

V Das *photomural* im Kontext der Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im Museum of Modern Art, 1932

Im Oktober 1915, mehr als zehn Jahre bevor Paul Rosenfeld die Metapher vom New Yorker Hafen als einer Andockstelle für eine genuin US-amerikanische Kunst bemühen sollte, verkündete die *New York Tribune* unter dem Titel *French Artists Spur on an American Art* eine Feldverschiebung, ein künstlerisches „shifting of field from Europe to America“¹. Die Richtung des künstlerischen Transfers habe sich, ausgelöst durch die durch den Ersten Weltkrieg bedingte Übersiedlung von zentralen Avantgarde-Vertreter*innen wie Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jean Crotti und Albert Gleizes nach New York, erstmals geändert: „For the first time Europe seeks America in matters of art, for the first time European artists journey to our shores to find that vital force necessary to a living and forward-pushing art.“²

Die in dem Artikel interviewten Künstler zeigten sich begeistert von der Vitalität der New Yorker Großstadtkultur und beschrieben die US-amerikanische Metropole als unerschöpfliche Quelle künstlerischer Inspiration, die der „Alten Welt“, gerade in Bezug auf die ihr Stadtbild prägenden, bautechnischen Errungenschaften absolut ebenbürtig war. „The skyscrapers are works of art“, wird Gleizes zitiert. „They are creations in iron and stone which equal the most admired old world creations. And the great bridges here – they are as admirable as the most celebrated cathedrals.“³ Und Francis Picabia, der in New York mit seinen mechanomorphen Porträts⁴ beginnen sollte, gab zu Protokoll: „Almost immediately upon coming to America it flashed on me that the genius of the modern world is machinery and that through machinery art ought to find a most vivid expression.“⁵

1 Anon., French Artists Spur on an American Art, in: *New York Tribune*, 24. Oktober 1915, Sec. 4, S. 2–3, hier: S. 2.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. hierzu: Adrian Sudhalter, Krieg, Exil und die Maschine, in: Ausst. Kat. *Francis Picabia: Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*, Kunsthau, Zürich (3. Juni–25. September 2016) Museum of Modern Art, New York (20. November 2016–19. März 2017), Ostfildern 2016, S. 66–75.

5 *New York Tribune* 1915, S. 2.

Auch von Marcel Duchamp wurde dem Interview zufolge das US-amerikanische Exil als ausgesprochen anregend empfunden. Duchamp hatte bereits ein paar Jahre zuvor in den USA die Bestätigung gefunden, die man ihm in Paris zuletzt verwehrt hatte, denn 1913 stand sein *Akt, eine Treppe herabsteigend* – ein Gemälde, das die Pariser Kubisten noch 1912 für die Ausstellung des Salon des Indépendants abgelehnt hatten – zwar als Skandalbild, aber dennoch als zentrales Stück des öffentlichen Interesses im Mittelpunkt der New Yorker *Armory Show*. In der Forschung zum Initiationsereignis erklärt öffnete die *Armory Show* in demselben Jahr, in dem Ford mit der Einführung des Fließbands die Massenproduktion revolutionierte und die USA im industriellen Wettlauf die Führungsrolle übernehmen ließ, das Bewusstsein der US-amerikanischen Öffentlichkeit für die Kunst der Moderne.⁶ Vordergründig wahrgenommen wurden hier jedoch vor allem deren europäische Vertreter*innen, während William James Glackens, Mitbegründer der US-amerikanischen *Ashcan School* und einer der Organisator*innen der Ausstellung, mit Blick auf die inländische Sektion monierte, dass diese eine nationale Eigenständigkeit weiterhin vermissen ließ: „Everything worthwhile in our art is due to the influence of French art. We have not yet arrived at a national art“⁷, stellte er bedauernd fest.

Duchamp selbst zeigte sich 1915 in seinem ersten US-amerikanischen Interview ebenfalls überzeugt davon, dass eine genuin US-amerikanische Kunst nur verwirklicht werden könne, würden die US-amerikanischen Künstler*innen von der Huldigung europäischer Traditionen ablassen. Es gelte stattdessen, sich auf die eigenen kulturellen Errungenschaften zu besinnen, die jene Europas – zumindest die Größe betreffend – bereits jetzt bei Weitem überträfen:

„If only America would realize that the art of Europe is finished – dead – and that America is the country of the art of the future, instead of trying to base everything she does on European traditions! And yet in spite of it, try as she will, she gets beyond these traditions, even if in dimension alone. Look at the skyscrapers! Has Europe anything to show more beautiful than these?“⁸

6 Vgl. hierzu: Elizabeth Lunday, *Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that scandalized America*, Guilford 2013; sowie: Milton Wolf Brown, *The Story of the Armory Show*, 2. Aufl., New York 1988. Anson Conger Goodyear, erster Präsident des Museum of Modern Art, bezeichnete die *Armory Show* als das entscheidende Fundament, auf dem schließlich auch die Gründung des MoMA erfolgen sollte. Lilly Bliss, eine der Gründerinnen des Museums, erwarb hier den Grundstock ihrer Sammlung. Vgl. Anson Conger Goodyear, *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*, New York 1943, S. 13 und S. 31. Die Beziehung der exilierten Dadaist*innen zur US-amerikanischen Avantgarde hat grundlegend untersucht: Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925*, Middletown 1975.

7 Zitiert nach: Anon., The American Section: The National Art. An Interview with the Chairman of the Domestic Committee, Wm. J. Glackens, in: *Art and Decoration* 3:5 (März 1913), S. 159–164, hier: S. 159.

8 Anon., The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us, in: *New York Tribune*, 12. September 1915, Sec. 4, S. 2.

Neben den Wolkenkratzern hatten es Duchamp vor allem die US-amerikanischen Sanitäranlagen angetan.⁹ Diese inspirierten ihn 1917 dazu, ein von ihm mit dem Pseudonym R. Mutt signiertes Urinal mit dem Titel *Fountain* zur Ausstellung der nach französischem Vorbild gegründeten Society of Independent Artists in New York einzureichen. Nachdem dem Werk der Zugang zur Ausstellung allerdings verwehrt geblieben war, erschien in der von Beatrice Wood, Henri-Pierre Roché und Marcel Duchamp selbst herausgegebenen satirischen Zeitschrift *The Blind Man* eine Erläuterung, mittels der die Verfasser*innen den Kunstcharakter des *readymades* – ein Begriff, den Duchamp erst in New York zu benutzen begann¹⁰ – zu legitimieren suchten. Gleichzeitig konnten sich die Herausgeber*innen eines Seitenhiebs auf die US-amerikanische Kunst, die gegenüber der europäischen Avantgarde ohnehin an einem Inferioritätskomplex litt, nicht enthalten und schlossen ihre Verteidigung mit den Worten: „The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.“¹¹

In Zusammenhang mit dieser Stellungnahme erschien auch eine fotografische Reproduktion des bald darauf verloren gegangenen Urinals (Abb. 49), die der US-amerikanische Fotograf Alfred Stieglitz in den Räumlichkeiten seiner Galerie 291 aufgenommen hatte. Ausdrücklich wurde Stieglitz' Autorschaft über der in *The Blind Man* abgedruckten Fotografie vermerkt. Dies diente offenbar – neben der schriftlichen Rechtfertigung – als eine weitere Strategie, um das banale Pissoir zu einem erhabenen Kunstwerk zu nobilitieren, denn Stieglitz hatte nicht nur mit der ab 1903 herausgegebenen Zeitschrift *Camera Work* und seiner Galerie 291 der künstlerischen Avantgarde überhaupt in New York ein erstes Forum gegeben, er hatte sich auch wie kein Zweiter um die Anerkennung der Fotografie als autonome, künstlerische Ausdrucksform verdient gemacht.¹² Unter der maßgeblichen Mitwirkung von Edward Steichen

9 Anders als in Europa verfügte in den USA ein großer Teil der Privathaushalte zu diesem Zeitpunkt bereits über ein privates Badezimmer mit einer Warmwasserversorgung. Eine Umfrage der späten 1920er Jahre schätzte den Anteil in der städtischen Bevölkerung auf 71%, während der in der ländlichen Bevölkerung bei etwa 33% angesetzt wurde. Vgl. Wolfgang König, *Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart 2000, S. 240.

10 Vgl. William A. Camfield, *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989, S. 15.

11 Anon., The Richard Mutt Case, in: *The Blind Man* 2 (1917), S. 5, hier zitiert nach der Faksimile-Ausgabe in: *Documenti e periodici dada: Dada americano*, hrsg. von Arturo Schwarz (= Archivi d'arte del XX secolo), Mailand 1970. In ihrer Autobiografie gab Beatrice Wood an, die Autorin des Editorials gewesen zu sein. Vgl. Beatrice Wood, *I Shock Myself: The Autobiography of Beatrice Wood*, Ojai 1985, S. 37. Die Forschung hält es nach einer Anmerkung von Duchamp selbst jedoch für wahrscheinlich, dass es sich bei den Autor*innen des Artikels um alle Herausgebenden der Zeitschrift handelte. Vgl. u. a. Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: Eine Biographie*, München/Wien 1999, S. 218; sowie: Camfield 1989, S. 37.

12 *Camera Work*, so hat der Kunsthistoriker Sam Hunter konstatiert, „printed perhaps the first sustained, serious criticism of American artistic life and culture, and the first tentative ‚modern‘ art criticism.“ Siehe: Sam Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, New York 1960, S. 54.

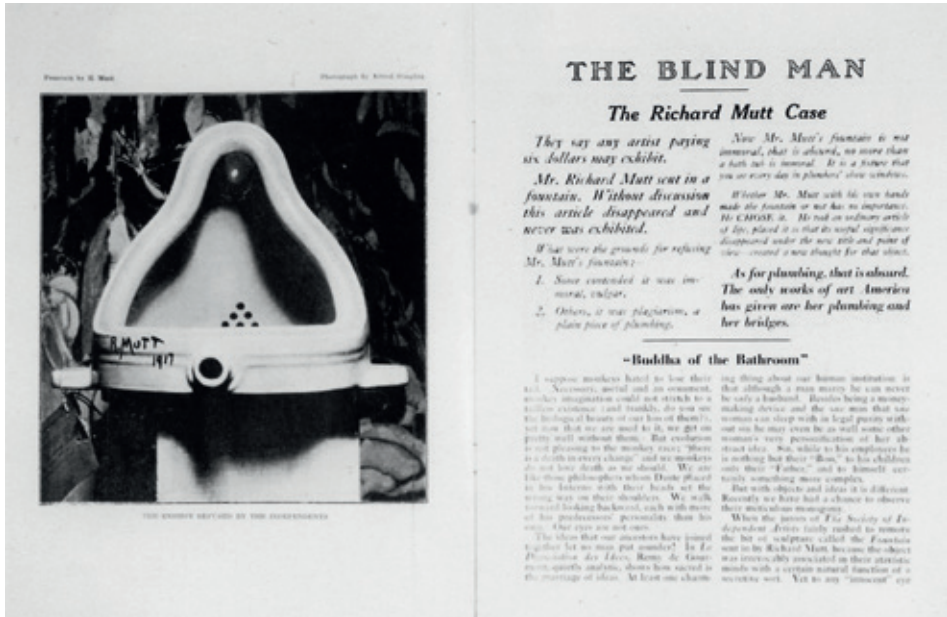


Abb. 49: R. Mutt (Marcel Duchamp), *Fountain*, 1917, fotografiert von Alfred Stieglitz vor Marsden Hartleys Gemälde *The Warriors*, in: *The Blind Man* 2 (Mai 1917)

präsentierte die Galerie Werke der europäischen Vorkriegsavantgarde im Wechsel mit fotografischen Ausstellungen – ein verschiedene Medien berücksichtigender Ansatz, der sich auch in *Camera Work* niederschlug, durch den die Fotografie aufgewertet und den traditionellen Künsten gleichgestellt wurde. In Stieglitz' Arbeit als Fotograf und Herausgeber von *Camera Work* vollzog sich dabei ein gradueller Wechsel von der Bevorzugung des weichgezeichneten, mit starken Bildmanipulationen arbeitenden Stils des Piktorialismus, hin zu einem „reinen“, fotografischen Ansatz, der aus der zunehmenden Orientierung an der sich zur Abstraktion entwickelnden Malerei jener Zeit resultierte. Anhand der Ausgaben von *Camera Work* lässt sich diese stilistische Wende nachvollziehen und zudem Stieglitz' Theoretisierungsversuche einer „puren“ Fotografie nachverfolgen. So lobte der Fotograf schon 1903 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift die Aufnahmen der Piktoralistin Gertrude Käsebier als „produced from the original negatives, which, by the way, are absolutely straight photography, being in no way faked, doctored or retouched“¹³. Erst mit der letzten Ausgabe von *Camera Work* von 1917 erfolgte, was die Bildsprache der abgedruckten Fotografien betraf, allerdings

13 Zitiert nach: Lauren Kroiz, *Creative Composites: Modernism, Race, and the Stieglitz Circle*, Berkeley/Los Angeles 2012, S. 32.

die endgültige Ablösung durch eine neue fotografische Sachlichkeit. Zu dem hier publizierten Portfolio des Fotografen Paul Strand schrieb Stieglitz: „The work is brutally direct. Devoid of all flim-flam; devoid of trickery and of any ‚ism‘.“¹⁴ Die vollständige Emanzipation des fotografischen Mediums von der Malerei war somit eingeläutet. Die Fotografie hatte zu ihrem eigenen künstlerischen Ausdruck gefunden.¹⁵

Duchamp war offenbar nicht entgangen, dass in den Vereinigten Staaten der entscheidende Impuls zur Hinwendung zur Moderne – anders als in Europa – maßgeblich von der Fotografie ausging, weswegen er Stieglitz wohl ausdrücklich mit der Ablichtung seines *readymades* betraute. Dieser fertigte das einzige Zeugnis, das von Duchamps *Fountain* erhalten bleiben sollte und so das Werk in die Kunstgeschichte eingehen ließ. Arrangiert war das Urinal hier vor Marsden Hartleys Gemälde *The Warriors*, seines Nutzens ent- und zu einem Kunstwerk erhoben, umgedreht auf einem Sockel. Ein Schatten zeichnete sich – so hatte es Stieglitz offenbar intendiert – einem Schleier ähnlich auf der Innenfläche ab.¹⁶ Von seiner Alltäglichkeit befreit wurde das Urinal – eine US-amerikanische Erfindung – als skulpturales, fast sakral anmutendes Objekt inszeniert, indem Stieglitz die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf dessen formale Qualitäten und die glänzende Oberflächenstruktur des weißen Porzellans lenkte.

Annita Brenner zufolge war auch Diego Rivera in der Lage, wahre Lobreden „on the beauty of American plumbing“¹⁷ zu verfassen. Das Urteil der mexikanischen Künstler*innen über das, was die USA auf traditionell-künstlerischem Gebiet hervorbrachten, fiel allerdings ähnlich vernichtend aus wie die Feststellung der Verteidiger*innen von Richard Mutts *Fountain*. Rufino Tamayo, der 1926 nach New York kam und dort noch im selben Jahr erste Ausstellungserfolge verzeichnen konnte, erinnerte sich später: „New York was a very important art center, but American painting was terrible.“¹⁸ Auch José Clemente Orozco hielt nicht viel von den US-amerikanischen Maler*innen. An Jean Charlot schrieb er im Januar 1928, sie seien „a real tragedy“¹⁹. Die wahren Künstler*innen der Vereinigten Staaten, so war sich Orozco sicher, seien „the ones

14 Zitiert nach: Marianne Fulton Margolis, Introduction, in: *Camera Work: A Pictorial Guide With Reproductions of All 559 Illustrations and Plates, Fully Indexed*, hrsg. von ders., New York 1978, S. vii–xii, hier: S. x.

15 Vgl. zum Stieglitz-Zirkel v.a.: Ausst. Kat. *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905–1930)*, Musée d'Orsay, Paris (18. Oktober 2004–16. Januar 2005) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (10. Februar–16. Mai 2005), Paris 2004. Vgl. zu Stieglitz Tätigkeiten als Gallerist: Ausst. Kat. *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, National Gallery of Art, Washington D.C. (28. Januar–22. April 2001), Boston 2000.

16 Vgl. Wood 1985, S. 30.

17 Brenner 1929, S. 282.

18 Zitiert nach: Annick Sanjurjo Casciero, The Poet of Mexican Realism: Rufino Tamayo, in: *Américas* 42:4 (1990), S. 44–47, hier: S. 46.

19 Orozco an Jean Charlot, 4. Januar 1928, zitiert nach: Orozco 1974, S. 32.

who make the machines: you have to take off your hat to them“²⁰. Rivera äußerte sich seinem Biografen Bertram D. Wolfe gegenüber ähnlich: „Your engineers are your great artists.“ Und weiter: „These highways are the most beautiful thing I have seen in your beautiful country. In all the constructions of man’s past – pyramids, Roman roads and aqueducts, cathedrals and palaces – there is nothing to equal these. Out of them and the machine will issue the style of tomorrow.“²¹

Es war somit auch die US-amerikanische Fotografie als ein apparatives, Technik basiertes Medium, die das Interesse des mexikanischen Künstlers erregen konnte. So schrieb Rivera bereits 1926 in *Mexican Folkways* über den US-amerikanischen Fotografen Edward Weston:

„Few are the modern plastic expressions that have given me purer and more intense joy than the master-pieces that are frequently produced in the work of Edward Weston, and I confess that I prefer the productions of this great artist to the majority of contemporary significant paintings.“²²

In zweierlei Hinsicht hatte auch Rivera damit den Initialmoment erkannt, aus dem eine genuin US-amerikanische Kunst erst hervorgehen sollte: die Maschine, die mit rasanter Geschwindigkeit alle Lebensbereiche durchdrang, wurde als Signum eines neuen nationalen Selbstverständnisses in den USA im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre zu *dem* Gegenstand künstlerischen Interesses – einerseits auf motivischer Ebene, andererseits, auf die maschinenbasierten Medien Film und Fotografie bezogen, als künstlerisches Handwerkszeug. Anstatt sich auf „fremde“ Traditionen zu berufen und dabei die scheinbare Kulturlosigkeit der eigenen Nation zu bedauern, erkannten die Künstler*innen das spezifisch US-Amerikanische zunehmend außerhalb des hoch-

20 Zitiert nach ebd.

21 Zitiert nach Wolfe 1963, S. 277.

22 Diego Rivera, Edward Weston and Tina Modotti, in: *Mexican Folkways* 2:1 (April-Mai 1926), S. 16–17, hier: S. 16. Weston war 1923 zusammen mit der Fotografin Tina Modotti, mit der ihn eine Liebesbeziehung verband, erstmals nach Mexiko gereist. Erst ein Jahr zuvor hatte der Fotograf mit dem auf malerische Effekte abzielenden Piktorialismus seiner fotografischen Anfänge gebrochen, um sich, angeregt durch Stieglitz, dem sachlich-strengen Realismus der sogenannten *straight photography* zuzuwenden. In Mexiko suchte Weston nach neuen künstlerischen Impulsen. Vgl. hierzu v.a.: *The Daybooks of Edward Weston*, hrsg. von Nancy Newhall, 2 Bde.: Bd. 1 [Mexico], Rochester 1961. Während Weston im Dezember 1924 in die USA zurückkehrte, bevor er im August des folgenden Jahres abermals für ein Jahr nach Mexiko aufbrechen sollte, blieb Tina Modotti bis zu ihrer Ausweisung 1930 in Mexiko. 1939 zog es sie abermals in das iberoamerikanische Land, wo sie bis zu ihrem Tod 1942 lebte. Vgl. hierzu: Letizia Argenter: *Tina Modotti: Between Art & Revolution*, New Haven 2003. Modotti, deren mexikanische Arbeiten von einem politischen Aktivismus gekennzeichnet sind, trat 1927 der Kommunistischen Partei Mexikos bei. Weston hingegen verhielt sich der politischen Entwicklung in Mexiko gegenüber indifferent. Vgl. Delpar 1992, S. 38. Beide hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Fotografie in Mexiko.

kulturell Tradierten in Phänomenen des modernen Lebens – in den von Duchamp erwähnten Brücken ebenso wie in den Wolkenkratzern, den Industrieanlagen, den Highways, den Flugzeugen und dem Automobil. Aus diesen Leistungen des US-amerikanischen Industriezeitalters wurde nach und nach eine identitätsstiftende Ikonografie etabliert, die sich auch im *photomural* artikulieren sollte.

Der Künstler und Gallerist Robert Coady lieferte schon im Dezember 1916 in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift *The Soil* eine Definition von einer *American Art* in Form eines ausgesprochen diversen Sammelsuriums solch zumeist moderner US-amerikanischer Erscheinungen, die sowohl außerhalb als auch innerhalb des Kunstfeldes anzusiedeln sind.²³ Die US-amerikanische Kunst sei, so konstatiert Coady hier, „[y]oung, robust, energetic, naive, immature, daring and big spirited“²⁴, um dann eine zweiseitige Aneinanderreihung folgen zu lassen, die die Atemlosigkeit des dynamischen Großstadtlebens spürbar werden lässt und den Panama-Kanal, den Wolkenkratzer und die Kolonialarchitektur ebenso umschließt wie Charlie Chaplin, Filmposter, den Cake-Walk und die Minstrel Shows. Der Satz „To be continued“, mit dem Coady seine Aufzählung schließt, deutet an, dass er die US-amerikanische Kultur gerade durch ihre Unabgeschlossenheit, ihren stetigen Wandel und ihre Bewegung zu definieren suchte. Gleichzeitig bezeichnete Coady sie als aus dem Erdboden erwachsen („grown out of the soil“) und verwendete damit ein Schlagwort, das auch in den folgenden Jahrzehnten im Diskurs um eine nationale Kunst zentral bleiben sollte.

V.1 Die Suche nach einem genuin US-amerikanischen Ausdruck in der Kunst zwischen Fortschritt und Nostalgie, Mobilität und Verwurzelung

„With the beginning of the second decade of this century, there is some evidence of an attempt to make a genuine culture out of industrialization“²⁵, gab auch Lewis Mumford 1922 in *The City* zu – wenngleich er sich, so wurde bereits angedeutet, in demselben Beitrag anderen Industrialisierungserscheinungen wie der zunehmenden Verstädterung gegenüber äußerst skeptisch zeigte. Diese zwiespältige Haltung ist in der Forschung als kennzeichnend beschrieben worden für ein Land, das sich, so hat u. a. der Historiker Lawrence W. Levine konstatiert, auch nach dem Ersten Weltkrieg noch zwischen den Polen „progress“ und „nostalgia“ bewegte:

23 Robert Coady, *American Art*, in: *The Soil* 1 (Dezember 1916), S. 3–4.

24 Ebd., S. 3.

25 Mumford 1922, S. 12.

„The central paradox of American history [...] has been a belief in progress, coupled with a dread of change; an urge towards the inevitable future combined with a longing for the irretrievable past; a deeply ingrained belief in America's unfolding destiny and a haunting conviction that the nation was in a state of decline.“²⁶

In den 1920er Jahren versuchte man den Dualismus zwischen Vergangenheit und Zukunft, dem Bekannten und dem Ungewissen – so Levines These – u. a. dadurch aufzulösen, dass man neue Phänomene in vertraute Formen goss. So bediente sich etwa der US-amerikanische Präsident Calvin Coolidge bei der Schilderung maschineller Arbeitsprozesse einer religiösen Rhetorik, indem er äußerte: „The man who builds a factory builds a temple, the man who works there worships there, and to each is due not scorn and blame but reverence and praise.“²⁷ Und Henry Ford, Erfinder der Fließbandproduktion und ein solcher moderner Tempelbauer, stellte 1924 in der Zeitschrift *Good Housekeeping* einem Geistlichen die Frage „Would Isaiah be writing more Bibles if he were here today?“, nur um dann selbst zu antworten: „He would probably be gaining experience; living down in the shops among workingmen; working over a set of blueprints; remaking the world rather than writing about it. There is no reason why a prophet should not be an engineer instead of a preacher.“²⁸

Künstlerisch waren schon die 1910er Jahre in den USA eine Zeit stark divergierender Positionen. Auf der Suche nach dem, was die Malerin Georgia O'Keeffe einmal „the Great American Thing“²⁹ nannte – der ultimative künstlerische Ausdruck der *Americanness*, dem so viele ihrer Zeitgenoss*innen nachspürten –, bewegten sich die US-amerikanischen Künstler*innen, wie Wanda Corn in ihrer grundlegenden Studie *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935* herausgearbeitet hat, zu diesem Zeitpunkt bereits in zwei verschiedene Richtungen. Corn spricht von den mobilen, sich in den Dialog mit Europa begebenden „transatlantics“ und den mit ihrem Heimatland fest verwachsenen Vertreter*innen einer national orientierten „rootedness“, die sich ab 1916 um Alfred Stieglitz gruppierten.³⁰ Letztere betonten die

26 Lawrence W. Levine, *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, New York/Oxford 1993. Vgl. insbesondere Kapitel 10: Progress and Nostalgia: The Self Image of the Nineteen Twenties, S. 189–205, hier: S. 191.

27 Zitiert nach ebd., S. 204.

28 William L. Stidger, Henry Ford Says: Put the Bible Back in School, in: *Good Housekeeping* 78:4 (April 1924), S. 83, 240–243. Aldous Huxley machte Ford selbst 1932 in seinem Roman *Brave New World* zu einem Messias, dessen Modell T 1908 eine neue Zeitrechnung einläutete. Das T wird, in Anlehnung an das christliche Kreuz, bei Huxley zum Symbol des Ford-Kultes, Fords Autobiografie zum Bibeltersatz, den die Bewohner*innen dieser dystopischen Welt studieren müssen. Vgl. Aldous Huxley, *Brave New World*, London 1932.

29 Zitiert nach: Corn 1999, S. 1.

30 Vgl. ebd. Der erste Teil von Corns wegweisender Studie ist überschrieben mit „The Transatlantics“, während der zweite Teil mit „The Rooted“ betitelt ist. Angela Miller hingegen spricht von „home“ und

Bedeutung der Spiritualität für den künstlerischen Schaffensprozess und suchten das US-Amerikanische in organischen Formen und in der Natur, der sie einen ungebrochen positiven Wert attestierten. Wie Waldo Frank, der den Fotografen Stieglitz zu einem Mentor erwählte, bediente sich der Stieglitz-Zirkel einer „vitalist rhetoric of ‚spirit‘ and ‚soil‘ and infused their work with spiritual and religious pretensions, positioning the older and accomplished Stieglitz as a prophet and seer, a heroic visionary of a new art rooted in the loam of the American countryside“³¹. Stieglitz selbst nahm, Corn zufolge, dabei zunehmend einen antimodernen Standpunkt ein. New York, das Epizentrum der Moderne, bezeichnete er als „mad – soulless – cruelly heartless“³² und zog sich in den Sommermonaten an den Lake George in Upstate New York zurück, wo er sich seinen impressionistisch anmutenden fotografischen Wolkenstudien widmete. Diese Entwicklung ging mit Stieglitz' zunehmender Abkehr von der internationalen Avantgarde einher. Seine im Dezember 1929 eröffnete letzte Galerie, An American Place, deren Programm sich lediglich auf eine kleine Gruppe US-amerikanischer Künstler*innen und Fotograf*innen beschränkte – unter ihnen O'Keeffe, Paul Strand und Marsden Hartley –, wollte er als Gegenentwurf des im selben Jahr eröffneten Museum of Modern Art verstanden sehen, das vom Geist der Internationalität und des transatlantischen Transfers getragen war.³³

Die von Corn als „transatlantics“ bezeichneten Künstler*innen hingegen suchten offensiv einen überseeischen Austausch. Wie der 1921 nach Paris ausgewanderte, aus einer wohlhabenden US-amerikanischen Kaufmannsfamilie stammende Gerald Murphy profitierten sie dabei vom Pariser Amerika-Enthusiasmus, dem *américanisme*, der Zwischenkriegsjahre. Murphy inszenierte sich in Paris geradezu als Inbegriff von Amerikanität. Er gab den US-amerikanischen Dandy, kleidete sich „almost self-mockingly elegant“³⁴ und verlieh seinem in der Nähe von Antibes befindlichem Domizil den Namen Villa America. Mit seinem für die Ausstellung des Salon des Indépendants 1924 geschaffenen, heute verlorenen Monumentalgemälde *Boatdeck*, das ausschnitthaft das Deck eines Ozeandampfers zeigt und mit seinen 5,5 × 3,6 m alle anderen Exponate der Schau bei Weitem überragte, persiflierte er das den USA attestierte Monumentalitätsstreben (Abb. 50). Die glänzend-metallinen Schornsteine, die das auf die Farben Grau, Weiß, Schwarz und Rot beschränkte Gemälde dominieren, erheben sich über die Betrachter*innen und sind in einer klaren, ausgesprochen präzisen Malweise gestaltet,

„homeless“ als den zwei Polen, zwischen denen sich in dieser Zeit die US-amerikanische Kunst bewegt. Vgl. Miller 2015.

31 Paul V. Murphy, *The New Era: American Thought and Culture in the 1920s*, Lanham 2011, S. 90.

32 Zitiert nach Corn 1999, S. 24.

33 Vgl. ebd., S. 40.

34 Lillian Hellman, *An Unfinished Woman*, Boston/Toronto 1969, S. 78, zitiert nach: William Rubin, *The Paintings of Gerald Murphy*, New York 1974, S. 10.



Abb. 50: Gerald Murphys heute verschollenes Gemälde *Boat Deck* (1923) installiert im Grand Palais, Paris für den Salon des Indépendants, 1924

wie sie für die US-amerikanischen Künstler*innen, die später dem sogenannten Präzisionismus zugeordnet werden sollten, kennzeichnend ist. Die Pinselstriche sind mit dem bloßen Auge nicht erkennbar, was das Bild selbst wie das Ergebnis eines maschinellen Herstellungsprozesses erscheinen lässt. Beispielhaft verkörpert *Boatdeck* die stromlinienförmige Ästhetik, die sich im US-amerikanischen Design zeitgleich zu einer nationalen Ausdrucksform zu entwickeln begann. Zudem erinnert Murphys Gemälde, so hat bereits Elizabeth Hutton Turner konstatiert, an die überdimensionalen Werbetafeln, die in den 1920er Jahren sowohl im New Yorker als auch im Pariser Straßenbild überaus präsent waren.³⁵

Dass der Hang zu übersteigter Größe in Europa als etwas typisch US-Amerikanisches begriffen wurde, illustriert in ähnlicher Weise das von Murphy entworfene Bühnenbild für Rolf de Marés 1923 konzipiertes Ballett *Within the Quota* (Abb. 51). Auch hier bediente sich der Künstler des Stilmittels der Übertreibung. Nachempfunden war die von ihm entworfene Kulisse der Titelseite einer US-amerikanischen Boulevardzeitung – Zeitungsausrisse waren in Paris zu dieser Zeit bereits ein beliebter Bestandteil kubistischer Bildgestaltung –, die in übergroßen Buchstaben titelte *Unknown Banker Buys Atlantic* und damit abermals den US-amerikanischen Größenwahn ironisierte.

35 Vgl. Elizabeth Hutton Turner, *American Artists in Paris, 1919–1929*, Ann Arbor 1988, S. 141.



Abb. 51: Gerald Murphy, Bühnenbild und Kostüme für Rolf de Marés Ballett *Within the Quota*, 1923

Der Atlantik stand hier als transkultureller Austauschraum im Fokus, in dem gleichzeitig der Kampf um eine wirtschaftliche Vorherrschaft ausgetragen wurde. Im Längenvergleich nebeneinander gestellt verkörperten links der Überschrift Fotografien des französischen Ozeandampfers *Paris* und des New Yorker Woolworth Building – seinen Zeitgenoss*innen auch als „the cathedral of commerce“ bekannt – die Dynamik der Überbietung, den Wettkampf zwischen der „Alten“ und der „Neuen Welt“.

Während Europa die Vergangenheit und die „alten“ Werte repräsentierte, sahen viele die USA als das Land an, dem zwar zweifellos die Zukunft gehörte, das jedoch noch nicht über die entsprechende Reife verfügte, um sich in der Gegenwart künstlerisch zu beweisen. „America is too young and Europe is too old to produce art and there you are and here I am“³⁶, schrieb Marius de Zayas noch 1922 aus Paris über den großen Teich an Stieglitz. Für die nach Europa emigrierten US-amerikanischen Künstler*innen ergab sich damit das Gefühl, sich in einem Dazwischen zu befinden, für das stellvertretend der transatlantische Raum als „dritter Raum“ und produktive Kontaktsphäre stand. Ihr Blick aus der Ferne lehrte sie allmählich, den Charakter der

36 Zitiert nach: Hutton Turner 1988, S. 141.

eigenen Nation künstlerisch zu erfassen. Gertrude Stein etwa begann in Paris zwischen 1903 und 1911 mit *The Making of Americans*³⁷ das monumentale Porträt zweier Mitte des 19. Jahrhunderts in die USA ausgewanderter Familien zu entwerfen und dabei dem Wesen der US-Amerikaner*innen ebenso nachzuspüren wie der *Americanness* im eigenen literarischen Ausdruck. 1935, nachdem Stein nach dreißigjähriger Abwesenheit in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt war und die Fotograf*innen der Farm Security Administration gerade damit begonnen hatten, die im Land herumziehenden Wanderarbeiter*innen zu dokumentieren und „Amerika den Amerikanern vorzustellen“³⁸, verwies die Literatin in ihren *Lectures in America* darauf, dass Bewegung und Mobilität zentrale Aspekte der nationalen Identität seien. Ihre US-amerikanischen Landsleute definierte Stein als „constantly moving“: „Think of anything, of cowboys, of movies, of detective stories, of anybody who goes anywhere or stays at home and is an American and you will realize that it is something strictly American to conceive a space that is filled with moving [...]“.³⁹

Einige Jahre zuvor war die US-amerikanische Wirtschaft von Franklin D. Roosevelt, der zu dieser Zeit noch Gouverneur von New York war, bereits mit einer ins Stocken geratenen Maschine verglichen worden, die es wieder in Bewegung zu versetzen galt.⁴⁰

37 Vgl. Gertrude Stein, *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress* [1925], Normal 1999.

38 Das Fotografie-Projekt der Farm Security Administration, kurz FSA, wurde 1935 ins Leben gerufen, um das Leben der notleidenden Farmer*innen und die Folgen der Großen Depression zu dokumentieren. Ein Jahr später nahm Dorothea Lange das unter dem Titel *Migrant Mother* in die Kunstgeschichte eingegangene Porträt einer Wanderarbeiterin mit ihren Kindern auf, das zu einer Ikone US-amerikanischer Identität werden sollte. Das von Roy Stryker, dem Leiter der Informationsabteilung der FSA formulierte Ziel für die nach präzisen thematischen Vorgaben zu erfolgende Dokumentation lautete: „Introducing America to Americans“: „Von der fotografischen Fixierung des Landes in allen seinen Einzelaspekten erhoffte man sich, der Nation wieder ein Gefühl der Zusammengehörigkeit vermitteln zu können, einen Gemeinschaftsgeist, der ihr durch die ökonomischen, sozialen, rassischen und regionalen Gegensätze im Land spätestens seit Beginn der Großen Depression abhandengekommen war.“ Hubertus Gaßner, Die Reise ins Innere: „Amerika den Amerikanern vorstellen“. Die Fotografien der Farm Security Administration, in: Ausst. Kat. *Amerika. Traum und Depression 1920/40*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (9. November–28. Dezember 1980), Berlin 1980, S. 313–352, hier: S. 313. Vgl. außerdem zur FSA-Fotografie: Roy Emerson Stryker und Nancy C. Wood, *In This Proud Land: America, 1935–1943, as Seen in the FSA Photographs*, Boston 1975; Erika Billeter, *Amerika-Fotografie 1920–1940*, Bern 1979; John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988, S. 153–183; Leah Bendavid-Val, Photographing the 1930s: Differences in Focus, in: Dies., *Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*, Zürich 1999, S. 34–76; sowie: Astrid Böger, Die Photokampagnen der Farm Security Administration, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hrsg. von Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Dresden 2007, S. 366–373.

39 Gertrude Stein, *Lectures in America*, New York 1935, S. 160–161.

40 Vgl. Mario R. DiNunzio, *The Great Depression and New Deal: Documents Decoded*, Santa Barbara 2014, S. 38.

Politisch wurde in Roosevelts *New-Deal*-Ära Flexibilität zum neuen Schlagwort, um auf die Herausforderungen der Depression zu reagieren. Am 22. Mai 1932 – nur einige Tage nach der Eröffnung der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung im Museum of Modern Art, die das *photomural* gerade aufgrund seiner Flexibilität zu einer zeitgemäßen Wandbildlösung erhoben hatte – hielt Roosevelt, der kurz darauf zum Präsidentschaftskandidaten ernannt werden sollte, an der Oglethorpe University eine seiner meistzitierten Reden, deren Aufruf zum „kühnen Experimentieren“ Historiker*innen bis heute als Kern zum Verständnis seiner politischen, auf Flexibilität ausgerichteten Reformen gilt: „This country needs, and unless I mistake its temper, the country demands bold persistent experimentation. It is common sense to take a method and try it. If it fails, admit it frankly and try another. But above all, try something.“⁴¹

Das Beispiel des *Cloud Club* im Chrysler Building zeigt zwar auf, dass Fortschritt und Nostalgie, Rückwärts- und Vorwärtsgewandtheit auch zu Beginn der 1930er Jahre noch nebeneinander existierten. Dennoch wird das Jahr 1927, auf das sich auch das wohl erste *photomural* datieren lässt, vielfach als Wendepunkt angesehen, als „fulcrum on which the balance between the old and the new tipped with finality in favor of the latter“⁴². Dieses Jahr sah die Tagung der ersten Internationalen Rundfunkkonferenz in Washington, den kommerziellen Durchbruch des Tonfilms und Lindberghs Atlantikflug sowie den endgültigen Umzug der Ford-Produktion zum River-Rouge-Komplex, dem damals größten und modernsten Automobilwerk der Welt. Die im Mai 1927 in New York u. a. von der Zeitschrift *Little Review* veranstaltete *Machine-Age Exposition* zeigte zudem Tendenzen in der modernen Kunst, der Architektur, dem Industriedesign und dem Ingenieurwesen gleichberechtigt nebeneinander.⁴³ Zeitgleich rief der US-amerikanische Kritiker und Künstler Edwin Avery Park in seinem Buch *New Backgrounds for a New Age* dazu auf, für ein mechanisiertes Zeitalter neue, zeitgemäße Ausdrucksformen zu finden:

„Arguing from the point of view of tradition, it is one thing to make a poem or a picture about Columbus, and quite another to attempt the same about the Wright Brothers. It can be done, but the result would to us be lacking in something which would recommend it as real poetry. What is the difficulty? It is that we are attempting to cast something new into an old form.“⁴⁴

41 Zitiert nach; Ebd., S. 41. Vgl. außerdem: Elliot A. Rosen, *Roosevelt, the Great Depression and the Economics of Recovery*, Charlottesville 2005.

42 Robert A.M. Stern, Gregory Gilmartin und Thomas Mellins, *New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, New York 1987, S. 29.

43 Vgl. Ausst. Kat. *Machine-Age Exposition*, 119 West 57th Street, New York (16. Mai–28. Mai 1927), New York 1927.

44 Edwin Avery Park, *New Backgrounds for a New Age*, New York 1927, S. 40.

Park bezieht sich hier auf die Brüder Orville (1871–1948) und Wilbur Wright (1867–1912), die US-amerikanische Luftfahrtpioniere waren. Sie führten 1903 in Kitty Hawk, North Carolina den ersten gesteuerten Flug in einem motorbetriebenen Flugzeug durch. Dieser Pionierflug wurde von US-amerikanischer Seite zunächst nicht als eine nationale Leistung vereinnahmt, vielmehr hielt sich das Interesse der Öffentlichkeit ausgesprochen in Grenzen.⁴⁵ Bis zum Zeitpunkt des Erscheinens von Parks Buch hatte sich diese Rezeption jedoch entscheidend gewandelt. Parks Aufforderung, etwas Neues nicht in alte Formen zu pressen, sollte Edward Steichen 1932 nachkommen, indem er eine Aufnahme der Wright Brüder auf dem Flugfeld von Kitty Hawk in seine *photomurals* im RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center integrierte. Dies entsprach Parks Appell von 1927, die Maschine solle den US-Amerikaner*innen als Mittel dienen, künstlerisch endlich zu sich selbst zu finden:

„Slowly we are emerging from the doldrums of artistic decadence. And slowly, as the immortal urge to create beauty, latent in man, comes to avail itself of the machine, to understand its spiritual significance, and with it the soul of industrialized democracy – slowly we shall have our own art, no longer a thing of the dead and buried past, nor a new mantle borrowed from our European cousins, but beauty after the pattern of our national individuality.“⁴⁶

V.2 „Native Art in Rockefeller Center“: Die Radio-City-Kontroverse als Initialzündung

Die von Park angeführte „national individuality“ galt es auch im Wandbild unter Beweis zu stellen, einer Bildform, von der aufgrund ihrer Fähigkeit, ein Massenpublikum anzusprechen, eine besondere, nationalintegrative Wirkung zu erhoffen war. Erfolg auf dem Gebiet der Wandmalerei konnten im 19. Jahrhundert in den USA jedoch vor allem jene Künstler*innen verbuchen, die entweder aus Europa stammten – wie der Franzose Pierre Puvis de Chavannes, dessen auf Leinwand gemalter, zwischen 1895 und 1896 installierter Musenzyklus für die Boston Public Library als eines der heraus-

45 „Even though magazines such as *Popular Science Monthly* (1904) and *Scientific American* (1906) reported on the Wrights' success, recognition came slowly, hindered in part by strong popular skepticism and in part by the reticence of the Wrights to surrender too much information until they felt they had perfected their airplane and flying technique.“ Roger Bilstein, *The Airplane and the American Experience*, in: *The Airplane in American Culture*, hrsg. von Dominick Pisano, Ann Arbor 2003, S. 16–35, hier: S. 17. Das Kriegsministerium der USA lehnte eine Involvierung mit der Begründung ab, man wolle von der Finanzierung solcher Experimente absehen. Vgl. Thomas Parke Hughes, *Die Erfindung Amerikas. Der technologische Aufstieg der USA seit 1870*, München 1991, S. 108 f.

46 Park 1927, S. 62.

ragenden Beispiele dieser Zeit gelten kann – oder aber auf dem „Alten“ Kontinent, etwa an der 1894 gegründeten American Academy in Rom, künstlerisch sozialisiert worden waren. Zu den Kunstschaaffenden, die in Europa studiert hatten, gehörte der Maler John La Farge, der 1876, im Jahr der Hundertjahrfeier der US-amerikanischen Unabhängigkeit, damit beauftragt wurde, die Trinity Church in Boston auszumalen – laut der Kunsthistorikerin Bailey Van Hook der Beginn des sogenannten „beaux art mural movement“⁴⁷, das zwischen der Weltausstellung 1893 in Chicago und dem Beginn des Ersten Weltkriegs zu seiner vollen Blüte gelangen sollte.

Vor allem Puvis kann als formend für die Bewegung gelten. In Frankreich hatte er mit Wandmalereien in prominenten Gebäuden wie der nationalen Ruhmeshalle des Pariser Panthéon (1877), die sich durch eine flächige, zweidimensionale Figurengestaltung auszeichnen, große Bekanntheit erlangt. Auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts gab es – dies lässt sich mit den späteren Debatten um das *photomural* vergleichen – im Zuge der Wiederbelebung der monumentalen Malerei Aufrufe, moderne Dekorationsformen für moderne Gebäude zu finden.⁴⁸ Wie Stefan Germer grundlegend untersucht hat, gehörte Puvis, zusammen mit Ingres, Chassériau und Chenavard, zu einer Gruppe von Wandmalern, die sich in dieser Zeit der Aufgabe stellten, in Absetzung von der europäischen Freskentradition „der Kunst einen der Gegenwart angemessenen Inhalt zu finden“⁴⁹ und die Wandmalerei als moderne, nationale Kunstform zu etablieren. Germer hat analysiert, dass Puvis dies insbesondere über die Aktualisierung antiker Bildformulare und die „Ausarbeitung einer dekorativen Ästhetik“⁵⁰ mittels Stilisierung und Abstraktion gelang, die sich vor dem Hintergrund des Aufkommens der Fotografie betrachten lässt. Van Hook zufolge prägte Puvis den Begriff des *panneau décoratif* für eine sich in die Architektur einfügende Wandbild-Tafel, die sich ganz dem gebauten Raum unterordnen sollte und deren narrative Funktion hinter der schmückenden zurückstand:

„Puvis advocated that murals should be integrated into the architectural style of the building; they should echo its color and its structural devices; they should be relatively flat so as not to punch a hole in the architecture, drawing the eye across, not back into space.“⁵¹

1921 schrieb der Künstler Ernest Peixotto jedoch unter dem Titel *The Future of Mural Painting in America* im *Scribner's Magazine*, die jüngere US-amerikanische Architekt*innen-Generation werde dieser Art der Monumentalmalerei mit allegorischen

47 Bailey Van Hook, *The Virgin and the Dynamo: Public Murals in American Architecture, 1893–1917*, Athens 2003, S. 3.

48 Vgl. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie – Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988, S. 436.

49 Ebd., S. 8.

50 Ebd., S. 444.

51 Van Hook 2003, S. 6.

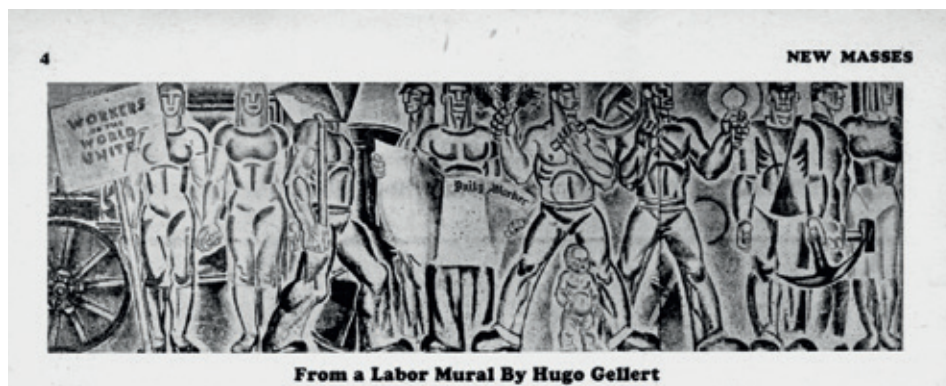


Abb. 52: Hugo Gellert, Wandbild für die Proletcos Cooperative Cafeteria, Union Square, New York (Detail), 1928, zerstört, in: *New Masses* 4:8 (Januar 1929), S. 4

oder historischen Motiven zunehmend müde. Er sah die Wandmalerei in den Vereinigten Staaten daher an einer Wegscheide angekommen. Es würden sich bereits andere Formen der Wanddekoration herauskristallisieren, die „more amusing, more stimulating, more imaginative and romantic in character“⁵² seien und auch in kleineren Räumen weniger öffentlichen Charakters eine Hintergrundfolie für das US-amerikanische Alltagsleben bildeten:

„With our genius for building and for creating cities, we have now more white walls than ever before were at the disposal of the painters of any country. Wall-papers, at best, look cheap; putty-colored walls are ‚safe‘ and have a certain charm; tapestries are becoming very great luxuries; let our rooms and our buildings be enlivened once more by the painter’s brush.“⁵³

Die US-amerikanischen Kunstschaaffenden hingegen, die sich ab den späten 1920er Jahren von den mexikanischen Muralisten inspirieren ließen, hatten an einer solch leicht verdaulichen Art der Wanddekoration kein Interesse. Den mexikanischen Wandmalern nacheifernd stellten sie ihre Kunst in den Dienst der Arbeiter*innenschaft. Den 1928 von Hugo Gellert für die Proletcos Cooperative Cafeteria in New York geschaffenen Wandbildfries (Abb. 52), der an Statuen erinnernde, massig-muskulöse Arbeiter*innen mit Hammer und Sichel in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem Ganzkörperporträt Lenins (Abb. 53) inszenierte, benennt James Wechsler dabei als „the first example of muralism’s physical manifestation in the United States“⁵⁴. Wie die Muralisten hatte

52 Ernest Peixotto, *The Future of Mural Painting in America*, in: *Scribner’s Magazine* 69 (Januar–Juni 1921), S. 635–636.

53 Ebd., S. 640.

54 James Wechsler, *Beyond the border: The Mexican Mural Movement’s reception in Soviet Russia and*



Abb. 53: Hugo Gellert, Wandbild für die Proletcos Cooperative Cafeteria, Union Square, New York (Detail: Lenin), 1928, zerstört, in: *New Masses* 4:8 (Januar 1929), S. 9

Gellert dem Leinwandgemälde als einer elitären Form von Kunst endgültig abgeschworen, kurz nachdem er von einer Reise in die Sowjetunion zurückgekehrt war, wo er zusammen mit Rivera an der Zehnjahresfeier der russischen Revolution teilgenommen hatte.⁵⁵ Gellert wandte sich entschieden gegen jegliche Form von Kunst mit rein dekorativer Funktion. Für Gellert, so gibt Wechsler an, „decorative“ was synonymous with politically noncommittal. It was something to be avoided.⁵⁶

Ferner stachen in der US-amerikanischen Kunstlandschaft der frühen 1930er Jahre die Wandbildzyklen von Thomas Hart Benton und Boardman Robinson hervor. In der New School of Social Research entwarf Benton 1930–31 mit *America Today* (Abb. 25, Abb. 112 und Abb. 113) seine Vision eines kraftstrotzenden, produktiven und energiegeladenen Landes, an dem die Wirtschaftskrise scheinbar spurlos vorüberging. Robinson war trotz seiner politisch linken Gesinnung – er war u. a. als Redakteur und Karikaturist an der marxistischen Zeitschrift *New Masses* beteiligt – 1929 beauftragt worden, Wandgemälde für den Kaufmann's Department Store in Pittsburgh zu schaffen, in denen er sich mit der Geschichte des Handels auseinandersetzte (Abb. 54). Vergleichbar mit *America Today* wird Robinsons zehnteiliger Zyklus, *The History of Commerce*, von

the United States, in: Ausst. Kat. *Mexican Modern Art, 1900–1950*, hrsg. von Luis-Martin Lozano, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal (4. November 1999–6. Februar 2000) National Gallery of Canada, Ottawa (25. Februar–21. Mai 2000), Ottawa 1999, S. 44–51, hier: S. 48.

55 Vgl. hierzu: James Wechsler, *From World War I to the Popular Front: The Art and Activism of Hugo Gellert*, in: *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 24 (2002), S. 198–229.

56 Ebd., S. 201.



Abb. 54: Boardman Robinson, *The History of Commerce*, Detail, 1930, Kaufmann's Department Store, Pittsburgh

muskulösen, raumgreifenden Figuren bevölkert. Eine durch energische Arbeitskraft unermüdlich vorangetriebene Industrialisierung bildet auch hier die Voraussetzung des US-amerikanischen Selbstentwurfs. Gleichzeitig entspricht diese Darstellung nicht zuletzt dem „communist ideal of ‚real industrial civilization‘ in which the populace works in tandem with technology“⁵⁷.

Anders als der mexikanische Staat betätigten sich die USA, bis 1935 das *Federal Art Project* ins Leben gerufen wurde, nur ausgesprochen zurückhaltend auf dem Gebiet der Kunstförderung. Die prestigeträchtigen Wandbildaufträge wurden in den Vereinigten Staaten zunächst von privater Hand vergeben. Kaufhäuser, Banken und Hotels überall in den USA verlangten in den 1920er Jahren verstärkt nach repräsentativem Wandschmuck. Vor dem Hintergrund der 1929 einsetzenden Weltwirtschaftskrise verschlechterte sich die Auftragslage jedoch massiv, was den Staat schließlich dazu nötigte, als Unterstützer der Künstler*innen einzuspringen. Zwar gab es weiterhin Privataufträge, diese waren jedoch rar gesät, was auch in der Kunst ein xenophobes Klima begünstigte. So rief bereits Riveras Auftrag 1930 für den Pacific Stock Exchange in San Francisco Proteste US-amerikanischer Kunstschafter hervor, die sich selbst angesichts der mexikanischen

57 Ebd., S. 207.

Vorherrschaft auf diesem Gebiet benachteiligt sahen⁵⁸ – eine Reaktion, die sich bei der Auftragsvergabe an den Künstler für das Rockefeller Center wiederholen sollte.

Schon im Januar 1932, kurz bevor Riveras MoMA-Retrospektive zu ihrem Ende kommen sollte, zirkulierten Gerüchte, dass der Künstler mit Wandgemälden für den begehrten Radio-City-Komplex in New York beauftragt werden würde. Der Name Radio City hatte sich – wie in der Einleitung erwähnt wurde – bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Bauplanungen für den westlichen Teil des heutigen Rockefeller Center mit den beiden Theatern und den Studios der National Broadcasting Company etabliert. Mit dem Radio wurde damit ein Medium in den Fokus gerückt, das sich nicht nur mit Fortschrittskonnotationen verband, sondern das auch als ein nationaler Auftrag begriffen wurde. Erst am 21. Dezember 1931 kündigte man, wie ebenfalls bereits erläutert, in der *New York Times* eine Namensänderung des Gesamtprojekts an, die den Namen Rockefeller beinhalten sollte „because it was John D. Rockefeller Jr. who made the project possible“⁵⁹. „The name Rockefeller,“ so schrieb William H. Allen schon ein Jahr zuvor in der Einleitung seiner Biografie über den Vater John D. Rockefeller Sr., der als Mitbegründer der Standard Oil Company zum ersten Milliardär der Geschichte aufgestiegen war, „has for half a century been among the world’s best known names.“⁶⁰ Als Figur, konstatiert Allen weiter, symbolisiere John D. Rockefeller, Sr. „American opportunity. Born in a tiny isolated farm house, reared in rented farm houses far from town and the stimulus of competition and companionship, he became without the help of genius the world’s richest man, greatest money giver and foremost example of cooperation’s superiority over competition.“⁶¹

Das Gebäudeensemble des Rockefeller Center, das zwischen 1931 und 1940 errichtet wurde, sticht in der Zeit der großen Depression als das einzige Bürohaus-Bauprojekt hervor, das in Manhattan realisiert werden konnte.⁶² Als „the largest building project

58 Vgl. Olav Münzberg und Michael Nungesser, Diego Rivera als Wandmaler (II), in: Ausst. Kat. Diego Rivera 1987, S. 113–172, hier: S. 114.

59 The New York Times, 21. Dezember 1931, S. 1.

60 William H. Allen, *Rockefeller: Giant, Dwarf, Symbol*, New York 1930, S. vii. Dass der Name Rockefeller schon in den 1920er Jahren weltweit als Synonym für materiellen Wohlstand galt, zeigt etwa die Tatsache, dass der Deutsche Artur Landsberger bereits 1920 in seinem „Filmroman“ *Miß Rockefeller filmt* seine Protagonistin diesen Namen annehmen ließ. In Landsbergers Satire geht es um eine Frau, die als Filmdiva unter dem Namen der US-amerikanischen Milliardärsfamilie Karriere zu machen versucht, um dadurch die berufliche Laufbahn ihres Mannes voranzubringen und diesem viel Geld zu verschaffen. Vgl. Artur Landsberger, *Miß Rockefeller filmt*, München 1920.

61 Allen 1930, S. 483–484.

62 Vgl. Carsten Schmidt, *Manhattan Modern: Architektur als Gesellschaftsauftrag und Aushandlungsprozess, 1929–1969* (= Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Bd. 32), Berlin 2014, S. 31.

ever undertaken at one time by private capital“⁶³ zog es die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit in besonderem Maße auf sich. Das Center stellte, vor dem Hintergrund der allgemein desolaten Wirtschaftslage, einen Lichtblick dar und verkörperte die Hoffnung, dass die USA wieder zu alter Größe zurückfinden würden.⁶⁴

Raymond Hood, als Architekt hauptverantwortlich für den Bau des Rockefeller Center, gab am 17. Januar während eines Vortrags in der Brooklyn Academy of Music preis, dass man „representative artists from Mexico, Italy and England“⁶⁵ für Wandbildaufträge in Betracht ziehe, ohne jedoch die Namen der betreffenden Künstler*innen zu offenbaren. Bald wurde neben Rivera vor allem der Spanier José María Sert, der kurz zuvor den Speisesaal des berühmten Waldorf Astoria Hotels in New York malerisch gestaltet hatte, als aussichtsreichster Kandidat gehandelt. In der New Yorker Kunstszenen sorgte Hoods Bekanntgabe für Missfallen, vor allem bei jenen Institutionen, die dem Land den Weg in die künstlerische Zukunft weisen sollten. Die Frage, ob nationalen oder ausländischen Künstler*innen das Recht auf Wände gebühre, zog eine wochenlange Debatte nach sich, die die Kunstschaaffenden, die Presse und die Öffentlichkeit gleichermaßen bewegte.

Am 20. Januar formulierten fünfzig Kunststudierende der New School for Social Research, in deren Räumlichkeiten kurz zuvor Thomas Hart Benton und José Clemente Orozco zeitgleich ihre Fähigkeiten als Wandmaler unter Beweis gestellt hatten, ihren Protest gegen eine Auftragsvergabe an ausschließlich ausländische Künstler*innen in einem offenen Brief in der *New York Times*: „The commissioning of any foreign artist to paint murals for an American building is inconsistent with the achievement of a total harmony between form, function, decoration and use“⁶⁶, hieß es hier. Es gebe in den Vereinigten Staaten durchaus Kunstschaaffende, die ebenso, wenn nicht sogar besser geeignet seien „to interpret American life and build an interpretation into an architectural design as any nation [...]“⁶⁷. Während Sert, so befanden die Studierenden, sein Naturalismus und seine „romantic attitude“ disqualifizieren würden, seien Riveras mexikanische Wandgemälde zwar „highly successful as a native Mexican expression“, Riveras Ausstellung im Museum of Modern Art habe jedoch sein Unvermögen auf-

63 Rockefeller Center 1933.

64 Die Weltwirtschaftskrise traf die New Yorker Baubranche ganz besonders schwer, denn noch in den 1920er Jahren hatte in der Stadt ein „spektakuläre[r] Bauboom“ geherrscht. Schmidt 2014, S. 39. Die Folgen waren, so Schmidt, unmittelbar spürbar: „Gleich im zweiten Monat nach dem Schwarzen Donnerstag, im Dezember 1929, lag das Monatsinvestitionsvolumen mit 22,85 Millionen US-Dollar im Vergleich zu 46,96 Millionen US-Dollar im Dezember des Vorjahres um 50 Prozent niedriger.“ Ebd., S. 38.

65 Anon., 7,000-Foot Building Possible, Hood Says, in: *The New York Times*, 17. Januar 1932, S. 2N.

66 Anon., Want Native Art in Rockefeller Center, in: *The New York Times*, 20. Januar 1932, S. 21.

67 Ebd.

gedeckt „to deal successfully with new material and new problems of design“⁶⁸. Die US-amerikanischen Künstler*innen hingegen habe bislang lediglich ein Mangel an Gelegenheit und an Übung daran gehindert, ihre Fähigkeiten voll zu entfalten. Diesen Missstand gelte es zu beheben: „We trust that you will use your power to remedy this condition through the healthy process of collaboration between American architects, engineers and artists toward the achievement of a distinctive American style.“⁶⁹

Zwar rief Alvin Johnson, Direktor der New School for Social Research, die Verantwortlichen einige Tage später zu Neutralität auf und verurteilte ausdrücklich jegliche Form des Patriotismus in der Kunst.⁷⁰ Und Hood selbst beeilte sich zu versichern, dass einheimische Künstler*innen eine ebensolche Chance hätten wie ihre ausländischen Kollege*innen: „Indeed, it was quite possible that Americans stood the best chance of all.“⁷¹ Am 30. Januar folgte allerdings ein Protest der renommierten Art Students' League in New York, einer 1857 nach dem Vorbild der École des Beaux-Arts gegründeten, von Studierenden geführten Kunsthochschule, die zu diesem Zeitpunkt als die beste des Landes galt.⁷² Man wolle, anders als die Studierenden der New School für Social Research, zwar die Befähigung ausländischer Kunstschafter nicht grundsätzlich in Frage stellen, so wurde in der Stellungnahme konstatiert, dennoch sei man der Überzeugung, dass es US-amerikanischen Künstler*innen in gleichem Maße gelingen würde, Werke von größter Originalität zu schaffen, die die Essenz des nationalen Lebens zu erfassen im Stande seien. Die Radio City solle Ausdruck eines nationalen Geistes sein. Dasselbe Vertrauen, das die US-amerikanischen Architekt*innen bereits genießen würden, sei auch den Künstler*innen entgegenzubringen, zumal in der bildenden Kunst das Experimentierfeld größer sei, denn mit der Wanddekoration assoziierten die Vertreter*innen der Art Students' League eine Austauschbarkeit, die in der Architektur nicht gegeben war:

„There seems to be a fear of not getting good work from our local men. [...] When our architects have courage to construct massive and striking buildings of modern design with steel and cement, chromium and bronze, why should not the same courage be exercised in regard to mural decorations, which could readily be replaced if desired. If this is to be an American cultural centre, why should not our native talent be utilized in all the branches of its construction? We object to the tendency to call on outside artists to fill our mural contracts. Such a tendency may become a very pernicious habit, rendering it even more impossible for our own men both to create and to execute mural paintings.“⁷³

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Vgl. Anon., Urges Neutrality in Radio City Art, in: *The New York Times*, 23. Januar 1932, S. 22.

71 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Two Corners Are Turned, in: *The New York Times*, 24. Januar 1932, S. 12X.

72 Vgl. William B. Scott und Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, Baltimore 1999, S. 113.

73 Anon., Urges Native Work in Radio City's Art, in: *The New York Times*, 30. Januar 1932, S. 20.

Nachdem in der *New York Times* bereits der Vorschlag eingebracht worden war, die Auftragsvergabe als einen offenen, anonymen Wettbewerb zu gestalten,⁷⁴ veröffentlichte das Museum of Modern Art – wie das Radio-City-Bauprojekt u. a. eine Initiative der Familie Rockefeller – am 1. Februar 1932 schließlich eine Pressemitteilung, die eine Ausstellung mit Wandbildern ausschließlich US-amerikanischer Künstler*innen ankündigte. Koinzidieren sollte diese mit der Eröffnung des ersten festen Standortes des Museums:

„To give American artists a chance to express their ideas in mural decoration, the Museum of Modern Art will hold an exhibition of mural painting as the opening show in its new quarters at 11 West 53rd Street, according to an announcement just issued by Alfred H. Barr, Jr., director of the Museum.“⁷⁵

Die Ausstellung war eine Initiative des aus jungen Sammler*innen zusammengesetzten Junior Advisory Committee⁷⁶ des Museums. Organisiert wurde sie von Lincoln Kirstein, Mitglied des Komitees, der mit Barr in Harvard studiert und dort die Harvard Society for Contemporary Art mitgegründet hatte.⁷⁷

74 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Plenty to Choose From, in: *The New York Times*, 31. Januar 1932, S. 12X.

75 Museum of Modern Art, Exhibition of Mural Paintings by American Artists announced by Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 1. Februar 1932, Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16, May 3–31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (online zugänglich unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

76 Zu den Mitgliedern des 1930 gegründeten Junior Advisory Committee zählten u. a. Philip Johnson, der zwischen 1930 und 1936 die Architekturabteilung des MoMA leitete, Elizabeth Bliss, die Nichte der Mitgründerin Lilli Bliss und Nelson A. Rockefeller, der Sohn von Abby Aldrich Rockefeller und John D. Rockefeller, Jr. Vgl. *Art in Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*, hrsg. von Harriet S. Bee und Michelle Elligott, New York 2004, S. 32.

77 Elizabeth Bliss zufolge sei ein Hauptkritikpunkt des Komitees zu diesem Zeitpunkt gewesen „that we were showing so much European art and that American artists were starving and we were doing nothing for them. [...] So, finally the trustees suggested that the Junior Advisory Committee put on an exhibition. There was nobody on the committee that really knew how to do such a thing except Lincoln Kirstein, so he was appointed--delegated--to do it, and he went out and did it, by himself. He put on a mural show. He invited [the artists] to do murals because he thought that rich people would then perhaps give them commissions to do murals in their houses.“ Elizabeth Bliss Parkinson Cobb, Interview mit Sharon Zane, 6. Juni 1988, The Museum of Modern Art Oral History Program, S. 45 (online zugänglich unter: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_cobb.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023). Kirstein, der auch das New York City Ballett mitbegründete, kann als eine der zentralen Figuren des New Yorker Kulturlebens der 1930er und 1940er Jahre gelten. Er rief am MoMA eine kuratorische Abteilung für Tanz und Theater ins Leben und fungierte in den 1940er Jahren als Berater des Museums für lateinamerikanische Kunst. Erst 2019 widmete das MoMA Kirstein daher eine Ausstellung, die dessen Einfluss auf die US-amerikanische Kunst- und Kulturszene untersuchte.

Bewusst wurde offenbar zunächst vermieden, eine Verbindung zu dem von der Familie Rockefeller finanzierten Bauprojekt herzustellen, das in der Presse in den vorangegangenen Wochen ausschlaggebend für eine Debatte um eine nationale Kunst gewesen war. Stattdessen sollte die Ausstellung im MoMA, so die in der ersten Pressemitteilung des Museums formulierte Intention, ein allgemeines Forum bieten, eine Plattform, auf der die US-amerikanischen Künstler*innen endlich ihre wandmalerische Befähigung unter Beweis stellen könnten. Von Interesse sei die Schau daher für alle New Yorker Architekt*innen, so Kirstein, „who are in search of competent decorators for buildings proposed or in construction“⁷⁸. Man hoffe, einen landesweiten Effekt anzustoßen und einen Impuls zu geben für die Etablierung einer genuin US-amerikanischen Wandmalereitradition, die von einer jungen, nicht-akademischen Generation getragen werden würde:

„We feel that mural painting in America has suffered from a lack of opportunity to assert itself. Hitherto, mural decoration has been for the most part in the hands of academic painters. This show will attempt to give younger painters a chance to show their work before a large public. We hope the effect of the show will be to stimulate interest in the decoration of walls all over the country.“⁷⁹

Die Ankündigung des Museums wurde von der Öffentlichkeit mit Wohlwollen aufgenommen. Edward Alden Jewell, Kritiker der *New York Times*, bezeichnete die Entscheidung des MoMA in seiner Kolumne *The Realm of Art* unter dem Titel *Radio City – Walls for Americans* als „timely and most admirable“⁸⁰. Viermal hatte das Museum zuvor bereits US-amerikanische Kunst gezeigt, darunter von Dezember 1929 bis Januar 1930 die Gruppenausstellung *Paintings by Nineteen Living Americans* als die zweite Ausstellung des Hauses überhaupt. Neben dieser Schau gehörten *Homer, Ryder, and Eakins* (6. Mai–4. Juni 1930), *Forty-Six Painters and Sculptors Under Thirty-Five Years of Age* (11.–27. April 1932) und *Painting and Sculpture by Living Americans* (3. Dezember 1930–20. Januar 1931) allerdings zu den am schlechtesten besuchten Ausstellungen, die das Museum in den ersten vierzehn Monaten seines Bestehens veranstalten sollte.⁸¹ Die nun geäußerten Pläne konnten daher als ein Bekenntnis des MoMA aufgefasst

Vgl. hierzu: Ausst. Kat. *Lincoln Kirstein's Modern*, Museum of Modern Art, New York (17. März–15. Juni 2019), New York 2019. Vgl. außerdem zu Kirstein: David Leddick, *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein, and Their Circle*, New York 2000; sowie die Biografie von Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, New York 2007.

78 Pressemitteilung, 1. Februar 1932.

79 Ebd.

80 Edward Alden Jewell, *The Realm of Art: Current Activities Discussed. Outstanding Achievements in the Mural Field*, in: *The New York Times*, 7. Februar 1932, S. 10X.

81 Vgl. Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, New York 2005, S. 129.

werden, sich der Förderung der nationalen Kunst trotzdem nicht zu verschließen. Die Verbindung zur Familie Rockefeller ließ die Künstler*innen zudem darauf hoffen, dass sich aus einer Ausstellungsteilnahme womöglich tatsächlich lukrative Kommissionen ergeben könnten. Wenngleich das Museum eine Assoziation der Ausstellung mit dem Radio-City-Bauprojekt vermeiden wollte und ausdrücklich betonte, die Ausstellung bereits vor dem Beginn der Kontroverse geplant zu haben,⁸² so war der Zusammenhang dennoch von vorneherein impliziert. Im Rahmen von Alden Jewells Kolumne in der *New York Times* erneuerten die Studierenden der New School for Social Research daher ihre Forderung, Wandbildaufträge in einheimische Hände zu legen und erläuterten:

„The idea back of our plea for American artists as the painters of murals for American buildings, including those of Radio City, was that America must produce her own culture for her own spiritual health and cease the interminable borrowing that is such an easy escape from the challenge of life today.“⁸³

Illustriert wurde der Artikel mit herausragenden Beispielen, die den Beginn einer eigenen Wandbildtradition suggerieren sollten, die es fortzusetzen gelte. Werke wie Thomas Hart Bentons *America Today* könnten als Beweis dienen, so Alden Jewell, „that America is prepared to shoulder the responsibility now under discussion“⁸⁴. Die Frage nach einer nationalen Form der Wanddekoration, die auch in den Leser*innen-Zuschriften der *New York Times* über Wochen eifrig diskutiert wurde, erklärte Alden Jewell hier zum „most important art issue that has arisen in America in recent years. The Radio City angle itself should be looked upon as merely symptomatic of a much vaster ferment. America has awakened at last.“⁸⁵

82 „The need for such an exhibition was made urgent by the problem confronting the architects of Rockefeller Center. After the Museum of Modern Art had begun plans for the mural show, artists in New York protested against the rumored choice of foreign artists for painting murals in Rockefeller Center. While the Museum does not take sides in this controversy, it does believe that American artists of less academic characteristics have not had a fair opportunity to display their possibilities as mural painters.“ Zitiert nach: Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 27. März 1932, Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16, May 3–31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (online zugänglich unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

83 Alden Jewell, 7. Februar 1932, S. 10X.

84 Ebd.

85 Ebd.

V.3 Die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im Museum of Modern Art

Nachdem im Februar 1932 die erste Ankündigung der Ausstellung erfolgt war, wurden am 27. März weitere Details an die Öffentlichkeit gegeben. Man habe vierundvierzig Maler*innen zur Teilnahme eingeladen – diese Zahl sollte sich bis zum Beginn der Ausstellung auf fünfunddreißig reduzieren –, die alle entweder in den USA geboren seien oder aber die US-amerikanische Staatsbürgerschaft besäßen. Alle teilnehmenden Künstler*innen sollten zur Ausstellung eine dreiteilige Skizze beisteuern mit einer Gesamtbreite von 109 cm und einer Gesamthöhe von 53 cm. Darüber hängend würde jeweils eine große Bildtafel von 122 cm Breite und 213 cm Höhe präsentiert, die einen Ausschnitt der dreiteiligen Skizze in der Vergrößerung zeigen sollte.⁸⁶ Die Ausstellung bot somit die Möglichkeit – anders als es kurz zuvor die Rivera-Retrospektive erlaubt hatte –, die einzelnen Bildtafeln nicht nur isoliert, sondern gleichzeitig im Kontext eines umfassenderen, wenn auch kleinformatigen Wandbildentwurfs zu betrachten, der als Triptychon angelegt werden sollte.

Für die Vorbereitung blieben den Künstler*innen lediglich sechs Wochen Zeit. Die Bemerkung des Museums, dass von den teilnehmenden Künstler*innen niemand bislang im Medium Wandbild gearbeitet habe, stellte von vornherein den experimentellen Charakter der Schau heraus.⁸⁷ Zwar konstatierte Anson Conger Goodyear später, der Umzug des MoMA 1932 in dauerhafte Räumlichkeiten von doppelter Größe – das Museum siedelte in ein von der Rockefeller-Familie gemietetes, großbürgerliches Stadthaus aus dem 19. Jahrhundert in der 53. Straße über – habe in den Augen der Öffentlichkeit einen Paradigmenwechsel in der Ausrichtung der Institution eingeläutet: „It has been pointed out that on moving into a building used solely for its own purposes the Museum passed out of its experimental period and assumed a more permanent character.“⁸⁸ Trotzdem blieb mit der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung der Status des Museums als ein Experimentierfeld und Laboratorium der Moderne zunächst erhalten. Mit der Schau begab sich das Haus, das bereits mit der Rivera-Retrospektive das Wandbild erstmals im großen Stil flexibilisiert und in einen temporären Ausstellungskontext überführt hatte, abermals auf neues Terrain: „This exhibition,“ so Alfred H. Barr, der Direktor des MoMA, „marks an important innovation in the program of the Museum of Modern Art. So far as I know no museum has ever attempted to assemble such a comprehensive group of large murals so that the public may have a chance to make comparisons.“⁸⁹

86 Pressemitteilung, 27. März 1932.

87 Vgl. ebd.

88 Goodyear 1943, S. 37.

89 Pressemitteilung, 27. März 1932.

Wie schon bei der Ankündigung der Rivera-Ausstellung, die auf den Vergleich eines amerikanischen Meisters der Moderne mit Matisse als einem ihrer europäischen Vertreter abgezielt hatte, wurde hier von Barr das hervorgehoben, was auch Ludwig Justi bei der Einrichtung der Neuen Abteilung der Berliner Nationalgalerie bewegt hatte: Ein komparatives Betrachten von Kunstwerken, das es auch Betrachter*innen „ohne Vorbildung“⁹⁰ ermöglichen sollte, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Behandlung eines Themas – im Fall der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung handelte es sich um „a ‚post-war subject‘“⁹¹ – zu erkennen und, davon ausgehend, zu Erkenntnissen über den gesellschaftlichen und intellektuellen Kontext ihrer Anfertigung und letztendlich zu einem ästhetischen Urteil zu gelangen. Alfred H. Barr hatte in den Jahren unmittelbar vor der Gründung des Museum of Modern Art Reisen in die Sowjetunion und in die Weimarer Republik unternommen und dort u. a. das Bauhaus besucht.⁹² Es war jedoch vor allem die sogenannte Neue Abteilung der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais, von Justi als das erste Museum für die Kunst der Gegenwart in Deutschland konzipiert, die Barrs Ausstellungsdesign für das MoMA nachhaltig beeinflussen sollte, wie Charlotte Klonk betont:

„When Justi decided to show work only by living artists in this building and to increase attendance numbers through a steady flow of exhibitions, he carved out a place for himself in museum history as the first director of a ‚contemporary museum of art‘. The ‚New Department of the Nationalgalerie‘, as the Kronprinzenpalais was called, was an important model for the Museum of Modern Art in New York [...], whose first director, Alfred Barr, spent formative years in Germany in the late 1920s.“⁹³

Justi, der die Nationalgalerie Berlin zwischen 1909 und 1933 als Direktor leitete, lehnte die Gestaltung der Räume an das zeitgenössische Interieur an, was an sich keine Neuerung war. Hier verabschiedete man sich jedoch von der tradierten Salonästhetik, denn die Innenraumgestaltung war in den Architekturkonzepten des modernen Bauens einer entscheidenden Wandlung unterzogen worden, die dem Postulat der Sachlichkeit folgte. Das moderne, sachliche Bauhaus-Interieur wurde daher von Justi zur Folie gemacht, vor der ab 1928 die Kunstwerke von Max Beckmann, Wilhelm Lehmbruck,

90 Ludwig Justi, Schule des Sehens: Zur Geschichte der Museen, in: *Aufbau. Kulturpolitische Monatszeitschrift* 11:7 (Juli 1955), S. 837–845, hier: S. 843.

91 Pressemitteilung, 27. März 1932.

92 Vgl. hierzu: Alfred H. Barr, Jr., Russian Diary, 1927–28, in: *October* 7 (Winter 1978), S. 10–51; Buchloh 1984; sowie: Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002, S. 155 ff.

93 Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven 2009, S. 99. Einen umfassenden Überblick über die Ausstellungsgestaltungen im Museum of Modern Art bietet: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1998.

Paul Klee, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky präsentiert wurden:

„In contrast to [Justi's] usual opulent display strategy, [the walls] appeared almost bare, painted in brilliant white with no panelling on the lower wall. The reason for this departure was, according to Justi, a changed taste in interior design. The works shown here, he declared, were not destined for more traditional homes, but for the white walls of the Bauhaus-style interiors.“⁹⁴

Barr nahm Justis Ideen auf. Auch das MoMA zeigte von Beginn an Wechselausstellungen, weiße Wände bildeten meist den neutralen Hintergrund für die präsentierten Ausstellungsstücke. In dem umgestalteten Stadthaus in der 53. Straße, das ab 1932 das MoMA beherbergen sollte, wurden jedoch lediglich möglichst weitläufige Räume geschaffen, als zusätzliche Hängflächen wurden nur vor den Fenstern Zwischenwände eingezogen.⁹⁵ Erst der 1939 an gleicher Stelle eröffnete Neubau des Museums, gestaltet nach den Prinzipien des *International Style*, „den das Museum selbst seit 1932 in verschiedenen Ausstellungen in den USA propagiert hatte“⁹⁶, sollte sich durch eine weitere Neuerung auszeichnen: Mobile Stellwände im Raum, die, bis zur Decke gezogen, zwar den Eindruck von permanenten Strukturen erweckten, aber dennoch flexibel versetzbar waren und den jeweiligen Bedürfnissen der Ausstellungsmacher*innen angepasst werden konnten. Wenngleich Klonk den mit dem MoMA assoziierten Begriff des *white cube*⁹⁷ im Sinne eines hermetisch abgeschlossenen, weißen Ausstellungsraums ins Reich der Mythen verweist, so sei ihr zufolge das Museum of Modern Art in anderer Hinsicht wegweisend gewesen: „MoMA became the institution principally responsible for establishing the still dominant mode of exhibiting modern art: the white, flexible container.“⁹⁸

In anderer Hinsicht war die Ausrichtung des Museum of Modern Art jedoch geradezu konservativ, denn anders als bei einigen der experimentellen Ausstellungsgestaltungen in der Weimarer Republik stand im MoMA noch immer die individuelle, kontemplative Kunstbetrachtung im Vordergrund. Im Gegensatz dazu waren etwa der von El Lissitzky 1926 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden realisierte *Raum*

94 Klonk 2009, S. 100.

95 Vgl. William Rice Pearsall, Changing a residence into an art museum, in: *The Architectural Record* 71:5 (Mai 1932), S. 349.

96 Joachimides 2001, S. 247–248.

97 Der Begriff des *white cube* wurde von Brian O'Doherty in einer Reihe von Aufsätzen 1976 in der Zeitschrift *Artforum* thematisiert. O'Doherty bezog sich mit dem Begriff auf die damals üblich gewordene Form der Ausstellungspräsentation in einem sterilen, weißen Raum, der gegen die Außenwelt nahezu hermetisch abgeschlossen ist. Vgl. Brian O'Doherty, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, in: *Artforum* (März 1976), S. 24–30; Ders., The Eye and the Spectator, in: *Artforum* (April 1976), S. 26–34; sowie: Ders., Context as Content, in: *Artforum* (November 1976), S. 38–44.

98 Klonk 2009, S. 136.



Abb. 55: El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1927–28, damaliges Provinzialmuseum, Hannover, Foto: Anonym

für konstruktive Kuns und das von ihm zwischen 1926 und 1928 im Provinzialmuseum in Hannover eingerichtete *Kabinett der Abstrakten* (Abb. 55) auf die Dynamisierung des Blicks und die Aktivierung der Betrachter*innen angelegt. Die Wände waren mit unterschiedlich gefärbten Lamellen verkleidet, verschiebbare Elemente gestatteten die Partizipation der Rezipient*innen, deren Raumempfinden sich, je nach ihrem Standort, veränderte. Ebenso wie in dem von El Lissitzky kurze Zeit später entworfenen Ausstellungsbeitrag der *Pressa* (Abb. 56) nahmen sich die Besucher*innen in seinen Demonstrationsräumen als Teil eines Kollektivs wahr. Das Handeln eines jeden Einzelnen konnte im *Kabinett der Abstrakten* die Raumerfahrung der anderen beeinflussen. Übertragen wurde das Kollektivitätsprinzip im Vorbereitungsprozess des *Pressa*-Beitrags darüber hinaus auf den künstlerischen Schaffensprozess, indem El Lissitzky ein „collective of creators“⁹⁹ bildete, dem er selbst als Koordinator vorstand. Das etwa 22 Meter lange *Fotofresko*, das im Mittelpunkt der ephemeren Ausstellungsarchitektur stand und die Geschichte der Presse und ihre edukative Bedeutung in der Sowjetunion nach der Revolution zum Thema hatte, war aus Nah- und Totalaufnahmen – aufgenommen aus unterschiedlichen Perspektiven – zusammengesetzt, die politische Wortführer ebenso zeigten wie Angehörige der Arbeiter*innenklasse. Die Kategorie der Dynamik stand bei der Konzeption des sowjetischen Beitrags im Vordergrund, so wurde vom leitenden Kommissar Chaladow angemerkt, der im Ausstellungskatalog auf die Neuartigkeit dieser Form der Ausstellungsgestaltung aufmerksam machte:

99 Buchloh 1984, S. 104.



Abb. 56: El Lissitzky mit Sergei Senkin u. a., *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen*, 1928, Fotofresko im Sowjetischen Pavillon, Internationale Presseausstellung *Die Pressa*, Köln

„Wir zeigen in unserer Abteilung unser Material nicht als passive Diagramme und Zeichnungen, sondern als eine Einheit künstlerisch gestalteter, dynamischer Gegenstände, Konstruktionen, Modelle usw. Eine solche Darstellungsart ermöglicht eine große Anschaulichkeit und erlaubt am besten, das dynamische Wesen der Erscheinungen unseres Jahres zu offenbaren.“¹⁰⁰

Vergleichbar gewesen, so Klonk, seien diese avantgardistischen Ausstellungsexperimente dabei durchaus mit den Präsentationsstrategien totalitärer Regime. In Lissitzkys Ausstellungspräsentationen wurde der einheitliche Raum jedoch dekonstruiert: „[...] Lissitzky's exhibitions enabled a simultaneity of opposing views that were not subsumed into a single perspective, as was the case in the Nazi spectacles.“¹⁰¹ Das *Fotofresko* vereinte verschiedene perspektivische Ansichten in sich und war zudem

100 Zitiert nach Pohlmann 1999, S. 52–53.

101 Klonk 2009, S. 130.

durch davorgehängte, rote Banner in einzelne Segmente unterteilt, die eine Überschau der Betrachter*innen störten (Abb. 5). Der absolutistische Standpunkt, von dem die faschistischen Propagandaschauen ausgingen, wurde so ausgehebelt.

Die Ausstellungspräsentationen im MoMA hingegen gingen zunächst in keinsten Weise von einem gemeinschaftlich agierenden Betrachter*innen-Subjekt aus. Stattdessen verstand sich das Museum als Ort der individuellen Kunstkontemplation. Dieser quasi-religiösen Versenkung in das Werk entspricht auch die Präsentation der Wandarbeiten in der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung im Format des Triptychons, wenngleich lediglich jeweils eine der drei Tafeln im Großformat zu sehen war. Die Kunstwerke wurden auf diese Weise mit einer Aura aufgeladen, deren Verlust durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst Walter Benjamin nur einige Jahre später thematisieren sollte.¹⁰² Trotz dieser Sakralisierungstendenzen begriff sich das Museum of Modern Art dennoch nicht als ein reiner Kunsttempel. Vielmehr verwischten im MoMA die Grenzen zwischen Kunst und Konsum. Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs wurden, etwa in der Ausstellung *Machine Art* von 1934,¹⁰³ zum elementaren Bestandteil von Ausstellungspräsentationen gemacht, der Neubau des Museums von 1939 öffnete sich, einem Kaufhaus ähnlich, mit einer großen Fensterfront zur Straße hin. Diese Grenzverwischung zwischen *high* und *low*, zwischen Designobjekten des alltäglichen Lebens und Kunst führte gerade in den Anfangsjahren des Museums zu Spannungen, wohl nicht zuletzt zwischen den jungen innovativen Gestalter*innen wie Barr einerseits und den konservativen Kräften andererseits, aus denen sich das Kuratorium des Museums zusammensetzte. So hat auch Joan Saab konstatiert: „The ways in which the museum transformed cultural capital, on one hand desacralizing it and on the other resacralizing it, produced a number of tensions in MoMA’s formative years [...]“¹⁰⁴ Trotzdem hätten sich die Verantwortlichen auf ihrem Weg nicht beirren lassen und maßgeblich zu einer Demokratisierung künstlerischer Praktiken beigetragen:

„Barr, as well as others involved in the museum’s creation, very consciously tried to create a new type of art institution, one that included not only the traditional fine arts of painting and sculpture but also posters, photographs, and cups and saucers. By blurring the lines between high and low culture and stretching the parameters of art to include mass-produced, machine-made goods, the museum, in many ways, attempted to make art more democratic and more accessible to a wider public.“¹⁰⁵

Die Erziehung seiner Besucher*innen zu informierten Konsument*innen, konstatiert Klonk, habe das Museum mehr und mehr als seine Hauptaufgabe verstanden –

102 Vgl. Benjamin 2019.

103 Vgl. zu dieser Ausstellung ausführlich: Marshall 2012.

104 A. Joan Saab, *For the Millions: American Art and Culture Between the Wars*, Philadelphia 2004, S. 88.

105 Ebd.

ein Novum für eine museale Institution: „The Museum of Modern Art,“ so Klonk „was the first art museum to address its spectators as consumers.“¹⁰⁶ Mit den ab 1932 durch die Vereinigten Staaten tourenden Wanderausstellungen, zu denen auch bereits die *Murals-by-American-Painters-and Photographers*-Ausstellung gehörte, habe das MoMA Klonk zufolge auch überregional als „mediator between artistic development and commercial practice“ entscheidenden Anteil an der Etablierung einer „consumer’s republic“¹⁰⁷ gehabt.

Das *photomural* als eine zu diesem Zeitpunkt bereits für die breite Masse erwerb-bare, demokratische Form der Wanddekoration wurde im Museum of Modern Art erstmals in den musealen Kontext überführt und als künstlerische Bildform nobilitiert. Es besetzte demnach eine solche Schnittstelle zwischen *high* und *low*. Gleichzeitig spielte die *Murals-by-American-Painters-and Photographers*-Ausstellung in die über-aus aktuelle Debatte um eine nationale Kunst mit hinein, in die auch das MoMA von vorneherein involviert gewesen war. Goodyear zufolge gab es schon in der Gründungs-phase des Museums „mutterings in America protesting that our first exhibition should be of the work of American artists [...]“¹⁰⁸. Obwohl der Fokus des Museums auf der internationalen Avantgarde lag, galt es 1932, als sein Umzug in permanente Räumlich-keiten angekündigt wurde, als Institution von unschätzbarem nationalem Wert, wie die Zeitschrift *Arts Weekly* lobend hervorzuheben wusste:

„In three seasons the Museum has won for itself a commanding position in the United States. It is known everywhere in the world where the subject of art is discussed, and has developed in its comparatively short life international connections which are not only of value to itself, but also of immense value to the United States in general as national propaganda of the highest type.“¹⁰⁹

Zwar erfreuten sich die Ausstellungen, die das Museum of Modern Art in den ersten Jahren nach seiner Gründung zu US-amerikanischer Kunst veranstaltet hatte, weder bei den Kritiker*innen noch beim Publikum eines sonderlichen Zuspruchs. Dennoch unternahm das Museum als Vermittlungsinstanz unermüdlich Versuche, der einhei-mischen Kunst dabei behilflich zu sein, das US-amerikanische Publikum zu erobern. Dabei sei das MoMA, so Saab, das erste Museum überhaupt gewesen „to place [Ame-rican art] within the history of modernism“¹¹⁰. Dem Umzug in permanente Räumlich-

106 Klonk 2009, S. 181.

107 Ebd., S. 148. Die erste Wanderausstellung des Museums war 1932 die *Modern Architecture – Interna-tional Exhibition*. 1933 wurde am MoMA offiziell ein Department of Circulating Exhibitions ins Leben gerufen.

108 Goodyear 1943, S. 16. Der oben zitierten Aussage von Elizabeth Bliss zufolge gehörte das Junior Advisory Committee zu diesen kritischen Stimmen.

109 *Arts Weekly*, 23. April 1932, zitiert nach: Goodyear 1943, S. 37.

110 Saab 2004, S. 96.

keiten wurde daher auch von Museumsseite aus eine besondere Bedeutung attestiert, bedeute ein eigener Ausstellungsraum doch einen Ort, so schrieb Goodyear am 21. April 1932 an den US-amerikanischen Präsidenten Herbert Hoover, „where it can continue to serve the artistic needs of the American people“¹¹¹.

Gerade Holger Cahill, späterer Direktor des *Federal Art Project*, tat sich in der Zeit, in der er das MoMA für den beurlaubten Barr zwischen 1932 und 1933 kommissarisch leitete, als Förderer und Vermittler US-amerikanischer Kunst hervor. Dies schlug sich auch in der Ausstellungsplanung des MoMA nieder: „From the opening season of 1932–1933 to the fifth anniversary show two years later the exhibitions, almost without exception, were devoted to American art.“¹¹² So eröffnete das Museum mit der Retrospektive von Maurice Sterne im Februar 1933 seine erste Einzelausstellung eines US-amerikanischen Künstlers der Moderne überhaupt. Zudem ging Cahill mit *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900*¹¹³ und *American Sources of Modern Art*¹¹⁴ den Wurzeln US-amerikanischen Kunstschaffens nach.

Zunehmend bediente sich das Museum auch neuer Vermittlungsformen, um die Kunst der US-amerikanischen Moderne in das Alltagsleben der US-Amerikaner*innen hineinwirken zu lassen. In dem zwischen Oktober 1934 und Januar 1935 jeden Samstagabend von der National Broadcasting Company gesendeten Radioprogramm *Art in America in Modern Times* widmeten sich Barr und Cahill in Dialogform Themen wie *American Art since the Civil War*, *Stage Design in the Modern Theatre* und *Photography in America*.¹¹⁵ Ziel war es, einer breiten Öffentlichkeit einen Überblick über

111 A. Conger Goodyear, Brief an Herbert Hoover, 21. April 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York. Goodyears Brief mit dem Verweis auf die nationale Bedeutung des Museums stand in Zusammenhang mit der Bitte des MoMA um ein präsidiales Statement, das man im Rahmen der Eröffnungsfeierlichkeiten verlesen könne: „If you can spare the time from your pressing duties to direct the attention of the American people to the need of an appreciation of the art of this and other countries it would be most helpful to present day artists.“ Eine Stellungnahme des Präsidenten erreichte das Museum jedoch erst am 4. Mai und damit nach dem Beginn der Ausstellung. Hoover schrieb in diesem: „The establishment of the Museum of Modern Art opens wide opportunities for appreciation by the public of the trends of the times in the fine arts, and also for friendly emulation among contemporary artists of all countries.“ Siehe: Herbert Hoover, Stellungnahme anlässlich der Eröffnung des Museum of Modern Art, 4. Mai 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

112 Goodyear 1943, S. 41.

113 Vgl. Ausst. Kat. *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900*, Museum of Modern Art, New York (30. November 1932–14. Januar 1933), New York 1932.

114 Vgl. Ausst. Kat. *American Sources of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (10. Mai–30. Juni 1933), New York 1933.

115 Vgl. Saab 2004, S. 94. Zeitgleich kündigte das MoMA das Erscheinen eines Sammelbands mit demselben Titel an: „The book is a history of American painting, sculpture, architecture, housing, stage design,

das nationale Kunstschaffen zu geben. Der gattungsübergreifende Ansatz des MoMA sowie die Interferenz von *high* und *low*, Hoch- und Populärkulturen, schlugen sich auch hier in der Wahl der Themen nieder. Zudem war der Vermittlungsansatz grenzüberschreitend. Die Kunst war nun nicht mehr auf die heiligen Hallen des Museums beschränkt. Das moderne, demokratische Medium Radio öffnete diesen zuvor von einer Mehrheit der US-Amerikaner*innen als elitär empfundenen, verschlossenen Bereich für ein Massenpublikum und popularisierte ihn weiter.

V.3.1 Die Wandgemälde

Die in der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung versammelten Wandgemälde (Abb. 57) bildeten den ursprünglichen Kern der Schau. Nach der umfassenden Presseberichterstattung der vorangegangenen Monate versprach man sich von ihnen nicht weniger als einen künstlerischen Neuanfang und damit die Abkehr von einem Akademismus, wie er in den Vorjahren der Wandmalerei in den Vereinigten Staaten häufig unterstellt worden war. Lloyd Goodrich etwa, Kritiker der liberalen Kunstzeitschrift *The Arts*, hatte noch 1930 bedauert, die US-amerikanische Wandmalerei würde sich bislang in einem leeren, dekorativen Prunk erschöpfen, wie er zwar von den akademischen Maler*innen des 19. Jahrhunderts nicht anders zu erwarten gewesen sei, von dem es aber dringend einer Abwendung bedürfe.¹¹⁶ Die New Yorker Architekt*innen waren jedoch weiterhin dafür berüchtigt, eine auf mythologische Themen zurückgreifende, rhythmisierend-dekorative Ausgestaltung zu präferieren, wie sie etwa mit Nymphendarstellungen, einem klassischen Element aus der Ornamentwelt des *Art Déco*, erzielt werden konnte. Rivera, so befand der *New Yorker* anlässlich der MoMA-Retrospektive des mexikanischen Künstlers, könne sich glücklich schätzen, in einem Land zu leben, das ihm in der Wandgestaltung bestimmte Freiheiten zugestehe: „He would starve here, under the Statue of Liberty, unless he could learn to paint the dying nymphs that are the mainstay of our great architects.“¹¹⁷

photography, and motion pictures from the end of the Civil War to the present day. It is designed to answer the demand for a brief, authoritative survey of American art of this period and will, of course, be useful as a reference book not only for those who listen to the Art in America series over the radio but for all who are interested in American art.“ Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 29. September 1934 (https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/193/releases/MOMA_1934-35_0008.pdf, letzter Zugriff: 24.04.2023).

116 Goodrich zufolge machten allerdings die 1930 zunächst in New York ausgestellten Wandbildtafeln von Boardman Robinson für das Kaufhaus in Pittsburgh Hoffnung für die Zukunft der Wandmalerei in den USA. Vgl. Lloyd Goodrich, Mural Paintings by Boardman Robinson, in: *The Arts* 16:6 (Februar 1930), S. 391–393.

117 Anon., The Art Galleries: The Story of Diego Rivera – Young Americans – On Titles, in: *The New Yorker*, o.J., A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.



Abb. 57: Ausstellungsansicht, *Murals by American Painters and Photographers*, Wandgemälde-Sektion, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), Foto: Anonym, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, NY, Acc.n.: IN16.1

Dem Museum of Modern Art zufolge habe in den USA jedoch bislang vor allem ein Mangel an Alternativen geherrscht: „Too often in the last few years American architects have been at a loss to know where to turn for mural painters,“ so wird Lincoln Kirstein in einer Pressemitteilung des Museums zitiert. „As a result mural decoration has been for the most part in the hands of a limited group of academic painters.“¹¹⁸ Einen Ausweg könne das mexikanische Vorbild weisen: „Recently, great interest in Mexico and the west have brought the names of Rivera, Orozco and Charlot before us and we find in their large achievements new hope.“¹¹⁹ Der Muralismus galt als Paradebeispiel für eine Kunst, die eine moderne Formensprache mit einer gesellschaftlich engagierten Aussage verband und der es gelang, das strikte Realismusediktat, dem die sowjetischen Künstler*innen folgten, dabei ebenso zu umgehen wie die Falle, reines architektonisches Ornament zu sein.¹²⁰ Die formalen Experimente der europäischen Avantgarde,

¹¹⁸ Pressemitteilung, 27. März 1932.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. hierzu: Jody Patterson, *Modernism for the Masses: Painters, Politics, and Public Murals in New Deal*

die mit der *Armory Show* Einzug in die US-amerikanische Kunstlandschaft gehalten hatten, erschienen den US-amerikanischen Künstler*innen ab 1929 zu weit entfernt zu sein von der Lebensrealität der Mehrheit der US-amerikanischen Bevölkerung.¹²¹ Wie in den USA eine Annäherung der Kunst an die gesellschaftlichen Realitäten der Depressionszeit gelingen könnte, dafür lieferten die Muralisten die Blaupause. Der *muralismo* wurde daher auch im Vorwort des Katalogs als ein Hauptbezugspunkt der Schau herausgestellt: „Stimulated in part by Mexican achievement, in part by recent controversy and current opportunity, American interest in mural decoration has increased astonishingly during the past year.“¹²² Maler*innen, die sich um eine Teilnahme an der Ausstellung bewarben, nutzten diesen Bezug auch, um die eigene Arbeit aufzuwerten. Maurice Becker etwa, der in der Ausstellung schließlich vertreten war, führte das Urteil Orozcos über seine Malerei als eine Art Gütesiegel an: „Mr. José Clemente Orozco as well as some critics have said of my paintings that they have mural quality“, schrieb er am 15. Februar 1932 an Lincoln Kirstein.¹²³

Womöglich würde es durch die Ausstellung im Museum of Modern Art sogar gelingen, so lautete die in einem Leserbrief des Malers Henry Varnum Poor an die *New York Times* formulierte Hoffnung, in den USA eine „Renaissance“¹²⁴ nach mexikanischem Vorbild einzuleiten. Überschriften war Poors Zuschrift mit der Gegenüberstellung *Painting vs. Decoration*, eine Betitelung, die den zeitgenössischen Wandmalerei-Diskurs widerspiegelt. Ähnlich wie in der etwa zehn Jahre später formulierten Kritik von Clement Greenberg,¹²⁵ der die Intention verfolgte, die abstrakte Malerei jener Zeit von der

New York, Diss., University College London, 2009 (online zugänglich unter: https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1546347/1/Patterson_690021.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

121 Politisch engagierte Kunstschaaffende wie Hugo Gellert wandten sich in den 1920er Jahren bereits verstärkt gegen einen formalistischen Modernismus in den Künsten. Gellert etwa warf 1927 dem rumänischstämmigen Bildhauer Constantin Brancusi vor, schon während des Ersten Weltkriegs „vague and noncommittal“ geblieben zu sein: „What is it that Brancusi worked on in 1916 during the war in Paris? What had he to say? He cut a huge phallus into marble that is what he had to say! Men are slaughtered, men are crazed... the artist, the devine, toys with the phallus.“ Zitiert nach Wechsler 2002, S. 211. Während der Zeit der Depression verschärfte sich die Ablehnung einer Kunst nur um der Kunst willen noch. Richard Pells hat etwa für die literarische Produktion der Depressionszeit konstatiert: „[T]o bury oneself in one's art at a time of massive social disintegration seemed a selfish luxury which neither the writer nor the country could any longer afford.“ Pells 1973, S. 154.

122 Foreword, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers* 1932, S. 5–6, hier: S. 5.

123 Maurice Becker, Brief an Lincoln Kirstein, 15. Februar 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

124 Henry V. Poor, *Painting vs. Decoration: To give Artists Free Hand in Rockefeller Centre Might Precipitate a Renaissance*, in: *The New York Times*, Sonntag, den 17. April 1932, S. 10X.

125 Vgl. hierzu: Elissa Auther, *Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg*, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen*

bloßen Dekoration zu unterscheiden und damit auch „Hochkultur“ und populärkulturelle Phänomene wie etwa die Tapete deutlich voneinander zu trennen, benutzte Poor den Begriff „*decoration*“ pejorativ. Die großen Renaissance-Meister, so erläutert Poor, seien „*mural painters not mural decorators*“ gewesen, die sich – dem Verständnis von Puvis entgegenstehend – nicht der Architektur untergeordnet hätten: „Likewise now it will be a good painter who puts something interesting on a wall – not a trained mural decorator; for plastic life and intensity is the essential thing in any pictorial art and the men in whom this sort of life is stirring have been led into painting.“¹²⁶ Gleichzeitig argumentierte Poor, der zu den vom MoMA eingeladenen Künstler*innen zählte, für das Wandbild als eigenständige Kunstform. Ihm zufolge bedeutete dies, die bisherige, auch von Puvis präferierte Praxis, Wandgemälde auf Leinwand auszuführen, hinter sich zu lassen. Ebenso wie Rivera plädierte Poor für eine organische Verbindung von Wand und Bild. Diese verleihe dem Wandbild „a sense of belonging“¹²⁷ – eine Formulierung, die sich nicht zuletzt auch auf die identitätsstiftende Funktion beziehen lässt, die der Gattung Wandbild zu dieser Zeit eingeschrieben war. Das Fresko war demnach für Poor die zu präferierende Technik: „Of all the mediums which do really belong to the wall, the medium of fresco is certainly the most free and plastic, the most responsive to the painter’s hand.“¹²⁸

Poors Plädoyer stand die ausdrückliche Aufforderung des Museum of Modern Art an die teilnehmenden Künstler*innen entgegen, kein Fresko zu nutzen. „Oil on canvas, tempera on wood panels, mosaic, ceramic and water color on low-relief plaster are among the mediums chosen by the artists. Fresco was discouraged because of the expense of transportation and the possibility of damage by cracking“¹²⁹, hieß es in einer Poors Leserbrief vorangegangenen Pressemitteilung des Museums. Diese Vorgabe basierte, so lässt sich vermuten, wohl auf den Erfahrungen, die das Museum nur einige Monate zuvor mit Riveras schwer handhabbaren Freskentafeln, den *portable frescoes*, gemacht hatte.¹³⁰ Das MoMA gab den Wünschen der Künstler*innen jedoch

in *Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, hrsg. von Jennifer John und Sigrid Schade (= Studien zur visuellen Kultur), Bielefeld 2008, S. 97–119.

126 Poor 1932.

127 Ebd.

128 Ebd.

129 Pressemitteilung, 27. März 1932.

130 Aus der Künstler*innenkommunikation des Museums im Vorfeld der Ausstellung geht hervor, dass das Budget ausgesprochen limitiert war. Den Künstler*innen standen jeweils 30 Dollar für den Erwerb der von ihnen benötigten Materialien zur Verfügung. Die Transportkosten wollte das Museum offenbar ebenfalls so gering wie möglich halten. Lincoln Kirstein schrieb daher am 15. Februar 1932 an Hugo Gellert, der seinen Ausstellungsbeitrag im „dry fresco“ plante: „Do you mean that you are actually going to work on plaster, or in tempera? The cost of moving a steel frame with the plaster on nets of wire, is extremely high.“ Siehe: Lincoln Kirstein, Brief an Hugo Gellert, 15. Februar 1932, Exhibition

augenscheinlich nach, denn neben Poor widmeten sich auch George Biddle und Stefan Hirsch dieser von Rivera favorisierten Technik. Allgemein – so stellt Kirstein in seinem einleitenden Katalogtext *Mural Painting* heraus, in dem er der Geschichte der Wandmalerei nachgeht – sei es jedoch die große Bandbreite der verwendeten Materialien, die die MoMA-Ausstellung auszeichne:

„The contemporary enthusiasm for synthetic materials has left its mark upon mural painting and there is a broad field for the artist who now wishes to create new modes of expression for himself. [...] In the present exhibition not only the older methods of buon fresco and oil on canvas have been used, but also wax encaustic, egg and water-color tempera on various wood and pressed-wood boards, and even the innovation of transparent panels of chalked celluloid welded between two plates of transparent glass.“¹³¹

Die Wandmalerei, davon war Kirstein überzeugt, könne in den USA jedoch auch in Zukunft nicht ihr volles Potenzial realisieren, würden die US-amerikanischen Architekt*innen den Wandmaler*innen nicht durch die Wahl ihrer Materialien entgegenkommen. Davon könne letztlich auch die US-amerikanische Architektur profitieren, der es durch die Bevorzugung glatter, polierter Baustoffe laut Kirstein an Wärme fehle:

„The marble companies can offer their flat, chilly slabs. These immaculate vitreous panels are shot up to the lobby ceiling quickly and neatly, with gratitude for their lack of upkeep and no thought of their lack of warmth and imagination. It goes without saying that if there were more interest on the part of the architects there would be more mural painting in America. It has taken Mexico to show us the way.“¹³²

Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York. Der ebenfalls an der Ausstellung teilnehmende Henry Billings wurde am selben Tag informiert: „We have very, very little money to run this show on. [...] I hope your panel won't be too heavy to move easily [...]“. Siehe: Lincoln Kirstein, Brief an Henry Billings, 15. Februar 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

131 Lincoln Kirstein, *Mural Painting*, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers* 1932, S. 7–11, hier: S. 11.

132 Ebd. 1932, S. 10. Dieser negativen Konnotation steht die zunächst „positive Besetzung der ‚Kälte‘ in den Künsten der Neuen Sachlichkeit“ und damit auch im Bauen des sogenannten Internationalen Stils entgegen. Kälte erhielt hier eine reinigende und emanzipatorische Dimension: „Die Architekten Bruno Taut und Alexander Schwab plädieren in Manifesten des Neuen Bauens für die ‚Auskühlung‘ der Wohnung als Grundvoraussetzung für die Befreiung der Frau. [...] Die Freilegung der Lichtquellen, metallische Möbel und die sichtbare Verwendung ‚kälterer‘ Materialien sollen den Effekt der ‚Auskühlung‘ erzielen. Die auffällige Verwendung von Stahlbeton, Drahtglas, Aluminium im Wohnungsbau, die Bevorzugung von weißen Schleiflackmöbeln mit eingelassenen Metallteilen – all das sind Indizien für den ästhetischen Reiz, der von der plötzlichen Zuwendung zum Helligkeits/Kälte/Transparenz-Pol ausgeht. [...] Kälte und Durchsichtigkeit sollen zur Fähigkeit disponieren, sich vom Besitz zu trennen.“ Helmut Lethen, *Lob der Kälte: Ein Motiv der historischen Avantgarden*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hrsg. von Dietmar Kamper und Willem van Reijen, Frankfurt a. M. 1987,

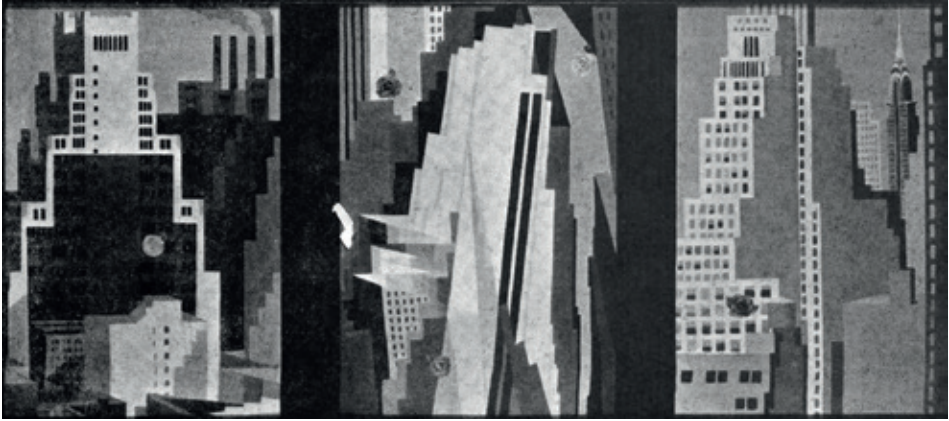


Abb. 58: Georgia O'Keeffe, Studie für dreiteiliges Wandbild *Manhattan*, 1932, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

Das vorgegebene Thema der Nachkriegswelt interpretierten die beteiligten Maler*innen stilistisch ausgesprochen unterschiedlich. O'Keeffe etwa setzte die New Yorker Wolkenkratzer als kubistische Blöcke ins Bild, wobei sie, Wanda Corn zufolge, Stieglitz' letzter Fotoserie der New Yorker Skyline von 1930 eine malerische Referenz erwies.¹³³ Ihre Bildtafeln (Abb. 58) stehen beispielhaft für die Herausbildung eines national kodierten ikonografischen Kanons, der sich in einer ganzen Reihe der präsentierten Wandbilder artikulierte. Teil dieses Kanons waren, neben den vertikal aufschießenden Hochhäusern Manhattans, auch der New Yorker Hafen, Flugschiffe und Flugzeuge sowie die mit der Ära der US-amerikanischen Expansion untrennbar verbundene Eisenbahn. Einige der teilnehmenden Künstler*innen wählten – Rivera und Hart Benton augenscheinlich zum Vorbild nehmend – die auf den New Yorker Baustellen zur Konstruktion des modernen Nachkriegsamerika unermüdlich beitragenden Arbeiter zum Thema. *Pneumatic Drilling* von Byron Thomas (Abb. 59) etwa erscheint beinahe wie die exakte Kopie des von Rivera im Rahmen der MoMA-Retrospektive unter demselben Titel präsentierten *portable fresco*. Diese Aneignung mag ein Versuch gewesen sein zu demonstrieren, dass die Umsetzung eines solchen Themas einem US-amerikanischen Künstler womöglich sogar in überzeugenderer Weise gelingen könnte als einem ausländischen Wandmaler.

S. 282–324, hier: S. 289–290. In den 1930er und 1940er Jahren sei man jedoch, so lasse sich Helmut Lethen zufolge etwa an der Exil-Literatur nachweisen, zum alten Topos der Kälte als „Schreckbild“ zurückgekehrt. Ebd. S. 292.

¹³³ Vgl. Wanda Corn, *Painting Big – O'Keeffe's Manhattan*, in: *American Art* 20:2 (Sommer 2006), S. 22–25, hier: S. 23.



Abb. 59: Byron Thomas, Studie für dreiteiliges Wandbild *The Excavation and Construction of Radio City* (links: *Pneumatic Drilling*, Mitte: *Riveting*, rechts: *Excavation*), 1932, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

Darüber hinaus verband einige der Maler*innen der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung auch die politische Einstellung mit den mexikanischen Vorbildern. Hugo Gellert und William Gropper etwa waren mit dem der kommunistischen Partei nahestehenden Publikationsorgan *New Masses* eng verknüpft.¹³⁴ Zudem waren sie Gründungsmitglieder des John Reed Club, in dem sich ab 1929 US-amerikanische Intellektuelle mit leninistisch-marxistischer Orientierung organisierten.¹³⁵ Es war daher nicht verwunderlich, dass sie zu den Künstler*innen gehörten, die sich für die *Mural-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung hochaktuellen politischen Themen zuwandten. Von der Radikalität einiger der eingereichten Beiträge wurde das MoMA, das den Künstler*innen weitestgehend freie Hand gelassen hatte, jedoch offenbar überrascht.

Hugo Gellerts Wandbild *Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism)* etwa lässt sich als Attacke auf den US-amerikanischen Großkapitalismus, personifiziert durch seine wichtigsten Vertreter, lesen (Abb. 60). Neben einem Porträt von Al Capone, der im Chicago der 1920er Jahre von der Prohibition profitiert hatte und zum berühmtesten Gangster-Boss der USA aufgestiegen war, zeigt es die US-amerikanischen Wirtschaftsbosse Henry Ford, J. P. Morgan und John D. Rockefeller,

¹³⁴ Gellert gehörte 1926 zu den Mitbegründern der Zeitschrift. Vgl. hierzu: Wechsler 2002, S. 211 sowie: Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*, New Haven 2002.

¹³⁵ Vgl. hierzu: Virginia Hagelstein Marquardt, „New Masses“ and John Reed Club Artists, 1926–1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12 (Spring 1989), S. 56–75.



Abb. 60: Hugo Gellert, *Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism)*, 1932, Kreide auf Celotex und Gips, 215,9 × 125,7, The Wolfsonian–Florida International University, Miami Beach, Florida, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection

Jr. sowie den US-Präsidenten Herbert Hoover, deren Geschäftspraktiken Gellert auf diese Weise mit dem organisierten Verbrechen gleichsetzt. Gierig hüten die Männer ihre zusammengerafften Geldsäcke, während im Bildvordergrund eine Gruppe von bewaffneten Gesetzeshütern den für einen Rohrbombenanschlag in San Francisco zu Unrecht verurteilten Arbeiteraktivisten Thomas Mooney bewacht.¹³⁶

Einer vergleichbaren Bildaufteilung – im oberen Bildteil das seine Reichtümer hortende Kapital, im mittleren Bereich bewaffnete Schutzmänner und am unteren Bildrand das Proletariat – folgte auch William Groppers heute verlorener Wandbildentwurf *The Writing on the Wall*. Dieser zeigt J. P. Morgan beim Diner mit dem US-Finanzminister Andrew W. Mellon, während die Nationalgarde die Männer vor dem Zugriff eines protestierenden Mobs bewahrt.

Ihre karikatureske Malweise, die die Mitglieder der US-amerikanischen Wirtschafts- und Politikelite gleichermaßen als schmierige, quasi-kriminelle Raffzähne zu entlarven sucht, stellt die Bildtafeln in eine Traditionslinie mit Riveras Freskenzyklus im

¹³⁶ Mooney galt zu diesem Zeitpunkt als eine Märtyrerfigur der US-amerikanischen Arbeiter*innenbewegung. Zusammen mit Warren Billings war er für den Bombenanschlag am San Francisco Preparedness Day von 1916, bei dem zehn Menschen ums Leben gekommen waren, verantwortlich gemacht und in einem Schauprozess zum Tode verurteilt worden. 1918 wurde das Strafmaß in eine lebenslange Haftstrafe umgewandelt. Nach weltweiten Kampagnen für seine Haftentlassung wurde Mooney schließlich 1938 begnadigt und 1941 aus dem Gefängnis entlassen. Vgl. zum Bombenanschlag und seiner Kontextualisierung: Jeffrey A. Johnson, *The 1916 Preparedness Day Bombing: Anarchy and Terrorism in Progressive Era America*, London 2018.

mexikanischen Erziehungsministerium sowie mit Orozcos Wandbildern in der Escuela Nacional Preparatoria. Gellert versuchte, so hat James Wechsler bereits spekuliert, mit der Darstellung Mooneys darüber hinaus jedoch offenbar ein Versäumnis Riveras zu berichtigen, das dem Mexikaner einige Monate zuvor zum Vorwurf gemacht worden war.¹³⁷ Rivera galt nach seinem Parteiausschluss aus der Kommunistischen Partei Mexikos auch der US-amerikanischen Linken zunehmend als Opportunist, der seine marxistisch-leninistischen Ideale verraten hatte. Die Zeitschrift *New Masses* prangerte ihn im Februar 1932 daher dafür an, Aufträge entgegengenommen zu haben „from the wealthy American bourgeoisie he once so savagely caricatured“¹³⁸ und damit selbst zu einem Teil des von ihm so verachteten Großbürgertums geworden zu sein. Vom New Yorker John Reed Club war der Mexikaner zudem bereits im Januar offensiv dafür kritisiert worden, in seinem Wandgemälde für den Stock Exchange in San Francisco die für die Arbeiter*innenbewegung so zentrale Causa Mooney gänzlich ausgeklammert zu haben. In der kommunistischen Zeitung *Daily Worker* – bei Wechsler nicht zitiert – wird auf ein Treffen des Clubs unter der Teilnahme Riveras verwiesen, bei dem Gellert den mexikanischen Künstler mit dessen künstlerischer Rückentwicklung konfrontiert habe, „from its revolutionary character to the typical Babbitry in the mural decorations of the San Francisco Stock Exchange in which Helen Wills and not Mooney and Billings, represented California“¹³⁹. Rivera, so wird in dem Artikel befunden, „made a miserable mess of defense, advancing the astounding reason (for a ‚revolutionary‘ artist) that if he had tried to depict the Mooney-Billings frameup he would not have been allowed to finish the job“¹⁴⁰. Gellert, so hat auch Wechsler spekuliert,¹⁴¹ war es daran gelegen, Riveras Unterlassung mit seinem Wandbildentwurf zu berichtigen und den Beweis anzutreten, dass sich ein wahrhaft revolutionärer Künstler auch von seinen großbürgerlichen Auftraggeber*innen keiner Zensur unterwerfen lasse. Gellert legte es offenbar darauf an, den mexikanischen Muralisten, der das US-amerikanische Großkapital mit seinen Erziehungsministeriums-Fresken aus der sicheren Ferne der mexikanischen Hauptstadt an den Pranger gestellt hatte, an Kühnheit noch zu übertreffen, indem er es wagte, die einflussreiche Familie Rockefeller in einer von ihr selbst finanzierten und mitgeführten Institution vorzuführen.¹⁴²

137 Vgl. Wechsler 2002, S. 221–222.

138 Robert Evans, *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*, in: *New Masses* 7:9 (Februar 1932), S. 22–25, hier: S. 25.

139 Anon., *Expose Diego Rivera as Tool of Fascist Mexican Government*, in: *Daily Worker. Central Organ of the Communist Party U.S.A.* 9:4 (5. Januar 1932), S. 2.

140 Ebd.

141 Vgl. Wechsler 2002, S. 221–222.

142 Elizabeth Bliss zufolge führte vor allem Nelson A. Rockefellers Engagement zur finanziellen Förderung des Museums durch das Familienvermögen: „Mrs. Rockefeller always, from the very beginning, told my aunt that she couldn't help them very much financially because her husband didn't like modern art,



Abb. 61: Hugo Gellert, *Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism)*, 1. Entwurf, 1932, Kreide auf Celotex und Gips, 126 × 216 cm

Gellert konnte jedoch schon zum Zeitpunkt der Einreichung mit der Ablehnung seines Beitrags durch die Ausstellungsmacher*innen rechnen, denn bereits sein erster Entwurf – ein Querformat, das sich lediglich auf die Darstellung der Geldmagnaten in Gesellschaft von Al Capone beschränkt hatte (Abb. 61) – war vom Museum beanstandet worden. Der Künstler wurde gebeten, sowohl das Format als auch das Motiv zu ändern – und ironischerweise in ein Porträt Lenins umzuwandeln.¹⁴³ Gellert hatte es jedoch offenbar auf eine Provokation angelegt, denn er erweiterte lediglich seinen

didn't approve of it and wasn't going to give to it. He eventually did give this house, and he eventually gave more on her account, but he never did like it and she did not put up a great deal of money. It wasn't until Nelson came along that money began to pour in from the Rockefellers. He loved it [modern art] and shared that love with his mother, and he did it [contributed to the Museum] to help her because nobody else in the family would. [...] I don't think the Museum would have gotten on its feet and ever really have survived if it hadn't been for Nelson.“ Bliss 1988, S. 44.

¹⁴³ In seinem Artikel *We Capture the Walls* für die Zeitschrift *New Masses* zitiert Gellert aus einem Brief eines ungenannten Museumsvertreters (mutmaßlich Kirstein), der vorschlug „to do the panel of Lenin instead of the one you did ... I think that the large figure of Lenin that you indicated would really be a definite and different aspect of the symbolism of the whole social struggle, and also as there is a single large figure, it might take you less time to do it over. Also, in a way – it is a more monumental design.“ Zitiert nach: Hugo Gellert, *We Capture the Walls: The Museum of Modern Art Episode*, in: *New Masses* 7:12 (Juni 1932), S. 29–30, hier: S. 30.

ursprünglichen Entwurf.¹⁴⁴ Etwa zeitgleich mit Gropper und Ben Shahn, der sich mit seinem Wandbildentwurf *The Passion of Sacco and Vanzetti* dem Fall zweier 1927 mutmaßlich unschuldig hingerichteter Kommunisten gewidmet und das Kuratorium des MoMA damit gleichermaßen verärgert hatte, erhielt Gellert daher am 18. April 1932 einen Brief Kirsteins, der den Künstler über den Ausschluss seines Werks aus der Ausstellung in Kenntnis setzte.¹⁴⁵ Diese Entscheidung ging jedoch offenbar auf das Kuratorium des Museums zurück und war keinesfalls konfliktfrei getroffen worden. Vielmehr drohte Kirstein hinter den Kulissen damit, die gesamte Schau abzusagen, sollten die betreffenden Arbeiten tatsächlich nicht gezeigt werden.¹⁴⁶ Anson Conger Goodyear hingegen, der Präsident des MoMA, annoncierte seinen Rücktritt für den Fall, dass die Skandalwerke in der Ausstellung verbleiben würden.¹⁴⁷ Nachdem mehrere der teilnehmenden Künstler*innen dem Museum ihren Boykott der Ausstellung in Aussicht gestellt hatten und die verunglimpften Magnaten ihr Einverständnis signalisierten, entschied man sich letztendlich dafür, die Schau wie geplant stattfinden zu lassen.¹⁴⁸ Einzig die Abbildung von Gellerts und Groppers Arbeiten im Katalog gelang es offenbar zu verhindern.

New York erlebte somit schon einen Wandbild-Skandal ein Jahr bevor Rivera mit seinem Lenin-Porträt die Rockefellersche Grenze des Tolerierbaren endgültig überschreiten sollte.¹⁴⁹ Die Nähe der kritisierten Beiträge zum mexikanischen *muralismo*

144 Vgl. Wechsler 2002, S. 222.

145 „I must inform you that (unknown to me) any picture which can be interpreted as an offensive caricature or representation of a contemporary individual, cannot be exhibited. This applies to part of your composition.“ Lincoln Kirstein, Brief an Hugo Gellert, 18. April 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

146 Vgl. hierzu: Bliss 1988, S. 44; Duberman 2007 sowie: Ders., *Seeing Red at MoMA*, in: *ARTnews*, 1. Mai 2007 (<https://www.artnews.com/art-news/news/seeing-red-at-moma-165/>, letzter Zugriff: 21.04.2023).

147 Goodyears Rücktrittsdrohung geht aus einem Telegramm Barrs an Goodyear vom 28. April 1932 hervor: Alfred H. Barr, Telegramm an A. Conger Goodyear, 28. April 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York. Gellert zufolge soll Goodyear beim Anblick der Werke ausgerufen haben: „How can Mr. Hoover come to the opening! [...] [A]nd how can I face J. P. Morgan if these pictures are hung in the museum of which I am a trustee!“ Gellert 1932, S. 30.

148 Offenbar trat Nelson A. Rockefeller mit den betreffenden Personen in Kontakt: „[...] Nelson was given the job of going around and calling on all the people that had been insulted. J. P. Morgan was one of them, and his own father was another [...] and they all said they didn't care in the least, to go ahead and [hold] the show.“ Bliss 1988, S. 46. Obwohl versucht wurde, den Skandal aus der Presse herauszuhalten, berichtete die Zeitung *New York World-Telegram* kurz vor der Eröffnung über den Fall. Dem Artikel zufolge sei dieser Gegenstand gewesen „of lengthy conferences involving families among the most socially prominent in New York [...]“. Siehe: Anon., *Insurgent Art Stirs up Storm Among Society*, in: *New York World-Telegram*, 2. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

149 Leah Dickerman hat in Bezug auf Riveras Rockefeller-Center-Wandbild spekuliert, dass es womöglich eher ein von Rivera in die Darstellung integriertes Porträt von John D. Rockefeller, Jr. war, das dessen

blieb bei der Besichtigung der Schau auch den New Yorker Pressevertreter*innen nicht verborgen. Helen Appleton Read vom *Brooklyn Daily Eagle* etwa konstatierte: „Rivera's and Orozco's invectives against capitalism painted on the walls of the Secretaria and the High School in Mexico City in which Morgan, Ford and Rockefeller appear as symbols of the system, were probably regarded as artistic precedent for these inexcusable inclusions.“¹⁵⁰ Die künstlerische Qualität, die man den muralistischen Werken jedoch trotz ihrer unverhohlenen Kritik am US-Kapitalismus unzweifelhaft zugestehen musste, hätten die US-amerikanischen Maler*innen bei Weitem nicht erreicht: „But what the artists and the committee seem to have overlooked is the fact that these Mexican propagandists are also artists and in using socialistic themes for their murals they never forget they are also responsible as artists for the production of works of art.“¹⁵¹ Wenngleich man der *photomural*-Sektion anmerke, so Appleton Read, dass hier die Technik noch nicht gänzlich ausgereift sei, so lasse sich diese dennoch im Vergleich positiv bewerten: „The photo murals should have been the outstanding section. [...] It is inevitable that something interesting will develop in this medium.“¹⁵²

Erstaunlicherweise wurde Gellert trotz des von ihm mit verursachten Skandals schließlich doch 1932 mit einem Wandbild für das RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center beauftragt und damit für dasselbe Filmtheater, in dem auch Edward Steichen seine *photomurals* verwirklichen sollte. Andrew Hemingway zufolge sei das Zustande-

Unmut hervorrief. Unter Berufung auf einen Brief, den John D. Rockefeller, Jr. nach der Zerstörung des Wandgemäldes im Jahr 1934 an seinen Vater schickte, schlägt Dickerman vor, dass dieser letztendlich das Wandgemälde zensieren ließ, weil es „obszön“ gewesen sei. Riveras Darstellung von Geschlechtskrankheiten, direkt über den Porträts einer Alkoholkonsumierenden und Karten spielenden Elite, behauptet Dickerman, habe gegen die strenge baptistische Einstellung von John D. Rockefeller, Jr. verstoßen. Vgl. Dickerman 2011, S. 40–41. Wenn man bedenkt, dass in Gellerts Fall ein Porträt Lenins als unverfänglichere Alternative vorgeschlagen wurde, mag dies naheliegend sein. Zieht man die zeitgenössische Presseberichterstattung zu Rate, so wird jedoch deutlich, dass es die kommunistische Symbolik war, die zur Skandalisierung des Werks führte. Vgl. hierzu ausführlicher: Kapitel VI dieses Buches. Mary K. Coffey hat kürzlich in Bezug auf Dickermans These vorgeschlagen, „that John D. Jr.'s belated claim about obscenity be viewed as an untried strategy, a final attempt to find a way to legitimate his decision to have the mural destroyed in the aftermath of heavy public criticism.“ Siehe: Mary K. Coffey, *Corporate Patronage at the Crossroads: Situating Diego Rivera's Rockefeller Mural Then and Now*, in: *Corporate Patronage of Art & Architecture in the United States, Late 19th Century to the Present*, hrsg. von Monica E. Jovanovich und Melissa Renn, London 2019. 15–38, hier: S. 28.

150 Helen Appleton Read, *Mural Projects Shown at Modern Museum Fail to Reveal Potential Talent*, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 8. Mai 1932, S. E6. Dem Rockefeller Center gegenüber war Appleton Read allerdings grundsätzlich negativ eingestellt. Sie bezeichnete das Center als ein kommerzielles Projekt, dem man einen künstlerischen Anstrich geben wollte, es sei ein „real estate venture thinly veneered with a camouflage as art.“ Ebd.

151 Ebd.

152 Ebd.



Abb. 62: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Lounge im 2. Mezzaningeschoss, Ansicht mit dem Wandbild von Hugo Gellert, Foto: Irving Browning

kommen dieser Auftragsvergabe jedoch nicht beachtlich zu nennen, sondern vielmehr „entirely fitting“¹⁵³, da sich Gellerts Wandgemälde allgemein darauf beschränken würden, den Klassenkampf in „superficial decorative motifs“¹⁵⁴ umzuwandeln. Wechsler hat diesbezüglich konstatiert, dass es Gellerts Wandbildfries für die Proletcos Cooperative Cafeteria gewesen sei, der Wallace Harrison, einen der Architekten des Rockefeller Center, nachhaltig beeindruckt hatte.¹⁵⁵ Das von Gellert für das RKO Roxy entworfene Wandbild (Abb. 62) war in seiner Farbigkeit sowie in seiner politischen Schlagkraft tatsächlich auf das Minimum reduziert. Es befand sich in einer der Lounges im zweiten Mezzaningeschoss, und die Komposition setzte sich im Wesentlichen aus einem über Wände und Decke verlaufenden Filmstreifen sowie aus zwei an dessen Enden dargestellten Figurengruppen zusammen, die den Kampf zwischen Dunkelheit und

153 Hemingway 2002, S. 48.

154 Ebd.

155 Vgl. Wechsler 2002, S. 225.

Licht verkörperten. Letztere zeige, so die wöchentlich erscheinende, ursprünglich als Theatermagazin gegründete Zeitschrift *Variety* in einer eigens der Radio City gewidmeten Ausgabe, „four genre figures, directly above each other, representing a Mechanic and a Negro, rising from their work underground; above them a mother holding up her child to view the lights“¹⁵⁶. Dem Film als Lichtmedium wurde somit hier von Gellert emanzipatorisches Potenzial zugeschrieben. Farblich angepasst war das Wandbild dabei an die Innenraumgestaltung: „The designs,“ schrieb Eugene Clute im *Motion Picture Herald* am 14. Januar 1933, „are drawn in black with touches of vermilion on a ground of bright silver paper against the toned silver of the walls and ceiling.“¹⁵⁷

Der von Gellert, Gropper und Shahn im MoMA verursachte Eklat scheint ausschlaggebend dafür gewesen zu sein, dass ein Teil der Wandgemälde während der Ausstellungslaufzeit in den 4. Stock des Hauses verbannt und die malerische Sektion somit gänzlich von der fotografischen getrennt wurde.¹⁵⁸ Den *photomurals*, die im Erdgeschoss des Museums verblieben, kam somit eine noch größere Aufmerksamkeit zu. „Now [the galleries on the ground floor] are given over entirely to work in black and white [...]“, schrieb Edward Alden Jewell in der *New York Times* und schlussfolgerte: „The photo-mural display is more impressive than before [...]“.¹⁵⁹

V.3.2 Die *photomurals*

Während einige der Maler*innen, in der Tradition ihrer mexikanischen Vorbilder, somit hochaktuelle politische Geschehnisse in den Vordergrund rückten, standen bei den ausgestellten *photomurals* (Abb. 63) die Errungenschaften des US-amerikanischen Industriezeitalters im Fokus. Der Mensch als ihr Schöpfer trat dabei – anders als in den präsentierten Wandgemälden – nur marginal in Erscheinung. Vor allem die Metropole New York bildete einen thematischen Schwerpunkt. Es handelte sich dabei um ein allgemeines Thematisieren von Modernität, ohne auf zeitgenössische Ereignisse Bezug zu nehmen.

Dass die Ausstellung überhaupt eine Auswahl fotografischer Exponate umfassen sollte, wurde vom Museum relativ spät beschlossen. Erst zwischen Mitte März und Anfang April – und damit fast zwei Monate nach den Maler*innen – wurde einer Auswahl renommierter New Yorker Fotograf*innen eine Einladung zur Ausstellungsteilnahme zugestellt. Ihnen wurde von Kirstein schriftlich mitgeteilt:

156 Anon., Films Symbolized in Gellert Composition, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 56.

157 Eugene Clute, Radio City Theatres, in: *Motion Picture Herald*, 14. Januar 1933, S. 8–21, hier: S. 21.

158 Vgl. Gellert 1932, S. 30; sowie: Edward Alden Jewell, In The Realm of Art: Current Exhibitions and Trends. Photography and Walls. Further Consideration of Photo-Murals at Museum of Modern Art – Six Painters, in: *The New York Times*, 22. Mai 1932, S. X 7.

159 Ebd.



Abb. 63: Ausstellungsansicht, *Murals by American Painters and Photographers*, photomural-Sektion, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), Foto: Anonym, The Museum of Modern Art Archives, NY, IN16.2.

„The Trustees of the Museum of Modern Art have empowered its Advisory Committee to arrange an exhibition of Mural Photography in connection with the show of Mural Painting, to open the Museum’s new headquarters [...]. The Advisory Committee feels that an interest in mural photography may be stimulated at this time. At the present time such an exhibition would be particularly valuable for the information of many interested architects in New York who are in search of competent decorators for buildings proposed or in construction.“¹⁶⁰

160 Lincoln Kirstein, Brief an Charles Sheeler, 15. März 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.2, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York. Die erste Pressemitteilung des Museums, die sich auf die *photomural*-Sektion der Ausstellung bezieht, spricht zunächst von acht Fotograf*innen, die die Einladung des Museums angenommen hätten und nennt die Namen Berenice Abbott, Anton Bruehl, Robert Locher und Drix Duryea (die einen gemeinsamen Beitrag planten), George Lynes, Paul Outerbridge, Charles Sheeler und Edward Steichen. Walker Evans, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Ralph Steiner und Edward Weston hätten, so schrieb das Museum, die Einladung des MoMA abgelehnt. Vgl. Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 23. März 1932 [handschriftlich datiert] Records of the Department of Public Information, II.B.30: *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. # 16, May 3–31, 1932] The Museum of Modern

Erstmalig widmete das MoMA mit der *Murals-by-American-Painter-and-Photographers*-Schau damit – zumindest teilweise – eine Ausstellung der Fotografie, acht Jahre bevor das Museum mit der Einrichtung einer eigenen fotografischen Abteilung beginnen sollte. Für die Fotograf*innen galten – was die Größe und Form der Bildtafeln sowie das Thema betraf – die gleichen Vorgaben wie für die teilnehmenden Maler*innen. Kurator der fotografischen Sektion war der New Yorker Gallerist Julien Levy.¹⁶¹ Auffällig ist, dass sich einige der von ihm ausgewählten Ausstellungsteilnehmer*innen zu diesem Zeitpunkt nicht nur auf fotografischem Gebiet einen Namen gemacht hatten, sondern darüber hinaus als mediale Grenzgänger gelten konnten. Der 1879 in Bivange, Luxemburg geborene Edward Steichen etwa begann seine Karriere als Maler und hatte zwischen 1910 und 1914 sogar eine Folge von sieben Wandgemälde-Tafeln im *Art-Nouveau*-Stil für das Stadthaus seiner Freunde Eugene und Agnes Meyer geschaffen.¹⁶² Charles Sheeler hingegen dienten seine nüchtern-sachlichen Fotografien nicht selten als Grundlage für präzise Bleistiftzeichnungen und farbige Leinwandgemälde US-amerikanischer Industrielandschaften. Malerei und Fotografie befruchteten sich in seinem Œuvre bis zum Schluss gegenseitig.¹⁶³

Noch im März teilte das Museum seine Entscheidung für eine fotografische Sektion der Presse mit und gab dabei schon einen recht präzisen Ausblick auf das, was die Besucher*innen der Ausstellung von den *photomurals* zu erwarten hatten. Bereits in den ersten Sätzen der Pressemitteilung wurde dabei der Kunstcharakter des noch jungen Mediums herausgestellt:

„The art of the photo-mural is a comparatively new one. It started merely by the enlargement of photographic prints on to a large surface and attaching them on to a Guin wall similarly to wall paper. But now various refinements in the technique have been realized and photographers have realized the importance of a greater flexibility in the medium.

Art Archives, New York (unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324971.pdf, letzter Zugriff: 19.04.2023). Anfang April erfolgte die Einladung weiterer Fotograf*innen, sodass sich die Anzahl der fotografischen Beiträge auf zwölf und die Anzahl der Mitwirkenden auf vierzehn erhöhte (neben Locher und Duryea reichten auch Emma H. Little und Joella Levy, Julien Levys Ehefrau, ein kollaborativ entstandenes *photomural* ein).

161 Levy zeigte sich von Kirsteins Vorschlag einer fotografischen Sektion begeistert. In seinen Memoiren schrieb er: „This meant that photography would be given museum recognition on a large scale and I enthusiastically recruited a group of photographers whose work I found interesting.“ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York 1977, S. 114. Vgl. zu Levys Beteiligung an der Ausstellung zudem: Peter Barberie und Katherine Ware, *Dreaming in black and white. Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia 2006.

162 Vgl. Francis V. O'Connor, Notes on the Preservation of American Murals, in: *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th-century Art*, hrsg. von Miguel Angel Corzo, Los Angeles 1999, S. 153–158, hier: S. 158.

163 Vgl. u. a. hierzu: Ausst. Kat. *Cult of the Machine* 2018; Corn 1999; sowie: Karen Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, London 1991.

Instead of merely flashing up simple enlargements, various arrangements and combinations in mounting, or montage have emerged. For example, through a snapshot of the girders of skyscrapers, the white sky will be cut away and scenes of New York life will be inserted. Through superimpositions, double exposures and negative printing, many interesting features will be demonstrated. Edward Steichen, well known for his portraits in *Vanity Fair*, will show an idea of the new George Washington Bridge. Berenice Abbott will show the girders of New York described above; Robert Locher and Drix Duryea will show an abstract composition; George Lynes will experiment with color. Charles Sheeler, photographer of the Ford plant in Detroit and Chartes [sic] Cathedral, and several others as yet unannounced will also show. These exhibits will be hung in a room to themselves so as not to compete unnecessarily with the actual mural paintings.¹⁶⁴

Dass eine solch detaillierte Beschreibung der Exponate bereits möglich war, nicht einmal zwei Wochen nachdem das Museum die mitwirkenden Fotograf*innen überhaupt über die Möglichkeit einer Ausstellungsbeteiligung informiert hatte, spricht für die Vorteile des fotografischen Mediums und zeugt von dem großen Interesse der Eingeladenen. Allgemein war die Vorbereitungszeit der Schau ausgesprochen limitiert, ein Aspekt, der im Nachhinein als Begründung für die mangelnde Qualität der malerischen Exponate angeführt wurde. Zwar konstatiert Sally Stein in ihrem Aufsatz *„Good fences make good neighbors.“ American Resistance to Photomontage between the Wars* von 1992: „Most of the painters had little experience with large-scale works, but the photographers were even less prepared for this project, since most modern photographs that were made with an eye for detail and precision tend to fall apart when greatly enlarged.“¹⁶⁵ Allerdings war es gerade den Fotograf*innen möglich, auf die Anforderungen, die das MoMA an sie stellte, ausgesprochen schnell und flexibel zu reagieren und bereits früh einen Eindruck ihrer Entwürfe zu liefern, wohingegen sich das Museum von den malerischen Beiträgen erst spät eine Vorstellung machen konnte. Den Vergleich mit den Wandgemälden, „the actual mural paintings“, der im letzten Satz der Pressemitteilung Erwähnung findet, mussten die *photomurals*, wie sich herausstellen sollte, dabei wahrlich nicht scheuen. Er sollte den fotografischen Wandarbeiten eher zum Vorteil gereichen.

Auch Julien Levy verwies in seinem begleitenden Katalogtext auf den Wettstreit der Fotografie mit der Malerei – gewissermaßen ein moderner Paragone.¹⁶⁶ Die an der Ausstellung mitwirkenden Fotograf*innen mussten sich stets die Frage stellen, welche neuen künstlerischen Wege die Fotografie erschließen könne und auf welche Weise es am besten gelänge, die ästhetischen Qualitäten des Mediums auszuspielen: „[W]hat

164 Pressemitteilung, 23. März 1932.

165 Stein 1992, S. 148.

166 Vgl. hierzu: Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007.

can the photograph present that is not better rendered in paint?“¹⁶⁷ Die technischen und ökonomischen Vorteile fotografischer Wanddekoration, so betont Levy hier, seien im Verlauf der Ausstellungsvorbereitungen deutlich zu Tage getreten. Levy zufolge kämen diese auch den architektonischen und bauplanerischen Arbeitsprozessen ausgesprochen entgegen:

„The photographer is particularly well equipped to meet the problems of mural decoration as posed by the modern architect and builder. The photographers in the present exhibition were invited only three weeks before the preliminary sketches were due. In the time elapsing between filing the plans for a building and the final preparation of a wall, the enlargments [sic] would be executed, projected, developed, fixed, backed with canvas, and eventually mounted, or hung as wall-paper is hung, glazed with a transparent varnish by the house painter. The cost of execution for such murals would be minimum.“¹⁶⁸

Befasse man sich mit der Geschichte des *photomural*, konstatiert Levy, so werde deutlich, dass dieses dieselben Entwicklungsphasen durchlaufen habe wie die Fotografie selbst. Auf dem Weg hin zu einer Positionierung des *photomural* als ein künstlerisch autonomes Medium bilde die Ausstellung im Museum of Modern Art ihm zufolge daher den vorläufigen Höhepunkt:

„The history of photo-mural repeats in a condensed span of time the history of photography, first as a primitive in the service of economic realism, then self-consciously imitating painting and the graphic arts; yesterday using the actual photographic medium as basis for expression, and only today in this present exhibition inviting recognized artists in the medium to study the new problem and contribute their projects.“¹⁶⁹

Da von beiden Sektionen der Ausstellung, der malerischen und der fotografischen, jeweils nur eine Installationsansicht überliefert ist, lässt sich die Hängung der Werke im Ausstellungsraum nicht befriedigend beurteilen.¹⁷⁰ Trotz der annähernd gleichen

167 Levy 1932, S. 12. Im ersten Entwurf seines Katalogtextes, der im Archiv des MoMA zu finden ist, hatte Levy diese wetteifernde, überbietende Dimension und eine polarisierende Abgrenzung des *photomural* von der Wandmalerei noch weiter zugespitzt. Mit einem Verweis auf die Ursprünge der malerischen Wanddekoration in der steinzeitlichen Höhlenmalerei schrieb Levy hier u. a.: „With the radical changes in architectural methods today, and the excess of new technique, why should not a twentieth century medium be adopted by the twentieth century rather than resuscitated by the thirtieth?“ Zitiert nach dem Manuskript: Julien Levy, Projects for Photo-Murals, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

168 Levy 1932, S. 11.

169 Ebd., S. 12.

170 Der Mangel an Installationsansichten mag auf den Skandal um die Wandgemälde von Gellert, Gropper und Shahn zurückzuführen sein. Gellert selbst behauptete: „The Museum crowded our paintings into a little room downstairs and later, finding that the attendance at that room was great, they moved them

Größe und Form der Exponate unterschieden sich die beiden Abteilungen, so viel kann gesagt werden, jedoch in einigen zentralen Aspekten, die im Folgenden näher herausgestellt werden sollen.

Den Vorstellungen Alfred H. Barrs folgend wurde in der Wandgemälde-Sektion (Abb. 57) das Entwurfstriptychon horizontal im rechten Winkel zur Wand installiert, jeweils unmittelbar unter der großformatigen Bildtafel, die ein Detail des Gesamtentwurfs abbildete. Die Besucher*innen konnten diesen somit in der Aufsicht betrachten und zu dem herausgehobenen Detail des Wandbildes in Beziehung setzen. Dem Katalog ist zu entnehmen, dass ein Großteil der Maler*innen den dreiteiligen Entwurf dabei offenbar bewusst skizzenhaft anlegte, während lediglich die große, an der Wand präsentierte Tafel gänzlich durchgestaltet wurde, was möglicherweise auf den Mangel an Zeit zurückgeführt werden kann. Der Gesamteindruck eines großflächigeren Wandbildensembles konnte sich den Betrachter*innen somit nur ansatzweise vermitteln. Eingefügt waren die großformatigen Bildtafeln zudem in Rahmen, mit denen sie an die Wand gehängt wurden. Eine organische Verwachsenheit von Wand und Bild vermittelte sich so – trotz der von einigen Künstler*innen verwendeten Freskotechnik – nicht, ja es war keinerlei Bezugnahme zur Architektur erkennbar. Wäre das Thema der Ausstellung nicht ausdrücklich das US-amerikanische Wandbild gewesen, es hätte sich bei den Exponaten auch um großformatige Gemälde handeln können.

Bei der fotografischen Sektion (Abb. 63) hingegen gelang die Vermittlung einer Einbettung der Entwürfe in den architektonischen Zusammenhang. Dies lag vor allem an dem *photomural* von Edward Steichen, das im Eingangsbereich des Museums, gewissermaßen als „Einstiegsexponat“¹⁷¹ der gesamten Ausstellung, eine herausgehobene Stellung erhielt. Steichen war die Anbringung im Eingangsbereich und damit die besondere Herausstellung seines Beitrags offenbar ausdrücklich zugesagt worden.¹⁷² Zudem wurde es dem Fotografen ermöglicht, die für die anderen Ausstellungsteilnehmer*innen bindenden Vorgaben zu umgehen, was wohl daran lag, dass – wie Julien Levy später angeben sollte – die Auftragsvergabe an Steichen für ein Wandbild im Rockefeller Center von vorneherein beschlossen war.¹⁷³

up to the fourth floor where visitors are unaware of their existence. Photographs in the possession of the Museum were withheld from newspapers. Photographing was forbidden. Only the insistence of the writer won for a cameraman permission to take pictures.“ Gellert 1932, S. 30. Allerdings ist festzuhalten, dass im Archiv des Museum of Modern Art von einer handvoll Ausstellungen dieser Zeit – so etwa auch von der Rivera-Retrospektive von 1931 – keine einzige zeitgenössische Installationsansicht existiert.

171 Vieth 2014, S. 88.

172 Bereits das Protokoll einer Sitzung des Junior Advisory Committee vom 14. März 1932 enthält den Vermerk: „The entrance hall will show the works of Mr. Steichen.“ Zitiert nach: Junior Advisory Committee, Sitzungsprotokoll, 14. März 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

173 Vgl. Barberie und Ware 2006, S. 66 sowie Lugon 2012, S. 87.

Das *photomural* von Edward Steichen war demnach das einzige der Ausstellung, das als einzelne Bildtafel intendiert war und sich auf ein einziges, großformatiges Motiv beschränkte. Zudem handelte es sich um ein Sonderformat von etwa 2,5 × 3 m: „Here is the panel I am doing in 8 × 10 feet to fill the space we looked at“, schrieb Steichen im Vorfeld der Ausstellung an Lincoln Kirstein. „[I]t is of the George Washington Bridge and forms part of a series of contemporary America.“¹⁷⁴ Was die Erfolgsaussichten fotografischer Wanddekoration betraf, so gab sich Steichen in diesem Brief durchaus zögerlich. Im Gegensatz zu seinem früheren Förderer Stieglitz, der die Teilnahme an der Ausstellung verweigert hatte, stand er den neuen Möglichkeiten, die sich auf diesem Gebiet den Fotograf*innen eröffnen konnten, jedoch durchaus aufgeschlossen gegenüber, wenngleich er Wanddekurationsformen mit rein schmückendem Charakter ausdrücklich ablehnte:

„I do not believe in destroying the architectural integrity of a building with pictures if the purpose of the pictures is purely decorative. If a room or a building is intended to express or represent an idea [...] and if such an idea can be encouraged by images based on concrete symbols of actuality, photography can logically be considered a suitable medium. How successfully it can be done will have to be demonstrated by repeated efforts. Your exhibition should be a great stimulus towards getting started.“¹⁷⁵

Steichens *photomural* (Abb. 64) zeigt die George-Washington-Bridge, eine von dem Ingenieur Othmar H. Ammann geplante und gebaute Hängebrücke über den New Yorker Hudson River, die der Architekturkritiker Lewis Mumford in seiner *New Yorker*-Kolumne *The Sky Line* im Vorjahr als „a delight to the eye“ bezeichnet hatte, „a piece of harmonious and imaginative engineering, the like of which is not yet to be found in any of our skyscrapers“¹⁷⁶. Bei ihrer Eröffnung 1931 war die George-Washington-Bridge die Brücke mit der weltweit größten Spannweite – und damit ein Meilenstein moderner Ingenieurskunst sowie ein solches von Steichen genanntes „symbol of actuality“.

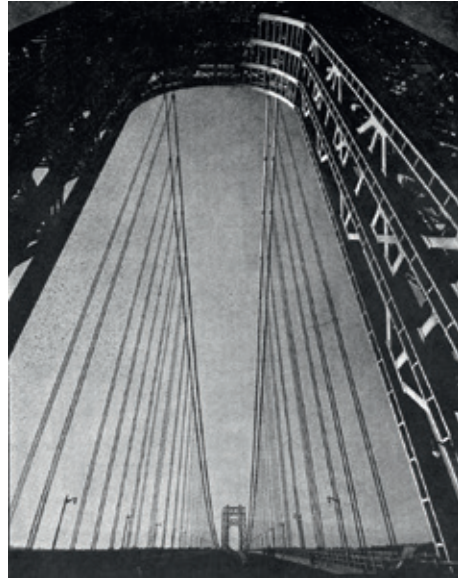
In Steichens Aufnahme stellt sich die Brücke, deren Pylone aus dem charakteristischen Stahl-Fachwerk bestehen, als sichtbare Konstruktion zur Schau und wird dabei zu einer abstrakten Komposition aus vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien. Aus der Untersicht wiedergegeben ragt ihr vorderer Pylon, dessen Pfeiler durch Rundbögen miteinander verbunden sind, über den Betrachter*innen empor, deren Standpunkt sich fast unter dem Bogen befindet. Die Tragseile der Brücke fluchten steil in die

174 Edward Steichen, Brief an Lincoln Kirstein, undatiert, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.2, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

175 Ebd.

176 Lewis Mumford, *The Sky Line: Bridges and Buildings*, in: *The New Yorker*, 21. November 1931, zitiert nach: *Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York*, hrsg. von Robert Wojtowicz, New York 1998, S. 60–62, hier: S. 62.

Abb. 64: Edward Steichen, *George Washington Bridge*, 1932, *photomural*, 299,7 × 243,8 cm, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932



Bildtiefe, am unteren Bildrand fällt – verschwindend klein – der hintere Brückenpylon in den Blick. Diese Art der dynamischen, ganz auf die Form fokussierten Wiedergabe macht Steichens Beitrag zu einem charakteristischen Beispiel für den durch die *straight photography* rigoros veränderten Blick durch die Kamera.

Im Ausstellungsraum trat Steichens *photomural*, in gleicher Weise wie die anderen großformatigen Tafeln der fotografischen Sektion, nicht als klassisch gerahmtes Bild in Erscheinung. Es hob sich allerdings von den anderen Exponaten dadurch ab, dass seine Rahmung an allen vier Seiten von der es umgebenden Architektur gebildet wurde. Das einheitliche Bildfeld wirkt auf der zeitgenössischen Installationsansicht, an den Seiten an Pilaster angelegt und oben von einem Architraven begrenzt, wie eine Renaissance-Pala und ruft somit abermals religiöse Konnotationen hervor. Wie das für die anderen Ausstellungsbeiträge vorgegebene Format des Triptychon – ein mobiles Artefakt ebenso wie ein Dispositiv des Klassischen – wirkt diese Art der Installation des *photomural* im Raum nobilitierend. Trotz seiner Rahmenlosigkeit, die Assoziationen an das Plakat weckt und somit die Impermanenz des fotografischen Wandbildes präsent hält, wird das *photomural* durch seine architektonische Rahmung als Tafelbild inszeniert. Gleichzeitig geht es in seinen Dimensionen jedoch weit über das Tafelbild hinaus. Das Motiv ist, anders als bei den anderen Beiträgen der Ausstellung, zur Monumentalität gesteigert. Steichens *photomural* erscheint dezidiert als ein Kunstwerk, das zur es umgebenden Architektur in Beziehung tritt und dem die Wand als Bildträger dient. Die Aushandlung des Mediums, so wird hier deutlich, erfolgte im Zwischenraum

von medialen Grenzen. Während die Rahmung eher an das Tafelbild anknüpft, hat die Materialität auch einen Bezug zum ephemeren Plakat.

Dass die Renaissancekunst dabei eine entscheidende Bezugsgröße bildet, lässt erneut den Vergleich mit dem mexikanischen Muralismus zu, der sich durch eine ähnliche Rhetorik zu legitimieren suchte. Anders als bei Puvis, dessen allegorischen Wandgemälden für die Wandmalereientwicklung in den USA seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von der Forschung eine entscheidende Bedeutung beigemessen wird, kann hier nicht von einer Verflachung des Bildmotivs gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich bei Steichens *photomural* um eine räumlich-perspektivische Bildanlage, die einen ausgesprochenen Tiefensog entwickelt und die Wand gleichsam öffnet. Hier erscheint das Bild als Fenster, seit Alberti der klassische Topos bildlicher Imagination. Das Bildmotiv ist allerdings aus der für die *straight photography* typischen, extremen Untersicht mit steil aufsteigenden Diagonalen wiedergegeben, die dem fotografischen Bild die für die damalige Zeit charakteristische Dynamik verleihen. Der Blick auf die Stadt ist somit ein gänzlich moderner, der zeitgenössischen Fotografie eigener. Im Vorraum der Ausstellung trat Steichens *photomural* dabei mit Skulpturen in Dialog, namentlich mit Wilhelm Lehmbrucks *Stehender Frau* und *Sommer* von Aristide Maillol – beides Werke, die das MoMA zwei Jahre zuvor in der Ausstellung *Sculpture: Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol* präsentiert hatte.¹⁷⁷ Im musealen Raum, der den Kunstcharakter des Mediums legitimierte, wurde das *photomural* somit anderen Kunstgattungen gleichgestellt, während der Katalogaufsatz Levys dieses gleichzeitig – wenn auch vergleichsweise reduziert, auf eineinhalb Textseiten – erstmals kunsttheoretisch fundieren konnte.

Sakrale Konnotationen über die vom Museum vorgegebene Triptychon-Form hinaus transportierten auch andere der in der Ausstellung präsentierten *photomurals*. Charles Sheelers Wandbildentwurf *Industry* etwa (Abb. 65), für den der Fotograf Aufnahmen seiner zu diesem Zeitpunkt bereits ausgesprochen populären Serie des Fordschen River-Rouge-Komplexes verwendete, nahm das Altarbild-Format nicht nur in der Dreiteilung der kleineren Entwurfstafel auf. In der Forschung wurde bereits hervorgehoben, dass die seitlichen Bilder des Triptychons ursprünglich zusammengehörten und eine Fotografie bildeten, die unter dem Titel *Stamping Press* bekannt ist.¹⁷⁸ Die Aufnahme wurde also zum Zweck der Aufbringung auf die beiden Seitentafeln zweigeteilt. Meines Erachtens nach wird die sakrale Konnotation dadurch noch gesteigert, denn aus religiösen Bildformularen ist geläufig, dass durch einen Klappmechanismus eine Bildeinheit gestiftet wird.

Sheeler war bereits 1927 von der Werbefirma N.W. Ayer & Son, die für Ford eine

177 Vgl. Ausst. Kat. *Sculpture: Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol*, Museum of Modern Art, New York (12. März–2. April 1930), New York 1930.

178 Vgl. u. a. Smith 1993, S. 115.

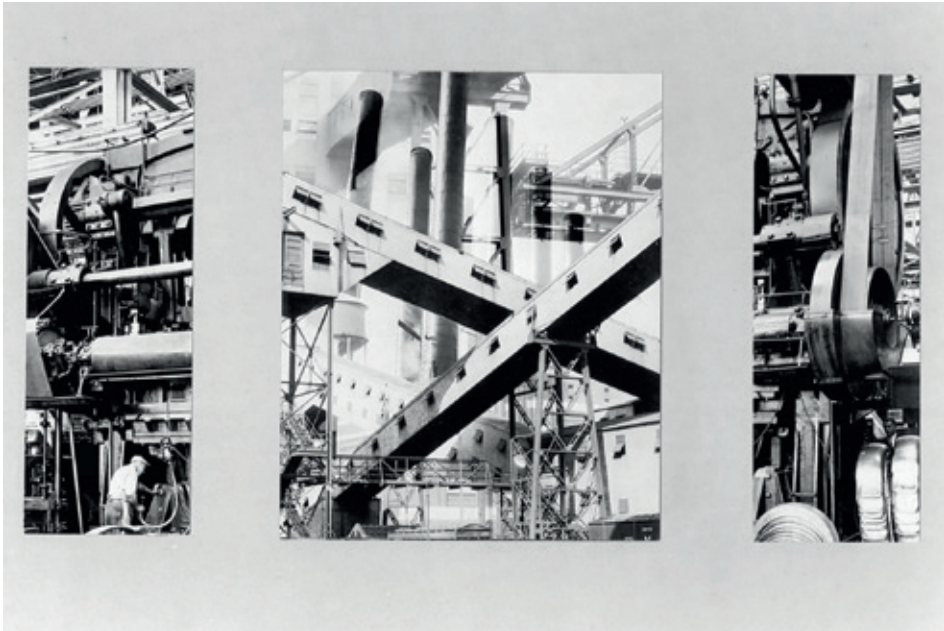


Abb. 65: Charles Sheeler, *Industry*, 1932, Studie für dreiteiliges *photomural*, 19,9 × 38,1 cm, The Art Institute, Chicago

großangelegte Kampagne zur Einführung des ersten Modell A betreute, beauftragt worden, die weltweit einzigartige „industrial metropolis“¹⁷⁹ am River Rouge in Detroit fotografisch zu dokumentieren. Innerhalb von sechs Wochen fertigte Sheeler zu diesem Zweck zweiunddreißig offizielle, zumeist menschenleere Aufnahmen an,¹⁸⁰ von denen er eine ganze Reihe in unterschiedlicher Form für sein *photomural* wiederverwendete. *Criss-Crossed Conveyors* etwa (Abb. 66), wohl das bekannteste Foto der Serie, findet sich auf der Mitteltafel als zentrales Motiv wieder, wobei die gekreuzten Förderbänder Assoziationen an das Kreuz Christi wecken. Die Zeitschrift *Vanity Fair* hatte ebendieses Bild, so ist in der Forschung zu Sheeler bereits mehrfach erwähnt worden,¹⁸¹ 1928 in Zusammenhang mit einer Bildunterschrift abgedruckt, die den Fordschen Fabrikkomplex ironisch zu einem „American altar of the God-Objective of Mass Production“¹⁸² erhob. Für eine Mehrheit der US-amerikanischen Bevölkerung, wurde hier konstatiert, sei Henry Ford ein „almost divine Master-Mind“, das River-Rouge-Werk als dessen

179 Lucic 1991, S. 90.

180 Vgl. ebd., S. 91–92.

181 Vgl. u. a. Smith 1993, S. 113–114.

182 Anon., *By Their Works Ye Shall Know Them*, in: *Vanity Fair* 29 (Februar 1928), S. 62.



Abb. 66: Charles Sheeler, *Criss-Crossed Conveyors, River-Rogue-Plant, Ford Motor Company*, 1927, Silbergelatineabzug, 23,5 × 18,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

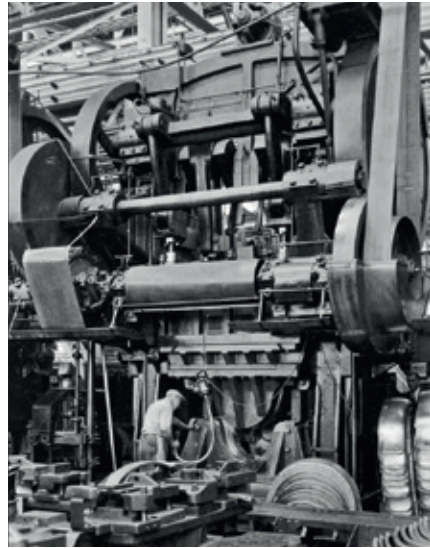
Kreation der neue Pilgerort des US-amerikanischen Industriezeitalters: „In a landscape where size, quantity and speed are the cardinal virtues, it is natural that the largest factory, turning out the most cars in the least time, should come to have the quality of America's Mecca, toward which the pious journey for prayer.“¹⁸³

In der von Sheeler für die Seitentafeln des *photomural* verwendeten Fotografie mit dem Titel *Stamping Press* (Abb. 67) scheint diese Produktionsmaschine dem Menschen geradezu entwachsen zu sein. Verschwindend klein wirkt der einzige in der Komposition auftauchende Arbeiter im Vergleich zu der gigantischen titelgebenden Stanzpresse, sodass er erst auf den zweiten Blick ins Auge fällt. Im Gegensatz dazu rücken Riveras *Detroit-Industry-Fresken*, die der Mexikaner zwischen 1932 und 1933 schuf, den Arbeiter in den Mittelpunkt, wie Karen Lucic konstatiert: „Fuelled by revolutionary optimism about a future worker-controlled state, Rivera puts his labourors at centre-stage and pays homage to their disciplined efforts in a controlled and demanding environment.“¹⁸⁴

183 Ebd. Ein Jahr später wurde die Aufnahme zudem in László Moholy-Nagys *Von Material zu Architektur* sowie im Bildband *Russland – Europa – Amerika* des deutschen Architekten Erich Mendelsohn publiziert. Mendelsohn galt der River Rouge-Komplex als der eindrucksvolle Beweis für „Amerikas Produktionsmaschine, die zu phantastischer Höhe aufgestiegen ist.“ Amerika, so heißt es hier auf Grund dieser Feststellung, sei „der Herr der Welt.“ Zitiert nach: Stefan Huppertz-Wild, *Charles Sheeler und die FORD-Fabrik am River Rouge im Jahr 1927 – Die neue Religion des Maschinenzeitalters*, Forchheim 2017, S. 21.

184 Lucic 1991, S. 103. Vgl. hierzu zudem ausführlich: Ausst. Kat. *The Rouge: The image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera*, Detroit Institute of Arts, Detroit (15. August–1. Oktober 1978), Detroit 1978.

Abb. 67: Charles Sheeler, *Ford Plant–Stamping Press*, 1927, Silbergelatineabzug, Museum of Fine Arts, Boston, The Lane Collection



Auch in Riveras Wandgemälde-Zyklus drückt sich eine kultische Verehrung der Maschine aus. Einer das Geschehen auf der Südwand überragenden Stanzpresse (Abb. 20) verlieh der mexikanische Wandmaler die Gestalt der aztekischen Fruchtbarkeitsgöttin Coatlicue und scheint diese damit zur Gottheit eines neuen, gesamtamerikanischen Maschinenkults zu machen.¹⁸⁵

Für die Mitteltafel des Triptychons legte Sheeler, Terry Smith zufolge, mehrere seiner River-Rouge-Motive, wie *Pulverizer Building* und die Schornsteine der Aufnahme *Power House No. 1*, übereinander.¹⁸⁶ Dadurch verstärkte er den Eindruck eines abstrakten Musters, das schon in der ursprünglichen Fotografie der sich kreuzenden Förderbänder angelegt ist. Sheelers *photomural* steht dabei exemplarisch für eine von zwei Perspektiven, die die ausgestellten fotografischen Exponate im MoMA allgemein kennzeichneten: die Wiedergabe der monumental in den Himmel aufragenden baulichen Strukturen der Zeit aus einer niederen vertikalen Position, wie etwa bei Edward Steichens Aufnahme der George-Washington-Bridge zu sehen. Und der fotografische Blick durch Stahlträger, Stahlseile und Fabrikelemente hindurch, die das New Yorker Stadtbild der Zeit ebenso dominierten wie das Bild der zeitgenössischen Industrieanlagen. Fotograf*innen wie Thurman Rotan und Berenice Abbott verdichteten diese Elemente dabei zu einem abstrakt-dekorativen Muster und bedienten sich zur Erzielung

185 Vgl. hierzu: Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, New York 1993, S. 184–249.

186 Vgl. Smith 1993, S. 115.



Abb. 68: Thomas Rotan, *Skyscrapers*, 1932, Studie für dreiteiliges *photomural*, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

ebendieses Effekts der nach der industriellen Fertigungstechnik mit demselben Namen bezeichneten Fotomontage.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Im Gegensatz zum Begriff der *Collage* – vom französischen Wort *coller* für kleben – leitet sich der Begriff *Montage* ursprünglich aus einem technischen Zusammenhang ab. Seit dem 19. Jahrhundert bezeichnet er den Zusammenbau einer Maschine oder eines Maschinensystems, eine Fertigungstechnik, die von der Arbeitsteilung bestimmt ist. Den Begriff *Fotomontage* als feststehende Bezeichnung verwendete offenbar zuerst Moholy-Nagy 1925 in seinem Buch *Malerei Fotografie Film*, die Dadaist*innen hingegen, die häufig als Urheber*innen dieser Technik genannt werden, bezeichneten ihre Arbeiten zunächst noch als *Klebebilder*. Vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000, S. 43. Vgl. zum Collage- und Montageverfahren die folgenden Überblicksdarstellungen, die noch heute zu den Standardwerken gehören: Helga Wescher, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1968; Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Lahn-Gießen 1978; sowie Diane Waldman, *Collage und Objektkunst. Vom Kubismus bis heute*, Köln 1993. Zum Montageverfahren vgl. außerdem: Richard Hiepe, *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ingolstadt 1969; Dawn Ades, *Photomontage*, London 1986; *Montage als Kunstprinzip*, hrsg. von Hilmar Frank, Berlin 1991; *Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992 und Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000. Wescher behandelt unter der Überschrift der Collage auch die Dada-Fotomontagetechnik. Hanno Möbius weist jedoch darauf hin, dass die beiden Begriffe deutlich zu unterscheiden seien: „In Collagen werden generell Materialien eingeklebt, die verschiedenartigen Wirklichkeitsbereichen angehören. [...] Die Andersartigkeit der Fotomontagen [...] besteht vor allem in der Eigenständigkeit der fotografischen Technik. Die Fotomonteurs werden sich nicht mehr als Maler verstehen, die fragmentarisierte [sic] Fotografien in ihre Collagen integrieren, sondern als Monteure: als Monteure der Fotografie. Sie werden sich als Techniker verstehen, die eine neue Dimension der Darstellung eröffnen.“ Möbius 2000, S. 205–206.

Abb. 69: Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* (Architektonische Anarchie in Mexiko-Stadt), um 1953, Silbergelatineabzug von Fotomontage, 21,4 × 17,7 cm, Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt



Rotan etwa fügte für sein Triptychon *Skyscrapers* (Abb. 68) ein links und rechts der Mitteltafel jeweils gespiegeltes „pattern“ aus verschiedenen perspektivischen Ansichten desselben Gebäudes zusammen – des von Raymond Hood und John Mead Howells zwischen 1929 und 1930 gebauten Hauptsitzes der *New York Daily News*.¹⁸⁸ Für die Betrachter*innen ergebe sich, so schrieb Alden Jewell 1932 in der *New York Times*, dadurch der Eindruck eines „startling, vertiginous mosaic“¹⁸⁹. Vergleichbar mit der von Lola Álvarez Bravo etwa zwanzig Jahre später geschaffenen Fotomontage *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* (Abb. 69) erscheinen diese „[w]eird, dizzy heights of New York’s famous man-made peaks“¹⁹⁰ wie die kristallinen Auswüchse einer amorphen Stadtlandschaft. Die extreme Untersicht der mit unterschiedlichen Schrägungen ins Bild gesetzten, baulichen Strukturen bedingt bei Rotan, dass die Betrachter*innen zu diesen wie in ehrfürchtiger Andacht emporblicken müssen. Nach oben hin zulaufend erinnern die Hochhausspitzen an Kathedraltürme oder rufen Assoziationen an die Abtreppungen prähispanischer Tempelanlagen hervor – eine sakrale Aufladung, die die New Yorker Wolkenkratzer auch im zeitgenössischen Diskurs erfuhren und die durch die Präsentation in Altarbildform in der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung zusätzlich intensiviert wurde.¹⁹¹ Die Wolkenkratzer erscheinen bei Rotan dabei als

188 Vgl. Ausst. Kat. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Art, New York (11. Oktober 2012–27. Januar 2013) The National Gallery of Art, Washington, D.C. (17. Februar–5. Mai 2013) The Museum of Fine Arts, Houston (2. Juni–25. August 2013), New York 2012, S. 166 und 249.

189 Alden Jewell, 22. Mai 1932.

190 Anon., Mural Portrays Man-Made Peaks of Manhattan, in: *The Pittsburgh Press*, 6. Mai 1932, S. 14.

191 Vgl. Anna Minta, Öffentliche Bauten als (Kult-)Orte der Gemeinschaft. Sakralisierungsprozesse in der Architektur, in: *Raumkult – Kultraum. Zum Verhältnis von Architektur, Ausstattung und Gemeinschaft*,

die baulichen Höhepunkte einer menschengemachten Schöpfung. Gleichzeitig verdichten sie sich jedoch zu einer Bedrohlichkeit ausstrahlenden Kulisse, die sich der Kontrolle des Menschen entzogen zu haben scheint – eine Ambivalenz, die in ähnlicher Weise die bereits angeführte Fotomontage von Lola Álvarez Bravo widerspiegelt.¹⁹²

Die tiefgreifenden Veränderungen des urbanen Raums bildeten schon in den Fotomontagen der Dadaist*innen, den Gebursthelfer*innen des vergleichsweise neuen Mediums, einen motivischen Schwerpunkt.¹⁹³ Großstadterfahrung bzw. -wahrnehmung machten diese vor allem in der „Simultan-Montage“¹⁹⁴ anschaulich, d. h. mittels einer

hrsg. von Maximiliane Buchner und Anna Minta, Bielefeld 2019, S. 23–44; sowie: Harold Hammer-Schenk, Sakraltransfer: Kirchenbau und profane Sakralität in der Architektur der USA, in: Köth, Minta und Schwarting 2005, S. 181–210. Diego Rivera benannte bei seiner Ankunft in New York 1931 laut einer Schlagzeile in der *New York Herald Tribune* die Hochhäuser Manhattans als „Offsprings of Old Yucatan Temples“. Vgl. *New York Herald Tribune*, 14. November 1931. Bereits in der mexikanischen Rezeption der 1920er-Jahre wurden die Abtreppungen der modernistischen Hochhausfassaden mit dem Aufbau prähispanischer Anlagen assoziiert. So wurde etwa der Entwurf des Architekten José Luis Cuevas für den ersten mexikanischen Wolkenkratzer, der nie realisiert werden sollte, 1927 in dem von der Zeitung *Excelsior* publizierten Artikel *El primer rascacielos en México* mit den Worten beschrieben: „Ab dem zehnten Stock verengt sich das Gebäude zu einer Pyramidenstumpfform, die an die Umrisse unserer indigenen Gebäude erinnert [...]“. „A partir del décimo piso el edificio se estrecha en forma de pirámide truncada, recordando los lineamientos de nuestros edificios aborígenes [...]“. Zitiert nach: Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, Mexiko-Stadt 1990, S. 118. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

192 Lola Álvarez Bravo fing mit ihrer Fotomontage *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* die Bau-Gigantomanie in Mexiko-Stadt ein, die mit dem 1934 als eine der ersten Stahlbetonkonstruktionen gebauten Edificio La Nacional einsetzte. Diese repräsentierte das Streben Mexikos nach Wachstum und wirtschaftlicher Macht und gipfelte in dem 182 m hohen Torre Latinoamericana, der 1954 als das erste mit einer Glas-Aluminium-Fassade gebaute Hochhaus in Lateinamerika fertiggestellt wurde. Anders als bei Rotan wird hier im Bildvordergrund das modernistische Stadtbild allerdings durch das unten in das Bild hinein montierte Vulkangestein des Pedregal de San Ángel aufgebrochen. Álvarez Bravos Fotomontage war, aufgezogen im Großformat, 1955 Teil der Ausstattung des Films *La rival* von Chano Urueta, der von den amourösen Verstrickungen eines Architekten, gespielt von Miguel Torruco, erzählt. Vgl. hierzu: Javier Roque Vásquez Juárez, Lola and cinema, in: Lola Álvarez Bravo 2012, S. 143.

193 Zur Großstadtmontage siehe v. a.: Ades 1986, S. 98–105 sowie Bergius 2000, S. 77–85. Mit dem Thema Großstadt und ihrer Darstellung in der Kunst beschäftigen sich seit den 1980er-Jahren etliche Kataloge, Sammelbände und Einzeluntersuchungen. Siehe u. a.: Ausst. Kat. *Die Zukunft der Metropolen: Paris, London, New York, Berlin*, hrsg. von Karl Schwarz, Technische Universität, Berlin (20. Oktober–16. Dezember 1984), Berlin 1984; Walter Kieß, *Urbanisierung im Industriezeitalter. Von der klassizistischen Stadt zur Garden City*, Berlin 1991; Clemens Zimmermann, *Die Zeit der Metropolen. Urbanisierung und Großstadtentwicklung*, Frankfurt a. M. 1996; Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London 1996; James Donald, *Imagining the Modern City*, London 1999; Peter Krieger, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, Mexiko-Stadt 2006; sowie: *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*, hrsg. von Burcu Dogramaci, Berlin 2011.

194 Bergius 2000, S. 80.

Abb. 70: John Heartfield,
*Leben und Treiben in Uni-
 versal-City, 12 Uhr 5 mittags*,
 1920, Fotomontage mit
 Grafik von George Grosz
 (verschollen)



Simultanität von Blickpunkten und Perspektiven und der kumulativen Verdichtung von Fotofragmenten und Textzeilen. John Heartfield und George Grosz etwa vermitteln in ihrer Montage *Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags* von 1920 (Abb. 70) den Gesamteindruck der chaotischen Atmosphäre einer beliebigen US-amerikanischen Großstadt, die schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg sowohl das Leit- als auch das Schreckensbild für Deutschland lieferte. Vor allem New York spielte als Imaginationsraum für die Dadaist*innen schon vor der Auswanderung einiger ihrer Mitglieder in die Vereinigten Staaten eine große Rolle. Die Bedeutung der ins Bild montierten Wörter sowie die aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen stammenden fotografischen Fragmente vorwiegend US-amerikanischen Ursprungs verweisen auf das Tempo und den Lärm des Großstadtlebens in der „verkehrsmäßig größten Dichte um die Mittagszeit“¹⁹⁵. Wie Hanne Bergius konstatiert hat, erfasst die Montage dabei nicht nur visuelle, sondern auch phonetische Simultanität. Am oberen Bildrand ist die Hör- und Sprechmuschel eines Telefons als „Signal für das anbrechende Zeitalter weltweiter Kommunikation“¹⁹⁶ übergroß ins Bild gesetzt. Die um die Sprechmuschel montierten Worte – „Cheer, Boys Cheer“, „Son of a Gun“, „Dadaing“ – bekommen so eine „aggressive akustische Intensität“¹⁹⁷.

195 Ebd., S. 166.

196 Ebd., S. 169.

197 Ebd.

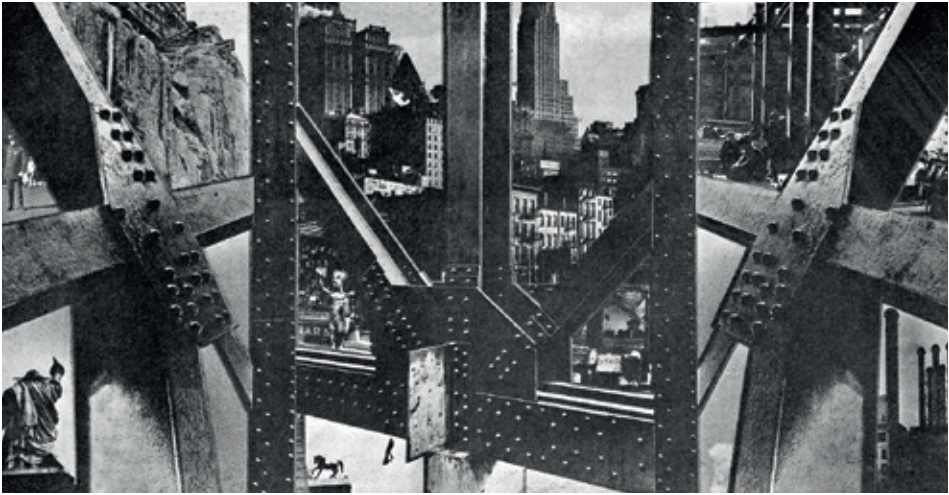


Abb. 71: Berenice Abbott, *New York*, Studie für dreiteiliges *photomural*, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

Im Gegensatz zu diesem Dada-Großstadt-Chaos wird Berenice Abbotts ausdrücklich mit dem Titel *New York* betitelter *photomural*-Entwurf (Abb. 71) durch die von den Stahlträgern des Rockefeller Center gebildeten Gitterstrukturen und vom Ornament ihrer Nietverbindungen dominiert und so visuell geordnet. Hier unterstützen die durch die Träger geformten Kreuze auf den beiden Seitentafeln ähnlich wie bei Sheeler die sakrale Konnotation, die mit der Bildform des Triptychons ohnehin einhergeht. In die Bildfelder, die sich als Zwischenräume durch die Überkreuzung der Stahlträger ergeben, sind mittels Fotomontage verschiedene großstädtische Impressionen eingefügt. Dazu gehören die aus der Untersicht wiedergegebene Freiheitsstatue, Ansichten der New Yorker Skyline und Fabriktürme sowie Schaufensterfronten. Im Katalog ist vermerkt, dass die Aufnahmen der Stahlelemente von der Fotografin erhoben – „in relief“¹⁹⁸ – montiert worden seien, wodurch eine plastische Wirkung und der Eindruck einer Tiefenillusion entstehe. In ihrer kreuzförmigen Anordnung spiegelt sich dabei das Rastersystem wider, das sich zunächst nur auf das Ordnungssystem des New Yorker Straßenbildes bezog und mit den Stahlträgern der Wolkenkratzer und den Stahlkabeln der großen Brücken nach und nach auch in die Vertikale übertragen wurde.

Der hier von Abbott simulierte Blick auf New York durch die Gitter- und Rasterstrukturen der Stahlkonstruktionen hindurch kann als Metapher gelten für den fragmen-

198 Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers* 1932, unter: Abbott [der Abbildungsteil ist unpaginiert].



Abb. 72: Walker Evans, *Horse-Drawn Wagon on Brooklyn Bridge*, 1930, Silbergelatineabzug, 12,4 × 22 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

tierten Wahrnehmungsprozess der Moderne allgemein.¹⁹⁹ Mittels der Montagetechnik gelang es Abbott, das beschleunigte Nacheinander der gleichzeitig einströmenden Eindrücke in der modernen Großstadt in eine Darstellbarkeit zu überführen, indem sie in unterschiedlichen Größenmaßstäben und aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommene fotografische Fragmente dieser Großstadt in ihre Komposition einfügte, diese jedoch gleichzeitig, anders als die Dadaist*innen, einer an das Straßenraster New Yorks angelehnten Ordnung unterwarf.²⁰⁰ Richard Haw zufolge repliziere gerade diese Perspektive des Durchschauens – die in ähnlicher Weise in der Fotografie dieser Zeit, wie etwa in Walker Evans' *Horse-Drawn Wagon on Brooklyn Bridge* (Abb. 72) von 1930 zum Ausdruck kommt und in Abbotts *photomural* durch das reliefartige Aufbringen

199 Vgl. hierzu: Richard Haw, *Art Of The Brooklyn Bridge*, New York 2008. Eine allgemeine Tendenz zur Fragmentierung als metaphorischem Ausdruck für den sich selbst entfremdeten Menschen und sein zersplittertes Wirklichkeitsbild macht Linda Nochlin schon für das 19. Jahrhundert aus: „[T]hat sense of social, psychological, even metaphysical fragmentation that so seems to mark modern experience – a loss of wholeness, a shattering of connection, a destruction or disintegration of permanent value that is so universally felt in the nineteenth century as to be often identified with modernity itself.“ Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994, S. 24.

200 Christopher Phillips hat konstatiert, dass die Montage seit dem Beginn ihrer Erfindung nicht nur als eine neuartige künstlerische Ausdrucksweise galt. Sie habe vielmehr auch als „a kind of symbolic form“ fungiert, „providing a shared visual idiom that more than any other expressed the tumultuous arrival of a fully urbanized, industrialized culture.“ Christopher Phillips, Introduction, in: *Montage and Modern Life* 1992, S. 20–35, hier: S. 22.

der Stahlkonstruktionen auf die Komposition noch verstärkt wirkt – nicht zuletzt „the act of photography itself where one is always looking through something at something“²⁰¹. Abbotts *photomural* prägen dabei die für eine konstruktivistische Ästhetik typischen, geometrischen Gestaltungselemente, womit ihre Fotomontage zwischen Abstraktem und Gegenständlichem oszilliert.

Dieses Changieren zwischen abstrakt-ornamentaler Gestaltung und Gegenständlichkeit eint die in der fotografischen Sektion präsentierten Arbeiten. Keinesfalls lassen sich die *photomurals* auf das von Steichen abgelehnte, rein Dekorative beschränken, sie spielen allerdings durchaus mit dekorativen Elementen. Die Abstraktwerdung des fotografischen Bildes durch die Betonung geometrischer Ordnung und sachlicher Linienführung wird hier jedoch nicht zuletzt dafür genutzt, Modernität zu transportieren, ein Aspekt, der für die auf Details, Strukturen und Texturen fokussierende *straight photography* allgemein eine Rolle spielt. Abbotts *photomural* geht dabei – anders als die ein Bild städtischen Chaos evozierenden Fotomontagen der Dadaist*innen, die, frei vom Glauben an die individuelle künstlerische Handschrift, mit der herkömmlichen Konzeption eines einheitlichen Kunstwerks brechen wollten – von einem bewussten, künstlerisch-grafischen Gestalten mittels der Fotomontage aus und stellt auf diese Weise den Kunstcharakter des *photomurals* heraus.

Anderen Vertreter*innen der *straight photography* hingegen galt das Fotomontageverfahren gerade aufgrund seiner malerisch-gestalterischen Qualitäten als eine manipulative Gestaltungsform, der es nicht gelingen könne, die Fesseln der Malerei gänzlich abzuschütteln. In Bezug auf seine europäischen Kolleg*innen äußerte etwa Steichen:

„The modern European photographer has not liberated himself as definitely [as the American photographer]. He still imitates his friend, the painter, with the so called ‚Photo-montage‘. He has merely chosen the modern painter as his prototype. We have gone well past the painful period of combining and tricking the banal commercial photograph, – too far past it to be seriously tempted again into imitating even the brilliant technique or ideas of the Dadaists, or the Futurists by combining various and sundry photographs by pasting and retouching. It is logical, therefore, that we find many modern photographers lined up with Architects and Designers instead of with painters, or photographic art salons. Photography is a modern art because it is a factor in and a contributor to our time – and not because it imitates, or is subservient to any other medium.“²⁰²

201 Haw 2008, S. 121.

202 Edward Steichen, Commercial Photography, in: *Annual of American Design*, New York 1931, S. 157-159, hier: S. 159. Illustriert war dieser Artikel mit Steichens Entwürfen für die *Americana-Prints*-Kollektion der Stehli Silks Corporation. Für die Textilfirma setzte Steichen zwischen 1926 und 1927 mit Hilfe einer sorgfältig inszenierten Beleuchtung Stilllebenfotografien von Alltagsgegenständen in abstrakte Stoffdesigns um, die die US-amerikanische *Vogue* als „the forerunner to a new school of industrial art“ bezeichnete. Zitiert nach: Lesley Jackson, *Twentieth-Century Pattern Design: Textile & Wallpaper Pioneers*, New York 2002, S. 64.

Für die Verantwortlichen der *Murals-by-American-Painter-and-Photographers*-Ausstellung stand das Fotomontageverfahren allerdings gerade beispielhaft für die „refinements in the technique [of the photo-mural]“²⁰³, die im Rahmen der MoMA-Schau erstmalig zur Anschauung gebracht werden sollten. Es waren nicht zuletzt diese bewusst gestaltenden, der Malerei verwandten Techniken, die das *photomural* künstlerisch legitimierten. In Abgrenzung zu der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen, ebenfalls an der Malerei orientierten kommerziellen Tapeten-Imitation diente die mittels der Fotomontage erzielte grafisch-konstruktivistische Ästhetik hier dem Zweck, das Medium *photomural* innerhalb eines internationalen Avantgarde-Kontextes zu verorten. Nicht alle Kritiker*innen der großen Tageszeitungen ließen sich davon jedoch überzeugen. So schrieb etwa Margaret Breuning in der *New York Evening Post*: „[T]he majority of the ‚montage‘ is too reminiscent of the rainy days of childhood when paste pot and scissors were allowed to ease the tension in the nursery.“²⁰⁴

V.3.3 Die Ausstellung in der Kunstkritik

Allgemein war der Tenor der Ausstellungskritiken, was die fotografische Sektion der Schau betraf, jedoch weitestgehend positiv. Die *New York Sun* fasste kurz nach Ausstellungsbeginn das allgemeine Urteil eines Großteils der Pressevertreter*innen nach der Vorbesichtigung der Schau zusammen: „How well the photo-murals bear up under these conditions furnishes the novelty, if not the triumph of the display, in the opinion of many who attended the press preview yesterday afternoon.“²⁰⁵

Einige Tage später zeigte sich Henry McBride in derselben Publikation unter der Überschrift *Opening Exhibition of Murals at Museum of Modern Art Proves Disappointing* von den Wandgemälen geradezu entsetzt, indem er desillusioniert schrieb: „The show of contemporary American murals which had been designed to make the museum’s debut historical turns out to be a complete disaster. It is simply terrible. It is the saddest event of a none too cheerful winter.“²⁰⁶ Die *photomurals* nannte McBride allerdings schon im Untertitel seines Artikels „more interesting“. Diese, so schrieb McBride lobend, „have much to commend them. This is their first appearance in a museum exhibition and probably it will not be the last. They, in fact, seem to point to a still more photographic future.“²⁰⁷ Um dieser Vorhersage McBrides zusätzliches Gewicht

203 Pressemitteilung, 23. März 1932.

204 Margaret Breuning, *Modern Museum Shows Mural Designs*, in: *New York Evening Post*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

205 Anon., *Contemporary Murals Shown*, in: *The New York Sun*, 3. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

206 McBride, 7. Mai 1932.

207 Ebd.



Abb. 73: Reginald Marsh, Studie für dreiteiliges Wandbild (*Post-War America*), rechte Tafel, 1932, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

zu verleihen, stellte die *New York Sun* eine Abbildung von Steichens *photomural* dem Wandgemälde von Reginald Marsh gegenüber, das ebenfalls in der Ausstellung präsentiert wurde und von der monumentalen Darstellung einer Eisenbahn beherrscht wird (Abb. 73). Verglichen mit Steichens „Modern Murals“ sei Marshs Wandgemälde – so heißt es hier ganz im Sinne von Edwin Avery Park – lediglich als „An Oldtime Portrait“ zu bezeichnen.²⁰⁸

Ähnlich äußerte sich auch Mary Morsell in der Zeitschrift *Art News*. Über die Ausstellung allgemein befand sie: „The exhibition of mural painting which constitutes the inaugural attraction at the museum is, with the exception of the splendid photographic achievements, more interesting as a lively experiment than as a revelation of unsung native talents in this field.“²⁰⁹ Die Ausstellung zeichne in Bezug auf die präsentierten malerischen Entwürfe ein geradezu erschreckendes Bild „of what might happen to our public buildings if all the young experimentalists were given a free rein“. Offenbar

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Mary Morsell, *The Museum of Modern Art Opens In Its New Home*, in: *The Art News*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

sei ein Teil der Maler*innen davon ausgegangen, „that the revolutionary doctrines of Rivera and Orozco, constitute a short cut to success“. An die mexikanischen Vorbilder heranzukommen sei ihren US-amerikanischen Nacheiferern jedoch nicht gelungen: „Lacking both the consummate art in *buon fresco* of the great Mexican moderns, and their almost religious social fervor, many of the propagandists at the Modern Museum have merely succeeded in producing somewhat lurid and melodramatic protests in paint.“²¹⁰ Ganz anders hingegen die fotografische Sektion:

„[I]t is the photomurals which carry off the major honors of the show and yield elements of boldness and imaginative power found but rarely among the muralists. With commendable taste the hanging committee placed Steichen's magnificent ‚George Washington Bridge‘ with the breathless crescendo of line, directly in the entrance foyer. From it one passes to a series of brilliant syntheses of modern industrialism and city vistas, produced for the most part by the ‚montage‘ technique of combining and mounting sections of different photographs to form one composition. The masters in this medium, with the aid of their cameras, have produced panels that are instinct with the true drama of modern industrialisation, instead of its weak literary substitute.“²¹¹

Edward Alden Jewell hob in der *New York Times* die *photomurals* ebenfalls lobend hervor und verglich diese mit einem anderen modernen Medium: „The case for the mural photographer is brilliantly stated. Like television, this development is still in its infancy. But enough has been accomplished to justify our enthusiastic faith in the adumbrated possibilities.“²¹² Die Ausstellung allgemein nannte er mit einem ähnlich kritischen Auge wie die anderen Pressevertreter*innen, „a very bad show“. Dass die USA bereit seien, sich auf dem Gebiet der Wandmalerei zu beweisen, habe sich mit der Ausstellung im Museum of Modern Art wahrlich nicht unter Beweis stellen lassen. Viele der präsentierten Wandbilder wirkten, so Alden Jewell, hastig gemalt und seien geradezu schockierend amateurhaft.

Einige Wochen später äußerte Alden Jewell jedoch in einem ausführlicheren Bericht auch an der fotografischen Sektion leise Kritik. Nicht alle fotografischen Exponate hätten ihn gleichermaßen überzeugen können, schrieb er. Wie Morsell so würdigte Alden Jewell jedoch gerade die Fotomontagen. Allgemein, schrieb er, erweise sich „the dramatic or fantastic concept“ als für die Wanddekoration geeigneter.²¹³ Ein erfolgreiches Wandbild, so Jewell, zeichne sich durch architektonische ebenso aus wie durch dekorative Qualitäten, die er etwa in Sheelers *Industry* nicht habe finden können:

210 Ebd.

211 Ebd.

212 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Current Exhibitions and Trends. Museum of Modern Art is „at Home“, in: *The New York Times*, 8. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

213 Alden Jewell, 22. Mai 1932.

„Steichen's ‚George Washington Bridge,‘ on the other hand, is at once architectural in composition and, thanks to a daring play of values, grandiose, tremendous in its decorative and emotional appeal.“²¹⁴

Lob für seine geradezu dramatische Bildanlage erhielt Steichen auch von Rose Mary Fisk in der *Chicago Evening Post*. In ihrer Artikelüberschrift brandmarkte Fisk die Ausstellung des MoMA allgemein als eine „dull show“, deren herausragender Teil bei Weitem die *photomurals* seien:

„This comparatively new development, made possible by the perfecting of sensitized paper in large sheets to reproduce the nuances of a small original plate, has already been used experimentally in private decorative jobs. This is probably the first time the American public has had an opportunity to visualize its possibilities. Whether or not photographic murals are a ‚true‘ art form or a synthetic product of the age is a debatable question. They do, however, offer new and exciting possibilities, and are in many ways peculiarly adaptable to modern conditions. We are a fickle people. One year our homes are colonial American and the next Biedermeier. One year our national pastime is miniature golf, another contract bridge. We anticipate no great life span for our buildings. Photo-murals fit our requirements in many directions, for they are relatively inexpensive, can be easily changed or transported, and have all the fascination for the average citizen of being strictly contemporary, like the movie news reels, or immediately reminiscent like the pages of ‚Only Yesterday‘.“²¹⁵

Das *photomural* wurde somit von Fisk nicht nur als ein Medium begriffen, das der Impermanenz der zeitgenössischen Architektur entgegenkam, sondern auch als eines, das der Wankelmütigkeit moderner Großstädter*innen entsprach, die sich auch in der Ausstattung ihrer Wohnräume nach der jeweils aktuellen Mode richten wollten.

Lincoln Kirstein selbst schrieb in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Hound & Horn* als Verteidigung der Schau, ihr experimenteller Charakter sei von den Kritiker*innen nicht verstanden und ausreichend gewürdigt worden. Man habe von den Kunstschaaffenden, die keinerlei Erfahrung auf dem Gebiet der Wandmalerei gehabt hätten, nicht erwarten können, gänzlich zu überzeugen. Die Künstler*innen selbst hätten die Ausstellung allerdings als „an excitement and a stimulus“²¹⁶ empfunden. Kommissionen für das Rockefeller Center – „that incredible and architecturally irrelevant pile“, wie Kirstein hier bissig bemerkt – hätten ohnehin nur die wenigsten von

214 Ebd.

215 Rose Mary Fisk, *Murals by Americans Is Dull Show*, in: *Chicago Evening Post*, 10. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

216 Lincoln Kirstein, *Contemporary Mural Painting in the United States*, in: *Hound & Horn* 5:4 (Juli–September 1932), S.647–654, hier: S. 650. Eine Kopie des Artikels ist zu finden in: Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

ihnen zu erwarten gehabt. „The most important thing“, resümierte Kirstein, „about the exhibition of mural painting at the Museum of Modern Art was that it was held. Too many similarly optimistic notions are projected but never realized. [...] An actual start has been made. One hopes that the experiment can be repeated annually. If such a thing were possible, American artists might find themselves with a developing mural hand and eye.“²¹⁷

Ein Erfolg war die Schau, sowohl was die Anerkennung durch die Kunstkritik als auch was daraus resultierende Aufträge betraf, vor allem für die Fotograf*innen. Die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* zeigt dabei auf, dass diese ihre Wandbilder mittels einer der Fotografie eigenen, sachlich-abstrakten Bildsprache vom kommerziell geprägten Gebrauch des *photomural* abzusetzen suchten, das, nicht selten weichgezeichnet und malerisch wirkend, als Tapeten-Imitat fungiert hatte. In Abgrenzung zur Tapete sowie zur Wandmalerei sollten die eigenen ästhetischen Möglichkeiten des fotografischen Mediums für die Wandgestaltung aufgezeigt werden. Das *photomural* sollte im Rahmen der MoMA-Schau dezidiert als ein flexibles, in seiner schwarz-weißen, sachbezogenen Präzision und grafischen Ästhetik durch und durch modernes Medium etabliert werden. In seiner Modernität lag dabei nicht zuletzt auch das Potenzial des *photomural* als einer nationalen Bildform begründet. Es reihte sich nicht in die politisch linke Tradition des Muralismus ein. Vielmehr zeigte das *photomural* als technikbasiertes Medium – wenn auch in wirtschaftlich schlechten Zeiten – die technische Überlegenheit der USA als Industrienation auf. Seine Nobilitierung erfolgte dabei allerdings in einem Rückgriff auf Dispositive des Klassischen. So wurde, um diese neue Bildform künstlerisch zu legitimieren, für das *photomural* die religiös konnotierte Form des Triptychons gewählt oder – wie in Steichens Fall – das fotografische Wandbild einer Renaissance-Pala ähnlich im Raum inszeniert. Dies korrespondierte wiederum mit der religiös aufgeladenen Rhetorik dieser Zeit, in der die Maschine als neues Kultobjekt inszeniert wurde.

Gerade Steichen hatte sich mit seinem Ausstellungsbeitrag für höhere Aufgaben empfohlen. Mit seinen *photomurals* für die Raucherlounge des RKO Roxy Theatre im Rockefeller Center – ein weiterer ausschließlich Männern vorbehaltener Raum wie der *Cloud Club* – sollte in den Augen der Öffentlichkeit endgültig unter Beweis gestellt werden, dass der Fotografie auch auf dem Gebiet der Wanddekoration die gänzliche Loslösung von der Malerei, ja sogar der Triumph über diese, gelingen konnte.

