

---

***Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945***

4. Juni – 25. September 2022

**Inhaltsverzeichnis der Pressemappe:**

- Pressemitteilung
- Kapitel der Ausstellung
- Jeremy Lewison: Die Form der Freiheit? Internationale Abstraktion nach 1945
- Daten und Fakten
- Ausstellungskatalog
- Pressebilder
- Ausstellungsvorschau 2022/23

W-LAN Netz im Museum Barberini: Barberini\_Gast, ohne Passwort

Bildmaterial finden Sie zum Download unter:  
[museum-barberini.de/de/presse/](https://museum-barberini.de/de/presse/)

**Pressekontakt:**

Achim Klapp, Carolin Stranz, Marte Kräher (in Elternzeit)

Museum Barberini

Museen der Hasso Plattner Foundation gGmbH

Humboldtstr. 5–6, 14467 Potsdam, Germany

T +49 331 236014 305 / 308

[presse@museum-barberini.de](mailto:presse@museum-barberini.de)

[www.museum-barberini.de](https://www.museum-barberini.de)

---

Potsdam, 2. Juni 2022

***Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945***

4. Juni bis 25. September 2022

**Ab dem 4. Juni 2022 zeigt das Museum Barberini die Ausstellung *Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945*. Sie widmet sich den beiden wichtigsten Strömungen der Abstraktion nach Ende des Zweiten Weltkriegs: dem Abstrakten Expressionismus in den USA und der informellen Malerei in Westeuropa. Als erste Ausstellung erkundet *Die Form der Freiheit* diesen transatlantischen Dialog der Kunst von Mitte der 1940er Jahre bis zum Ende des Kalten Krieges.**

**Gezeigt werden rund 100 Arbeiten von über 50 Künstlerinnen und Künstlern, darunter Sam Francis, Helen Frankenthaler, K. O. Götz, Georges Mathieu, Lee Krasner, Ernst Wilhelm Nay, Mark Rothko, Jackson Pollock, Judit Reigl und Clyfford Still. Die Leihgaben kommen aus mehr als 30 internationalen Museen und Privatsammlungen, darunter der Kunstpalast Düsseldorf, die Tate Modern in London, das Museo nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, das Metropolitan Museum of Art und das Whitney Museum of American Art in New York, das Centre Pompidou in Paris, die Peggy Guggenheim Collection in Venedig sowie die National Gallery of Art in Washington, D.C.**

**Nach der ersten Station in Potsdam wird die Ausstellung an der Albertina modern in Wien sowie dem Munchmuseet in Oslo zu sehen sein.**

**Ausgangspunkt für die Schau im Museum Barberini ist die Sammlung Hasso Plattner, die bedeutende Arbeiten von Norman Bluhm, Sam Francis und Joan Mitchell umfasst.**

Der Zweite Weltkrieg war ein Wendepunkt in der Entwicklung der modernen Malerei. Die europäischen Avantgardekünstler im amerikanischen Exil machten New York neben Paris zu einem Zentrum der Moderne, das neue Maßstäbe setzte.

Ab Mitte der 1940er-Jahre wandte sich in den USA wie in Europa eine junge Künstlergeneration von den dominanten Stilrichtungen der Zwischenkriegsjahre ab: Statt figürlicher Malerei oder geometrischer Abstraktion verfolgte sie einen gestisch-expressiven Umgang mit Form, Farbe und Material, dessen radikal experimenteller Charakter eine Entgrenzung des traditionellen Malereibegriffs war. Künstlerinnen und Künstler wie **Jackson Pollock, Lee Krasner, Willem de Kooning, Franz Kline, Hans Hofmann und Joan Mitchell** fanden im Action-Painting eine intersubjektive Ausdrucksform, während **Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell und Clyfford Still** mit dem Color Field Painting eine Form der malerischen Überwältigung entwickelten.

---

Zeitgleich zum Abstrakten Expressionismus in den USA setzten sich europäische Künstler in Paris und anderen Metropolen mit neuen Gestaltungsformen, Materialien und Texturen auseinander. Die Bezeichnung der neuen malerische Tendenz als Informel verweist auf die „formlos“ ungebändigte Ästhetik. Die Werke von **Georges Mathieu, Antoni Tàpies, Pierre Soulages, Wols, Jean Fautrier und Jean Dubuffet** markierten einen Bruch mit der kunsthistorischen Tradition.

Ab Mitte der 1950er-Jahre wurde auch Westdeutschland mit Künstlern wie **K.O. Götz, Gerhard Hoehme, Bernard Schultze, Winfred Gaul, Ernst Wilhelm Nay und Fritz Winter** zu einem Zentrum der europäischen Nachkriegsabstraktion, das enge Kontakte mit Frankreich und den USA hielt. Die *documenta II* von 1959 feierte Werke der informellen Malerei und des Abstrakten Expressionismus als Ausdruck einer neuen, universellen Bildsprache, die den politischen Zusammenhalt der westlich-liberalen Staaten kulturhistorisch untermauern sollte. In der Bundesrepublik wurde die radikale Abstraktion als neue Norm der Avantgardemalerei gewertet, die als Gegenmodell zum Sozialistischen Realismus in der DDR sowie den ästhetischen Prinzipien des Nationalsozialismus galt.

Abstrakter Expressionismus in den USA und Informel in Europa galten als eigenständige, separate Entwicklungen – eine geographische und kulturelle Trennung, die den engen Austausch zwischen den Bewegungen verkennt. *Die Form der Freiheit* zeigt jetzt Intensität und Nachhaltigkeit des transatlantischen Austauschs.

Mit Werken von **Jean Degottex, Simon Hantaï, Manolo Millares, Theodoros Stamos und Jack Tworkov** gelangen auch weniger bekannte Künstler in den Blick. Darüber hinaus verdeutlicht die Ausstellung den lange ignorierten Einfluss von Künstlerinnen wie **Mary Abbott, Janice Biala, Natalia Dumitresco, Perle Fine, Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Joan Mitchell, Judit Reigl, Deborah Remington, Janet Sobel, Hedda Sterne** und **Maria Helena Vieira da Silva**.

**Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini, Potsdam:**

„Aus den Bildern der Ausstellung spricht das ungeheure Verlangen nach künstlerischer Freiheit, das sich nach 1945 auf beiden Seiten des Atlantiks Bahn brach. Die Sammlung Hasso Plattner mit wichtigen Werken von Norman Bluhm, Joan Mitchell und Sam Francis war für uns der Ausgangspunkt. Das Konzept unseres Kurators Daniel Zamani war so überzeugend, dass die Albertina modern in Wien und das Munchmuseet in Oslo die Ausstellung übernehmen. Ich freue mich über diese europäische Kooperation.“

**Angela Stief, Direktorin der Albertina Modern, Wien:**

„Wien war aufgrund seiner Lage einer der zentralen Schauplätze des Kalten Krieges. Die Auseinandersetzung mit künstlerischer Freiheit und den Möglichkeiten individuellen Ausdrucks, die dies- und jenseits des Atlantiks stattfanden, stehen uns heute wieder

---

als hochgradig relevant vor Augen. In Wien zeigen neben Namen wie Jackson Pollock, Mark Rothko, Joan Mitchell und Helen Frankenthaler Künstlerinnen und Künstler wie Maria Lassnig, Arnulf Rainer und der jüngst verstorbene Hermann Nitsch, wie diese Auseinandersetzung mit den internationalen Entwicklungen in Österreich stattfand. Einen Schwerpunkt legen wir in der Albertina Modern außerdem auf Künstlerinnen, die mit der Nachkriegsabstraktion assoziiert werden.“

**Stein Olav Henriksen, Direktor des Munchmuseet, Oslo:**

„Der Neubau unseres Museums, der im Oktober letzten Jahres eröffnet wurde, bietet uns wunderbare Möglichkeiten, die oft großen, visuell überwältigenden Formate der abstrakten Künstlerinnen und Künstler in Szene zu setzen. Wir sind schon jetzt voller Vorfreude, den Menschen in Oslo und unseren zahlreichen internationalen Gästen diese herausragenden künstlerischen Positionen im Frühjahr 2023 zeigen zu können. Ganz besonders freuen wir uns, unsere enge Zusammenarbeit mit dem Museum Barberini an der für 2023 geplanten Munch-Ausstellung mit diesem weiteren Ausstellungsprojekt noch weiter auszubauen.“

**Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945**

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, der Albertina modern, Wien, und des Munchmuseet, Oslo, kuratiert von Daniel Zamani. Zur Ausstellung erscheint ein 256-seitiger Katalog mit Beiträgen von Jeremy Lewison, Gražina Subelytė und Daniel Zamani (Prestel, 2022, englisch/deutsch).

Mit großzügiger Unterstützung der Fondation Gandur pour l'Art, Genève.

In Potsdam steht die Ausstellung unter der Schirmherrschaft der Botschafterin der Vereinigten Staaten von Amerika in Deutschland, I.E. Amy Gutmann.

**Weitere Informationen und Pressebilder:**

[museum-barberini.de](http://museum-barberini.de)

**Pressekontakt:**

Achim Klapp, Carolin Stranz, Marte Kräher (in Elternzeit)

Museum Barberini

Museen der Hasso Plattner Foundation gGmbH

Humboldtstr. 5–6, 14467 Potsdam, Germany

T +49 331 236014 305 / 308

[presse@museum-barberini.de](mailto:presse@museum-barberini.de)

[www.museum-barberini.de](http://www.museum-barberini.de)

---

## **Eine neue Avantgarde. Der Abstrakte Expressionismus**

In den 1940er Jahren war New York neben Paris zu einem internationalen Zentrum der Moderne avanciert. Wegen des Zweiten Weltkriegs waren zahlreiche Künstler der europäischen Avantgarde nach Amerika ausgewandert. In Galerien wie Peggy Guggenheims Art of This Century konnten sich junge amerikanische Maler mit den Exilkünstlern austauschen. Dieser Dialog spielte eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des Abstrakten Expressionismus.

Obwohl die Künstler keinen einheitlichen Stil entwickelten, kamen sie überein, dass Malerei nicht die äußere Wirklichkeit abbilden sollte. Stattdessen verstanden sie die Leinwand als eine Bühne, auf der sich kreative Kräfte frei und spontan entfalten sollten. Intuition, expressive Gestik sowie eine Auseinandersetzung mit dem Unbewussten und Irrationalen waren die wichtigsten Anliegen der Künstler. Trotz der abstrakten Bildsprache beinhalten ihre Werke oft figurative Elemente oder Anklänge an traditionelle Genres wie Landschaft, Stillleben oder Interieur. Vielfach spiegeln sie auch den Einfluss der europäischen Avantgarde wider, erinnern an die flächige Räumlichkeit des Kubismus oder an die organischen Formen surrealistischer Malerei.

## **Gesten der Freiheit. Amerikanisches Action-Painting**

In Paris hatten die Surrealisten bereits vor Beginn des Zweiten Weltkriegs zahlreiche Techniken entwickelt, um Zufallselemente in die Bildgestaltung einfließen zu lassen. In semiautomatischen Verfahren versuchten sie, durch schnelle Umsetzung ohne vorherige Planung eine unmittelbare, dynamische Malerei zu entwickeln. Mit diesem Vorgehen wollten sie die schöpferischen Kräfte des Unbewussten freisetzen.

Für das sogenannte Action-Painting ließen sich die Abstrakten Expressionisten von den Werken ihrer älteren europäischen Kollegen inspirieren. In ihren farbexpressiven Arbeiten verzichteten auch sie vielfach auf den Prozess einer vorbereitenden Bildfindung. Sie deuteten den körperlichen Akt des Malens als performative Geste und bedeckten die Leinwand in einem freien Spiel mit Farbe und Form. Typisch sind ein kräftiger Duktus und eine energische Pinselführung.

Viele der Künstler waren von der Tiefenpsychologie C. G. Jungs und seiner Theorie des „kollektiven Unbewussten“ fasziniert. Wie die Surrealisten wollten sie ein materielles Spiegelbild des eigenen Innenlebens schaffen, das die Betrachter intuitiv und emotional ansprechen sollte. Darüber hinaus verstanden sie die spontan-gestische Umsetzung als Abwendung vom traditionellen Regelwerk der Akademien und damit als Ausdruck künstlerischer Freiheit und Selbstbehauptung.

---

### **Entgrenzung des Bildraums. Allover-Effekte**

Die Abstrakten Expressionisten versuchten, das Verhältnis von Bildgrund und Malschicht neu zu definieren. Sie vermieden den Eindruck räumlicher Illusion und betonten die Präsenz der Leinwand als zweidimensionale Fläche. Oft sind alle Teile des Gemäldes gleichberechtigt ausgearbeitet, sodass die Bildanlage kein Zentrum aufweist. Kategorien wie oben oder unten, Vorder- oder Hintergrund sind bei der Erfassung solcher hierarchiefreier ‚Allover-Kompositionen‘ kaum mehr anwendbar. Der Bildraum wirkt häufig wie ein willkürlich gewählter Ausschnitt und die Komposition lässt sich über den Rand hinweg weiterdenken. Für seine sogenannten Drip-Paintings legte Jackson Pollock die Leinwand auf den Boden seines Ateliers und bedeckte sie mit einem dichten Netz aus Farbschlieren, die er mit rhythmischen Tanzbewegungen auf den Bildträger tropfte, schleuderte oder goss. Die revolutionär neue Technik beeinflusste ab den frühen 1950er Jahren auch die Entwicklung der europäischen Abstraktion. Ohne eine geometrische Struktur zu haben, zeichnen sich die Werke oft durch einen ornamentalen Charakter aus.

### **Kontemplative Bildräume. Farbfeldmalerei**

Neben dem Action-Painting entwickelte sich im Abstrakten Expressionismus ein zweites Verfahren: das Color Field Painting, die Farbfeldmalerei. Hierbei setzten die Künstler auf rhythmisch angeordnete Flächen unter Beschränkung auf wenige Farben. Auch bei der Farbfeldmalerei entstanden große, teils monumentale Formate ohne räumliche Tiefenwirkung. Viele Werke sind auf einen nahen Betrachterstandort angelegt und sollen zu einer kontemplativen Versenkung in den Bildraum einladen.

Maler wie Mark Rothko oder Barnett Newman brachten die meditative Grundstimmung ihrer Gemälde mit einer spirituellen Seherfahrung in Zusammenhang. Ihre Gestaltungsprinzipien wichen jedoch stark voneinander ab: Zeichnen sich Rothkos Arbeiten durch pulsierende, unscharf umrissene Farbfelder aus, so durchschnitt Newman monochrome Bildgründe mittels klar artikulierter Streifen und Kanten. Diese Reduktion verstärkte die Tendenz zur Flächigkeit, die sich bereits in den großformatigen Seerosenbildern Claude Monets gezeigt hatte.

### **Farbe im Fluss. Der *Staining*-Prozess**

Helen Frankenthaler entwickelte ein Verfahren, das Elemente von Action-Painting und Color Field Painting zusammenführte. Anfang der 1950er Jahre begann sie, den Bildgrund mit stark verdünnter Farbe zu begießen, die in die Faserung des Stoffs einzog. In ihrer Leuchtkraft erinnern die Werke an die transparente Qualität eines Aquarells. Wie Jackson

---

Pollock arbeitete Frankenthaler mit flach auf dem Boden liegenden, ungespannten Leinwänden. Durch Anheben und Bewegen der Bildträger ließ sie die Farben frei über den Malgrund fließen. Ihren ungegenständlichen Werken gab sie oft gegenständliche, assoziative Titel.

Auch Frankenthalers Kollege Morris Louis wendete den sogenannten *Staining*-Prozess für seine Color Field-Gemälde an. Er beschüttete die Leinwand mit sorgfältig aufeinander abgestimmten Farbfolgen, die ein rhythmisches Muster leuchtender Schleier ergaben.

### **Auf den Spuren Monets. Abstrakter Impressionismus**

Mit der Befreiung der Farbe von der Form griff die amerikanische Nachkriegsavantgarde eine Tendenz auf, die bereits für die französische Landschaftsmalerei des späten 19. Jahrhunderts kennzeichnend gewesen war.

Sam Francis hatte den Abstrakten Expressionismus Ende der 1940er Jahre durch die Farbfeldmalereien von Mark Rothko und Clyfford Still kennengelernt. Ab 1950 verbrachte er mehrere Jahre in Paris, wo er sich mit den Naturdarstellungen Claude Monets und dessen Seerosenbildern auseinandersetzte. Francis' großformatige Abstraktionen zeigen ein leuchtend-ornamentales Spiel aus pulsierenden Farbfeldern, Spritzern und Klecksen, deren kalligraphischer Charakter von dem Einfluss fernöstlicher Vorbilder zeugt. Auch die amerikanische Malerin Joan Mitchell war viele Jahre in Frankreich tätig. 1968 zog sie in das Seinedorf Vétheuil, wo sie in unmittelbarer Nähe von dem ehemaligen Haus Claude Monets lebte. Zahlreiche ihrer farbexpressiven Action-Paintings erinnern an lichtdurchflutete Landschaftsbilder.

### **Dynamische Prozesse. Malerei des Informel**

Auch in der europäischen Malerei waren die 1940er Jahre eine Phase tiefgreifender Veränderungen. Zahlreiche Künstler hatten am Krieg teilgenommen oder unter der Diktatur faschistischer Regime gelitten. Wie in der US-amerikanischen Kunst rückte die Figuration in den Hintergrund.

Parallel zum Abstrakten Expressionismus in den USA entwickelte sich in Paris und anderen westeuropäischen Metropolen die Malerei des Informel. Ihrer offenen, ‚formlosen‘ Bildstruktur lag ein improvisatorischer Umgang mit Pinselführung, Oberflächen-gestaltung und Material zugrunde. In vielen Gemälden rufen Kratzer, Löcher oder Einkerbungen ein Gefühl körperlicher Wunden hervor.

In einer von Gewalt und faschistischem Terror traumatisierten Nachkriegswelt war die gestische Malerei auch Ausdruck der existenziellen Sinnsuche des auf sich gestellten Individuums. Bereits 1947 waren erstmals Werke des Abstrakten Expressionismus in Paris zu sehen. Wenig später gelangte die Malerei des Informel in die USA.

---

### **Malerei als Performance. Europäisches Action-Painting**

In Europa entwickelte sich ab Ende der 1940er Jahre eine eigene Spielart des Action-Paintings. Durch den Surrealismus waren die Künstler mit automatischen Gestaltungsverfahren vertraut und führten sie in der Malerei des Informel fort. Weitere Inspirationsquellen waren die ornamentale Struktur fernöstlicher Kalligraphie sowie die reduzierten Farbschemen von Tuschearbeiten auf weißem Papier.

Wie Jackson Pollock tropfte Georges Mathieu flüssige Farbe auf die Leinwand. Viele seiner kalligraphisch anmutenden Action-Paintings fertigte er als Performance vor einem breiten Publikum an und stellte sie in einem kreativen Rausch in nur wenigen Stunden fertig. Judit Reigl war Anfang der 1950er Jahre aus Ungarn nach Paris emigriert, wo sie zunächst Anschluss an die Surrealisten gefunden hatte. Unter dem Einfluss der New York School experimentierte sie später mit einer gestisch-impulsiven Malerei. In vielen Werken schleuderte sie mit Leinöl vermischte Industriefarbe gegen die Leinwand, die sie mit ihren bloßen Händen oder metallenen Hilfsgeräten auf dem Bildgrund verteilte. Die spielerische Einbindung des eigenen Körpers verortete solche Strategien an der Grenze zu neuen Ausdrucksformen wie Happening und Performance.

### **Anschluss an die Avantgarde. Die westdeutsche Nachkriegsabstraktion**

Während der NS-Diktatur war deutschen Künstlern eine Auseinandersetzung mit neuen Entwicklungen im Ausland kaum möglich gewesen. Nach Kriegsende suchten die jungen Maler enge internationale Kontakte und reisten nach Paris.

Bereits Anfang der 1950er Jahre wurde die Bundesrepublik zu einem Zentrum der informellen Malerei. Auch hier ging es um spontane, dynamische Prozesse – Ausdruck einer neu empfundenen künstlerischen Freiheit. Die deutsche Sonderrolle im Kalten Krieg und die Anbindung der Bundesrepublik an die Westmächte begünstigte diese Entwicklung. Als Gegenentwurf zum sozialistischen Realismus in der DDR wurde die Abstraktion als vermeintlich alleingültige Ausdrucksform des demokratischen Westens auch politisch instrumentalisiert. So feierten zahlreiche Kunsthistoriker die Abstraktion als ‚universelle‘ Bildsprache der freiheitlichen Moderne – ein Konstrukt der Nachkriegszeit, das die Kunstgeschichtsschreibung bis heute mitbestimmt.

### **Farbe oder Form? Spielarten der Abstraktion**

In den 1950er Jahren hatte sich die informelle Malerei als dominante Stilrichtung der westdeutschen Avantgarde etabliert. Ihr Schulterschluss mit der US-amerikanischen Nachkriegsabstraktion zeigte sich 1959 auf der *documenta II* in Kassel, die unter dem Titel *Kunst nach 1945* stattfand: Neben Werken von Malern wie K. O. Götz, Ernst

Wilhelm Nay und Fritz Winter umfasste sie einen Raum, der dem Lebenswerk Jackson Pollocks gewidmet war.

Viele Arbeiten, die als Reaktion auf das Informel entstanden, zeigen Anklänge an den Abstrakten Expressionismus. Erinnern Otto Pienes Rauch- und Feuerbilder an die kosmische Ikonographie Adolph Gottliebs, so weisen Rupprecht Geigers pulsierende Farbfelder Bezüge zu der Malerei Mark Rothkos auf. Dabei ging es den Künstlern nie um eine Nachahmung etablierter Bildformeln. Im Spannungsfeld von Action-Painting und Farbfeldmalerei wurde der Vorrang von Farbe oder Form, subjektiver Gestik oder rational gegliederter Fläche stets individuell ausgelotet.

# Jeremy Lewison: Die Form der Freiheit? Internationale Abstraktion nach 1945

---

Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs reiste der englische Dichter Stephen Spender als Offizier der Alliierten Kontrollkommission in der britischen Besatzungszone nach Deutschland. Er sollte zum einen „etwas über das Leben und Denken der deutschen Intellektuellen in Erfahrung bringen und erkunden, ob es überhaupt noch literarische Talente gab, die überlebt hatten“, und sich zum anderen ein Bild vom Zustand der Bibliotheken machen. Nach einem Besuch in Köln beschrieb Spender die völlig zerstörte „Leichenstadt“ mit einiger Polemik als „Gipfelpunkt einer bewussten Anstrengung, eine Errungenschaft unserer Zivilisation, das frappierendste Resultat des Zusammenwirkens zwischen Nationen im 20. Jahrhundert“. Die technischen Errungenschaften der westlichen Zivilisation, so Spender, hatten zu ihrer eigenen Zerstörung beigetragen. Fast kam es ihm vor, als könne „aus der Zerstörung Deutschlands die Zerstörung ganz Europas erwachsen. [...] Während ich durch die Straßen Bonns ging und der Wind mir nach Verwesung riechenden Trümmerstaub in die Nase trieb, der wie Pfeffer brannte, hatte ich das Gefühl, die Schutzmauern unserer Zivilisation seien so dünn wie Eierschalen und könnten an einem einzigen Tag fortgeblasen werden.“

Unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs sowie der Machtübernahme faschistischer Parteien in Deutschland, Italien und Spanien waren Klagen über die Krise der Zivilisation zu einem Gemeinplatz geworden. In einer Zeit, in der das nationalsozialistische Regime einen neuen Menschentyp propagierte, gingen zahlreiche Autoren der Frage nach der menschlichen Zivilisation im Zeitalter der Maschine nach. Die Kapitulation Frankreichs 1940 schien das Ende der alten Ordnung Europas und den unaufhaltsamen Aufstieg eines neuen, totalitären Systems zu bedeuten. Als die Vereinigten Staaten im Folgejahr aus ihrer Isolation heraustraten, wollten sie damit nicht nur politisch Verbündete vor dem Totalitarismus bewahren, sondern auch die europäische Zivilisation am Leben erhalten. US-Präsident Roosevelt etwa verteidigte die amerikanische Intervention als „Kreuzzug zur Rettung der Zivilisation vor einem Kult brutaler Tyrannei, der [...] alle Würde menschlichen Lebens zerstören würde“. In den fünfzehn Jahren nach Kriegsende wurde nicht nur ein Kampf für das Überleben einer bestimmten Zivilisation ausgetragen. Es ging auch um den Wettstreit zwischen drei ideologischen Leitbildern: dem des alten Europa, dem der Sowjetunion und dem der Vereinigten Staaten, die zu einer militärischen und wirtschaftlichen Supermacht avanciert waren. In einer Rede beschwor Winston Churchill am 5. März 1946 erstmals das Schreckgespenst des Eisernen Vorhangs – verbunden mit der Warnung, dass „die kommunistischen Parteien oder fünften Kolonnen eine wachsende Herausforderung und Bedrohung für die christliche Zivilisation darstellen“. Dies war der politische Rahmen, in dem sich die Nachkriegsrezeption der abstrakten Malerei abspielte. Die bildenden Künste wurden zu einem ideologisch umkämpften Terrain – nicht so sehr für die Künstler, die sich selbst als Teil einer allgemeinen, die Grenzlinien des Nationalen sprengenden Bewegung verstanden – Jackson Pollock etwa erklärte 1944, dass „die Grundfragen der zeitgenössischen Malerei von einzelnen Ländern unabhängig“ seien –, als vielmehr für Kritiker, politische Kommentatoren und staatliche Institutionen.

---

In der Frage, was die moderne Zivilisation ausmache, gingen die Meinungen auseinander. Viele ältere Europäer betrachteten Amerika als barbarische, gewalttätige und materialistische Kultur, während die jüngere Generation die USA als das aufregende, zukunftsreiche und technologisch hoch entwickelte Land von Jazz, Hollywood und Kaugummi empfanden, das dem darben Europa materiellen Wohlstand bringen konnte. Der Gedanke, die amerikanische Zivilisation sei barbarisch, mag angesichts der von den Nationalsozialisten verübten Gräueltaten oder der britischen Bombardierung Dresdens unangemessen scheinen, wurde aber häufig geäußert. Dieser Essay untersucht die Schritte, die die USA unternahmen, um ihr internationales Image in Europa zu fördern sowie der sowjetischen Propaganda entgegenzuwirken. Der Fokus liegt auf dem Konzept der Abstraktion als einer ‚universellen‘ Bildsprache und Ausdruck nicht nur künstlerischer, sondern auch politischer Freiheit. Das Jahr 1945 markierte das Ende militärischer Aggression, war aber zugleich der Ausgangspunkt eines langwierigen Kulturkriegs, der den politischen Wettstreit zwischen Ost und West begleitete.

#### *Kunst als Waffe*

Der Zweite Weltkrieg hatte den internationalen künstlerischen Austausch zum Erliegen gebracht. Dazu fehlte es an Informationsmöglichkeiten sowie den nötigen zwischenmenschlichen Kontakten. Erst nach 1945 entwickelten die Künstler erneut ein Gefühl für gemeinsame Ziele und konnten den jüngsten Entwicklungen im Ausland nachspüren. Insbesondere in Deutschland war es schwer, sich mit moderner Kunst auseinanderzusetzen, und Ausstellungen fanden zunächst kaum statt. „In Deutschland gab es nichts“, erinnerte sich der Kunsthistoriker Alan Bowness, der in der Nachkriegszeit für das schwedische Rote Kreuz tätig war. „Ich war dort seit Oktober 1947. Hamburg lag in Trümmern. Musik gab es; sowohl Hamburg als auch Köln hatten ausgezeichnete Rundfunkorchester [...]. Auch eine Theaterszene gab es. Die Kunstszene dagegen war beinahe inexistent.“ Die französischen und britischen Regierungsstellen erkannten schon bald, dass Kulturangebote ein wichtiges Instrument der Entnazifizierung und Umerziehung sein konnten. Während manche Künstler den Blick nach Paris gewandt hatten und Kontakte zur französischen Kunstszene suchten, waren viele auf die Ausstellungen von Kulturinstituten wie dem British Council angewiesen oder auf Informationen, die über die Verbreitung von Zeitschriften bezogen werden konnten. In Deutschland verfügten die Amerika-Häuser über gut ausgestattete Bibliotheken mit einer breiten Auswahl von Büchern und Kunstzeitschriften aus den USA. In den ersten sieben Jahren nach Kriegsende bedachten die Amerikaner Europa ausschließlich mit Ausstellungen über den American Way of Life und das moderne Wohnen – ein Fokus, mit dem sie die europäische Sicht auf die USA als eine durch und durch materialistische Gesellschaft befeuerten. Der 1948 verabschiedete Smith-Mundt Act eröffnete dem US-Außenministerium die Möglichkeit, im Ausland für amerikanische Interessen zu werben sowie dem kulturellen Einfluss der Sowjetunion gezielt entgegenzusteuern.

---

Die bildenden Künste konnte das Außenministerium nicht direkt fördern, nachdem die Republikaner im Senat interveniert hatten. Da sie viele amerikanische Künstler einer linksorientierten Gesinnung verdächtigten, wollten sie ihnen international keine Plattform bieten. Eine Ausnahme war die Biennale von Venedig, wobei der amerikanische Pavillon nicht im Besitz des Staates war. Stattdessen gehörte er den Grand Central Art Galleries, die Teil der Painters and Sculptors Gallery Association waren. 1948 wurde Venedig zu einem der ersten Orte in Europa, an denen man neue amerikanische Kunst sehen konnte. Im amerikanischen Pavillon wurde je eine frühe surrealistische Arbeit von Künstlern gezeigt, die später als Abstrakte Expressionisten bekannt werden sollten, darunter Werke von Theodoros Stamos und Mark Rothko. Die Sammlerin Peggy Guggenheim hatte den leer stehenden griechischen Pavillon übernommen und zeigte dort Gemälde des Abstrakten Expressionismus, darunter Arbeiten von Jackson Pollock. Laut Rodolfo Pallucchini, dem Generalsekretär der Biennale, brachte die Schau „den neuen Geist der Freiheit“ zum Ausdruck und präsentierte damit ebenjene Facetten der modernen Kunst, die Italien während der Jahre des Faschismus vorenthalten geblieben waren. Mit ihrem Fokus auf die europäische Avantgardemalerei und die junge amerikanische Abstraktion passte Guggenheims Sammlung perfekt ins Schema. Die Werke der Künstler im amerikanischen Pavillon stachen allerdings nicht besonders heraus, und auch das Interesse an Guggenheims Privatsammlung hing keineswegs mit Pollock zusammen, auf den in der Presse außerhalb Italiens nur am Rande eingegangen wurde. Wer mit dem Surrealismus und dem europäischen Informel vertraut war, konnte sich mit Pollocks Malerei arrangieren. Der schottische Maler Alan Davie zum Beispiel erinnerte sich, dass Pollocks Gemälde „aus der europäischen Tradition kamen und nichts rein Amerikanisches waren“.

1948 gab es nur wenige, die nennenswerte Unterschiede zwischen amerikanischer und europäischer Kunst wahrgenommen hätten. Kommentatoren in den USA führten die europäischen Wurzeln der amerikanischen Kunst als Argument ins Feld, um ihre Legitimation zu stärken. Clement Greenberg beschrieb Pollock 1947 als einen „Schüler von Picassos Kubismus und Mirós Postkubismus“, der auch „Impulse von Kandinsky und den Surrealisten“ aufgenommen habe. Da zahlreiche europäische Künstler vor und während des Zweiten Weltkrieges nach New York emigriert waren, konnten amerikanische Maler vielen von ihnen buchstäblich vor ihrer Haustür begegnen. Der Einfluss des Surrealismus sollte auf keinen Fall unterschätzt werden. Der Gedanke, dass sich die amerikanische Abstraktion aus europäischen Vorbildern ableitete, wurde später zu einem wichtigen Argument französischer Kritiker, als sie auf die drei groß angelegten Wanderausstellungen amerikanischer Kunst reagierten, die in den 1950er Jahren durch europäische Großstädte reisten.

Ein zentraler Streitpunkt war die Frage, wie glaubwürdig die USA als kulturelle Größe waren. 1950 äußerte sich der Amerikaner Lewis Galantière, der vor dem Krieg in Paris gelebt hatte, über das Verhältnis zwischen Amerika und Europa. In der Zeitschrift *Foreign Affairs* beklagte er, es sei Amerika trotz seiner Macht und Finanzkraft nicht gelungen, „jene große Mehrheit der Europäer für uns zu gewinnen, die sowohl antikommunistisch als auch antikapi-

---

talistisch war“. Erreichen ließe sich dieses Ziel laut Galantière durch die Verbreitung der amerikanischen Kultur: „Eine Nation, die die Weltführerschaft übernimmt, behauptet diese Stellung nur so lange, wie ihre Kultur – und damit sind nicht nur ihre Leistungen in den Geisteswissenschaften gemeint, sondern auch ihre Gebräuche, Überzeugungen und staatlichen Institutionen – Respekt einflößt und bis zu einem gewissen Grad zur Nachahmung einlädt.“ Auf dem Höhepunkt der US-finanzierten europäischen Wirtschaftshilfen konstatierte Galantière eine gewisse Feindseligkeit gegenüber den USA, die den Markt mit Waren und Filmen überfluteten. Die Europäer wüssten, „was Sowjetrussland ist, und fürchten sich sehr vor dessen Vorherrschaft. Sie wissen aber nicht, was Amerika ist, und sind sich nicht im Klaren über unsere Motive, moralischen Fähigkeiten und unsere materielle Stabilität“, ließ er patriotisch verlauten. Vor allem, so fügte er hinzu, „fühlen sie sich erniedrigt von dem Gedanken, dass sie Hilfe von uns erbitten müssen, und trösten sich über diese Erniedrigung mit dem beruhigenden Gedanken hinweg, dass ihre Kultur der unsrigen überlegen ist.“ Solche bei französischen und britischen Autoren verbreitete Ressentiments waren in den späten 1940er und 1950er Jahren ein bestimmendes Motiv in der Diskussion über Kunst, Kultur und Gesellschaft der USA.

Die amerikanische Kunstsammlerin und Autorin Eloise Spaeth nahm Galantières Gedanken auf und forderte 1951, der Kongress „müsse dazu gebracht werden, die Kunst als wichtiges Mittel der Propaganda zu erkennen“. Sie verwies auf das Vorbild des British Council und drängte die Regierung, „Kunst als Waffe“ im Kampf gegen das Erstarken des Kommunismus zu nutzen – eine Waffe, „deren Sprache das italienische Volk wohl besser verstehen könnte als jedes andere Volk der Welt: die Sprache der Malerei“. Wenn die USA wegen ihres Materialismus bespöttelt würden, so Spaeth, sollten sie „der Welt demonstrieren, dass wir, die jüngste Weltmacht, auf dem Gebiet der Künste einen Reifegrad erreicht haben, der uns das Anrecht auf einen Platz im Kreis der alten Weltzivilisation gibt“.

Zeitungsdebatten und Empfehlungen von Regierungsbeauftragten bewogen Nelson Rockefeller, beim Museum of Modern Art (MoMA) das International Program (IP) ins Leben zu rufen, das er als eine Art Marshallplan für die Kultur verstand und das anlaufen sollte, als die Umsetzung des wirtschaftlich ausgerichteten eigentlichen Marshallplans zu Ende ging. Binnen eines Jahres wurde als Aufsichtsorgan für das IP der International Council (IC) gebildet. In die gleiche Zeit fiel die Gründung der United States Information Agency (USIA), die den Auftrag erhielt, das kulturelle Ansehen der Vereinigten Staaten zu fördern. Beide hingen organisatorisch nicht zusammen, verfolgten aber zumindest zu Beginn ähnliche Ziele. Rockefeller stand der US-amerikanischen Regierung nahe und war in die Entscheidungen eingebunden, welches Image Amerika auf der europäischen Bühne zu vermitteln wünschte. Der IC machte sich zügig an die Arbeit und schickte Ausstellungen nach Südamerika und Westeuropa, um für die Werte der amerikanischen Demokratie zu werben – ironischerweise zu einem Zeitpunkt, als die US-Regierung im Inland mit politischer Repression gegen Kommunisten und die zunehmenden Bürgerrechtsproteste gegen Rassenungleichheit und -trennung vorging. Seit den frühen 1970er Jahren ist bekannt, dass die CIA in die

---

Aktivitäten des IC und somit in den Propagandakrieg gegen die Sowjetunion eingebunden war. Dass staatliche Institutionen im Kulturbereich propagandistisch intervenierten, war in der Nachkriegszeit auf beiden Seiten des Kalten Kriegs gang und gäbe. Der vom Außenministerium finanzierte British Council machte Werbung für Kunst aus Großbritannien in Europa, während das Institut Français dasselbe für Frankreich tat. In einer Rede zum 60. Jahrestag der Gründung der Alliance Française verkündete Charles de Gaulle, französische Waffen und französisches Gedankengut seien die beiden Säulen, auf die sich das internationale Ansehen des Landes stützen könne.

In Deutschland beschränkten sich die amerikanischen Bemühungen, den neu entdeckten Status der USA als Hüter der Zivilisation zu propagieren, nicht nur auf Ausstellungen, sondern umfassten auch die Kontrolle von Medien, die ihnen in ihrer Besatzungszone unterstanden. Sie sorgten dafür, dass Journalisten, die dem Kommunismus nahestanden, aus den Redaktionen entfernt wurden. Darüber hinaus griffen sie den ihnen gewogenen Kulturzeitschriften wie der *Amerikanischen Rundschau* und ihrem französischsprachigen Pendant *Quelle* finanziell unter die Arme. Die antikommunistischen Zeitschriften *Preuves* (gegr. 1951) und *Encounter* (gegr. 1953) wurden insgeheim zum Teil von der CIA finanziert. Der Congress for Cultural Freedom, der 1950 als Antwort auf die sowjetische Friedensbewegung ins Leben gerufen wurde, machte sich zeitgleich als Sponsor für die Zeitschriften *Der Monat* (gegr. 1948) und *Tempo Presente* (gegr. 1956) stark und unterstützte den Sender Radio Free Europe (gegr. 1949). All diese Bemühungen sollten den Einfluss der sowjetischen Außenpolitik eindämmen und zugleich als Instrumente kultureller Umerziehung fungieren. Rückblickend liegt es nahe, die antisowjetischen Initiativen der Amerikaner, Briten und Franzosen auch als kulturimperialistische Gesten zu lesen, die nicht von ungefähr mit einer weltweiten Dekolonialisierungsbewegung zusammenfielen. Der Kunsthistoriker Max Kozloff stellte fest, die von den USA unterstützten kulturellen und medialen Manifestationen seien vielleicht nicht das unmittelbare Sprachrohr einer einzigen staatlichen Stelle, aber zumindest ein politisches und kulturelles Aushängeschild amerikanischer Werte.

#### *Kunst ohne Vergangenheit*

Als der IC seine Arbeit aufnahm und Ausstellungen nach Europa schickte, gab es bereits eine dynamische internationale Gemeinschaft von Künstlern, die im Stil des Informel arbeiteten. Mit dem Beginn des Kalten Krieges in den 1950er Jahren wurde die Abstraktion als Symbol für die Befreiung von der Tyrannei, die freie Meinungsäußerung und die Freiheit jedes Einzelnen propagiert. Sie sollte Gegenbild dessen sein, was im sowjetisch kontrollierten Sektor von den Künstlern verlangt wurde, nämlich die Einhaltung einer Realismuskonzeption im Dienst des Staates. Für westdeutsche Künstler stand die Abstraktion auch für die Befreiung von der Last der Vergangenheit und für die Tilgung der NS-Zeit mitsamt ihrer Geschichte und Ideologie – ein Bestreben, das bereits im kontroversen Begriff ‚Stunde null‘ enthalten war. Wenn es ge-

---

länge, das Gewicht der Tradition abzuschütteln, so die These, dann wäre Freiheit möglich. Ein solches Credo entsprach der Mentalität des französischen Existenzialismus, dessen Philosophie die spätere Rezeption des Abstrakten Expressionismus mitbestimmen sollte: „Die wahre Natur der Gegenwart enthüllte sich: Sie war das, was existierte, und alles, was nicht Gegenwart war, existierte nicht“, wie es die Romanfigur Antoine Roquentin in Jean-Paul Sartres *Der Ekel* (1938) formuliert. „Die Vergangenheit existierte nicht. Überhaupt nicht. Weder in den Dingen noch in meinem Denken.“

Tatsächlich wollten viele Kommentatoren der Nachkriegszeit die eigene Gegenwart als einen Nullpunkt verstanden wissen. In der Einleitung zum Katalog seiner Ausstellung *Véhémences confrontées* schrieb der Kritiker Michel Tapié 1951: „Als Erstes muss man erkennen, dass die ganze Geschichte der Ästhetik absolut wertlos ist, und ein für alle Mal alles verwerfen, was nicht im eigentlichen Sinn visuell ist.“ Die ersehnte Rückkehr zu einem Ursprung oder, wie der Maler Barnett Newman es nannte, zu einem „Ursprungsimpuls“, war ein utopischer Versuch, „in den schöpferischen Zustand [des ursprünglichen Menschen] zu gelangen“. Um zu einem solchen Urzustand zurückzugelangen, musste der nach Authentizität strebende Künstler die Überfeinerung der eigenen Zivilisation aus seinem Gedächtnis löschen. Dies erfordert ein aktives Verlernen. Manche Europäer neigten in diesem Kontext zu der Auffassung, die Amerikaner seien durch die Vergangenheit weniger stark belastet. So schrieb der Kunstkritiker Marco Valsecchi 1958 in der Zeitung *Il Giorno*: „Die Amerikaner sind frei, weil sie im Unterschied zu unseren Künstlern nicht an Traditionen und tief verwurzelte Kulturen gebunden sind. Deshalb erlangen amerikanische Künstler eine größere Freiheit.“

In den 1960er Jahren kritisierte eine junge Generation deutscher Künstler die Weigerung, sich mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen, als Flucht vor der Verantwortung. Doch in den späten 1940er Jahren mochte das Trauma der Kriegsjahre noch zu frisch gewesen sein, um mit einem Prozess moralischer Aufarbeitung zu beginnen. Der deutsche Staat und die deutsche Gesellschaft tabuisierten nicht nur die nationalsozialistischen Verbrechen, sondern banden darüber hinaus zahlreiche ehemalige NSDAP-Mitglieder in die neuen demokratischen Institutionen ein. In der politischen Sphäre entstand unter der Führung von Bundeskanzler Konrad Adenauer der Wunsch, nationale Grenzen zu überwinden, sich am internationalen Dialog zu beteiligen und das Deutschtum hinter sich zu lassen. Einen ähnlichen Weg schlug die abstrakte Malerei ein: Sie schwor jeder nationalen Identität ab und wollte sich vom Politischen befreien – eine Position, für die auch der deutsche Kritiker Will Grohmann warb. Sich einer internationalen oder supranationalen Bewegung anzuschließen, entsprach der politischen Tendenz der damaligen Zeit, die über regionale Grenzen hinweg agierende Institutionen wie die Vereinten Nationen, die UNESCO und den Europarat hervorbrachte.

Abstrakte Kunst aus Frankreich wurde in Nachkriegsdeutschland erstmals 1948 gezeigt. Den Auftakt markierte die von dem Sammler Ottomar Domnick organisierte Ausstellung *Französische abstrakte Malerei*, die in sieben Städten Station machte und neben Werken der geometrischen Abstraktion informelle Gemälde von Hans Hartung und Pierre Soulages

---

umfasste. Für deutsche Künstler waren Reisen in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre ein schwieriges Unterfangen, doch um 1950 setzte eine Öffnung ein. Fritz Winter beispielsweise traf Soulages und Hartung 1950 in Paris, und um 1955 begannen deutsche Maler, sich auch an den dortigen Ausstellungen zu beteiligen. In den frühen Nachkriegsjahren war sowohl für Künstler als auch für Kunstkritiker Paris der zentrale Bezugspunkt. Wie in Deutschland war auch in Italien während des Faschismus keine avantgardistische Kunst ausgestellt worden. Die Italiener erklärten die Nachkriegszeit jedoch nicht zur ‚Stunde null‘, sondern suchten, die Vergangenheit aktiv nachzuholen: Zum einen organisierten sie Ausstellungen über die Zwischenkriegsjahre wie die eingangs erwähnte Biennale von 1948, und zum anderen machten sie sich in ihren Malstilen die Lehren und Erfahrungen der Künstler zu eigen, die vor dem Krieg in Paris gelebt hatten. Die Zeit des Faschismus galt als Interregnum in einer ansonsten bruchlosen, jahrhundertelangen italienischen Zivilisationsgeschichte und nicht als eine Periode, die aus der Geschichte getilgt werden musste. In Italien wurde die Abstraktion erst 1948 zum Symbol für Freiheit, nachdem der Kommunistenführer Palmiro Togliatti sie in einem Artikel öffentlich an den Pranger gestellt hatte. Fortan wurde der Realismus mit dem Kommunismus und die Abstraktion mit der Befreiung von Restriktionen in einem Atemzug genannt.

Mit der amerikanischen Kunst kam Italien früher in Berührung als Deutschland und Frankreich. Wichtige Ausstellungen waren die Biennalen von 1948 und 1950 und die Pollock-Schau im venezianischen Museo Correr (ebenfalls 1950). Die Kunst des Informel formierte sich indes in Frankreich früher als irgendwo sonst in Europa. Drei Ausprägungen der Abstraktion gingen in die Malerei des Informel ein: Eine baute auf rasterähnlichen Strukturen auf, die sich von kubistischen Vorbildern durch ein starkes Kolorit absetzten; eine zweite wurde als Lyrische Abstraktion bezeichnet und fokussierte eine gestische, freie Pinselführung; und bei einer dritten wurde die Materialität der Farbe in den Vordergrund gestellt. Die eher lyrischen Maler wie Pierre Soulages, Georges Mathieu und Hans Hartung galten als Künstler, die ihre Malerei in keinerlei politischem Bezug sahen. Die gestische, an der Natur orientierte Malerei von Wols (eigentlich Alfred Otto Wolfgang Schulze) brachte Jean-Paul Sartre lose mit dem Existenzialismus in Verbindung. Dennoch konnten Werke der Abstraktion zu Mittlern politischer Inhalte werden: Jean Fautriers Serie *Otages* (Geiseln) war eine direkte Antwort auf die NS-Verbrechen zur Zeit der Besetzung Frankreichs, während Jean Bazaines und Alfred Manessiers rasterähnliche Gemälde nicht nur mit den mittelalterlichen Glasfenstern der Kathedrale von Chartres, sondern metaphorisch mit den für das französische Vaterland gestorbenen Kriegsoptionen assoziiert wurden. Doch nicht nur europäische Künstler verarbeiteten das Trauma der Kriegsjahre, auch Amerikaner wie Mark Rothko, Barnett Newman und Philip Guston – mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Europäer die Geschehnisse selbst durchlebt und in manchen Fällen auch mit eigenen Augen gesehen hatten, während Rothko, Newman und Guston entweder jüdische Einwanderer der zweiten Generation oder im Kindesalter in die USA gekommen waren, sodass sie der Zweite Weltkrieg und der Holocaust eher indirekt durch einen Prozess kultureller Identifikation berührten.

---

*Die Krise des Menschen*

„Nicht einmal die Biennale von Venedig 1950 gab Aufschluss darüber, welche Richtung die Malerei der letzten beiden Generationen in den USA eingeschlagen hat“, beklagte sich Jerome Mellquist im Juni 1951 in der Zeitschrift *XXe Siècle*. Dass die aktuellsten Entwicklungen nicht genügend zur Geltung kamen, galt allerdings auch für die ersten Ausstellungen, die vom IC gefördert wurden und sich am Vorbild der 1951 in Berlin gezeigten Ausstellung *Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart* orientierten. Dort wurden Arbeiten des Abstrakten Expressionismus lediglich als eine Facette der Vielfalt der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts ausgestellt. Von in Deutschland stationierten Amerikanern kam derweil vielfach der Hinweis, dass das deutsche Publikum für die Rezeption abstrakter Kunst noch keineswegs bereit sei. Während der Abstrakte Expressionismus heute als dominierende Bewegung der amerikanischen Kunst der 1950er Jahre gilt, wurde er damals als eine unter zahlreichen parallel laufenden Strömungen wahrgenommen.

Die erste europäische Ausstellung des IC in Europa, *Twelve Modern American Painters and Sculptors*, eröffnete im April 1953 in Paris und ging bis März 1954 auf europaweite Tournee. Das Spektrum der gezeigten Gemälde und Skulpturen reichte von Edward Hopper bis Jackson Pollock und von Alexander Calder bis David Smith. Der Subtext war eine Demonstration künstlerischer Freiheit und stilistischer Vielfalt. Im Katalog schrieb der Kurator Andrew Ritchie: „Wo es keine ‚offizielle Kunst‘ gibt, floriert die Vielfalt: Das Schwergewicht liegt auf dem Künstler als Individuum“, wodurch im Umkehrschluss die offizielle Staatskunst dem sowjetischen Modell zugeordnet wurde. Pollocks Drip-Paintings waren bereits 1952 auf einer Einzelausstellung im Pariser Studio Facchetti zu sehen gewesen, und die Zeitschrift *Art d'aujourd'hui* hatte der amerikanischen Abstraktion im Juni des gleichen Jahres eine Sonderausgabe gewidmet. Die Begegnung mit dem Abstrakten Expressionismus war also kein Novum für das Pariser Publikum. In amerikanischen Kunstzeitschriften, die auch in Europa Verbreitung fanden, erschienen vermehrt Artikel über die junge Nachkriegsmalerei in New York, die allerdings nur mit Schwarz-Weiß-Abbildungen versehen waren. Ein Meilenstein war im Dezember 1952 Harold Rosenbergs Artikel „The American Action Painters“, der Mitte der 1950er Jahre die internationale Rezeption des Abstrakten Expressionismus prägte. Seine zentrale Prämisse war Rosenbergs Verständnis des Existenzialismus.

In New York wurde die Diskussion über die ‚Krise des Menschen‘ unmittelbar nach dem Krieg durch die Auseinandersetzung mit dem französischen Existenzialismus angestoßen. Die Zeitschrift *Partisan Review* enthielt zahlreiche Artikel über den Existenzialismus, dessen Quellen sie auf die Philosophie von Friedrich Nietzsche und Søren Kierkegaard zurückführten. Sartre besuchte New York 1945. Zwei Jahre später wurde eine englische Übersetzung seines Buchs *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) im New Yorker Verlag Philosophical Library veröffentlicht. Sartres Philosophie stellte das individuelle Handeln des Menschen, den Instinkt sowie die Konzepte persönlicher Freiheit und Verantwortung in den Vordergrund. Sie hatte

---

enormen Einfluss auf linke Intellektuelle und auch auf die Künstler, die ab den frühen 1950er Jahren als Abstrakte Expressionisten bezeichnet wurden. Künstlerstatements aus den 1940er und 1950er Jahren zeigen, dass die Maler ein ausgeprägtes Bewusstsein für den Existenzialismus hatten und mit den Debatten über die ‚Krise des Menschen‘ vertraut waren. In Avantgardezeitschriften wie *The Tiger's Eye* und *Possibilities* wurden Aussagen von Künstlern und Artikel über die französische Bewegung publiziert. In seinem 1946 in der *Partisan Review* veröffentlichten Text „Cézanne's Doubt“ legte Maurice Merleau-Ponty nahe, dass der schöpferische Akt dem kognitiven Denken sowie der Sprachbildung vorausgeht. Im Jahr darauf nahm Barnett Newman diese Gedanken in seinem Text „The First Man Was an Artist“ auf, der in *Tiger's Eye* erschien.

Der Existenzialismus galt als Korrektiv zur industrialisierten Konsumgesellschaft, zu der sich die USA entwickelt hatten. Als radikal neues Ideensystem betrat er die politische Bühne zu einem Zeitpunkt, als der Kommunismus in Amerika an Rückhalt verlor und US-Intellektuelle politisch zu einem liberalen Standpunkt tendierten. Erst als Sartre seine Sympathien für die Kommunistische Partei Frankreichs öffentlich bekundete, wurde er in den USA als Bezugsfigur von seinem liberaleren Kollegen Albert Camus verdrängt; in den Sammelband *The New Partisan Reader* wurde statt der zahlreichen Artikel von Sartre, die in den 1940er Jahre in der *Partisan Review* erschienen waren, Camus' einschlägiger Essay „Art and Revolt“ aufgenommen. In seinem Aufsatz „The American Action Painters“ von 1952 hatte Rosenberg unterstrichen, das Kunstwerk sei ein „Akt“, etwas Unreflektiertes und Spontanes, bei dem die Leinwand zum Dokument eines „Geschehens“ werde. Ein Jahr später führte er diesen Gedanken in dem Artikel „Revolution and the Idea of Beauty“ in der Zeitschrift *Encounter* aus. Er vertrat den Standpunkt, die revolutionäre Position des Künstlers sei „von der unmittelbaren Selbstwahrnehmung nicht zu trennen“. Künstler sollten sich ihre Freiheit und Individualität bewahren und ihren Stil keinem politischen Engagement unterordnen. Der intersubjektive Charakter des Abstrakten Expressionismus vertrug sich bestens mit der existenzialistischen Position von Camus. In einem Vortrag von 1947 erklärte er, die Würde des Menschen, der eine Universalverantwortung für den Zweiten Weltkrieg trage, könne nur durch einen Universalismus wiederhergestellt werden, durch den „alle Menschen guten Willens sich solidarisch fühlen können“. Wenn der Individualismus das Kernthema der Abstraktion sein sollte, war der Kontakt zwischen den Individuen eine Voraussetzung, um die Fallstricke des Nationalismus zu umgehen – dieser Gedanke war bereits in der Vorstellung von der Abstraktion als einer supranationalen Sprache enthalten. Dass Andrew Ritchie in seiner Katalogeinleitung zu *Twelve Modern American Painters and Sculptors* die Rolle des Individuums erwähnte, ist ein Indiz dafür, dass Rosenbergs Gedanken und der existenzialistische Freiheitsbegriff bereits Anfang der 1950er Jahre Eingang in den institutionellen Kunstdiskurs gefunden hatten.

---

*Amerika im Kommen*

Die nächste große Ausstellung, die der IC nach Europa schickte, hieß *50 ans d'art aux États-Unis* und wurde 1955 im Rahmen des Festivals „Salute to France“ gezeigt. Ursprünglich sollten dafür aus der Sammlung des MoMA nur Gemälde ausgewählt werden, aber letztlich wurde die Ausstellung zu einem panoramaartigen Überblick über die bildende und angewandte Kunst aus Amerika ausgeweitet. Neben einer umfangreichen Architekturabteilung umfasste sie auch die Themenbereiche Photographie, moderne Graphik, Industriedesign, Typographie und Film. Nur die Sektionen Malerei, Skulptur und Graphik reisten unter dem Titel *Modern Art in the United States* weiter nach Zürich, Barcelona, Frankfurt am Main, London, Den Haag, Wien, Linz und Belgrad. Die französische Presse äußerte sich bewundernd über die amerikanische Architektur und teils auch über die Bereiche Photographie, Industriedesign und Graphik. Die Malerei hingegen stieß auf Kritik, weil es sich einmal mehr um eine eklektische Zusammenstellung von Künstlern handelte. Der Endpunkt der Präsentation war ein Raum mit Gemälden des Abstrakten Expressionismus. Für das breite Publikum und auch für viele Künstler war dies die erste Begegnung mit solchen großformatigen Arbeiten. Die meisten französischen Kritiker äußerten sich irritiert, weil sie den Eindruck gewannen, dass die amerikanische Malerei auf den Schultern der europäischen Kunst stand und viele der sogenannten amerikanischen Künstler aus Europa emigriert waren. Einen genuin amerikanischen Stil gäbe es daher nicht.

Anders als ein Jahr später in London, fand die französische Presse kaum anerkennende Worte. Was sowohl Franzosen wie Briten beschäftigte, war der Eindruck von Chaos und Spontaneität sowie die Tatsache, dass die Gemälde scheinbar „die Spuren heftiger Kämpfe“ zur Schau stellten, wie es einer der Kritiker formulierte. Die amerikanische Kunst wurde mit Adjektiven wie gewaltsam, gequält, trübsinnig, hässlich, verkrampft, explosiv, trivial oder überspannt belegt. Manche Autoren wiesen auf den existenzialistischen Einschlag der Werke hin und ihr Potenzial, ein Gefühl der Trauer hervorzurufen. Dies wurde in Großbritannien allerdings weniger thematisiert als in Frankreich. Zumindest zwei der deutschen Rezensenten beurteilten die Gemälde als optimistisch, was vermutlich auch durch die Atmosphäre von Welterschmerz bedingt war, die nach Meinung vieler Beobachter der deutschen Nachkriegsabstraktion zugrunde lag. Zeitungen am linken und rechten Ende des politischen Spektrums äußerten sich explizit antiamerikanisch. Eine der wenigen ausschließlich positiven Kritiken stammte von Georges Menant und erschien in der Grenobler Tageszeitung *Dernière Heure Lyonnaise*, die politisch neutral war und auch nicht mit dem französischen Kunstmarkt und seinen monetären Interessen verbunden war. Menant wandte sich gegen die Kritikerkollegen, die in der amerikanischen Kunst ein europäisches Erbe ausmachten, und kam zu dem Schluss: „Es lässt sich schwerlich behaupten, dass in ihr immer noch die europäische Inspiration spürbar sei. In Wahrheit kehrt die amerikanische Kunst der europäischen Abstraktion den Rücken.“ Ähnlich empfanden dies auch etliche britische und deutsche Kritiker. Robert Melville, Patrick Heron, Lawrence Alloway und David Thompson, die wichtige Beiträge zur Diskussion über den Abs-

---

trakten Expressionismus leisteten, werteten das Großformatige der Gemälde und ihren Umgang mit dem Raum als neue Beiträge zur abstrakten Malerei.

Der IC hatte die amerikanische Kunst als etwas präsentieren wollen, das auf der europäischen Tradition aufbaute, um die Bande zwischen beiden Kulturen zu stärken und das Bewusstsein für Universalismus und gemeinsame Anliegen zu befördern. Dass vor allem die Franzosen dies als Zeichen der Schwäche interpretierten, war vielleicht ein Indiz dafür, dass es mit der – wenngleich erfolgreichen – Werkauswahl nicht gelang, die USA als kulturell ebenbürtig oder gar führend zu präsentieren. Da viele Rezensenten in Frankreich enge Beziehungen zu den kommerziellen Galerien unterhielten, die in Paris ums Überleben kämpften, war ihre abweisende Reaktion wohl auch anderen Interessen geschuldet.

Ein wichtiges Diskussionsthema war die Frage, was die moderne Zivilisation ausmache. Der Kritiker Pierre Descargues spöttelte, dass „Kochtöpfe, Zitronenpressen, Dosenöffner und Plastikstühle großen Raum einnehmen – Zeugnisse der amerikanischen Zivilisation, die im Salon für Haushaltskunst ein passenderes Publikum gefunden hätten als im Musée d'art moderne“. Der rechtsextreme Kritiker Maurice Armand propagierte, die europäische Zivilisation sei bedroht, und zwar nicht nur durch die Geschehnisse des vorangegangenen Jahre, sondern auch durch die USA: „Die Brüchigkeit unserer sterbenden Zivilisation bestätigt sich angesichts der monströsen Fratze Amerikas, des Protagonisten einer barbarischen Revolution.“ Etliche Kritiker wetterten gegen den Abstrakten Expressionismus als einen zügellosen, enthemmten und primitiven Stil sowie ein barbarisches „Agieren“. Darin kam allerdings ein falsches Verständnis des Malprozesses zum Ausdruck, denn die Künstler ließen ihre Werke durchaus einen ‚läuternden‘ Prozess durchlaufen. Einige fertigten Vorzeichnungen für ihre Arbeiten an, während andere die Gemälde einer prüfenden Betrachtung unterzogen, Änderungen oder Überarbeitungen vornahmen und misslungene Experimente mitunter auch zerstörten. Das Instinkthafte des Abstrakten Expressionismus wurde also durch das Rationale kontrolliert und in Schach gehalten.

Für konservative Kritiker hatte es wohl etwas Beruhigendes, wenn sie die amerikanischen Künstler unumwunden als „Invasoren“ oder „Barbaren“ abstempeln konnten. Immerhin trauten einige Rezensenten der amerikanischen Kunst revitalisierendes Potenzial zu: „Inwiefern ist dieses Land mit seinen jüngeren Traditionen ein Erbe der westlichen Zivilisation? Könnte es dem alten Land Europa neue Lebenskraft geben?“, fragte etwa Bernard Champigneulle im Mai 1955 in *France Illustration*. Der Engländer Denys Sutton war unentschieden: „Es kann sein“, schrieb er, „dass die amerikanische Kunst schon bald reiche Blüten treiben wird, auch wenn eine Machtstellung nicht zwangsläufig ein Stimulans für gültigen künstlerischen Ausdruck ist. Ob Amerika sich auf lange Sicht zu Europa so verhalten wird wie einst Rom zum alten Griechenland [...], ist die große Preisfrage.“ Anknüpfend an Galantière könnte man resümieren: Macht allein genügt nicht – ebenso wichtig ist das kulturelle Entwicklungsniveau. Für den Künstler und Kritiker Patrick Heron waren Paris und New York ebenbürtig: „Wenn es um neue Entwicklungen geht, müssen wir inzwischen den Blick genauso eifrig nach

---

New York richten wie nach Paris.“ In seiner Erfolgsauswertung der Ausstellung kam der IC zu dem Ergebnis, dass der letzte Ausstellungsraum mit den Gemälden der Abstrakten Expressionisten die heftigsten Kontroversen ausgelöst und die Gemüter am stärksten erregt hatte. Es zeigte sich, dass – abgesehen von den Reaktionen am äußersten linken und rechten Rand des Spektrums – die im Wesentlichen unvoreingenommenen Betrachter den Dialog mit der europäischen Malerei ebenso würdigten wie die Fortschritte, die die amerikanische Kunst gemacht hatte.

*Eine neue Universalsprache?*

Die Ausstellungstournee endete im turbulenten Jahr 1956: Für die amerikanische Bürgerrechtsbewegung brach ein militanteres Jahrzehnt an, die Sueskrise begann, die sowjetische Armee marschierte in Ungarn ein und der sowjetische Staats- und Parteichef Nikita Chruschtschow brach den Stab über Stalins Verbrechen. Die Invasion in Ungarn hatte europaweit Auswirkungen auf den Zuspruch zum Kommunismus, nachdem die kommunistischen Parteien bis dahin Stimmenzuwächse verzeichnet hatten und die US-Regierung um ihren politischen Einfluss fürchten musste. Nun aber schwand ihre Popularität und die USIA erkannte die Gelegenheit, die politisch nicht streng festgelegten Linken für eine liberale Position zu gewinnen. IC und USIA organisierten zwei Ausstellungen in Europa, die zeitgleich gezeigt wurden: *Jackson Pollock* und *The New American Painting*. Mit einer Kunst, die erstens mit einer den Europäern vertrauten existenzialistischen Legimitation präsentiert werden konnte, zweitens an das Interesse der europäischen Avantgarde für die Malerei des Informel anknüpfte und drittens für gedankliche und expressive Freiheit stand, sollte ein überzeugender Gegenentwurf zum sowjetischen Realismus gezeigt werden.

Dem IC war bewusst, dass viele Europäer die Abstraktion als eine ‚Sprache‘ betrachteten, die universell verständlich ist. Will Grohmann hatte sich schon seit Längerem dafür ausgesprochen, die deutsche Kunst müsse eine internationalistische Perspektive entwickeln, damit sie sich wieder in die europäische Moderne eingliedern konnte. Einen ähnlich internationalistischen Standpunkt vertrat sein Kollege Werner Haftmann, der 1954 in seinem Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* die weltweite Aneignung modernistischer europäischer Strategien in Kunst und Architektur beschrieb. Vier Jahre später bestätigte das Handbuch *Art Since 1945*, an dem auch Grohmann mitgewirkt hatte, dass diese Position auf breite Akzeptanz stieß. Der französische Kritiker Marcel Brion kritisierte die traditionelle Verwendung des Begriffs „Pariser Schule“ mit dem Argument, die Bezeichnung sei „so gut wie inhaltsleer, weil das Bildvokabular unserer Zeit universeller und internationaler ist als je zuvor. Das gilt besonders für die abstrakte Kunst, die zur Allgemeinsprache für zwei Malergenerationen wurde, die leidenschaftlich individualistisch sind und trotzdem in einem Stil malen, der von Mailand nach San Francisco, von London bis Buenos Aires und von Berlin bis Tokyo reicht.“ Brion war der Meinung, es gäbe innerhalb der Sprache der Abstraktion lokale Dialekte; andere empfanden diesen Internationa-

---

lismus als Homogenisierungsprozess, bei dem sich kaum Unterschiede zwischen den verschiedenen Ausprägungen ausmachen ließen. Ende der 1950er Jahre gewannen manche Kommentatoren sogar den Eindruck, dass die gestische Abstraktion geradezu akademisch geworden sei.

Andere hingegen werteten die Abkehr von der Darstellung als letzten Akt der Rebellion angesichts der fortschreitenden Technisierung des Lebens. So schrieb der Kunsthistoriker Meyer Schapiro 1957: „Gemälde und Skulpturen [...] sind die letzten handgemachten, persönlichen Gegenstände in unserer Kultur. [...] Das Gemälde symbolisiert ein Individuum, das in seinem Werk die Freiheit verwirklicht und sein innerstes Selbst einbringt.“ Freiheit und Abstraktion gingen Hand in Hand. Schapiro stieß sich jedoch an dem Gedanken, die Abstraktion sei eine universell verständliche Sprache, indem er ausführte: „Was die Malerei und Skulptur in unseren Zeiten so interessant macht, ist ihr hohes Maß an Nichtkommunikation. [...]. Indem sie abstrakt wurde und ihre darstellende Funktion aufgegeben hat, hat die Malerei einen Zustand erreicht, in dem Kommunikation bewusst verhindert wird.“ In vielerlei Hinsicht lag Schapiro mit dieser Einschätzung richtig. Die abstrakte Malerei hat weder Grammatik noch Syntax; sie spricht keine konkrete Sprache, die sich übersetzen ließe. Abstrakte Malerei ist interpretierbar, aber diese Interpretation basiert immer bis zu einem gewissen Grad auf Subjektivität. Eine Sprache setzt zwischenmenschliche Mitteilbarkeit voraus, ein Mindestmaß an Verstehen, das auf nachvollziehbare Weise ausgetauscht werden kann. Im besten Fall hat ein Künstler seine eigene *écriture* – das französische Wort scheint das Gemeinte am besten zu beschreiben –, doch *écriture* ist nichts weiter als Form und Stil. Sprache ist der *écriture* inhärent, aber sie erfordert eine Einheitlichkeit und feste Referenzpunkte, die die abstrakte Malerei nicht hat.

#### *Triumph der amerikanischen Malerei?*

Die oben skizzierten Gedanken beeinflussten die Werkauswahl, die der IC für die beiden großen Ausstellungen wählte, die 1958/59 durch Europa reisten: *Jackson Pollock* und *The New American Painting*. In den begleitenden Katalogen nahmen Sam Hunter und Alfred H. Barr Bezug auf die Themen Existenzialismus, Individualität und Freiheit – Vorstellungen und Gedanken, die bei europäischen Intellektuellen auf Resonanz stoßen würden. Wie stark diese philosophischen Aspekte rezipiert wurden, zeigt sich an den positiven Ausstellungskritiken in Italien und England. Auch in Frankreich sparte die Fachpresse nicht mit Lob, wobei der wachsende Einfluss der amerikanischen Malerei durchaus auch als ein Dorn im Auge empfunden wurde. Es blieb dabei, dass die amerikanische Malerei in Frankreich als Abkömmling der europäischen Kunst wahrgenommen und damit auch kleingeredet wurde. Wenn etwa die Ähnlichkeiten zwischen Wols und Pollock oder der universelle Charakter der Abstraktion thematisiert wurden, so war das eine Abwertung der amerikanischen Position. Auffallend ist, dass Kritiker in allen Ländern das Chaosnarrativ durch einen nicht minder eindringlichen Fokus

---

auf kontrolliertes Arbeiten ersetzen, wobei beides nicht ganz zutraf. Eine wichtige Rolle spielte die Rezeption von Hans Namuths Film *Jackson Pollock 51*, der als ein Blick hinter die Kulissen von Pollocks Atelier inszeniert war.

Der politische Charakter der Kulturoffensive war am deutlichsten spürbar in Berlin, dessen Regierender Bürgermeister Willy Brandt die Berliner Festwochen als „ein praktisches Beispiel für die freie Entwicklung der Kunst in der freien Welt“ propagierte. In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung *Die neue amerikanische Malerei* thematisierte Senator Valentin Kielinger die Fähigkeit der Kunst, das geistige Leben neu zu beleben: „In einer Zeit der krisenhaften Erscheinungen, in einer Zeit der ungelösten Spannungen und Gegensätze, in einer Zeit, in der sich der Mensch weithin innerlich bedroht fühlt durch die Entwicklung einer fast ins Maßlose sich steigernden Technik, gibt es immer noch ermutigende, trostvolle Zeichen von innerer Verbundenheit in vielen Bereichen des geistigen Lebens, gibt es immer noch kraftvolle Bemühungen, inneren Disharmonien, inneren Bedrohungen zum Trotz geistige Beziehungen zwischen den Völkern zu knüpfen, zu erhalten, sie zu befestigen und übergeordneten Kräften der Kultur und des Geistes zum Durchbruch zu verhelfen.“ Die Kunst und insbesondere die abstrakte Kunst war demnach ein Mittel, politische und kulturelle Barrieren zu überwinden.

Der Erfolg der Wanderausstellung von 1958/59 bewog das MoMA, die Werkchau unter dem veränderten Titel *The New American Painting as Shown in Eight European Countries, 1958-1959* in New York zu zeigen. Der Zuspruch in Europa war ein Zeichen der Bestätigung, als hätte die alte Zivilisation Amerika zum würdigen Clubmitglied erklärt. Von diesem Zeitpunkt an avancierte New York zum kommerziellen Zentrum der Kunstszene. Für die europäischen Künstler, die ihre amerikanischen Kollegen als ebenbürtige Weggefährten ansahen, hatte dies keinerlei praktische Bedeutung. Der angebliche „Triumph der amerikanischen Malerei“ hatte mit kommerziellen Interessen zu tun, von denen sie in ihrer Arbeit unberührt blieben. Wichtiger war, dass – während das MoMA seinem Publikum die Kunst zeigte, die es als propagandafähiges Exportgut protegirt hatte – die *documenta II* von 1959 die abstrakte Malerei als dominantes Genre zur Geltung brachte. Für die *Idocumenta II* – organisiert von Arnold Bode, der sich von Haftmann beraten ließ – wurden ausschließlich Arbeiten ausgewählt, die dem Slogan „Die Kunst ist abstrakt geworden“ gerecht werden konnten. In einer grenznahen Stadt zu Zeiten des Kalten Krieges war dies ein politisches Statement. In gleichem Maß war es aber auch die Umsetzung von Haftmanns Vorstellung von der Universalität abstrakter Kunst, auch wenn nur sechs Künstlerinnen beteiligt waren, was nahelegen könnte, dass von Universalität zumindest im Hinblick auf die Gleichberechtigung der Geschlechter keine Rede sein konnte. Abstraktion war darüber hinaus ein vager Begriff, denn er wurde auch auf Künstler angewandt, die figurativ, wenn auch nicht im Stil des Realismus arbeiteten, und ebenso auf Künstler, deren Praxis dem gestischen Informel oder der geometrischen Abstraktion zuzurechnen ist.

Die Organisation der amerikanischen Sektion war an das MoMA delegiert worden, das im Gegenzug für die Transportkosten aufkam. Pollock und Wols wurden mit je einem eigenen Raum geehrt. In der Londoner *Times* wies David Thompson auf „die außerordentlich breite

---

und internationale Akzeptanz für die künstlerische Sprache der Nachkriegsabstraktion“ hin, wertete Letztere aber als „weniger deprimierend uniform, als vielleicht befürchtet“. Eine unverwechselbar „französische und amerikanische, möglicherweise eine spanische und definitiv eine englische Malweise [...] erzeugt, wenn man sie wie hier *en masse* sieht [...], ein aufregendes Gefühl von Vielfalt, Freiheit, Energie und sinnlichem Genuss“. Es war Konsens, dass regionale Grenzen beseitigt wurden, auch wenn Lawrence Alloway die Einheitsfront der Europäer auf ein „ausgeprägtes Bewusstsein für die Vergangenheit“ zurückführte“. Für Haftmann war die Entstehung des Informel untrennbar mit den existenziellen Ängsten einer vom Krieg traumatisierten Künstlergeneration verbunden. Diese Sicht war sicherlich durch seine Erfahrungen als Deutscher geprägt, wobei Haftmann nach neuesten Erkenntnissen nicht nur Mitglied der NSDAP, sondern auch der SA gewesen war. Während bestimmte Aspekte der Nachkriegsabstraktion Reaktionen auf den Krieg waren, hatten andere keinen politischen Bezug und schöpften aus so unterschiedlichen Quellen wie der Landschaft, dem Erbe des Kubismus oder einer Auflehnung gegen die geometrische Abstraktion.

Die gestische Abstraktion war zwar inzwischen die dominierende Malweise, aber beileibe nicht die einzige. Viele Künstler hielten die Traditionen der figurativen und narrativen Malerei am Leben. Andere machten sich ab Mitte der 1950er Jahre bestimmte Eigenheiten der Abstraktion wie die Betonung des Materials zu eigen. Sie waren der Meinung, die Abstraktion habe sich erschöpft oder sei unzulänglich, durch ihren Mangel an Referenz zu stark eingeschränkt und wegen der Machoattitüde vieler ihrer Künstler gesellschaftlich inakzeptabel oder unattraktiv. Und wie stand es um die Zivilisation? War sie gerettet worden? Zivilisation gilt häufig als Antithese zum Primitiven oder Barbarischen. Traditionell wird sie einer Kultur von Invasoren oder Kolonisatoren als Instrument der Unterwerfung und Bändigung aufgezwungen. Westeuropa – Deutschland vielleicht ausgenommen – wurde nicht unterworfen. Auch wenn es zum Schauplatz für eine Kriegspropaganda wurde, wahrte es seine Unabhängigkeit und sein ausgeprägtes Bewusstsein für das Fortbestehen des Vergangenen. Einerseits machte Westeuropa nach dem Zweiten Weltkrieg einen Wandel durch, nicht zuletzt unter dem Einfluss von amerikanischen Produkten wie Coca-Cola, Filmen und Popmusik. Auf der anderen Seite war es in der Lage, seine Autonomie zu behaupten. Das deutsche Wirtschaftswunder und der italienische *boom economico* ermöglichten das von den Amerikanern vorgelebte Konsumverhalten. Die „Zivilisation der Badewannen und Kühlschränke“, wie sie der französische Dichter und Kommunist Louis Aragon 1951 schmähete, war das, was viele Europäer jetzt für erstrebenswert hielten. Die europäische Zivilisation hatte sich seit jeher als wandlungs- und anpassungsfähig erwiesen und Einflüsse verschiedenster Völker und Kulturen aufnehmen können. Die 1950er Jahre waren keine Ausnahme.

---

<b>Laufzeit:</b>	Museum Barberini, Potsdam: 04.06. – 25.09.2022 Albertina modern, Wien: 16.10.2022 – 22.01.2023 (Titel in Wien: <i>Jackson Pollock. Mark Rothko. Joan Mitchell.</i> ) Munchmuseet, Oslo: 22.02. – 04.06.2023	
<b>Ausgestellte Werke:</b>	97 Arbeiten von 52 Künstlerinnen und Künstlern	
<b>Kurator:</b>	Dr. Daniel Zamani, Kurator, Museum Barberini	
<b>Künstlerinnen und Künstler: (Werke in der Ausstellung)</b>	Mary Abbott (1) Norman Bluhm (2) Jean Degottex (1) Natalia Dumitresco (2) Perle Fine (1) Helen Frankenthaler (4) Rupprecht Geiger (2) Karl Otto Götz (4) Hans Hartung (1) Simon Hantai (2) Franz Kline (2) Lee Krasner (4) Georges Mathieu (2) Joan Mitchell (3) Ernst Wilhelm Nay (3) Otto Piene (3) Richard Pousette-Dart (1) Ad Reinhardt (1) Jean-Paul Riopelle (1) Antonio Saura (1) Iaroslav Serpan (1) Theodoros Stamos (1) Clyfford Still (2) Fred Thieler (1) Emilio Vedova (1) Fritz Winter (3)	Janice Biala (1) Alberto Burri (1) Jean Dubuffet (2) Jean Fautrier (3) Sam Francis (2) Winfred Gaul (2) Arshile Gorky (1) Adolph Gottlieb (4) Gerhard Hoehme (2) Hans Hofmann (1) Willem de Kooning (1) Morris Louis (3) Manolo Millares (1) Robert Motherwell (1) Barnett Newman (2) Jackson Pollock (3) Judit Reigl (2) Deborah Remington (1) Mark Rothko (3) Bernard Schultze (2) Janet Sobel (1) Hedda Sterne (1) Antoni Tàpies (1) Jack Tworkov (1) Maria Helena Vieira da Silva (1) Wols (3)

---

---

<b>Leihgeber:</b>	Museum Frieder Burda, Baden-Baden Galerie Georg Nothelfer, Berlin Sammlung Richard und Karen Duffy, Chicago Sammlung Thomas McCormick und Janis Kanter, Chicago Kunstpalaſt, Düsseldorf MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Sammlung Ströher Fondation Gandur pour l'Art, Genève Tate, London Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid Kunsthalle Mannheim Michael Antonello und Chris Haqq, Magis Collection, Minneapolis Archiv Geiger, München The Estate of Jack Tworſkov and Van Doren Waxter, New York Helen Frankenthaler Foundation, New York Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York Solomon R. Guggenheim Foundation, New York The Metropolitan Museum of Art, New York The Whitney Museum of American Art, New York Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle, Paris Sammlung Siegfried und Jutta Weishaupt, Ulm Peggy Guggenheim Collection, Venedig National Gallery of Art, Washington, D.C. Albertina, Wien ASOM Collection Galerie Haas AG, Zürich Privatsammlung, courtesy Hauser & Wirth, Zürich The Levett Collection Sammlung Hasso Plattner The Richard Pousette-Dart Estate Triton Collection Foundation sowie weitere Sammlungen, die nicht namentlich genannt werden möchten
-------------------	--

---

---

<b>Ausstellungsfläche:</b>	1.243,92 Quadratmeter
<b>Ausstellungsdesign:</b>	Gunther Maria Kolck, Hamburg, und BrücknerAping, Büro für Gestaltung, Bremen
<b>Adresse:</b>	Museum Barberini, Alter Markt, Humboldtstraße 5–6, 14467 Potsdam
<b>Öffnungszeiten:</b>	Täglich außer Di 10–19 Uhr Für Kindergärten und Schulen nach Anmeldung Mo–Fr (außer Di) 9–10 Uhr
<b>Besuch:</b>	Die Verpflichtung zum Tragen einer Maske beim Besuch des Museums Barberini ist entfallen. Wir empfehlen, weiterhin eine FFP2-Maske zu tragen und einen Mindest- abstand von 1,5 Metern zu anderen Personen einzuhalten. Zudem empfehlen wir die Buchung eines Zeitfenster- tickets. Alle Hinweise zum Besuch finden Sie auf unserer Website.
<b>Eintritt und Tickets:</b>	Mo, Mi–Fr € 16 / € 10, Sa/So/Feiertage € 18 / € 10 Freier Eintritt unter 18 Jahren und für Schüler
<b>Social Media:</b>	#AbstraktionBarberini im #MuseumBarberini auf Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, Vimeo.
<b>Barberini Digital:</b>	Die <b>Barberini App</b> ist persönlicher Begleiter vor, während und nach dem Museumsbesuch. Sie bietet Audiotouren für Erwachsene und Kinder, Raumtexte in ein- facher Sprache, Serviceinformationen, Veranstaltungstipps, e-Tickets sowie Videos mit Experteninterviews. Kostenlos erhältlich im App Store und bei Google Play. Der <b>Barberini Prolog</b> stimmt auf die Ausstellung ein. Als kompakte, multimediale Webseite gibt der Prolog einen Überblick über die Themen und Werke und ist geeignet zur Vorbereitung des Museumsbesuchs oder zur Weiterempfehlung der Schau: <a href="http://prolog.museum-barberini.de/">prolog.museum-barberini.de/</a>

**Audioguide:**

Ein Audioguide ist in Deutsch und Englisch als Tour für Erwachsene und für Kinder mit Kinderbegleittour kostenfrei verfügbar auf der Barberini App. Raumtexte in einfacher Sprache stehen ebenfalls auf der App zur Verfügung.

Eine Schülergruppe der 11. Klasse des Potsdamer Hermann-von-Helmholtz-Gymnasiums präsentiert – neben unseren „klassischen“ Audiotouren – zudem auf der App ihren eigenen Rundgang durch die Ausstellung. Die Audiotour „High on Art – Schülerinnen und Schüler entdecken Abstraktion“ ist als Unterrichtsprojekt des Grundkurses Kunst entstanden, um eigene Zugänge zur Kunst zu entwickeln.

**Expertengespräche:**

Im Expertenfilm zur Ausstellung diskutieren die internationalen Kunstwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler Daniel Zamani, Kurator der Ausstellung, Museum Barberini, Ortrud Westheider, Direktorin, Museum Barberini, Gražina Subelytė, Kuratorin, Peggy Guggenheim Collection Venedig, Kay Heymer, Leiter Moderne Kunst, Museum Kunstpalast Düsseldorf, und Jeremy Lewison, Kunsthistoriker, London, über den transatlantischen Dialog der Kunst von Mitte der 1940er Jahre bis zum Ende des Kalten Krieges. Die Interview-Collage ist in der Mediathek der Website sowie auf der Barberini App abrufbar und wird täglich auf der Medienwand im Auditorium des Museums gezeigt.

**360°-Tour:**

In der 360°-Tour kann die Ausstellung *Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945* im Museum Barberini digital erkundet werden. Die Nutzerinnen und Nutzer können virtuell von einem Ausstellungsraum zum anderen navigieren und durch die Zoom-Funktion jedes Bild im Detail betrachten.

---

**Veranstaltungs- und  
Vermittlungsprogramm:**

Ein vielfältiges Vermittlungs- und Veranstaltungsprogramm für alle Interessen- und Altersgruppen begleitet die Ausstellung. Das komplette Programm sowie aktuelle Ergänzungen und Neuigkeiten zum Programm finden Sie auf unserer Website:  
[museum-barberini.de/de/kalender/formate](http://museum-barberini.de/de/kalender/formate).

**Programm-Auswahl:**

**Einführungsvorträge:** Das Museum Barberini bietet zwei öffentliche Einführungsvorträge pro Tag im Auditorium an, täglich um 12 und 15 Uhr. Am Wochenende findet jeden Samstag von 11 bis 13 Uhr die Kinderkunstaktion statt, samstags und sonntags um 14 Uhr eine Einführung für Familien und Kinder im Auditorium.

**Kunst Spezial:** Vorgestellt werden Werkgruppen wie Farbfeldmalerei, Informell oder Abstrakte Biotope. Weitere Themenvorträge widmen sich Künstlerpersönlichkeiten wie dem Künstlerpaar Jackson Pollock und Lee Krasner, der abstrakten Künstlerin Helen Frankenthaler und den Surrealistinnen Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Remedios Varo. Vorstellungen von Gustave Caillebotte, Berthe Morisot, Camille Pissarro, die Themen *Macht der Farben* sowie *Bilder und Rahmen* vertiefen den Blick auf den französischen Impressionismus in der Sammlung Hasso Plattner. Alle Themen werden sowohl als Online-Veranstaltung, mittwochs um 18.30 Uhr, als auch als Vortrag im Museum Barberini, donnerstags um 17 Uhr, angeboten.

**Führungen und Workshops für Schulen und Kindergärten:** sind ganztätig buchbar, auf Wunsch auch in ausgewählten Fremdsprachen. Exklusiv öffnet das Museum für diese Gruppen bereits um 9 Uhr. Zur Vor- und Nachbereitung des Unterrichts stellt das Museum Barberini seine *Kunst-Geschichten* und die *Schreibwerkstatt* auf der Website zur Verfügung.

**Barberini Live Tour:** Für alle, die aktuell nicht nach Potsdam kommen können, sich aber die Ausstellungen im Museum Barberini nicht entgehen lassen möchten, kommt die Kunst mit persönlicher Führung direkt nach Hause. Erfahrene Guides führen auf der Basis der 360°-Aufnahmen interaktiv durch die aktuelle Schau *Die Form der Freiheit. Internationale Abstraktion nach 1945* sowie durch die Sammlung Hasso Plattner mit Gemälden des Impressionismus. Im virtuellen Rundgang lassen sich nicht nur die einzelnen Gemälde, sondern auch die Atmosphäre der Ausstellungsräume und die Zusammenstellung der Werke zu einzelnen Themen erleben. Buchbar als tägliche Angebote auf der Museumswebsite und über den Besucherdienst: [live\\_tour@museum-barberini.de](mailto:live_tour@museum-barberini.de), **+49 331 236014-499**. Für unser internationales Publikum und Gäste aus der ganzen Welt, die nicht nach Potsdam reisen können, bieten wir öffentliche Online-Führungen auf Englisch am 9. Juni, 30. Juni, 1. September, 22. September, jeweils um 18.30 Uhr, an.

**Online Live Lecture:** Breaking Free: The Pleasures and Terrors of Abstract Expressionism  
Zoom-Vortrag von Adam D. Weinberg, Direktor des Whitney Museum of American Art, New York (in englischer Sprache), 15. Juni 2022, 19 Uhr

#### **15. Symposium**

##### **Wolken und Licht. Impressionismus in Holland**

Zur Vorbereitung der gleichnamigen Ausstellung vom 8. Juli bis zum 22. Oktober 2023, 22. Juni, 10–19 Uhr

##### **LIT:Potsdam im Museum Barberini**

*Mächtige Gefühle. Über die Sprache der Gefühle in Politik, Alltag und Kunst*

Lesung mit Ute Frevert, Historikerin und Direktorin am Max Planck-Institut und Gespräch mit Daniel Zamani, Kurator am Museum Barberini, Moderation: Volker Wieprecht, 30. Juni, 19 Uhr

**Yoga und Meditation. Die Kunst der Ruhe.**

**Quiet Morning im Museum Barberini**

Yoga-Session mit Anna Rischke und Sandra Lange im Innenhof oder Auditorium, 28. August, 9:30–11 Uhr

**Online Live Lecture:** *Peggy Guggenheim als Förderin des Abstrakten Expressionismus und Jackson Pollocks* (in englischer Sprache)

Zoom-Vortrag von Dr. Gražina Subelytė, Kuratorin an der Peggy Guggenheim Collection in Venedig, 5. September, 18.30 Uhr

**Online Zu Gast:** *Das Museum Reinhard Ernst – Ein neues Museum für abstrakte Kunst in Wiesbaden und die weltweit größte Privatsammlung von Werken Helen Frankenthalers*  
Zoom-Vortrag von Dr. Oliver Kornhoff, Gründungsdirektor des Museums Reinhard Ernst, 19. September, 18.30 Uhr

**Musikalische Lesung:** *Blixa Bargeld und Sven Regener „Holy Flowers floating in the air“ im Nikolaisaal Potsdam*  
Amerikanische Literatur und Musik aus der Zeit des Abstrakten Expressionismus: Blixa Bargeld und Sven Regener präsentieren Werke der Beat Generation und Klassiker des Cool Jazz, Nikolaisaal, 23. September, 20 Uhr



**Die Form der Freiheit.**

**Internationale Abstraktion nach 1945**

Herausgegeben von Ortrud Westheider,  
Michael Philipp und Daniel Zamani

Mit Beiträgen von Jeremy Lewison, Gražina Subelytė,  
Daniel Zamani

Prestel Verlag, München 2022

Hardcover mit Schutzumschlag, 256 Seiten,  
24,0 x 30,0 cm, 200 farbige Abbildungen

ISBN 978-3-7913-9081-9

Buchhandel € 42,00, Museumsshop € 34,00

**Inhalt**

**Die Form der Freiheit? Internationale Abstraktion nach 1945**

Jeremy Lewison

**Art of This Century. Peggy Guggenheim und Jackson Pollock**

Gražina Subelytė

**Dialog auf Augenhöhe. Abstrakter Expressionismus und Malerei des Informel**

Daniel Zamani

**Katalog der ausgestellten Werke**

Daniel Zamani

**Malerische Freiheit. Abstrakter Expressionismus**

**Kontemplative Bildräume. Farbfeldmalerei**

**Dynamische Prozesse. Malerei des Informel**

**Anschluss an die Avantgarde. Westdeutsche Nachkriegsabstraktion**

**„Der Realismus unserer Zeit“. Künstlerstatements 1931–2002**

Zusammengestellt von Daniel Zamani

**Abstraktion als Weltsprache? Eine transatlantische Chronologie 1939–1959**

Daniel Zamani

---

Für die Berichterstattung stellen wir Ihnen gerne auf unserer Website unter [www.museum-barberini.de/de/presse](http://www.museum-barberini.de/de/presse) Abbildungen zur kostenfreien Verwendung zur Verfügung. Bitte beachten Sie, dass der Abdruck dieser Bilder lediglich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung und unter vollständiger Angabe des Copyrights gestattet ist. Vielen Dank!



Mark Rothko  
*Ohne Titel (Blau, Gelb, Grün auf Rot)*, 1954  
Öl auf Leinwand  
197.5 × 166.4 cm  
Whitney Museum of American Art, New York  
© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Digital image: Whitney Museum of American Art/  
Licensed by Scala



Jackson Pollock  
*Komposition Nr. 16*, 1948  
Öl auf Leinwand  
56,5 × 39,5 cm  
Museum Frieder Burda, Baden-Baden  
© Pollock-Krasner Foundation/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Judit Reigl  
*Dominanzzentrum*, 1958  
Öl auf Leinwand  
191 x 181 cm  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/  
Centre de création industrielle, Paris,  
Schenkung der Künstlerin 2011  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: © bpk / CNAC-MNAM / Georges Meguerditchian



Jackson Pollock  
*Verzauberter Wald*, 1947  
Öl- und Alkydharzlack auf Leinwand  
221,3 x 114,6 cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venedig  
(Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)  
© Pollock-Krasner-Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: Solomon R. Guggenheim Foundation, New York  
(Photo: David Heald)



Ernst Wilhelm Nay  
*Jota*, 1959  
Öl auf Leinwand  
162,8 x 130,2 cm  
Fondation Gandur pour l'Art, Genève  
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: Fondation Gandur pour l'Art, Genève.  
Photographer: Sandra Pointet



Mary Abbott (1921–2019)  
*Imrie*, 1952  
Öl und Farbstift auf Leinwand,  
180,3 × 188 cm  
Sammlung Thomas McCormick und  
Janis Kanter, Chicago



Morris Louis  
*Saf Heh*, 1959  
Magna auf Leinwand  
248 x 352 cm  
ASOM Collection  
© All Rights Reserved. Maryland College Institute of Art/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Lee Krasner  
*Weißkopfseeadler*, 1955  
Collage aus Öl, Papier und Leinwand auf Leinen  
195,6 x 130,8 cm  
ASOM Collection  
© Pollock-Krasner-Foundation/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Janice Biala  
*Ohne Titel (Stilleben mit drei Gläsern)*, 1962  
Öl und Collage auf Leinwand  
162,6 x 145,4 cm  
Sammlung Richard und Karen Duffy, Chicago  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: McCormick Gallery, Chicago



Sam Francis  
*Mein Muschel-Engel*, 1986  
Acryl auf Leinwand  
308,61 x 428,62 cm  
Sammlung Hasso Plattner  
© Sam Francis Foundation, California/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: Lutz Bertram



Simon Hantai  
*Gemälde*, 1957  
Öl und Pigment auf Leinwand  
88,3 x 80,3 cm  
Fondation Gandur pour l'Art, Genève  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: Fondation Gandur pour l'Art, Genève.  
Fotografin: Sandra Pointet



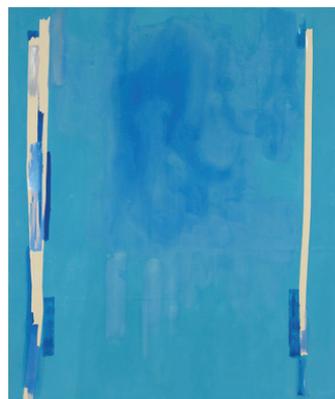
Karl Otto Götz  
*Giverny III/2*, 1987  
Mischtechnik auf Leinwand  
210 x 175 cm  
Kunstpalastr, Düsseldorf – Stiftung Sammlung Kemp  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: Kunstpalast – LVR-ZMB – Stefan Arendt – ARTOTHEK



Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)  
*Komposition Champigny*, um 1951  
Mischtechnik auf Leinwand  
72 x 59 cm  
MKM Museum Küppersmühle für moderne Kunst,  
Duisburg, Sammlung Ströher



Mark Rothko  
*Ohne Titel*, 1958  
Acryl und Öl auf Leinwand  
142,6 x 157,8 cm  
National Gallery of Art, Washington, D.C.,  
Geschenk der Mark Rothko Foundation, Inc.  
© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Image courtesy of the National Gallery of Art,  
Washington, DC



Helen Frankenthaler  
*Blaue Blasebälge*, 1976  
Acryl auf Leinwand  
292,7 x 238,8 cm  
Helen Frankenthaler Foundation, New York  
© 2022 Helen Frankenthaler Foundation, Inc./  
VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
Bild: Rob McKeever, courtesy Gagolian

---

**Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne**

22. Oktober 2022 – 29. Januar 2023

Mit seinem im Oktober 1924 erschienenen *Manifest des Surrealismus* begründete der französische Schriftsteller André Breton eine literarische und künstlerische Strömung, die bald zur führenden internationalen Avantgarde wurde. Im Zentrum des Surrealismus stand die Hinwendung zur Welt des Traums, des Unbewussten und Irrationalen. Die Künstlerinnen und Künstler tauchten in das Ideenreich der Magie ein. In ihren Werken griffen sie auf okkulte Symbole zurück und inszenierten sich als Magier, Seher und Alchemisten. *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* ist die erste umfassende Ausstellung, die das Interesse der Surrealisten an Magie und Okkultismus in den Blick nimmt. Sie spannt den Bogen von der „metaphysischen Malerei“ Giorgio de Chiricos um 1915 über Max Ernsts *Die Einkleidung der Braut* (1940) bis zu den okkulten Bildwelten von Leonora Carrington und Remedios Varo.

Gezeigt werden rund 90 Arbeiten von mehr als 20 Künstlerinnen und Künstlern, darunter Werke von Victor Brauner, Paul Delvaux, Leonor Fini, Wifredo Lam, René Magritte, André Masson, Roberto Matta, Kurt Seligmann, Yves Tanguy und Dorothea Tanning. Zu den mehr als 40 Leihgebern gehören das Art Institute of Chicago, das Centre Pompidou in Paris, die Galleria Nazionale in Rom, das Museo nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, die Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel sowie das das Solomon R. Guggenheim Museum und das Metropolitan Museum of Art in New York.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam,  
und der Peggy Guggenheim Collection, Venedig.

**Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst**

25. Februar – 11. Juni 2023

Claude Monets Gemälde *Impression, Sonnenaufgang* von 1872, das dem Impressionismus seinen Namen gab und das jetzt 150 Jahre alt wird, zeigt die rote Scheibe der Morgensonne als Brennpunkt der Komposition. Das Gemälde ist Ausgangspunkt der Ausstellung *Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst*, die sich Ikonographie der Sonne von der Antike bis in die Gegenwart widmet. Als Zeichen oder Personifizierung göttlicher Mächte, als handlungstreibende Kraft in mythologischen Erzählungen, als atmosphärisches Element in Landschaftsgemälden und als Intensivierung der Farbe in der Moderne spielt die Sonne in der europäischen Kunst eine zentrale Rolle.

---

Die Schau versammelt rund 80 Werke – Skulpturen, Gemälde, Manuskripte, Druckgraphik und Bücher – von der Antike bis zur Gegenwart, darunter Gemälde von Peter Paul Rubens, William Turner, Caspar David Friedrich und Sonja Delaunay.

Zu den mehr als 30 Leihgebern gehören die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, das Museo nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, das Musée du Louvre in Paris, die National Gallery of Art, Washington, D.C. und die Albertina in Wien.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam,  
und des Musée Marmottan Monet, Paris.

***Wolken und Licht. Impressionismus in Holland***

8. Juli – 22. Oktober 2023

Die Landschaftsmalerei hat in den Niederlanden ihren Ursprung. Der Realismus der Alten Meister des 17. Jahrhunderts blieb der Maßstab. Mit der in Frankreich entwickelten Malerei unter freiem Himmel erhielten die niederländischen Maler des 19. Jahrhunderts neue Impulse. Die Haager Schule fing die sich wandelnden Lichtstimmungen der Natur in hohen Wolkenhimmeln mit vielen Grauschattierungen ein. Ab den 1880er Jahren wurden im Wechselspiel mit impressionistischen Einflüssen aus Frankreich die Stadtlandschaft und das moderne Leben ein Thema, bevor mit dem Pointillismus die Entfesselung der Farbe die Malerei bestimmte. Die Ausstellung *Wolken und Licht. Impressionismus in Holland* versammelt rund 100 Werke von etwa 40 Künstlerinnen und Künstlern, darunter Johan Barthold Jongkind, Vincent van Gogh, Jacoba van Heemskerck und Piet Mondrian. Zu den Leihgebern gehören das Rijksmuseum und das Stedelijk Museum in Amsterdam, das Kunstmuseum Den Haag, das Dordrechts Museum, das Kröller Müller-Museum in Otterlo und das Singer Museum in Laren.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam,  
in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Den Haag.

Unter der Schirmherrschaft des Botschafters des Königreichs der Niederlande  
in Deutschland, S. E. Ronald van Roeden.

---

***Munch. Lebenslandschaft***

18. November 2023 – 1. April 2024

Die erste Ausstellung über Edvard Munchs Landschaften fokussiert sich auf seine Auseinandersetzung mit der Natur. Einerseits verstand er die Natur als sich zyklisch erneuernde Kraft, andererseits sah er sie als Spiegel seiner seelischen Zerrissenheit. Munch entwickelte ein pantheistisches Naturverständnis, das er auf die norwegischen Küsten und Wälder projizierte. Die dramatischen Wetterverhältnisse in seinen Gemälden erhalten vor dem Hintergrund der aktuellen Klimakrise eine überraschende Brisanz. Die Ausstellung versammelt rund 90 Leihgaben, u. a. aus dem Munchmuseet, Oslo, dem Museum of Modern Art, New York, dem Dallas Museum of Art, der Staatsgalerie Stuttgart, dem Museum Folkwang, Essen, und dem Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, des Clark Art Institute, Williamstown, und des Munchmuseet, Oslo.