

# Der Einfluß der Großausstellungen Biennale und documenta auf die Rezeption amerikanischer Kunst nach 1945

Vortrag in Kassel

Kaum ein anderer Künstler war so häufig auf der documenta vertreten wie Bazon Brock mit seiner Besucherschule. Darum sei ihm diese Arbeit, die im Rahmen des Symposiums der Kunsthochschule Kassel zum Thema „Die Großausstellungen documenta und Biennale“ vom 11. – 14.11.1999 entstanden ist, zum 65. Geburtstag gewidmet.

## **These**

Die These meiner Arbeit lautet: Die Rezeption der amerikanischen Kunst fand in Italien bereits zehn Jahre früher statt als in der Bundesrepublik, wobei den beiden Großausstellungen in den jeweiligen Ländern - der Biennale und der documenta – eine entscheidende Vermittlungsfunktion zukommt. Dabei ist es kein Zufall, daß gerade in Italien und Deutschland das Interesse an der amerikanischen Kunst besonders groß war und es frühzeitig zu ersten Ankäufen kam. Als ehemalige Achsenmächte suchten beide Länder nach ihrer Niederlage einen schnellen Anschluß an die wirtschaftliche Vormachtstellung der Vereinigten Staaten. Die repressive Kulturpolitik der Faschisten und Nationalsozialisten hatte zu einer stärkeren Isolierung als in anderen europäischen Ländern geführt, so daß das Bedürfnis nach internationalem Anschluß zu einer größeren Akzeptanzbereitschaft für die amerikanische Kultur führte. Umgekehrt war es den Amerikanern wichtig, nicht nur als wirtschaftliche und militärische Sieger- und Weltmacht zu erscheinen, sondern auch auf ihre eigenständige Kultur hinzuweisen, die bisher in Europa noch nicht zur Kenntnis genommen worden war.

## **Die Rezeption der amerikanischen Kunst in Paris 1946/47**

Die Kunst und ihr Handel wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend von einem europäisch-amerikanischen Dialog bestimmt. Während er in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts noch eurozentrisch geführt wurde, d.h. europäische Kunst nach Amerika, aber nicht umgekehrt verkauft wurde, entwickelt sich seit 1958 ein bilaterales Handelsverhältnis, das wesentlich auch die immanente Kunstentwicklung bestimmte.

Die Künstler und auch Sammler der Vereinigten Staaten von Amerika waren bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges so auf Paris fixiert, daß auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg bis Ende der 50er Jahre Paris eindeutig das Kunstzentrum für moderne Kunst war. Noch lebten in dieser Stadt einflußreiche Künstler wie u.a. Picasso, Braque, Miro, Brancusi, Leger und Zatkun, von denen die beiden letztgenannten auch in privaten Akademien unterrichteten, die für amerikanische Künstler ein Anziehungspunkt waren. Schon bald nach dem Kriege zogen viele junge Künstler, die in der Armee gedient hatten, nach Paris, um dort mit einem GI Stipendium zu arbeiten. Unter ihnen waren Künstler wie Kelly, Rauschenberg, Stankiewicz, Sam Francis, Tobey u.a. Diese Künstler stellten die Verbindung zu den Malern der amerikanischen abstrakt-expressiven Generation her. Schon 1946 stellte Calder in der Galerie Louis Carré aus. Die Galerie Maeght zeigte 1947 das gesamte amerikanische Programm der New Yorker Avantgardegalerie Kootz u.a. mit Werken von Baziotis, Gottlieb und Motherwell. 1948 versuchte der Theoretiker und Kurator Michel Tapié zusammen mit Matthieu Werke von de Kooning, Gorky, Pollock, Ad Reinhard und Rothko in der gerade neu gegründeten Galerie Montparnasse zusammen mit Bildern von Mathieu,

Picabia, Hartung und Wols auszustellen, was jedoch zunächst aus finanziellen Gründen scheiterte und erst drei Jahre später realisiert werden konnte. Ebenso berichteten die aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrten französischen Künstler wie z.B. Masson oder Breton von der neuen Entwicklung amerikanischer Kunst in New York. Damit war den Pariser Künstlern bereits in dieser Zeit die Bedeutung ihrer amerikanischen Kollegen bekannt.

### **Die Biennalen 1948/50**

Obwohl Paris zweifelsfrei auch für die amerikanischen Künstler der wichtigste Platz in Europa war, so erweiterte sich die Möglichkeit der Rezeption als Peggy Guggenheim mit ihrer Sammlung von New York nach Venedig zog und bereits 1948 ihre Sammlung surrealistischer Kunst zusammen mit zeitgenössischen amerikanischen Kunstwerken in einem eigenen Pavillion auf der 24. Biennale, also der ersten Biennale nach dem Krieg zeigte. Für viele Europäer waren die ersten beiden Nachkriegs-Biennalen 1948 und 1950 der erste Kontakt mit zeitgenössisch-amerikanischer Kunst. Der 1929/30 gebaute amerikanische Pavillion gehörte nicht der Regierung oder einer offiziellen Institution, sondern einer nicht profitorientierten Künstlervereinigung, nämlich den nach ihrem Standort in der Grand Central Station benannten Grand Central Art Galleries, die vor dem 2. Weltkrieg in Venedig während der Biennale Werke ihrer Mitglieder ausstellten. Nachdem ein privater amerikanischer Sponsor 1952 \$ 250.000,- für den Ankauf des amerikanischen Pavillions geboten hatte, um ihn der amerikanischen Regierung zu überlassen, die Schenkung jedoch vom Staat abgelehnt worden war, kaufte das Moma 1954 den Pavillion und verkaufte ihn 1986 an die Guggenheim Foundation, die es kurz darauf an ihre Foundation in Venedig übertrug. Für die Amerikaner war und ist es wichtig, daß ihre Kunst nicht staatlich, sondern privat gefördert wird, ganz i.G. zu allen anderen nationalstaatlichen Pavillions in den Giardinis. 1948 jedoch wurde Alfred M. Frankfurter, der Herausgeber der Art News in New York von den Grand Central Art Galleries als Ausstellungskommissar berufen, der in Zusammenarbeit mit den vier wichtigsten New Yorker Museen zum ersten Mal im amerikanischen Pavillion eine repräsentative Ausstellung zeitgenössischer amerikanischer Kunst in Venedig kuratierte. Die Kosten für diese Ausstellung übernahmen private Sponsoren. Frankfurter zeigte 71 Werke von 71 Künstlern aus dem Zeitraum vom 1920-48 u.a. auch gerade fertiggestellte Bilder von Baziotes, Gorky, Rothko, Tobey, Stamos und Tomlin. Die amerikanische Flagge auf dem Dach des Pavillions suggerierte dem Besucher jedoch einen offiziellen Beitrag Amerikas. Gleichzeitig mit der Sammlung Peggy Guggenheim, die im internationalen Pavillion untergebracht war, erzielten beide Ausstellungen eine unerwartet große Resonanz und zogen über 215.000 Besucher an. Zum ersten Male konnten die Biennale-Besucher Werke von Pollock, Gorki, Rothko und de Kooning sehen. Um die enge Verknüpfung zwischen der Biennale und dem Handel zu belegen, sei erwähnt, daß Carlo Cardazzo in seiner Mailänder Galleria d'Arte del Naviglio anschließend die Pollock Bilder aus der Sammlung Peggy Guggenheims zeigte. 1949 wurde die Guggenheim-Sammlung im Palazzo Strozzi in Florenz und im Palaazo Reale in Rom gezeigt, bevor sie dann weiter nach Brüssel und Amsterdam ging.

Alfred Frankfurter war auch der Kommissar für die 25. Biennale 1950, die er gemeinsam mit Alfred Barr und Dunkin Philipps, also unter Mitwirkung des Moma und des Cleveland Museums of Art für den amerikanischen Pavillion kuratierte. Die Kosten für diese Ausstellung übernahmen ebenfalls wieder private Sponsoren. Interessanterweise wurden die gesamten Transportkosten bereits von Amerikan Express übernommen. Die U.S. Regierung beteiligte sich indes überhaupt nicht. Dunkin Philipps zeigte Werke von John Marin und Alfred Barr Bilder von Gorky, Pollock und de Kooning. Alfred Barrs Auswahl wurde im Anschluß an die Biennale von der Galleria d'Art del Naviglio in Mailand gezeigt. Die Öffnung der Sammlung Peggy Guggenheims in ihrem privaten Palazzo sur rendezvous und ihr starkes Engagement für die junge amerikanische Kunst erleichterte

ebenfalls das Verständnis für die amerikanische Kunst. Als parallele Veranstaltung zur Biennale wurde im Museum Correr unmittelbar an der Piazza San Marco die erste Einzelausstellung von Jackson Pollock gezeigt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der erste Privatsammler amerikanischer Kunst ein Italiener, nämlich Carlo Fruo di Angeli war, der bereits 1951 im Studio Francchetti vier Bilder von Pollock und in der Folgezeit weitere Werke der amerikanischen Expressionisten erwarb. Wilhelm Sandberg, Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, sah die 25. Biennale und die Pollock Ausstellung in Venedig und kaufte bereits ein Jahr später, ebenfalls 1951 aus der Sammlung von Peggy Guggenheim zwei Werke von Pollock, u.z. „The Water Bull“ von 1946 und „Reflection of big Dippe“ von 1947 - die ersten Ankäufe amerikanischer zeitgenössischer Kunst für ein europäisches Museum. Diese Beispiele belegen deutlich den Einfluß der Biennalen von 1948 und 1950 auf die Rezeption der amerikanischen Kunst in Europa. Auf der 26. Biennale 1952 wurden im amerikanischen Pavillon Arbeiten von Edward Hopper, Stuard Davis und Alexander Calder gezeigt. Letzterer erhielt bereits den großen Biennale Preis für Skulptur, womit erstmals ein amerikanischer Künstler ausgezeichnet wurde. Es wurde üblich, daß zu Ehren der Künstler Empfänge für die Kuratoren und Sammler in den Konsulaten und Palästen Venedigs gegeben wurden. Venedig wurde während der Eröffnungstage der Biennalen das wichtigste Zentrum in Europa für die Avantgarde. Mit der zunehmenden Bedeutung der Biennalen wurde neben Venedig auch Mailand zu einem wichtigen Handelsplatz für zeitgenössische amerikanische Kunst. Italien war in diesen Jahren der amerikanischen Kunst gegenüber weitaus offener, als jedes andere europäische Land und schon 1956 begann Panza di Biumo mit dem Ankauf seiner ersten Bilder von Franz Kline und später anderer amerikanischer Künstler. Zuvor hatte der Mailänder Industrielle unter dem Einfluß von Michel Tapié in Paris u.a. wichtige Werkgruppen von Fautrier, Dubuffet und Tapiés erworben. Mit dem Ankauf der Bildern von Franz Kline verlagerte sich sein Interesse von Europa nach Amerika, woraus sich in den 60er und 70er Jahren die weltweit größte Sammlung amerikanischer Kunst mit über 600 Werken entwickelte. Weitere wichtige Sammler amerikanischer Kunst waren in den 50er Jahren außer Carlo Cardazzo auch Pomini, Grozzo und Baron Franchetti in Rom. Die wichtigsten italienischen Galerien für amerikanische Kunst waren – neben den bereits erwähnten Naviglio und La Tartaruga – die Galerie Ariette in Mailand und Notizi in Turin.

### **documenta 1959 – 1964 – 1968**

Begann also die Rezeption der amerikanischen Kunst über die Vermittlung der ersten Biennalen in Italien bereits 1948, eine Entwicklung, die in der Verleihung des großen Preises für Malerei an Robert Rauschenberg 1964 gipfelte, so begann in Deutschland die unmittelbare Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kunst erst zehn Jahre später. Es muß daran erinnert werden, daß 1948 durch die Währungsreform alle deutschen Barvermögen abgewertet wurden. Während noch 1955 in Kassel auf der ersten documenta nur drei amerikanische Künstler vertreten waren, u.z. Albers, Roesch und Calder, wobei die beiden erst genannten deutsche Emigranten waren und Calder bereits seit 1929 immer wieder für längere Zeit in Paris lebte und dort mehrere Ausstellungen hatte, veränderte sich die Situation entscheidend durch die zweite documenta 1959. Vorausgegangen war 1958 die große Wanderausstellung „The New American Painting“ mit Stationen in Basel, Mailand, Madrid, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Paris und London, die gleichzeitig mit der ersten großen Pollock Retrospektive zum Teil in denselben Ausstellungsinstituten stattfand. Interessanterweise wurden beide Ausstellungen vom International Council of the Museum of Modern Art in New York organisiert und von Rockefeller gesponsort. Diese privat finanzierte Ausstellungstournee war eine deutliche Kampfansage an die bis dahin unwidersprochene Vormachtstellung der europäischen Weltkunsthauptstadt Paris. Gleichzeitig damit verbunden war der Wunsch der Amerikaner, nicht nur als führende Militär- und

Wirtschaftsmacht gesehen zu werden, sondern nunmehr auch auf kultureller Ebene die Überlegenheit der freiheitlich demokratischen Verfassung zu demonstrieren.

Unter dem starken Eindruck der amerikanischen Doppelausstellung, wurde auch ein amerikanischer Beitrag für die zweite documenta unumgänglich. Da jedoch keiner der Ausstellungskuratoren für einen amerikanischen Beitrag kompetent genug war, wurde Porter McCray vom International Council des Museums of Modern Art in New York mit der Auswahl betraut. Es ist deshalb nicht überraschend, daß die zweite documenta 1959, die von Werner Haftmann noch als Apotheose auf das europäische Informell geplant war, durch den amerikanischen Beitrag einen Paradigmenwechsel in der Kunst und im Kunsthandel erfuhr.

Pollock, der 1956 gestorben war, sollte mit einer Sonderausstellung innerhalb der documenta genauso geehrt werden wie der 1951 verstorbene Wols. Diese Ehrung war als Hommage an die beiden bedeutendsten Maler des internationalen Informells gedacht, wobei aus heutiger Sicht eher die völlig unterschiedliche Konzeption des action paintings und all over auf der einen Seite und des narrativ lyrischen Informells im traditionellen Bildraum auf der anderen Seite in den Vordergrund tritt. Der Vergleich fiel jedoch allein auf Grund der ungewohnt großen Formate Pollocks, die deshalb auch in einem der repräsentativen Räume in der ersten Etage zu sehen waren, zugunsten Pollocks aus. Besonders eindrucksvoll war das Bild „Nr. 32“ im Format 2,92 x 4,57 m aus dem Jahr 1950, das allein auf der Stirnwand des Saales hing. Entgegen Haftmanns Konzeption, die unter Druck und Einfluß des italienischen und französischen Kunsthandels stand, überraschte der stringente amerikanische Beitrag des Moma auch die Organisatoren. Es wurden bereits zwei Combine Paintings von Rauschenberg ausgestellt waren - das berühmte „Bett“, das jetzt im Museum of Modern Art N.Y. hängt, wurde aus Unverständnis und Angst vor Vandalismus nur im Ausstellungsbüro aufgehängt - das 2,50 x 5,50 m große Bild „Kathedra“ von Barnett Newman, heute im Stedelijk Museum von Amsterdam sowie wichtige Werke von Franz Kline und de Kooning. So fand in den 100 Tagen der zweiten documenta ein ästhetischer Wettstreit zwischen den anerkannten und entsprechend hoch bezahlten Werken der Ecole de Paris und den neuen Arbeiten der New York School statt. Die Besucher verglichen die Gemälde von Soulage (ca. DM 100.000,-) aus den frühen 50er Jahren mit den Arbeiten von Franz Kline (ca. DM 40.000,-) aus dem gleichen Zeitraum.

Die für europäische Verhältnisse ungewöhnlich großen Formate brachten das gesamte Ausstellungskonzept durcheinander, so daß zahlreiche kleinere europäische Exponate auf dem zunächst nicht dafür vorgesehenen Dachboden des Friedericianums ausgestellt werden mußten. Diese völlig unangemessene Hängung und die mittelmäßige, zu große und uniforme Auswahl des Informell ließen den amerikanischen Beitrag noch eindrucksvoller erscheinen und trugen zum Niedergang der sogenannten Ecole de Paris und ihrer Handelsmetropole bei. Die amerikanische Kunst trat ihren Siegeszug in Europa an und eroberte allmählich den europäischen Markt. Die französischen Händler waren entsetzt, daß ihre europäischen und amerikanischen Kunden mehr an amerikanischer Kunst interessiert waren und sich von ihren europäischen Erwerbungen zu trennen begannen. Die Preise für viele Werke der französischen Nachkriegsavantgarde fielen in den 60er Jahren zunehmend und haben sich für die damals noch hoch bezahlten Künstler bis heute nicht mehr erholt. Ich selbst stellte 1960 in meiner gerade gegründeten Galerie Werke von Cy Twombly aus, die ich in Italien von der Galleria La Tartaruga in Rom übernommen hatte und zu meiner nicht geringen Überraschung auch verkaufen konnte. Die Galerie Anne Abels in Köln, die sich bisher auf den Handel mit deutschen Expressionisten spezialisiert hatte, zeigte nun auch Werke von Pollock, Rothko, Kline und ebenfalls Cy Twombly, die sie von der Galleria d'Arte del Naviglio und den schon genannten italienischen Galerien bekam. So kaufte Siegfried Adler, Mitinhaber der Galerie Anne Abels, 1959 bei Kronfeld Bilder von Sam Francis, 1960 zwei Bilder von Pollock bei der Galerie Ariette Mailand sowie zwei Bilder von Rothko bei der Galerie La

Tartaruga, für die er in Deutschland weder private noch öffentliche Kunden hatte, so daß er sie schließlich wieder an italienische Sammler verkaufen mußte. 1962 zeigte die Galerie Abels zum ersten Mal das Werk von Franz Kline, eine Übernahme der Galerie Lawrence in Paris, die sicherlich nicht zuletzt auf Grund des plötzlichen Todes von Franz Kline noch während der Ausstellung zu einem Erfolg führte. Siegfried Adler konnte drei große Bilder des Künstlers verkaufen, davon eins in die Sammlung Panza in Italien, die beiden anderen an die deutschen Sammler Henkel und Schniewind.

Doch nicht nur im Handel, sondern auch bei privaten Sammlern wie Wolfgang Hahn, Fen Schniewind, Helmut Klinker und Victor Langen begann mit der 2. documenta die Rezeption amerikanischer Kunst in Deutschland, die dann auf musealer Ebene mit einer Zeitverschiebung von 5 Jahren fortgesetzt wurde. Werner Schmalenbach erwarb 1964 die schon erwähnte Komposition „Number 32“ von Pollock für die Düsseldorfer Sammlung.

Eine unmittelbare Reaktion auf den eindrucksvollen Pollock Saal zeigte auch der Philosoph Adorno, der vom Kasseler Kunstverein in Verbindung mit der documenta Gesellschaft zu einem Vortrag über „Die Idee der neuen Musik“ eingeladen worden war. Stark beeindruckt vom Werk Pollocks verlangte er kurzfristig, seinen Vortrag eben in dessen Ausstellungssaal zu halten.

Es waren aber nicht allein die unerwarteten Formate und die energiegeladene gestische Malerei in ihrem Allover, die den Erfolg ausmachten, sondern auch die adäquate Inszenierung Arnold Bodes. Der Ruinencharakter der damals noch nicht renovierten großen Ausstellungsräume des Friderizianums verstärkte den grandiosen Eindruck. Zum ersten Mal konnte man Werke der Amerikaner neben denen der europäischen Künstler sehen und vergleichen. Die sehr großen Formate ohne Rahmung erreichten eine starke Wirkung, die den damals noch gewohnten musealen Rahmen des postkubistischen Bildes sprengte. Die documenta war die erste Großveranstaltung, die die Kunst nicht mehr national oder zeitlich gliederte, sondern nach rein ästhetischen Prämissen ausrichtete mit Ausnahme der Amerikaner, die darauf bestanden, daß ihr Beitrag geschlossen präsentiert wurde. Dennoch gab es zwischen dem Raum mit Werken von Dubuffet, Soulage u.a. einen Sichtkontakt zu dem großen Saal der amerikanischen Künstler. Natürlich war der eklatante Preisunterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Kunst mit entscheidend für die Bereitschaft zum Ankauf amerikanischer Kunst. Der rasante Preisanstieg zwischen 1959 und 1968 basierte nicht allein auf dem Interesse amerikanischer Sammler an ihrer Kunst, sondern hing mit dem Aufbau der Sammlungen amerikanischer Kunst besonders in Italien und der Schweiz zusammen. Das Bild „Nr. 32“ von Pollock, das noch 1959 auf der documenta einen Versicherungswert von DM 100.000,- hatte, kostete fünf Jahre später bereits DM 800.000,-. Eine ähnliche Preisentwicklung fand in diesen Jahren auch für Rothko, Franz Kline und de Kooning statt. Nur die Anerkennung für Barnett Newmans Arbeiten verzögerte sich um weitere zehn Jahre und fand erst mit der Akzeptanz der Minimal Art statt. Das Stedelijk Museum in Amsterdam, das bereits 1951 die ersten Pollock Bilder erworben hatte, kaufte erst 1975 das ebenfalls schon auf der 2. documenta gezeigte Bild „Katedra“ von Barnett Newman, meines Wissens allerdings vor allen anderen europäischen Museen.

Die dritte documenta 1964 fiel hinsichtlich des amerikanischen Beitrags noch einmal weit hinter den Stand von 1959 zurück, weil die deutschen Organisatoren diesmal selbst für die Auswahl verantwortlich sein wollten und in erster Linie die in Deutschland bereits anerkannten Künstler wie Sam Francis, de Kooning und Marc Tobey besonders herausstellten. Unter dem nichtssagenden Stichwort „Aspekte 1964“ verschwanden die wenigen Werke der Amerikaner Jasper Johns, Elsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Larry Rivers und Morris Louis unter der ebenso umfangreichen wie mittelmäßigen Auswahl europäischer Kunst in der internationalen Hängung. Nicht gezeigt wurden Werke von Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Ad Reinhard oder Josef Albers. Dennoch wurden die ersten Ankäufe der Pop-Art bereits 1964 von Paul Wember für

das Museum in Krefeld, kurz danach von Johannes Cladders für die Sammlung in Mönchengladbach getätigt.

Erst auf der vierten documenta 1968 unter der Leitung von Jan Leering, damals Direktor im Stedelijk Museum in Eindhoven, bekam die amerikanische Kunst eine ihrer Bedeutung angemessene Präsentation. Während Arnold Bode noch 1964 erklären konnte, daß unter seiner Ägide die Pop-Art niemals auf der documenta gezeigt würde, erreichte Leering im Ausschuß für Malerei die Einladung gerade an diese Künstler. Von 117 ausgewählten Künstlern waren 45 Amerikaner, wobei viele ihrer ausgestellten Werke großformatig waren. Mit der vierten documenta fand der eigentliche Durchbruch der amerikanischen Kunst in Deutschland statt. Während Peter Ludwig, der in den 70er und 80er Jahren neben Panza zum größten Sammler amerikanischer Kunst wurde, auf der zweiten und dritten documenta 1959 und auch 1964 noch keine Werke amerikanischer Künstler erworben hatte, kaufte er auf dieser documenta 14 aus heutiger Sicht bedeutende Werke, u.z.

- 2 Werke von Jasper Johns, darunter die „Flag on orange field“
- das großartige Bild „Wallstreet“ von Rauschenberg
- die Pop-Ikone „May be“ von Lichtenstein
- den „Soft wash stand“ von Claes Oldenbourg
- das großformatige Gemälde „Shadow Line“ von Kenneth Noland
- die Leopardenlily von Richard Lindner
- die „Great american Nude“ von Wesselmann
- „Woman washing her feet“ und „The Restaurant Window“ von Thomas Segal

Alle Ankäufe wurden bereits ein Jahr später im Wallraf-Richartz-Museum ausgestellt und im ersten Bestandskatalog der Sammlung Ludwig aufgeführt und farbig reproduziert. Dieser Katalog erfuhr von 1969 – 71 fünf Auflagen mit 33.000 verkauften Exemplaren. Der Ankauf der bedeutenden Pop-Art Sammlung Kraushar 1968 durch den Industriellen Karl Ströher, die in den folgenden zwei Jahren in verschiedenen Deutschen und Schweizer Museen ausgestellt und mit einem ebenfalls ungewöhnlich umfangreichen und farbig illustrierten Katalog begleitet wurde, schaffte nun auch den Durchbruch der amerikanischen Kunst auf der musealen Ebene. Ironischerweise gelangte die deutsche Kunst, insbesondere das Werk von Joseph Beuys als geschickt lancierter, aber noch nicht realer Bestandteil der Sammlung Ströher durch diese Tournee zu internationalem Ansehen. Aber dies ist ein neues Thema.

## **Resumee**

Der große Erfolg der beiden Großausstellungen Biennale und documenta hängt unverkennbar mit der engen Verknüpfung zum Kunsthandel zusammen. Für die Rezeption der amerikanischen Malerei in Europa bildete die Biennale von Venedig in den Jahren von 1948-64 das entscheidende Forum, auf dem der ästhetische wie kommerzielle Wettstreit zwischen der Ecole de Paris und der New York School ausgetragen wurde. Bedeutete der große Preis für Malerei 1962 an Alfred Mannessier nachträglich den Abschied an die Vormachtstellung der Ecole de Paris, so stellte derselbe 1964 an Robert Rauschenberg verliehene Preis die endgültige Akzeptanz der amerikanischen Kunst in Europa dar.

Während die frühzeitige Rezeption der amerikanischen Kunst in Italien jedoch nicht zu bleibenden musealen Sammlungen geführt hat, gelangten in Deutschland die beiden großen Privatsammlungen von Ludwig und Ströher unmittelbar nach ihrem Ankauf in öffentliche Museen. Die um zehn Jahre verspätete Rezeption der amerikanischen Kunst in Deutschland hatte zur

Folge, daß die Preisentwicklung für die abstrakte Malerei der New York School schon kurz nach ihrer ersten Präsentation in Kassel 1959 bereits ein solch hohes Niveau erreicht hatte, daß Ankäufe auf der dritten documenta 1964 für Museen kaum noch möglich waren. Nur die Staatsgalerie Stuttgart sowie Werner Schmalenbach in Düsseldorf kauften amerikanische Kunst. Die Staatsgalerie erwarb 1964 das Gemälde „The Over Yellow“ (1957-58) von Sam Francis sowie „Out of the Web“ (1949) von Jackson Pollock, also während der documenta III und dann erst wieder nach der 4. documenta 1969 das Bild „Peach Halves“ (1962) von Andy Warhol sowie das unbetitelt Gemälde von Marc Rothko (1962). Während Schmalenbach für sein Pollock Bild 1964 den damaligen Spitzenpreis von DM 800.000,- zahlen mußte, wurde die 150 Werke umfassende Pop Art Sammlung Kraushar 1968 für nur 1,2 Millionen DM an den deutschen Sammler Ströher verkauft.

Die auf der 2. documenta 1959 vorgestellte Entwicklung der amerikanischen Kunst wurde von den deutschen Organisatoren der 3. documenta 1964 nicht weiter verfolgt, also zu einem Zeitpunkt als bereits die nächste Generation amerikanischer Künstler, die Pop-Art und Minimal-Art, ihren Höhepunkt überschritten hatte. Dieses Versäumnis der 3. documenta wurde jedoch von den jungen Kunsthändlern in Deutschland und Italien erkannt und führte 1967 zu einer völlig neuen Präsentations- und Vertriebsform, nämlich dem ersten Kunstmarkt in Köln, um auch für die Pop Art eine größere Öffentlichkeit zu bekommen. So wie die documenta II 1959 auf die große Wanderausstellung amerikanischer Malerei reagiert hatte, so wurde die documenta IV 1968 maßgeblich durch den ersten Kölner Kunstmarkt 1967 geprägt. Damit ist die Bedeutung der documenta für die Rezeption der amerikanischen Kunst insofern zu relativieren, als dem deutschen und italienischen Kunsthandel in Hinblick auf die Pop Art eine entscheidende Vermittlerfunktion zukommt. Dennoch konnte sich die documenta wie die Biennale auf Grund ihrer engen Verknüpfung mit dem Kunsthandel ihren Anspruch einer zeitgenössischen Großausstellung aufrecht erhalten.

Rudolf Zwirner, 1999