

REINHEIT DER KUNST IN ZEITEN DER TRANSKULTURALITÄT: MODERNISTISCHE KUNST- THEORIE UND DIE KULTUR DER MIGRATION

Dieser Aufsatz handelt von einigen (unmöglichen) Begegnungen zwischen dem Denken der Transkulturalität als der Kultur der Migration und der modernistischen Kunsttheorie in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Der regionale Kontext ist Amerika mit dem Schwerpunkt USA. Modernistische Kunsttheorie und Transcultural Studies stehen einander zu dieser Zeit als diametral entgegengesetzte Konzepte kultureller Produktion gegenüber und wurden bisher nur selten in eine Beziehung zueinander gebracht. Meine Frage nach den Kontakten zwischen einer bestimmten und zu ihrer Zeit mächtigen Theorie der modernen Kunst und einem kultur- und gesellschaftstheoretischen Ansatz, der erst Jahrzehnte später im Zusammenhang von Kulturtheorien der Migrationsgesellschaft und postkolonialer Modernekritik breite Anerkennung erfahren sollte, ist das Produkt eines Zusammentreffens äußerer Umstände, deshalb jedoch nicht zufällig. Wie dieser Aufsatz zu zeigen versucht, markieren diese beiden intellektuellen Strömungen einen Kampf um Kultur, der nicht nur als theoretischer, sondern auch als politischer Kampf um gesellschaftliche Privilegien beziehungsweise Rechte und Anerkennung zu verstehen ist.

Die Frühgeschichte des (theoretischen) Denkens und bewussten (auch künstlerischen) Praktizierens von Transkulturalität war eines meiner Forschungsinteressen zum Zeitpunkt der von Burcu Dogramaci ausgesprochenen Vortragseinladung an die Ludwig-Maximilians-Universität München. Einige Wochen vor meinem eigenen Vortrag hatte Sabine Eckmann in derselben Reihe zum Zusammenhang von Exil und Modernismus in den USA gesprochen (siehe Eckmanns Beitrag in diesem Buch) und dabei die spannende Frage nach einer „modernistischen Exilästhetik“ aufgeworfen. Damit war bereits ein regionaler und historischer Raum der Debatte um Migration und künstlerische Produktion geöffnet, in den von einer anderen Seite einzutreten mir sinnvoll erschien. Als konkrete Route der Intervention in diesen Raum drängten



Abb. 1: Maja Vukoje, Billboard, 2011, Acryl auf Leinwand, 200 x 250 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

sich mir dabei einige Bilder einer zeitgenössischen Malerin aus Wien auf, mit denen ich mich kurz davor anlässlich eines Katalogbeitrags beschäftigt hatte.¹ Diese Bilder der serbisch-österreichischen Künstlerin Maja Vukoje sind nicht nur in ihren bildnerischen Verfahren eminent hybrid im Sinne einer ausgeprägten Transmedialität, sondern auch durch eine motivische und symbolische Bildwelt gekennzeichnet, die sich immer wieder auf den Raum der transkulturellen Amerikas, vor allem der karibischen Inseln, bezieht, aber die dort aufgefundenen Motive der Verwandlung und der Maskerade auch in andere politisch-historische Räume, insbesondere den zersplitterten Raum des ehemaligen Jugoslawien, transponiert. In erster Linie interessierte mich an dieser Malerei die Frage, wie und aus welchen Gründen eine „migrantische“ Künstlerin Probleme von Identität und Verortung, Verlust und Identifikation gewissermaßen indirekt, also über geografische und kulturelle Umwege, ins Bild setzt.

„Billboard“ (2011) geht in der Reflexion der Malerei als Medium einen Schritt weiter (Abb. 1). Hier nimmt die unbearbeitete rohe Leinwand den größten Teil der

Bildfläche ein. Der materielle Träger steht buchstäblich im Zentrum des Bildes. Zugleich repräsentiert die unbearbeitete Leinwand die Fläche einer Plakatwand, die auf einer gegenständlichen Ebene leer erscheint, auf der Bildebene stellt sie eine Plakatwand dar. Darüber hinaus ist nicht viel zu sehen, nur ein Teil der Konstruktion der Wand und ein Stück nicht weiter differenzierter Landschaft, ebenso in Grautönen gehalten wie der Himmel, aus dem ein fahles Sonnenlicht von hinten auf die Plakatwand fällt. An einigen Stellen scheint das Licht durch Löcher in der Plakatwand hindurch. „Löcher“, die auf der Ebene der malerischen Wirklichkeit nicht durch Fehlstellen, sondern durch Auftragen weniger Farbflecken entstehen.

„Billboard“ ist von besonderem Interesse, wenn man das Bild im Zusammenhang von Vukojes „hybriden“ Bildern zu Transkulturalität, Grenzüberschreitung und Identitätswechsel sieht. Wie „Billboard“ über die Materialität der Malerei in Beziehung zur ihren illusionistischen Qualitäten reflektiert, erinnert es an eine zentrale Debatte in der Kunst und Kunsttheorie Mitte des 20. Jahrhunderts. Die modernistische Kunsttheorie, vertreten vor allem durch Clement Greenberg, sah das „Wesen“ jeder künstlerischen Gattung in der Besinnung darauf, was „in jeder einzelnen Kunst einzigartig und irreduzibel ist“.² Als zentrale Aufgabe der einzelnen Künste wurde ihre Selbstdefinition, also die Bestimmung des Eigenen und die möglichst vollständige Ausgrenzung alles Uneigentlichen, proklamiert. Für die Malerei als Leitmedium der modernistischen Kunsttheorie bedeutete dies die Reduktion auf ihre „essenziellen“ Eigenschaften, die Flächigkeit und die rein optische Erfahrung, und den Ausschluss des Figurativen, des Plastischen und des Narrativen.

1. Reinheit, Identität und Moderne

Die Löcher in Vukojes „Billboard“ – ein illusionistisches Bild zum Problem der Malerei als Medium der Repräsentation und Auslöser von nicht gegenstandsgebundenen visuellen Sensationen – erinnern an das Paradigma der Flatness in der modernistischen Theorie und an Greenbergs berühmtes Diktum, dass die essenzielle Flächigkeit des Mediums nicht im Sinne einer perspektivischen Illusion von Raum „durchlöchert“ („hole through“) werden dürfe.³ Greenberg geht von intrinsischen Gesetzmäßigkeiten der verschiedenen Künste aus. Die Leistung der modernen Kunst bestünde zuerst und vor allem in dem Erkennen und Anerkennen der jeweiligen Wesenseigenschaften von Skulptur oder Malerei. Aus dem zunehmenden Bewusstsein und der Akzeptanz der „ursprüngliche[n] Flächigkeit der aufgespannten Leinwand“⁴

und der reinen Visualität der Malerei resultiert die Notwendigkeit, alles Uneigentliche auszuschließen, alles dem Medium „Fremde“ zu verwerfen. „Die Avantgarde-Kunst“, schreibt Greenberg 1940 in seinem Text „Zu einem neueren Laokoon“, „hat in den letzten fünfzig Jahren [...] eine in der Geschichte unserer Kultur beispiellose Reinheit und radikale Begrenzung ihres Tätigkeitsbereichs erreicht. Die Künste befinden sich nun gesichert innerhalb ihrer jeweiligen ‚legitimen‘ Grenzen, und der freie Handel zwischen ihnen hat der Autarkie Platz gemacht.“⁵

Alles Nicht-Eigentliche, alles nicht dem innersten Wesen der Gattung Entsprechende, musste ausgeschlossen und unterworfen werden, um die vollständige Identität der Künste mit sich selbst zu erreichen. „Der Purismus“, schreibt Greenberg gleich zu Beginn des Laokoon-Aufsatzes, ist „die Übersetzung einer äußersten Beunruhigung über das Schicksal der Kunst, einer Sorge um ihre Identität“.⁶ Die Bedrohung der Kunst tritt in Gestalt der Vermischung mit anderen Künsten auf. Für die als „reine Form“ gedachte Musik und Malerei vor allem durch den verderblichen Einfluss der Literatur. Vermischung bedeutet in dieser Konzeption von Identität als absoluter Reinheit Verfall, Verfälschung und Entstellung. Für Greenberg verkörpert die ihr Territorium immer deutlicher abgrenzende Avantgarde den „Selbsterhaltungs-trieb der Kunst“.⁷ Bei Michael Fried spitzt sich die Rhetorik der Abgrenzung in seinem kritischen Text zur Minimal Art aus dem Jahr 1967 martialisch zu. Angesichts der „theatralischen“ Qualitäten und des versteckten Anthropomorphismus, die er den minimalistischen Objekten zuschreibt, konstatiert Fried den „Überlebenskampf der Kunst“ in einem „Krieg zwischen dem Theater und der modernen Malerei, zwischen dem Theatralischen und dem Malerischen“.⁸ Wie Fried in der ersten seiner drei Thesen zur „theatricality“ hervorhebt, geht es in diesem Kampf um nichts weniger als das Überleben der Kunst („the survival of the arts“), während die zweite These gar ihre Entartung („art degenerates“) durch die Illusion, die Schranken zwischen den Künsten auflösen zu könnten, heraufbeschwört.

Diese von Greenberg und Fried exemplarisch vertretene Interpretation der modernen Kunst ist seit den späten 1970er-Jahren vielfach kritisch betrachtet worden. Doch ist die modernistische Ästhetik der Reinheit, die auch eine der Exklusion und der Segregation ist, bisher nicht genügend mit den zeitgenössischen Diskursen der Race Politics in den USA in Verbindung gebracht worden. Offensichtlich befinden sich aber die Argumentationen der Kunsttheorie in struktureller Übereinstimmung mit

den in den rassenpolitischen Diskursen ausgearbeiteten Denkmustern und Begriffen. Der Kult der Reinheit steht dem Horror der Vermischung gegenüber, Identität definiert sich aus einer scheinbar natürlichen Wesenhaftigkeit der Gattung, die es zu bewahren und vor Degeneration durch fremde Elemente zu schützen gelte. Dazu werden als natürlich oder wesenhaft verstandene Grenzen befestigt und Territorien verteidigt. Dieser Diskurs unterscheidet sich vom alten Paragone, dem an Hierarchie orientierten Wettstreit der Künste in Renaissance und Barock. Das Bestreben der genannten Autoren geht weniger dahin, die Überlegenheit der einen über die andere Gattung zu demonstrieren als die Überlegenheit der modernistischen Kunst aus ihrer radikalen Trennung der Künste und Akzeptanz ihrer Wesenseigenschaften zu begründen. Nicht Unterordnung, sondern Segregation ist der Kern des Projekts. Zumindest rhetorisch steht dieses Programm dem Konzept von „separate but equal“ nahe, das die Race Relations in den USA bis in die 1960er-Jahre hinein ideologisch organisiert.

Man kann nun der Ansicht sein, dass es sich dabei um zufällige sprachliche Übereinstimmungen handelt, deren Verwendung in „kunstimmanenten“ beziehungsweise gesellschaftspolitischen Problemzusammenhängen nicht vergleichbar wäre. Diese Position scheint mir jedoch schwach begründet, auch wenn eine systematische vergleichende Betrachtung von Diskursen der Rassentrennung mit dem Diskurs der Trennung der Künste noch aussteht. Auch bevor man diese notwendige Analyse vornimmt, stellt die eminente Hybriditätsphobie dieser Theorie ein geradezu klassisches Beispiel für die von Bruno Latour beschriebene charakteristische „Reinigungsarbeit“ der westlichen Moderne dar. Die kategoriale Trennung von Natur und Gesellschaft, von der Welt der Dinge und der Welt der Menschen, von „modern sein“ als einer Kultur der Trennung dieser Sphären und „vormodernen“ Anschauungen als einer Vermengung dieser Welten. „Wer am meisten über Hybriden nachdenkt, verbietet sie soweit wie möglich“, schreibt Latour.⁹

Man muss davon ausgehen, dass der Diskurs der Reinheit, gepaart mit der existenziellen Angst vor Verunreinigung, Kontamination und Vermischung, seine historischen Grundlagen in den kolonialen Praktiken der politischen und moralischen Grenzziehungen zwischen weißen und nichtweißen Identitätskonstruktionen hat. Die normative Beschwörung der Reinheit und die diskursive Bekräftigung ihrer Vorherrschaft über das Unreine kann ohne diese Geschichte nicht gedacht werden.

Weiße Identität konstituiert sich im kolonialen Diskurs und seit der Aufklärung im Diskurs der „Rasse“ ganz wesentlich über das Motiv der Reinheit. Die gesellschaftliche Ordnung in den USA ist während der Entstehungszeit der zitierten kunstkritischen Texte durch eine ganze Reihe von politischen Maßnahmen und gesetzlichen Regelungen zur Segregation und Vermeidung von Mischehen zwischen den „Rassen“ („miscegenation“) organisiert. Die nach der Abschaffung der Sklaverei eingeführten Jim Crow Laws waren bis 1965 in Kraft. Bis 1952 galt in den USA das „white only“-Prinzip bei Einbürgerungsverfahren. „By 1940, thirty-one states had laws against interracial marriage, but only six had laws prohibiting interracial sex. But both laws and social sanctions against interracial sex and marriage were racist social constructions, formulated largely by white men to protect the ‚purity‘ of the white race and prevent racial mixture.“¹⁰ 1958 sprachen sich in einer Gallup-Umfrage 96 % der weißen Amerikaner/-innen gegen Mischehen aus.¹¹ Um eindeutige Unterscheidungen zwischen Weiß und Schwarz in rechtlichen Fragen vornehmen zu können, wurde an der Wende zum 20. Jahrhundert die „one-drop rule“ eingeführt, wonach als Weiß nur jemand gelten konnte, dessen Abstammung auf keinen Tropfen Schwarzen Blutes schließen ließ. Erst 1967 wurden in einer Entscheidung des Obersten Gerichtshofs Gesetze zum Verbot von Mischehen als verfassungswidrig erklärt.¹²

Was die urbane Segregation betrifft, stellen Douglas S. Massey und Nancy A. Denton in dem Kapitel „The Construction of the Ghetto“ ihres Buches „American Apartheid. Segregation and the Making of the Underclass“ eine dramatische Zunahme der Segregation weißer und Schwarzer Bevölkerungsgruppen in den Städten des Nordens zwischen 1910 und 1940 dar. „At the block level [Wohnblocks], the degree of black-white segregation in northern cities reached an average value of 89 by 1940.“ Auf der Ebene von Stadtteilen hätten im Jahr 1940 mindestens 70 % der Schwarzen Stadtbewohner im Norden übersiedeln müssen, um ein ausgewogenes Verhältnis herzustellen. In Chicago stieg der Isolationsindex zwischen 1900 und 1940 von 10 % auf 70 %, in New York von 5 % auf 42 %.¹³

Dies sind nur wenige Hinweise auf die politische und soziale Reinigungsarbeit der rassistisch verfassten amerikanischen Gesellschaft um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Sie müssen an dieser Stelle genügen, um mit den Worten der US-amerikanischen Philosophin Dana Berthold klarzumachen, „to invoke purity ideals in the US is to mobilize this genealogy of racialized associations“.¹⁴ Berthold macht in ihrem Auf-

satz zur Genealogie von „Rasse“, Reinheit und Hygiene sehr deutlich, wie physische Reinheit mit moralischer Reinheit und beide mit weißer Identität in zunächst expliziter, später impliziter Abgrenzung zur „Unreinheit“ nichtweißer Gruppen verknüpft sind und der Ausschluss des „Unreinen“ immer auch mit dem Ausschluss von „im-pure‘ others“ beziehungsweise ihrer Unterwerfung unter die Gewalt der sich als rein (und weiß) imaginierenden Gruppe einhergehen.

2. „Ungerechtfertigte Hybride“

So untrennbar der Reinheitsdiskurs in westlichen Gesellschaften historisch mit kolonialer Machtausübung und Vernichtung sowie dem Rassismus als ihrer Legitimationstrategie verbunden ist, muss dennoch gefragt werden, auf welche Weise sich die kunsttheoretische Grenzpolitik und das modernistische Reinheitsgebot in diesem politischen und diskursiven Kontext verorten lassen. Es kann nicht darum gehen, etwa Greenbergs Kunsttheorie als rassistisch zu diffamieren, auch wenn einige ihrer zentralen Beschreibungskategorien offensichtlich aus einer Tradition rassistischer Diskurse entlehnt sind. Man kann sich allerdings auch nicht mit der Feststellung eines bloßen rhetorischen Effekts dieser politischen Diskurse auf das vergleichsweise harmlose Feld der Kunstkritik begnügen, sondern muss vor dem Hintergrund des institutionalisierten Rassismus der amerikanischen Gesellschaft dieser Zeit die (durchaus politische) Funktion dieser normativen Kritik auf Mechanismen des Ein- und Ausschlusses im Feld der Kunst im Auge behalten. Denn Segregation ist auch im institutionalisierten Kunstbetrieb von großer Bedeutung, worauf ich weiter unten zurückkomme.

Wie verhält sich also der kunstkritische Kampf der 1940er- bis 1960er-Jahre gegen Praktiken der Vermischung (unter anderem manifest in seiner Abwertung des Surrealismus) zu der rassistisch organisierten amerikanischen Gesellschaft, zu den Prozessen der Dekolonisation, der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und den transkulturellen Praktiken und Theorien dieser Zeit, die am Abbau von über jahrhundertlang gewaltsam etablierten politischen und sozialen Grenzen entlang der Kategorie von „Rasse“ und den darauf gegründeten ethnisch-national definierten Kulturbegriffen arbeiten?

In Greenbergs „Avantgarde und Kitsch“¹⁵ (1939) hat der Gegner der Kunst noch einen Namen: die kapitalistische Kulturindustrie, der Kitsch als Erfahrung aus zweiter Hand und die faschistische Tendenz dieser Form von Massenkultur. Mit Green-

bergs zunehmend formalistischer Einstellung, die die Avantgarde weitgehend entpolitisiert, wird auch der Gegner abstrakter.¹⁶ Einen Namen für diese Bedrohung durch Mischung hatte Irving Babbitt, dessen Buch „The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts“ einen der zentralen Einflüsse auf Greenbergs Kunsttheorie darstellt, bereits 1910 gefunden: die Konfusion der Künste in Gestalt „ungerechtfertigter Hybride“.¹⁷

Bereits in der Zwischenkriegszeit kommen im Raum des „Black Atlantic“¹⁸ neue Beschreibungsmodelle von Kultur, kulturellen Kontakten und wechselseitigen Transformationen auf, die den komplexen Zusammensetzungen von auf Kolonialismus, Sklaverei und Migration gegründeten Gesellschaften gerecht zu werden versuchen. Konzepte von Synkretismus, Hybridisierung und Kreolisierung treten an die Stelle der Vorstellung von reinen und in sich geschlossenen Kulturen. 1940, im selben Jahr, in dem Greenbergs „For a Newer Laokoon“ erscheint, veröffentlicht Fernando Ortiz in Kuba das Buch „Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar“, das 1947 auf Englisch in den USA erscheint. Anhand des Wechselspiels der in allen Belangen konträren Produkte Tabak und Zucker, die zu allegorischen Figuren werden, erzählt Ortiz die „wahre Geschichte Kubas“ als die Geschichte seiner miteinander verwobenen Transkulturationen. Ortiz führt als Erster den Begriff der „Transkulturation“ ein, als Ersatz für den Begriff der „Akkulturation“, dessen Verwendung sich in der Anthropologie gerade verbreitete:

„Acculturation is used to describe the process of transition from one culture to another, and its manifold social repercussions. But *transculturation* is a more fitting term. I have chosen the word *transculturation* to express the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk, either in the economic or in the institutional, legal, ethical, religious, artistic, linguistic, psychological, sexual, or other aspects of its life.“¹⁹

In den USA waren es vor allem die Forschungen des Anthropologen Melville J. Herskovits seit den späten 1920er-Jahren, die die transkontinentalen Wanderungen kultureller Elemente im Raum des „Black Atlantic“ nachzeichnen und Prozesse der

Aneignung, Übersetzung und Re-Interpretation von kulturellen Ausdrucksformen unter den spezifischen Bedingungen und Machtverhältnissen von Sklaverei und weißem Suprematismus untersuchen. Die in seinem 1941 erschienenen Buch „The Myth of the Negro Past“ zusammengefassten Forschungen wurden in den USA breit und kontrovers diskutiert, auch weil sie in einer auf Segregation bedachten rassistischen Gesellschaft den Zusammenhang von „Rasse“ und Kultur zurückweisen und die synkretistischen Verbindungen von euro-amerikanischen und afro-amerikanischen kulturellen Elementen herausstreichen.²⁰

Diese Arbeiten sind genau an jenen Grenzüberschreitungen, kulturellen „Unreinheiten“ und wechselseitigen Transformationen in den Kontaktzonen von Sprachen, Religionen und künstlerischen Ausdrucksformen interessiert, die von der modernistischen Kunsttheorie als Bedrohung für das Überleben der (weißen) Kultur dingfest gemacht werden. In der Auseinandersetzung um zeitgenössische Definitionen von Kultur und Moderne bilden diese transkulturellen Forschungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts den Gegenpol zu Reinheitsfundamentalismus und Hybridentrophobie in der modernistischen Kunsttheorie. Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass die beiden Diskursfelder zu weit voneinander entfernt sind, um überhaupt als Stimmen in einer Auseinandersetzung betrachtet zu werden. Diesem Einwand stehen zumindest zwei Argumente entgegen. Zum einen lassen sich einige personelle Verbindungen zwischen diesen differenten Feldern und ihren Akteuren benennen, wie ich weiter unten zeigen werde. Zum anderen beziehen die Positionen von Kritikern wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg im Rahmen von Debatten zu Nationalismus, Partikularismus und Universalismus von Kunst und Kultur unter den historischen Bedingungen politisch-ideologischer Fronten zwischen Faschismus, Stalinismus und liberalem Kapitalismus während und nach dem Zweiten Weltkrieg Stellung. Auf Grundlage einer zunächst antinationalistischen Einstellung kommen diese Kritiker schließlich zu der bemerkenswerten Lösung eines amerikanischen Universalismus der von ihnen unterstützten Künstler des Abstrakten Expressionismus. Wie Lisa Bloom gezeigt hat, wird dabei ein kulturelles Vakuum vorausgesetzt, in dem diese Künstler isoliert und entfremdet arbeiteten.²¹ So schreibt Greenberg 1948: „Isolation is, so to speak, the natural condition of high art in America.“ Er sieht in der Isolation „the condition under which the true reality of our age is experienced“.²² Zur gleichen Zeit identifiziert auch Rosenberg die Erfahrung der Einsamkeit und Entfremdung der in New York arbeitenden Künstler dieser Gruppe, die aus

allen möglichen Ecken in diese Stadt gekommen waren, als entscheidend für die Herausbildung eines neuen Anti-Provinzialismus von globaler Geltung: „Attached neither to a community nor to one another, these painters experience a unique loneliness of a depth that is reached perhaps nowhere in the world.“²³ Der neue Kosmopolitismus der amerikanischen Kunst gründet auf dieser als Vorteil begriffenen Isolation und Entfremdung. Die freiwillige und von der Kritik heroisierte Selbstisolation dieser Malergruppe erscheint im Kontrast zu den oben angeführten urbanen Ghettobildungen entlang des Faktors „Rasse“ in einem besonderen Licht.

3. Blackstream or Mainstream

Die Frage nach der Situierung der Reinheits- und Grenzpolitik von Greenbergs Kunsttheorie im politisch-sozialen Kontext der von rassistischen Color Lines durchtrennten amerikanischen Gesellschaft sowie gegenüber den gleichzeitigen Transkulturalitätsforschungen muss differenziert werden: Stimmt der Essentialismus der Greenberg'schen Theorie mit der Praxis der künstlerischen Avantgarde überein oder geht diese Theorie an der Wirklichkeit der Kunst vorbei? Serge Guibault hat 1983 darauf verwiesen, dass der Abstrakte Expressionismus, mit dem Greenbergs Theorie in erster Linie verbunden ist, nicht allein mit der formalistischen, medienreflexiven Perspektive zu erfassen ist, sondern dass der von Greenberg unter anderem gefeierte freie Ausdruck des Individuums in dieser Malerei eine politisch-ideologische Bedeutung im Zusammenhang der US-amerikanischen Cold-War-Politik hatte.²⁴ David Craven wiederum verwies in den 1990er-Jahren auf die dissidenten linken politischen Einstellungen vieler Abstrakter Expressionisten in der McCarthy-Ära und die Anfeindungen der abstrakten Kunst durch rechte Politiker.²⁵ Craven und andere haben dargestellt, wie der zunächst linke Clement Greenberg Ende der 1940er-Jahre ins anti-kommunistische Lager wechselt, McCarthy als die geringere Gefahr für die Freiheit als die Sowjetunion betrachtet und den Abstrakten Expressionismus nun als apolitisch und wahrhaft amerikanisch deklariert. Für unseren Zusammenhang wesentlicher ist Cravens Analyse der Auseinandersetzung vieler Abstrakter Expressionisten mit der Kunst und Kultur der Native Americans. Die hohe Wertschätzung amerikanischer Northwest Coast Art durch Barnett Newman oder die Anregungen, die Jackson Pollocks Malprozesse von der rituellen Sandmalerei der Navajo erhielten, interpretiert Craven als Ausdruck eines Anti-Eurozentrismus dieser Künstler, ein Argument, das ich weiter unten relativieren möchte.

Da der Abstrakte Expressionismus als eine weiße amerikanische künstlerische Bewegung in die Kunstgeschichte eingegangen ist, sind kunsthistorische Perspektiven bedeutsam, die auf die Präsenz von nichtweißen Künstlern/-innen im Milieu der formativen Phase des Abstrakten Expressionismus in den 1940er-Jahren, also vor dem großen Durchbruch dieser Bewegung um 1950, hingewiesen haben.²⁶ Die drängende Frage, die sich angesichts dieses Sachverhalts ergibt, betrifft das Verhältnis von insbesondere afroamerikanischen Künstlern/-innen, die seit der Harlem Renaissance mit der Ausarbeitung von künstlerischen Sprachen beschäftigt sind, die den spezifischen Erfahrungen der diskriminierten Gruppe Ausdruck verleihen, zu dem universalistischen Anspruch des Abstrakten Expressionismus als „transzendentalem Weltstil“ (Harold Rosenberg)²⁷ oder „Verkörperung des Universellen“ (Thomas Hess).²⁸

Während die modernistische Kunsttheorie die reine abstrakte Kunst und die reine optische Erfahrung propagiert und sie zu universellen Werten erhebt, ist der größte Teil der afroamerikanischen Moderne, die seit der Harlem Renaissance in den 1920er-Jahren bedeutende Künstler wie Aaron Douglas, Jacob Lawrence oder Norman Lewis hervorgebracht hat, in mehrfacher Weise „unrein“. Weniger an Transzendenz und Zeitlosigkeit orientiert als an Geschichte, Community und sozialer Kritik, verfolgt die afroamerikanische Malerei auch stark synästhetische Ansätze in Bezug auf Literatur und Musik und steht darin in großer Nähe zur populären Kultur (Jazz) und den angewandten Künsten (Graphic Design).

Die Position des Malers Norman Lewis ist in Bezug auf die Position Schwarzer Künstler/-innen gegenüber den „universellen Werten“ der weißen Moderne von besonderem Interesse. Lewis kommt aus Harlem und ist mit wichtigen Künstlern des New Negro Movement, wie Aaron Douglas und Jacob Lawrence, vertraut. Er gründet in den 1930er-Jahren Schwarze Künstlervereinigungen, bewegt sich jedoch zunehmend zwischen den Schwarzen und weißen Welten des institutionell segregierten Kunstbetriebs und ist sein Leben lang ein engagierter Bürgerrechtsaktivist (Abb. 2).²⁹ In welcher Weise kann ein politisch engagierter Schwarzer Maler mit den gültigen Normen einer weißen Avantgarde operieren, deren universelle Geltung auf einer scheinbar logischen Entwicklung der europäischen Malerei seit Manet, Cézanne und dem Kubismus beruht?

Ab Mitte der 1930er-Jahre trifft sich Lewis regelmäßig mit Malern wie Pollock, Rothko, Newman, Still und Gottlieb in Bars und in privatem Rahmen, aber eben auch

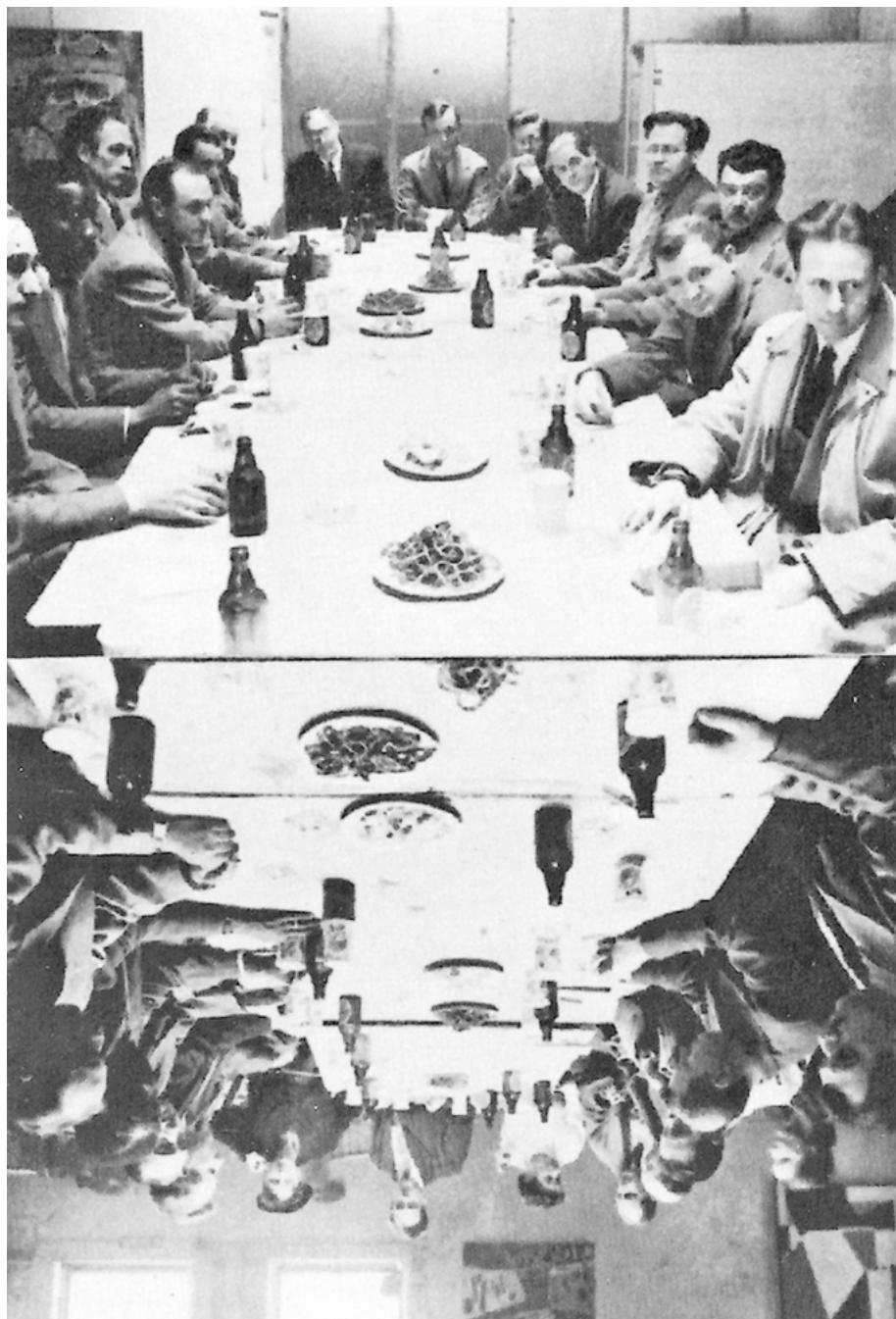


Abb. 2: Norman Lewis bei den Artists' Sessions im Studio 35, New York, Foto: Max Yavno, 1950

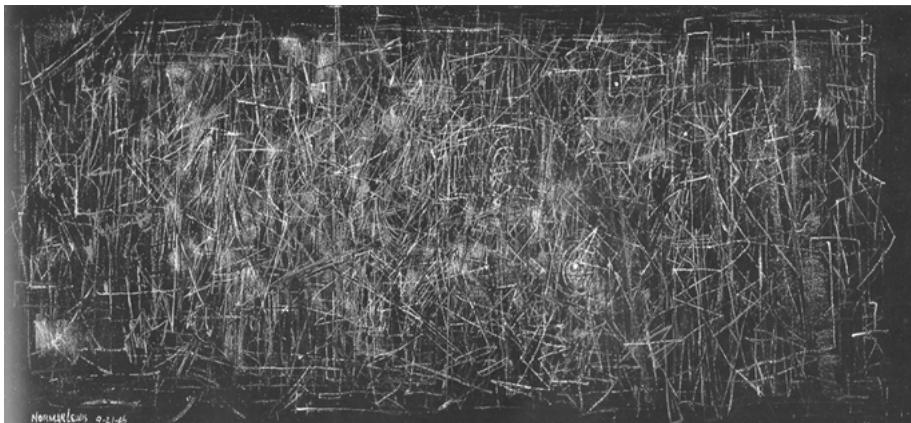


Abb. 3: Norman Lewis, *Metropolitan Crowd*, 1946, Öl auf Leinwand, 45 x 101 cm, Delaware Art Museum

mit Schwarzen Künstlern wie Hale Woodruff oder Romare Bearden. Zugleich setzt Lewis sich anlässlich der Ausstellung „African Negro Art“ im MoMA intensiv mit afrikanischer Kunst auseinander, arbeitet bis Anfang der 1940er-Jahre in einem sozialrealistischen Stil, in dem er Probleme der Afroamerikaner/-innen adressiert, wird sich dann aber – auch durch die Bekanntschaft mit den erwähnten weißen Malern – der Beschränkungen des von Schwarzen Künstlern erwarteten „Negro Idiom“ bewusst. Wie andere nichtweiße Künstler/-innen dieser Jahre sieht sich Lewis vor der Alternative „Blackstream or Mainstream“ (Abb. 3). In der Überzeugung, dass es letztlich die Exzellenz der künstlerischen Arbeit wäre, durch die die Kunst die stärkste Wirksamkeit gegen rassistische Stereotype entfalten könnte, stellt Lewis die sozialen Themen seiner Bilder mehr und mehr hinter die formalen Probleme der Malerei zurück. Gerade weil Lewis sich offensichtlich für diese klare Trennung von politischem Aktivismus und künstlerischer Produktion entscheidet, ist es aufschlussreich, dass Lewis mit dem Durchbruch des Abstrakten Expressionismus aus dessen kanonischer Geschichte ausgeschlossen wird.

Zum einen ist dafür die politische Banalität des kunstinstitutionellen Rassismus als Faktor zu nennen. Interessanter ist es allerdings, die Ausblendung eines Malers wie Lewis aus dem historischen Bild des Abstrakten Expressionismus kunstimmamente zu betrachten. Das Problem von Lewis' Malerei liegt paradoxe Weise in deren einzigartiger Leistung: Lewis arbeitet auf höchstem Niveau mit den malerischen Mitteln von All-over-Strukturen und kraftvoll gesetzten Farbbalken, wie sie uns durch

Bilder von Pollock oder Franz Kline vertraut sind. Doch er trägt in diesen Bildern auch einen Konflikt aus, den man mit dem von W.E.B. Du Bois geprägten Begriff des „Double Consciousness“ verstehen kann. Als zugleich Schwarzer und Amerikaner empfinde der Afroamerikaner nach Du Bois eine ständige Spannung: „Stets fühlt man seine Zweiheit, als Amerikaner, als Neger. Zwei Seelen, zwei Gedanken, zwei unversöhnte Streben, zwei sich bekämpfende Vorstellungen in einem dunklen Körper, den Ausdauer und Stärke allein vor dem Zerreißen bewahren.“³⁰ So sehr die Bilder von Lewis den ästhetischen Prinzipien des Abstrakten Expressionismus entsprechen, so unübersehbar sind sie bei genauerem Hinsehen von kulturellen und politischen Referenzen auf die afroamerikanische Erfahrung „durchlöchert“.

Auch einige andere Vertreter des Abstrakten Expressionismus verbanden mit ihren Bildern Kommentare zu politischen Ereignissen. Man denke an Robert Motherwells „Elegien zur spanischen Republik“. Diese „rein“ abstrakten Bilder konnten jedoch, unabhängig von ihrem Titel, als Kontrastierungen von hell und dunkel, sogar in metaphorischer Lesart von Leben und Tod, als malerische Reflexionen allgemeiner Probleme gelesen werden, ohne eben die Materialität von Farbe und Leinwand in irgend-einer Form von illusionistischer Referenz auf spezifische Situationen zu „durchlöchern“. In dieser Hinsicht hat Norman Lewis das Reinheitsgebot des Modernismus verletzt, indem er, trotz seiner immer wieder betonten Ausrichtung an künstlerischen Problemen, die konkrete Wirklichkeit der US-amerikanischen Race Relations in seinen Bildern präsent werden lies.

Wenn der Abstrakte Expressionismus in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg als Ausdruck von (amerikanischer) Freiheit und Liberalität gefeiert wurde, dann produzierte Lewis mit Bildern wie „Alabama“ oder „American Totem“ einen Abstrakten Expressionismus, der die rassistischen Abgründe der amerikanischen Gesellschaft in diesen Bildern der Freiheit als eine Art Wiederkehr des Verdrängten an die Oberfläche treten lässt. Während Totem und Ritual auch für den frühen Barnett Newman Ausgangspunkte für Bildfindungen darstellen, so bleiben diese in seiner Malerei unspezifisch. Lewis dagegen bezieht sich, bei allem Wert, den er auf die abstrakte Bildkomposition legt, auf konkrete Praktiken wie die rassistischen Rituale des Ku-Klux-Klan (Abb. 4).

Von den großen Namen des Abstrakten Expressionismus war es Ad Reinhardt, mit dem Norman Lewis am engsten befreundet war. Reinhardt hatte radikale linke An-

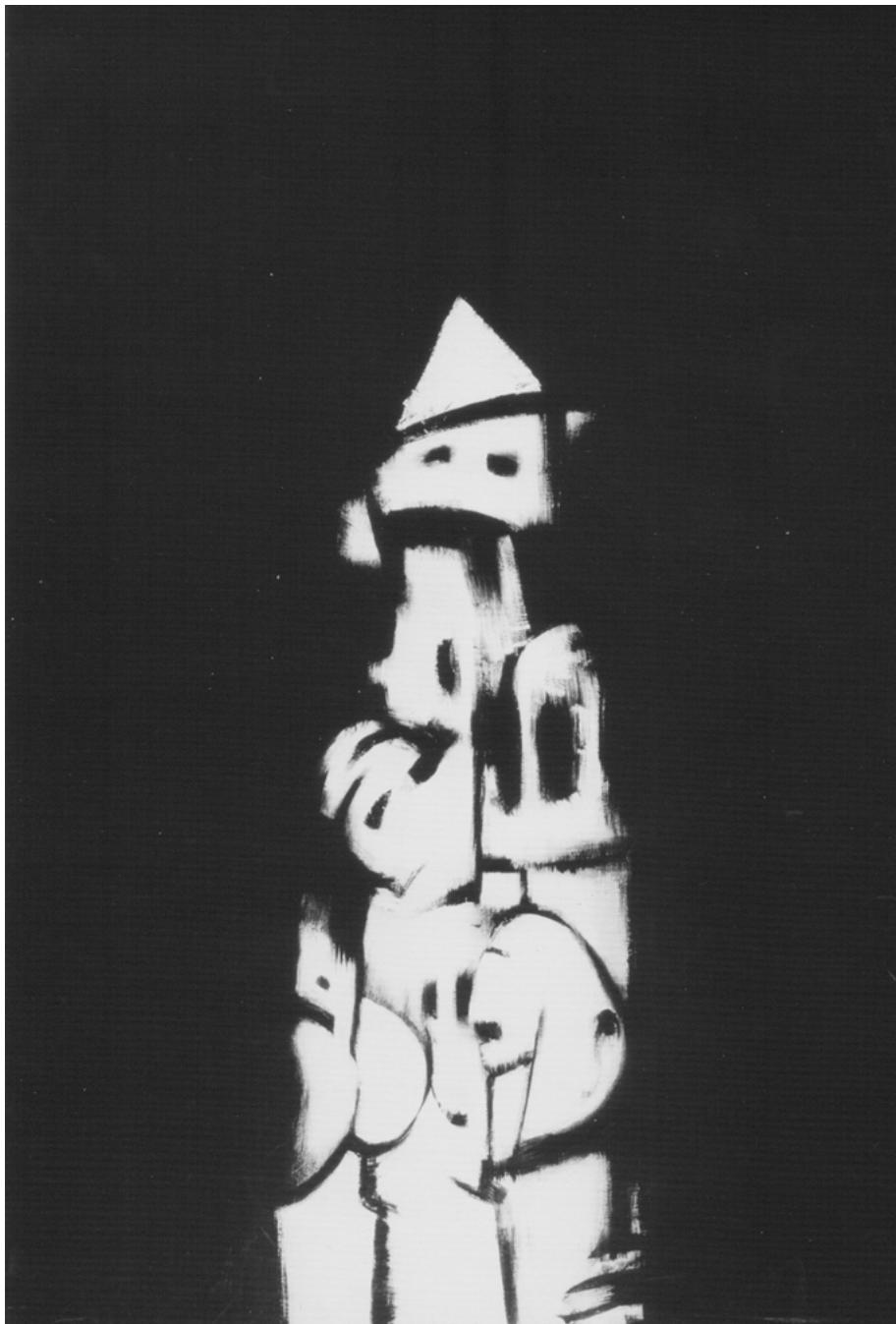


Abb. 4: Norman Lewis, American Totem, 1960, Öl auf Leinwand, 188x114 cm, Sammlung Ouida B. Lewis

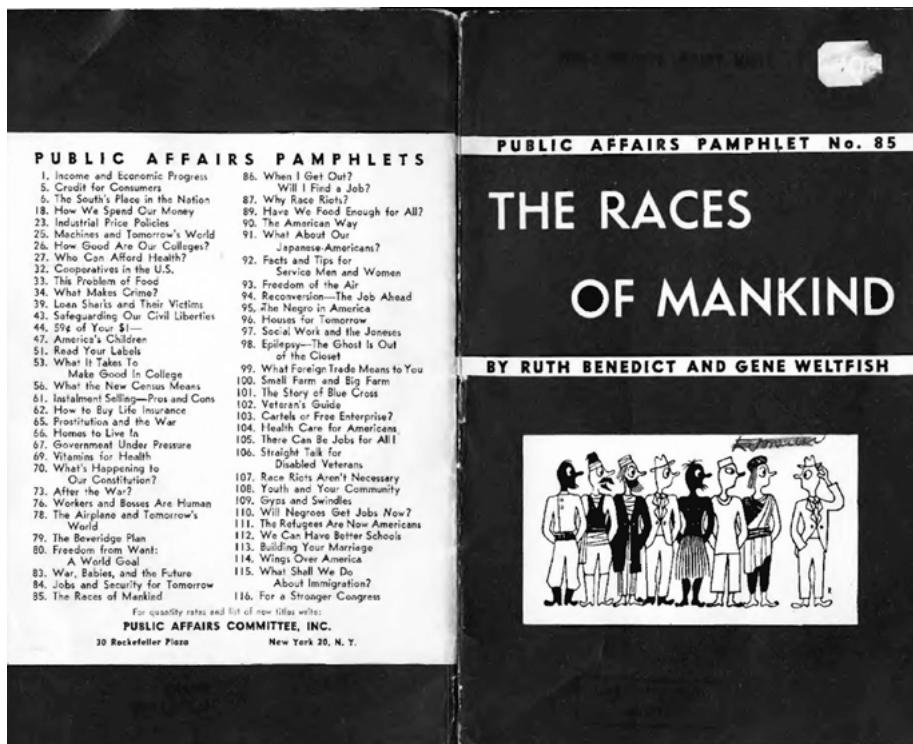


Abb. 5: Ruth Benedict und Gene Weltfish, *The Races of Mankind*. Public Affairs Pamphlet No. 85, Public Affairs Committee, INC. New York 1946, Illustrationen von Ad Reinhardt

schauungen und wurde deshalb vom FBI überwacht. Wie Lewis, mit dem er sich über Fragen der (In-)Effektivität von engagierter politischer Kunst austauschte, optierte er für eine Trennung von künstlerischer Arbeit und politischen Aktivitäten. Reinhardt war neben seiner malerischen Arbeit ein begnadeter Zeichner von kritischen Karikaturen. Dies war ein Gebiet, auf dem er seine politischen, unter anderem antirassistischen und antiimperialistischen Einstellungen in die öffentliche Diskussion einbringen konnte. Eine bemerkenswerte Verbindung dieses prominenten Vertreters modernistischer Kunst zu den weiter oben angesprochenen anthropologischen Studien zur Transkulturalität stellt Ad Reinhardts zeichnerischer Beitrag für eine populäre Publikation dar, die unter der Leitung von Ruth Benedict, der ehemaligen Studienkollegin von Melville Herskovits bei Franz Boas an der Columbia University, 1943 herausgegeben wurde und ursprünglich auch für die US-Armee im Zweiten Weltkrieg bestimmt war (Abb. 5).³¹

4. Unreinheit und Widerstand

An einem bestimmten Punkt meiner Überlegungen zu Transkulturalität und modernistischem Kunstdiskurs in den USA drängte sich mir die Frage auf, ob denn, und wenn ja in welcher Weise, *der* Maler der Transkulturalität in der Mitte des 20. Jahrhunderts, nämlich der Kubaner Wifredo Lam, von einem Autor wie Greenberg wahrgenommen wurde. Lam, der afrikanischer und chinesischer Herkunft ist und im afro-kubanischen Milieu von Santería-Gesellschaften aufwächst, geht in den 1920er-Jahren nach Spanien zum Kunststudium, auch um sich in Europa von dieser Schwarzen spirituellen Sozialisation zu distanzieren. 1938 trifft er in Paris auf Matisse und Picasso und einige der Surrealisten. Auf der Flucht vor den Nazis kehrt er 1941 auf denselben Schiff wie André Breton und Claude Lévi-Strauss über Martinique, wo er mit Aimé Césaire, dem Mitbegründer der Négritude, zusammenarbeitet, nach Kuba zurück. „The whole colonial drama of my youth seemed to be reborn in me“³² sagt er später über die disillusionierende Erfahrung der Rückkehr in das vorrevolutionäre Kuba. Seine Malerei dieser Jahre betreibt eine Vermittlung von Bildkonventionen der europäischen Moderne und Elementen der von Lam wiederentdeckten afro-kubanischen Kultur seiner Heimat. Hybride Figurationen aus menschlichen, tierischen und pflanzlichen Formen bevölkern dicht gedrängte Bildräume voll üppiger Vegetation. In erster Linie sind es Zucker und Tabak – jene Natur-/Kulturprodukte, die Fernando Ortiz zur gleichen Zeit in „Cuban Counterpoint“ als Symbole von Sklaverei und (Neo-)Kolonialismus beziehungsweise Freiheit und Selbstbestimmung analysiert hatte – von denen die Santería-Gottheiten in Lams Bildern umgeben sind. Bemerkenswert ist dabei eine synkretistische Verschmelzung von zum Beispiel männlichen Orishas und weiblichen Heiligen, sodass die Transkulturalität der Malerei von einem Transgendering ihrer Motive begleitet wird. Lam positioniert sich deutlich aufseiten der Schwarzen Kulturen Kubas und gegen den Neokolonialismus sowie den touristischen Blick auf das Land. Mitte der 1940er-Jahre wird Lam (abgesehen von Greenberg) in New York zunächst relativ stark beachtet und manchmal sogar als amerikanischer Maler bezeichnet, weil Kritiker die Nähe zu vergleichbaren Themen (Totem, Mythos) in den Bildern der frühen Abstrakten Expressionisten erkennen. Doch unterliegt Lam als Schwarzer auch einer primitivistischen Lesart. Er male „under a spell“ und seine Bilder seien voll von „dark mysteries of Voodoo“ (Abb. 6).³³

In Greenbergs Schriften findet sich die kurze Kritik einer Ausstellung von Lam in der Galerie von Pierre Matisse im Jahr 1942. Diese Kritik verdient es, ausführlicher

zitiert zu werden, da sie hinsichtlich einiger notwendiger Kommunikationsprobleme zwischen modernistischer und transkultureller Kunst sehr aussagekräftig ist:

„With gouache this Cuban painter achieves the boldness of oil. He has an idiom all his own, when he manages to escape Picasso – an abstract treatment of floral and animal motifs against dun and light-gray backgrounds, derived apparently from Amerindian art. Lam draws with a great deal of flair. But all is ruined – in some pictures by a straining after bravura effects, by showy motions, in others by obsessive rhythms and the inability to be more than decorative. And in two instances the artist's reliance upon Picasso for ideas is so great as to be parody. Yet something may come out of it. Lam has a gift but doesn't seem to know what to do with it.“³⁴

Während für Greenberg die „obsessiven Rhythmen“ zur Qualitätsminderung beitragen und die Verwandtschaft mit Picasso zur „Parodie“ gerinnt, besteht der Beitrag von Lams Malerei zu einer proto-postmodernen und proto-postkolonialen Kunst gerade in dieser Neuanreicherung des europäischen Primitivismus mit Elementen jener Kulturen, aus deren Rezeption und Formalisierung sich dieser zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte. „Lam's adaptations of European modernist styles already informed by African elements engage notions of originality and authenticity“, schreibt dazu Sims.³⁵ Lams kultureller Partikularismus entspricht damit nicht dem Prinzip der Universalisierung des „Primitiven“. Die notwendige Voraussetzung für den „legitimen“ Primitivismus der weißen Moderne ist die kulturelle Distanz des Künstlers zu jener Kultur, die er sich fragmentarisch aneignet (Picasso zu Afrika; Newman zu den North-West-Coast-Indianern; Pollock zu den Navajo). Die jeweilige Kultur fungiert als Auslöser und Anreger, während die weitere künstlerische Entwicklung meist die Ablösung formaler Elemente von ihren Bedeutungsfunktionen mit sich bringt. Nur durch weitgehende Abstraktion der partikularen Quelle kann der westliche Künstler Anspruch auf universale Geltung einer Kunst erheben, in der „nur zeitlose und tragische Bildthemen Wert besitzen“³⁶, wie Gottlieb, Rothko und Newman in einem berühmten Statement aus dem Jahr 1943 feststellten.

Vergleichen wir die zitierte Kritik Greenbergs mit den Ausführungen von David Siqueiros zu Lams Kunst in seinem „Offenen Brief an die Maler und Bildhauer Kubas“ aus dem Jahr 1943:



Abb. 6: Wifredo Lam, Oya, 1944, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, Privatsammlung, Caracas, © Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP Paris

„Man hatte mir gesagt, er sei einfach ein Schüler Picassos und er sei mehr oder weniger talentiert. Ich stimme mit diesem Urteil nicht überein. Zweifellos hat Lam von Picasso gelernt, und daran hat er sehr gut getan. Aber seine heutigen Arbeiten zeigen Elemente der schwarzen Rasse, die in der kubanischen bildenden Kunst der Zukunft eine enorme Bedeutung erlangen sollten. [...] Ein solcher nicht griechisch-lateinischer Beitrag wird in Kuba dieselbe belebende Rolle spielen wie in Mexiko der indianische Einfluss.“³⁷

Während Greenberg die motivischen Elemente als „indianisch“ verkennt, möglicherweise weil viele Abstrakte Expressionisten sich auf die Kunst der Native Americans bezogen, sieht der mexikanische Maler das afrikanische Element in Lams Bildern als Teil einer ästhetischen Revolution im Rahmen der dekolonialen Bewegung. Ich habe Siqueiros hier ins Spiel gebracht, weil er in den 1930er-Jahren in den USA sehr aktiv war und der frühe Jackson Pollock 1936 am Siqueiros Experimental Workshop in New York teilgenommen hat. Siqueiros ist Teil jener transkulturellen und transmedialen Bewegung, die dem modernistischen Reinheitskult diametral politisch und künstlerisch entgegensteht. „Meiner Meinung nach hatten alle die Leute unrecht, die in diesem Jahrhundert behauptet haben, dass sich die verschiedenen Ausdrucksformen der bildenden Künste mit der Wiedererlangung ihrer Autonomie *definitiv befreit* haben“,³⁸ bringt Siqueiros 1948 das dezidierte Gegenargument zu Greenberg. In einem Vortrag von 1947 fordert er „eine systematische Kritik an der Tendenz der reinen Kunst“,³⁹ anschließend an eine Äußerung von 1934:

„Wir müssen eine polygraphische Kunst entwickeln, die Malerei, Plastik und Graphische Kunst kombiniert und die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erweitern wird. Kunst *darf nicht länger in isolierte Gattungen zerfallen, in reine Malerei oder reine Bildhauerei*, sondern muss eine neue, kraftvollere, modernere Sprache finden, die ihr als künstlerische Ausdrucksform größere Wirkung und Geltung verschaffen wird.“⁴⁰

Ab den späten 1940er-Jahren nahm die Reinigungsarbeit in der Kunst, parallel und in Verbindung mit den politischen Säuberungen der McCarthy-Politik ihren Lauf. Je stärker der Antikommunismus und die Fixierung auf eine originär amerikanische Kunst zunahmen, umso fester etablierte sich die Beschwörung des Individuums, dessen unmittelbarer Ausdruck in der Kunst mit dem Ausdruck des universell Mensch-

lichen und seiner Beziehung zum Absoluten gleichgesetzt wurde. Die ideologiekritische Neubetrachtung des Abstrakten Expressionismus und der ihn begleitenden Kunsttheorie seit den späten 1970er-Jahren hat aber vielleicht zu sehr auf deren Rolle in der Cold-War-Politik der USA fokussiert. Dabei geriet eine andere Konfliktlinie aus dem Blickfeld: die anfängliche Nähe und späteren Frontbildungen zwischen weißer amerikanischer Moderne auf der einen Seite und dekolonialen künstlerischen und kulturtheoretischen Projekten im Kontext afroamerikanischer und Third-World-Politiken, deren Verbindung von Transkulturalität und Transmedialität einen heute aktuellen Diskurs vorbereiteten.

(Anm. d. Red.: Die Adjektive „schwarz“ und „weiß“ werden hier teilweise groß geschrieben, wenn sie in rein politischem Sinne gemeint sind.)

- 1 | Christian Kravagna: Das Heilige und das Profane. Malerei als Maskerade, in: Hemma Schmutz und Maja Vukoje (Hg.): Maja Vukoje, Nürnberg 2012, S. 50–59.
- 2 | Clement Greenberg: Modernistische Malerei, in: ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Berlin 1997, S. 267.
- 3 | Clement Greenberg: Für einen neueren Laokoon, in: Greenberg 1997 (wie Anm. 2), S. 75.
- 4 | Ebd., S. 77.
- 5 | Ebd., S. 71.
- 6 | Ebd., S. 56.
- 7 | Ebd., S. 64.
- 8 | Michael Fried: Art and Objecthood, in: Gregory Battcock (Hg.): Minimal Art. A Critical Anthology, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 116–147.
- 9 | Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main 2008, S. 58.
- 10 | Black-White Intermarriage – THE EARLY HISTORY OF MISCEGENATION IN AMERICA, DEFINING RACIAL CATEGORIES, DEMONIZING ASIAN IMMIGRANTS. <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/6011/Black-White-Intermarriage.html> [Abruf: 25.2.2013].
- 11 | David A. Hollinger: Amalgamation and Hypodescent. The Question of Ethnoracial Mixture in the History of the United States, in: The American Historical Review, Bd. 108, Dezember 2003, H. 5, S. 1363–1390, hier S. 1364.
- 12 | Ebd., S. 1365.
- 13 | Douglas S. Massey und Nancy A. Denton: American Apartheid. Segregation and the Making of the Underclass, Cambridge, Mass./London 1993, S. 17–32.
- 14 | Dana Berthold: Tidy Whiteness. A Genealogy of Race, Purity, and Hygiene, in: Ethics & the Environment, Bd. 15, 2010, H. 1, S. 1–26, hier S. 1.
- 15 | Clement Greenberg: Avantgarde und Kitsch, in: Greenberg 1997 (wie Anm. 2), S. 29–55.
- 16 | Diese Entwicklung korrespondiert mit dem politischen Wandel des Autors vom Marxisten zum Antikommunisten in der McCarthy-Ära.
- 17 | Vgl. Sheila Christofides: The Intransigent Critic. Reconsidering the reasons for Clement Greenberg's formalist stance from the early 1930s to the early 1970s, PhD University of New South Wales 2004, S. 119.
- 18 | Paul Gilroy: The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness, London 1993.
- 19 | Fernando Ortiz: Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar [1947], Durham/London 1995, S. 98.
- 20 | Melville J. Herskovits: The Myth of the Negro Past [1941], Boston 2005.
- 21 | Vgl. Lisa Bloom: Ghosts of Ethnicity. Rethinking Art Discourses of the 1940s and 1980s, in: dies. (Hg.): With Other Eyes. Looking at Race and Gender in Visual Culture, Minneapolis/London 1999, S. 23.

- 22 | Clement Greenberg: The Situation at the Moment, in: *Partisan Review*, 5, Januar 1948. Zit. nach Bloom 1999 (wie Anm. 21), S. 22.
- 23 | Harold Rosenberg in einem Katalog der Galerie Maeght 1947. Zit. nach Bloom 1999 (wie Anm. 21), S. 23.
- 24 | Serge Guilbault: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983.
- 25 | David Craven: *Abstract Expressionism and Third World Art. A Postcolonial Approach to 'American Art'*, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 14, Nr. 1, 1991, S. 44–66.
- 26 | Ann Eden Gibson: *Abstract Expressionism. Other Politics*, New Haven/London 1997. David Craven: *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*, Cambridge 1999.
- 27 | Harold Rosenberg: *Introduction to Six American Artists*, in: *Possibilities 1947–1948*, S. 75. Zit. nach Gibson 1997 (wie Anm. 26), S. 44.
- 28 | Thomas Hess: *Abstract Painting*, New York 1951, S. 158, zit. nach Gibson 1997 (wie Anm. 26), S. 44.
- 29 | Norman Lewis. *Black Paintings 1946–1977*, Ausst.-Kat. The Studio Museum in Harlem, New York 1998.
- 30 | W. E. B. Du Bois: *The Souls of Black Folk. Die Seelen der Schwarzen [1903]*, Freiburg 2003, S. 35.
- 31 | *The Races of Mankind*, by Ruth Benedict and Gene Weltfish, Public Affairs Pamphlet No. 85, New York 1943.
- 32 | Wifredo Lam im Gespräch mit Max-Pol Fouquet, zit. nach Lowery Stokes Sims: *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923–1982*, Austin, Texas 2002, S. 33.
- 33 | Sims 2002 (wie Anm. 32), S. 75.
- 34 | Clement Greenberg: *Wilfredo [sic!] Lam. Gouaches. At Pierre Matisse*, in: *The Nation*, 12. Dezember 1942. Zit. nach Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, hg. v. John O'Brian, Bd. 1, 1986, S. 131.
- 35 | Sims 2002 (wie Anm. 32), S. 62. Die afroamerikanische Schriftstellerin Zora Neale Hurston hat in den frühen 1930er-Jahren eine der ersten und hellsichtigsten Kritiken der Konzepte von Originalität und Autorschaft in der weißen Moderne vorgebracht, in welcher sie das später in der postkolonialen Theorie bedeutende Konzept der „Mimikry“ ins Feld führt: „The Negro, the world over, is famous as a mimic. But this in no way damages his standing as an original. Mimicry is an art in itself.“ Zora Neale Hurston: *Characteristics of Negro Expression*, in: Nancy Cunard (Hg.): *Negro. An Anthology [1934]*, New York/London 2002, S. 24–31.
- 36 | Adolph Gottlieb und Mark Rothko mit Barnett Newman: *Statement*, in: Edward Alden Jewell: *Globalism Pops into View*, in: *The New York Times*, 13.6.1943, S. X9. Zit. nach der deutschen Übersetzung in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern 2003, S. 689.
- 37 | David Alfaro Siqueiros: *Offener Brief an die modernen Maler und Bildhauer Kubas*, in: ders.: *Der neue mexikanische Realismus*, Dresden 1975, S. 88–107, hier S. 101.
- 38 | David Alfaro Siqueiros: *Für eine neue, integrale Kunst*, in: *Siqueiros 1975* (wie Anm. 37), S. 144–149, hier S. 146.
- 39 | David Alfaro Siqueiros: *Synthese des historischen Entwicklungsprozesses der modernen mexikanischen Malerei*, in: *Siqueiros 1975* (wie Anm. 37), S. 131–143, hier S. 142.
- 40 | David Alfaro Siqueiros: *Zu einer Veränderung der bildenden Künste [1934]*, in: Harrison/Wood 2003 (wie Anm. 36), Bd. 2, S. 517.