hans Theler, Präsident des Basler Kunstvereins, an der Eröffnung der Pollock-Ausstellung, 19. April 1958

sche» oder «Lyrische Abstraktion» und «Psychischer Automatismus» schienen ihm gleichermassen zu wenig anschaulich zu sein. Die Ausstellung erregte Aufsehen, und einige Schweizer Kunsthändler – zunächst Kornfeld in Bern und Beyeler in Basel, später Gimpel in Zürich und Krugier in Genf – erwarben erste Bilder von Sam Francis. Es sei hier en passant vermerkt, dass das Museum of Modern Art in New York 1954 in seiner Sammlung lediglich zwei Gemälde von de Kooning und drei von Pollock besass, aber keine Werke von Francis, Kline, Motherwell, Newman, Rothko oder Still.

Nach einer zweiwöchigen Reise nach New York – gemeinsam mit Sam Francis und Eberhard W. Kornfeld – im Jahre 1957 konnte Rüdlinger im Jahr darauf in der Kunsthalle Basel gleichzeitig mit einer 60 Exponate umfassenden Retrospektive des kurz zuvor tödlich verunglückten Pollock (Abb. 2) die epochale Schau «Die neue amerikanische Malerei» zeigen. Sie vereinigte 81 Exponate von 17 Künstlern, darunter Gottlieb, Guston, Kline, de Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko. Dass hinter der von Dorothy Miller und Porter A. McCray im Namen des International Council des MoMA zusammengestellten Ausstellung, die nach Basel auch in zahlreichen weiteren europäischen Städten Station machte und auf viele Besucher und

Künstler wirkte wie «ein eigentlicher Schock, zugleich aber auch [wie] ein befreiender Schlag, der in verschiedenste Richtungen Türen zu öffnen schien»¹⁸, auch kulturpolitische Interessen steckten, ist seit Aufsätzen von Max Kozloff und Eva Cockcroft sowie Serge Guilbauds erstmals 1983 erschienenem Buch mit dem wunderbar reiserischen Titel «Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat» bekannt;¹⁹ wie der Autor im Vorwort zur deutschen Ausgabe freimütig bekennt, habe er seinen Titel bewusst gewählt als «eine Reaktion auf die Arroganz des Titels von Irving Sandler allzu bekannter Publikation ›The Triumph of American Painting› (1970)».²⁰ Im Katalog konstatierte Rüdlinger unbesehen aller intentionalen, inhaltlichen und formalen Unterschiede etwa zwischen Newman und Pollock eine umfassende Gemeinsamkeit der amerikanischen Maler: «Vielleicht ist es die Geste, diese unerhört grosse und freie Gebärde, die den Europäer zuerst frappiert. [...] Wie die Pioniere vor den unendlichen Weiten der Prärie und Wälder stehen sie vor der blanken Nacktheit der Riesenleinwand, dem Zweifel, der Furcht und der ungeheuren Verführung des Abenteurers ausgesetzt.» – und – «so gilt fast als Faustregel: je grösser die Leinwand, umso stärker das Bild.»²¹ So beklagte der von den Amerikanern tief beeindruckte Berner Rolf Iseli seine engen einheimischen Schaffensbedingungen: «Mein Atelier war klein. Ich besass kein Loft wie die Amerikaner. Wenn aber die Farbe im Bild Ausdrucksträger sein soll wie in der Colourfield-Malerei braucht es grosse Leinwände.»²²

Was den «Amerikanismus», sprich den nationalen Charakter dieser grossformatigen Malereien anbelangt, so hatte Jackson Pollock in einem Text von 1944, den Rüdlinger zweisprachig in seinen Katalog aufnahm, geschrieben: «Die Idee einer unabhängigen amerikanischen Malerei, so beliebt sie in diesem Lande während der dreissiger Jahre war, erscheint mir so absurd, wie die Idee absurd sein würde, eine rein amerikanische Mathematik oder Physik zu erschaffen. [...] Ein Amerikaner ist ein Amerikaner, und seine Malerei wird selbstverständlich durch diese Tatsache qualifiziert sein, ob er das nun will oder nicht. Die Grundprobleme der gegenwärtigen Kunst sind unabhängig von jeder Nationalität.»²³ Man mag den Anspruch der amerikanischen Avantgarde, die Tradition (sprich: Paris) zu überwinden und – im Rahmen des wirtschaftlichen und politischen Hegemoniestrebens der USA – eine Sprache des universellen Humanismus zu etablieren, mit Serge Guilbaut als ästhetische und antikommunistische Invasion Europas verdammen. Das Motto wäre dann: amerikanische «Stärke» und «Gewalt» versus französischen «Geschmack» und «Vollendung»;²⁴ zu diesem transkontinentalen Antagonismus passt denn auch wunderbar die Anekdote, wonach auf der Biennale Venedig von 1960 der Preisträger Jean Fautrier, nachdem er die Bilder Klines als «stinkende Leinwände» bezeichnet habe,



3 Clifford Still, 1957 – *D No. 2*. 1957, Öl auf Baumwolle, 289 x 408 cm, Kunstmuseum Basel, Schenkung der Schweizerischen National-Versicherungs-Gesellschaft zu ihrem 75. Jubiläum, 1959

von diesem schnurstracks nach Cowboy-Manier mit einem Kinnhaken niedergestreckt worden sei.²⁵ Man kann die Situation aber auch lakonischer und weniger ideologieverdächtig etwa so umschreiben, wie dies Peter von Matt vor nicht langer Zeit in Bezug auf die Schweizer Literatur getan hat: «Mit Schweizer Literatur sind Bücher gemeint, die aus der Schweiz kommen. Basta. So wie Schweizer Äpfel eben in der Schweiz geerntet werden. Das ist zuerst einmal eine pragmatische Kategorie.»²⁶

Doch zurück zu Rüdlinger: Nachdem er 1957 bei Sam Francis drei grosse Panneaux für das Treppenhaus der Kunsthalle in Auftrag gegeben hatte,²⁷ konnte er 1958 dank Hans Theler von der Nationalversicherung nicht nur ein zweites Mal in die USA reisen, sondern durfte dank einem Jubiläumssonderkredit von 100 000 Schweizer Franken zugunsten des Kunstmuseums Einkäufe tätigen. Zu den Prunkstücken des Kunstmuseums Basel zählen deshalb noch heute Franz Klines *Andes* (1957; Abb. 12, S. 117), Barnett Newmans *Day before One* (1951), Mark Rothkos *Red, White and Brown* (1957) und Clifford Stills *1957 – D No. 2* (Abb. 3); Werke von de Kooning und Pollock, die Rüdlinger gerne erworben hätte, erwiesen sich bereits damals als zu teuer.

Im Zeitraffer: 1962 zeigte Rüdlinger 49 Grossformate von Rothko,²⁸ dem übrigens erst im Jahr zuvor die erste Einzelausstellung eines lebenden Künstlers im MoMA gewidmet worden war. 1964 folgte eine monografische Doppel-Ausstellung zu Franz Kline und Alfred Jensen,²⁹ 1965 eine grosse Übersichtsausstellung unter dem lakonischen Titel «Signale» mit Hard-Edge-Künstlern aus Europa und den USA,³⁰ eine Schau, die gleichsam ein Gegengewicht zur Pop-Art signalisieren sollte, mit der Rüdlinger als nachgeborener Vertreter der Genieästhetik sich aus verschiedenen Gründen nie hatte anfreunden mögen.³¹ 1968 schliesslich – kurz nach Rüdlingers Tod –, noch von ihm konzipiert, aber von Franz Meyer und Eberhard W. Kornfeld realisiert, kam die grosse Ausstellung zu Sam Francis³² einem Vermächtnis gleich, hatte doch mit dessen Freundschaft in Paris 1954 der Siegeszug der amerikanischen Malerei in der Schweiz und Europa seinen Anfang genommen.³³

Am Rande sei zum Schluss noch vermerkt, dass Rüdlingers Nachfolger an der Kunsthalle Bern, Harald Szeemann, bereits 1962 mit der Ausstellung «4 Amerikaner: Jasper Johns – Alfred Leslie – Robert Rauschenberg – Richard Stankiewicz» die «second generation» amerikanischer Künstler gezeigt hatte,³⁴ die dann überleitete zur Rezeption von «Pop-» und «Minimal-Art»,³⁵ welche letztere wohl nicht zu Unrecht als erste amerikanische Kunstrichtung ohne europäische Quellen oder Parallelen gelten darf.³⁶ Doch dies überschreitet den Horizont des vom Symposium «Die Expansion der Moderne. 50er-Jahre Schweiz» gesetzten Zeitrahmens und wäre deshalb eine neue und andere Geschichte – vielleicht mit einem ebenso bedenkenswerten Ausgang wie in jener Kindergeschichte von Peter Bichsel aus dem Jahre 1969, in der es heisst:

«Ich weiss nicht, ob es Amerika gibt. Vielleicht tun die Leute nur so, um Colombin nicht zu enttäuschen. Und wenn zwei sich von Amerika erzählen, blinzeln sie sich heute noch zu, und sie sagen fast nie Amerika, sie sagen meistens etwas Undeutliches von «Staaten» oder «Drüben» oder so. Vielleicht erzählt man den Leuten, die nach Amerika wollen, im Flugzeug oder im Schiff die Geschichte von Colombin, und dann verstecken sie sich irgendwo und kommen später zurück und erzählen von Cowboys und von Wolkenkratzern, von den Niagarafällen und vom Mississippi, von New York und von San Francisco. Auf jeden Fall erzählen alle dasselbe, und alle erzählen Dinge, die sie vor der Reise schon wussten; und das ist doch sehr verdächtig.»³⁷

1 Jakob Tanner / Angelika Linke (Hrsg.), *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, (alltag und kultur, Bd. 11), Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2006.

2 Heide Fehrenbach / Uta G. Poiger, «Introduction. Americanization Reconsidered», in: dies. (Hrsg.), *Transactions, Transgressions*,

Transformations. American Culture in Western Europe and Japan, New York / Oxford: Berg-hahn Books, 2000, S. XIII.

3 Siehe auch die ins Zynische gewendeten Anzeigen der slowakischen Billigfluglinie Sky-Europe, die in Österreich mit dem in versaler Groteskschrift gesetzten Slogan wirbt: «Besu-

- chen Sie / ein Land, / wo Deutsche / noch / unbeliebter sind / als hier. / Amsterdam ab 29 Euro», *Der Spiegel*, Nr. 44, 29.10.2007, S. 224.
- 4 Tanner / Linke 2006 (wie Anm. 1), S. 20.
- 5 Michael Böhler, «High und Low. Zur transatlantischen Zirkulation von kulturellem Kapital», in: Tanner / Linke 2006 (wie Anm. 1), S. 69–93.
- 6 Zu den Einflüssen des «Low» auf die «hohe Kunst» siehe die epochale Ausstellung: Kirk Varnedoe / Adam Gopnik, *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, 7.10.1990–15.1.1991; The Art Institute of Chicago, 20.2.–12.5.1991; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 21.6.–15.9.1991.
- 7 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* [1992], Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, bes. S. 117–163.
- 8 Zit. nach: Bochsler 2006 (wie Anm. 9), S. 225.
- 9 Regula Bochsler, «Kaugummi und Swing. Die GIs erobern die Schweiz», in: Tanner / Linke 2006 (wie Anm. 1), S. 225–249.
- 10 Zit. nach: ebd., S. 248.
- 11 Ebd., S. 249.
- 12 Alexander Stephan, «Culture Clash? Die Amerikanisierung der Bundesrepublik Deutschland», in: ders. / Jochen Vogt (Hrsg.), *America on my mind. Zur Amerikanisierung der deutschen Kultur seit 1945*, München: Wilhelm Fink, 2006, S. 29–50.
- 13 Erwähnt seien lediglich: Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1972, und Martin Damus, *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973.
- 14 Siehe den Beitrag von Franz Müller in der vorliegenden Publikation.
- 15 Bettina von Meyenburg-Campell, *Arnold Rüdlinger. Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 1999; siehe auch: Thomas Kellein, «Es ist die schiere Grösse: Die Rezeption der amerikanischen Kunst in Europa», in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993*, hrsg. von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 8.5.–25.7.1993, S. 211–218 (in englischer Fassung: Royal Academy of Arts, London, 16.9.–12.12.1993), München: Prestel, 1993.
- 16 *Tendances actuelles de l'Ecole de Paris 1*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 12.2.–9.3.1952; *Tendances actuelles de l'Ecole de Paris 2*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 6.2.–7.3.1954.
- 17 Arnold Rüdlinger, «Vorwort», in: *Tendances actuelles 3*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 29.1.–6.3.1955, o. S.
- 18 Johannes Gachnang, «From Continent to Continent», in: *Europa / Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, 6.9.–30.11.1986, S. 337–342, zit. S. 337.
- 19 Max Kozloff, «American Painting During the Cold War», in: *Artforum* 11 (1973), Nr. 9, Mai, S. 43–54; Eva Cockcroft, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», in: *Artforum* 12 (1974), Nr. 10, Juni, S. 39–41; Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg* [engl. 1983, frz. 1989], Dresden / Basel: Verlag der Kunst, 1997; siehe auch das von Guilbaut 1986 an der University of British Columbia in Vancouver veranstaltete Symposium «Hot Paint for Cold War», publiziert als: Serge Guilbaut (Hrsg.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge (Mass.) / London: The MIT Press, 1990.
- 20 Guilbaut 1997 (wie Anm. 19), S. 7; Irving Sandler, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York / Hagerstown / San Francisco / London: Icon Editions, Harper & Row, 1970.
- 21 Arnold Rüdlinger, «Aus europäischer Sicht», in: *Die neue amerikanische Malerei*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 19.4.–26.5.1958, o. S.
- 22 Rolf Iseli, zit. nach: von Meyenburg-Campell 1999 (wie Anm. 15), S. 208.
- 23 Jackson Pollock, in: *Arts and Architecture*, Februar 1944, zit. nach: Basel 1958 (wie Anm. 21), o. S.
- 24 Guilbaut 1997 (wie Anm. 19), S. 206.
- 25 Hayden Herrera, «Besitzergreifen und Darstellen: europäische und amerikanische Malerei der Avantgarde 1945–1960», in: *Europa / Amerika* 1986 (wie Anm. 18), S. 165–183, bes.

- S. 165–166; zur ebenso heftigen Auseinandersetzung zwischen Amerika und Paris anlässlich der Biennale von 1964, an der es die USA mit «unlauteren Tricks» verstanden, dass Robert Rauschenberg der Grosse Preis zugesprochen wurde, siehe: Laurie J. Monohan, «Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale», in: Guilbault 1990 (wie Anm. 19); S. 369–416.
- 26 Peter von Matt, «Der Fussball ist der Literatur voraus» [2005], zit. nach: Juerg Albrecht, «Schweizer Kunst? – Eine Einleitung», in: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumsstiftung der Credit Suisse, Bern / Zürich: Benteli, 2006, S. 18.
- 27 Die Bilder, die Rüdlinger erfolglos anzukaufen versuchte, wurden 1964 an der «documenta» allein in einem «Meisterkabinett» gezeigt; eines gelangte ins Stedelijk Museum Amsterdam, die beiden anderen nach einem verheerenden Wasserschaden – von Francis selbst restauriert bzw. zerschnitten – ins Norton Simon Museum in Pasadena bzw. ins Los Angeles County Museum of Art; siehe auch: von Meyenburg-Campbell 1999 (wie Anm. 15), S. 110–114.
- 28 *Mark Rothko*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 3.3.–8.4.1962.
- 29 *Franz Kline*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 31.1.–1.3.1964; *Alfred Jensen*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 31.1.–1.3.1964.
- 30 *Signale*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 26.6.–5.9.1965.
- 31 Es wird für Rüdlinger eine Genugtuung gewesen sein, dass die Emanuel Hoffmann-Stiftung für das Basler Kunstmuseum aus der Ausstellung die Werke *Genesis* (1963) von Al Held und *Winter Sun* (1962) von Kenneth Noland erwarb.
- 32 *Sam Francis*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 20.4.–3.6.1968.
- 33 Es sei hier freilich vermerkt, dass es auch in Paris und London zaghafte Bemühungen gab, dem europäischen Publikum amerikanische Kunst nahezubringen – siehe dazu: Kellein 1993 (wie Anm. 15). Was die Schweiz angeht, sei erwähnt, dass das Kunsthaus Zürich bereits 1951 die Sammlung von Peggy Guggenheim präsentierte, die 1948 ihre Wirkungsstätte von New York nach Venedig verlagert hatte: *Moderne Kunst aus der Sammlung Peggy Guggenheim*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, April–Mai 1951 (Vorwort: Max Bill); neben dem Hauptharst an «Klassischer Moderne» waren auch 8 Werke von Pollock, 2 von Calder und je 1 von Motherwell, Rothko und Still zu sehen.
- 34 Harald Szeemann, «Vorwort», in: *4 Amerikaner: Jasper Johns – Alfred Leslie – Robert Rauschenberg – Richard Stankiewicz*, Kunsthalle Bern, 7.7.–2.9.1962, o. S.: «Bei aller Verschiebung der Problemstellung hat die ›second generation‹, mit einer sympathischen Selbstironie, die Charakterzüge der amerikanischen Kunst – Frische, Unbekümmertheit, Draufgängertum – bewahrt.»
- 35 So zeigte etwa das Kunstmuseum St. Gallen in der Ausstellung *Amerikanische Kunst aus Schweizer Besitz*, 8.10.–20.11.1966, unter den 145 Exponaten neben den «Klassikern» des Abstrakten Expressionismus bereits Werke von Hard-Edge-Künstlern wie Al Held und Kenneth Noland sowie frühe Beispiele der Pop Art von Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Larry Rivers und Andy Warhol.
- 36 Gregor Stemmerich, «Vorwort», in: ders. (Hrsg.), *Minimal Art – eine kritische Retrospektive*, Dresden / Basel: Verlag der Kunst, 2. erw. Aufl., 1998; Philip Ursprung, «Der Triumph des Minimalismus», in: *White Fire / Flying Man. Amerikanische Kunst 1959–1999 in Basel*, hrsg. von Katharina Schmidt und Philip Ursprung, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst, Basel, 5.6.–26.9.1999, Basel: Schwabe, 1999, S. 125–131.
- 37 Peter Bichsel, «Amerika gibt es nicht», in: ders., *Kindergeschichten*, Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1969, S. 33–50, zit. S. 49–50.