

Eine Ausstellung  
der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst  
in den Räumen der  
Akademie der Künste, Berlin (West)  
vom 9. November bis 28. Dezember 1980

Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft  
des Regierenden Bürgermeisters von Berlin,  
Herrn Dietrich Stobbe,  
und Sr. Exzellenz,  
des Botschafters der Vereinigten Staaten von  
Amerika in der Bundesrepublik Deutschland,  
Herrn Walter J. Stoessel, Jr.

Vom 11. Januar bis 15. Februar 1981  
zeigt der Kunstverein Hamburg die Ausstellung.  
Sie steht dort unter der Schirmherrschaft  
des Generalkonsuls der Vereinigten  
Staaten von Amerika in Hamburg,  
Herrn Grant E. Mouser, III

**Amerika  
Traum und Depression  
1920/40**

# Inhaltsverzeichnis

## *Kultur, Nation und Krise*

Josuah C. Taylor	Kunst und Öffentlichkeit in Amerika	12
Olaf Hansen	Erinnerung als Utopie Zur Kunst und Kultur der Dreißiger Jahre	21
Warren Susman	Die Dreißiger Jahre	67

## *Pragmatismus und Präzision*

Bernhard Schulz	Made in America Technik und Dingwelt im Präzisionismus	72
-----------------	---	----

## *Die Metropole*

Bernd Weyergraf	Licht von der Seite und Eyes Examined Hopper und Marsh	140
John Czaplicka	Engagement für das Leben Realismus in der amerikanischen Kunst seit der Jahrhundertwende	156
Karl-Ludwig Hofmann	Der Künstler als Publizist Zur Tradition der politischen Grafik in Amerika	215

## *Die Provinz*

Eckhart Gillen	Das Bild Amerikas: Ein verlorenes Paradies Zur Malerei der Regionalisten und magischen Realisten	234
----------------	--	-----

## *Dokumente eines begrenzten Raums*

Yvonne Leonard Gisela Stahl	Eine Reise ohne Schatten Die Idee Amerikas in den Reiseführern des "Federal Writer's Project"	290
Hubertus Gaßner	Die Reise ins Innere. "Amerika den Amerikanern vorstellen" Die Fotografen der "Farm Security Administration"	313

*Wandbilder: Ein Postamt in der Bronx*

Greta Berman	Amerika als Epos Wandmalerei im Regierungsauftrag	361
Olav Münzberg Michael Nungesser	Die mexikanischen Wandmaler Orozco, Rivera und Siqueiros in den USA	378

*Helden aus einer anderen Welt*

Yvonne Leonard	Superman rettet Amerika Ein Mythos gegen die Krise	407
Ulrich Gregor	Vom "Jazz Age" zum sozialen Realismus Bemerkungen zum amerikanischen Film 1919—1940	420

*New Deal*

Thomas Ferguson	Von Versailles zum New Deal Der Triumph des multinationalen Liberalismus in Amerika	436
Francis O'Connor	Entwicklungsgeschichte der Projekte zur bildenden Kunst im New Deal 1933—1943	452

*Amerika zwischen zwei Kriegen*

Antje Gerlach Cornelia Thater Bernhard Lilienthal	Zeitgeschichtliche Dokumente 1917—1945	464
---	--	-----

Biografien (John Czaplicka)	496
-----------------------------	-----

Ausgewählte Bibliografie (John Czaplicka)	514
---	-----

Ausstellungsverzeichnis	527
-------------------------	-----

Leihgeberliste	543
----------------	-----

Abkürzungsverzeichnis	526
-----------------------	-----

# *Das Bild Amerikas: Ein verlorenes Paradies*

## *Zur Malerei der Regionalisten und magischen Realisten<sup>1</sup>*

### *Tod in Arkadien*

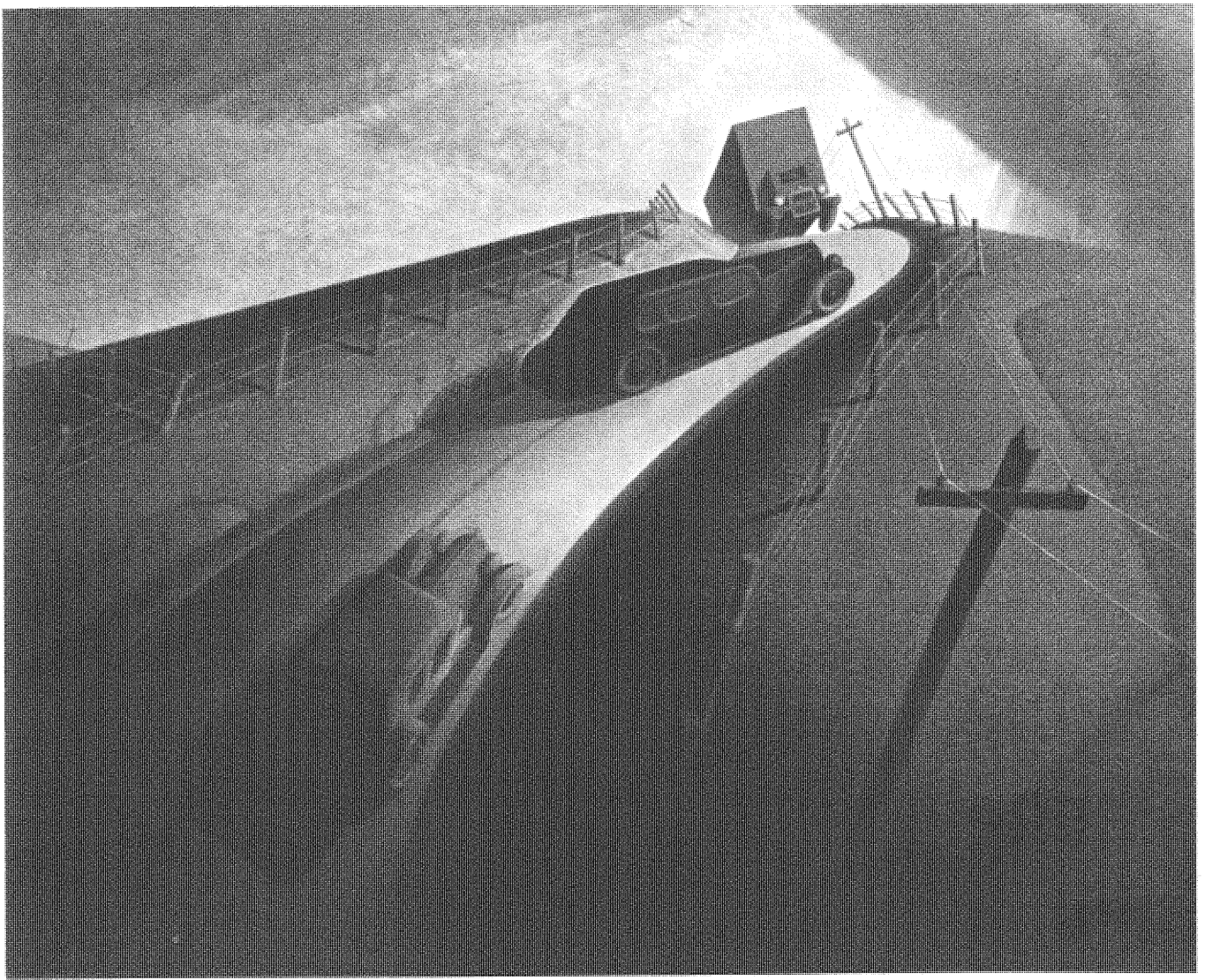
Auf einer steil ansteigenden Landstraße überholt eine große, schwarze, stromlinienförmig geschnittene Limousine ein eher altmodisch wirkendes Ford T-Modell. Über die Hügelkuppe rast ein rot lackierter LKW auf das Fahrzeug zu. Ein Zusammenstoß ist unvermeidlich. Das grelle Sonnenlicht, das von einer bedrohlich rechts aufziehenden Regenwolke gleich verdeckt sein wird, dramatisiert die Szenerie durch scharfe Schlagschatten. Die extreme Aufsicht, die gekrümmte Optik und verzerrte Perspektive überhöhen das scheinbar prosaische Thema eines Autounfalls zum Sinnbild. Natur, repräsentiert durch einen Hügel innerhalb einer Weidelandschaft, bäumt sich auf, als ob sie die Produkte menschlicher Technik wie lästige Fliegen abschütteln wollte. Die sich den Hügel hinaufwindende Straße wird zum Symbol eines willkürlichen Eingriffs in einen natürlich gewachsenen Organismus. Die Spuren der Verletzung werden an der Straßenböschung, der abgebrochenen Grasnarbe sichtbar. Das schwarze Auto, als Mittel menschlicher Herrschaft über die Natur, wird zum Sarg seines Lenkers. Der Kampf der Natur gegen die Technik scheint bereits entschieden zu sein.

Grant Wood hat das Gemälde, *Death on the Ridge Road*, 1934 gemalt in Erinnerung an den Autounfall seines Freundes, dem Schriftsteller Jay Sigmund, auf der Ridge Road nördlich von Stone City, Iowa, im gleichen Jahr. Die Thematik des Gemäldes ist im Rahmen von Grant Woods Gesamtwerk einzigartig. Alle seine Landschaftsbilder klammern konsequent die Spuren der Elektrifizierung und Technisierung der amerikanischen Landwirtschaft aus. Der Künstler rekonstruiert sonst längst vergangene, agrarische Lebensformen. Seine gepflegten, harmonischen Landschaften werden von selbstbewußten Farmern, die zufrieden mit dem Pferdepflug ihre Furchen ziehen, bevölkert.

*Death on the Ridge Road* dagegen demonstriert auf melodramatische Weise den Einbruch der Industrialisierung als *counterforce* in das von Dichtern und Künstlern des 19. Jahrhunderts immer wieder beschworene pastorale Idealbild des ländlichen Amerikas. In diesem Sinne wird der Heimatstaat Grant Woods, Iowa, im Herzen des fruchtbaren Weizengürtels des Mittelwestens zu Arkadien, dem mythischen Zufluchtsort der Antike vor einer mangelhaften Realität. Die Skepsis gegenüber den zerstörerischen Kräften unkontrollierter Technik bringt der Maler im barocken Bildtopos *Tod in Arkadien* zum Ausdruck. Das Memento mori-Motiv eines sprechenden Totenkopfes, der die Lebenden ermahnt, ihre Lebenszeit zu nutzen, erscheint in Gemälden des 17. Jahrhunderts, wie Erwin

1 Der Autor dankt John Czaplicka für Hinweise auf Quellen.

2 Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: E. P., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, 1975



Panofsky nachgewiesen hat,<sup>2</sup> zum erstenmal in Form der Entsetzen auslösenden, überraschenden Konfrontation arkadischer Hirten mit einem Totenkopf geschmückten Sarkophag, der die Inschrift *Et in Arkadia ego: Selbst in Arkadien gibt es mich* (den Tod) trägt. Ähnlich muß Grant Wood, auf einer Farm in Iowa aufgewachsen, die Begegnung mit dem industriellen Fortschritt empfunden haben, der aus der Kindheitsimagination eines großen, fruchtbaren Gartens eine mechanisierte Landwirtschaft gemacht hat, in der die einstmals autarken Farmer im günstigen Fall zu Pächtern und Landarbeitern geworden sind.

In diesem Zusammenhang kommt dem Bild *Death on the Ridge Road* programmatische Bedeutung zu, im Sinne einer in den 30er Jahren unter Künstlern und Schriftstellern weitverbreiteten Antihaltung zum *urban optimism* der 20er Jahre, der im *Präzisionismus* (vgl. Artikel B. Schulz) seinen ästhetischen Ausdruck fand. Die Auseinandersetzung dieser Künstler mit einer unheimlich gewordenen, unbewältigbar erscheinenden Realität, ihre Bilder gegen die Angst, sind Thema dieses Beitrags.

## Von der städtischen zur 'grünen Bohème': Der Künstler als Farmer

Das Mißtrauen gegenüber den Erscheinungen großstädtischer Zivilisation und den Auswirkungen der Industrialisierung, das eine Gruppe amerikanischer Künstler, die von der zeitgenössischen Kunstkritik als Regionalisten bezeichnet wurden, verbindet, geht einher mit der Reflexion ihrer Rolle als Künstler innerhalb der Gesellschaft. Die Selbstdarstellungen Grant Woods bezeichnen die Entstehung eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses in den 30er Jahren.

Wie die meisten seiner amerikanischen Künstlerkollegen, suchte auch Grant Wood in Europa, insbesondere in Paris, erste Orientierung und Anschluß an die als selbstverständliches Vorbild des eigenen Schaffens geltende europäische Malerei. Eine Fotografie (Abb., S. 239) aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Paris, 1924, als er die *Académie Julien*, ein Sammelpunkt amerikanischer Maler, besuchte, zeigt ihn im Habitus des Bohémien in einem Bistro. Der rote Bart im modischen Stil der französischen Künstlerbohème, die schwarze Brille und das schwarze Jacket sind Merkmale einer an der Oberfläche bleibenden Anpassung an die aus dem 19. Jahrhundert überkommene Vorstellung von der Unvereinbarkeit echten Künstlertums mit einer bürgerlichen Existenz. Die soziale Deklassierung am Rande der gutbürgerlichen Gesellschaft wurde vom Bohémien des 19. Jahrhunderts rationalisiert durch provokatives Auftreten und auffallendes äußeres Erscheinungsbild, um die angeblich unüberbrückbare Kluft zur Welt der Philister zu demonstrieren.<sup>3</sup>

G. Woods Begegnung mit der fremden Kultur blieb marginal. Er weigerte sich strikt, auch nur ein Wort französisch zu lernen.<sup>4</sup> Europa, d. h. Paris, war zunächst für ihn, wie für viele amerikanische Intellektuelle, nur Folie puritanischer Sehnsüchte nach exotischen Erfahrungen, sei es die Lasterhaftigkeit des Pariser Nachtlebens, Hungersnöte, italienischer Faschismus oder gar Bolschewismus.<sup>5</sup>

Längst wieder heimgekehrt in die *Main Street* seiner Heimatstadt Cedar Rapids, Iowa, stellt sich Grant Wood in seinem Selbstporträt von 1932 (Abb., S. 241) glattrasiert, betont nüchtern, den Betrachter skeptisch prüfend dar. Auffallend ist die formale und kompositionelle Ähnlichkeit mit neusachlichen Porträts der Münchner neoklassizistischen Schule, insbesondere Georg Schrimpf's. Eine Reise nach München, 1928, zur Überwachung der Ausführung eines Glasfensters für das *Veterans Memorial Coliseum* in Cedar Rapids, und die Begegnung mit der Malerei der *Neuen Sachlichkeit*, aber auch der altdeutschen Malerei etwa eines Hans Memling in der *Alten Pinakothek*, war sicher Auslöser des überraschenden Stilwechsels gegenüber seinen postimpressionistischen oder allegorisch-symbolistischen Anfängen. Die stilistischen Analogien zu der sich seit 1920 in Deutschland, Frankreich und Italien durchsetzenden neoklassizistischen, konservativen, auf die Vorbilder der alten Meister zurückgreifenden Gegenbewegung zu Expressionismus und gegenstandsloser Avantgarde, verdanken sich jedoch nicht einer eher zufälligen künstlerischen Anregung. Der puritanisch erzogene Maler findet im kühlen, rationalen, emotionslosen Stil der konservativ-klassizistischen Variante der *Neuen Sachlichkeit* eine seinem eigenen Lebensgefühl adäquate Ausdrucksweise. Im Gegensatz zu einer Herrscher- oder Geniepose stellt sich Grant Wood als solider, pragmatisch denkender Farmer dar. Jede Spur einer anrühlich bohémehaften Künstlerexistenz ist sorgfältig getilgt. Der schlichte blaue Arbeitsanzug und die sorgfältig frisierten, gestutzten Haare sind äußerer

---

(...) Seine in Europa gemalten Bilder waren einfache impressionistische Beobachtungen bis ihm die Offenbarung der Schule von Van Eyck zuteil wurde. Dessen bemerkenswerte technische Klarheit, seine keine handwerklichen Spuren hinterlassenden Pinselstriche, die atemlose Gepflegtheit seiner sauberen Szenen, der leichte, fast keimtötende Glanz der Flamen zog den Quäker aus Iowa stark an. Neben den unordentlich beschmierten Paletten des Impressionismus und Nachimpressionismus schienen die mittelalterlichen Bilder aus Deutschland und Flandern die absolute, endgültige Vision zu sein. (...)

Grant Wood ist ein Mitglied der großartigen amerikanischen Genossenschaft der schlauen Jugendlichen auf Lebenszeit. Jungen die alt genug sind, zu wissen, wie erwachsen zu werden sie sich leisten können. In Presse und Film gibt es Will Rogers (...) In der Werbegrafik gibt es Norman Rockwells Titelseiten der "Saturday Evening Post". In welcher entscheidenden Weise unterscheidet sich Grant Wood von diesen tüchtigen Kerlen? Bekräftigt er nicht den allgemeinen Wunschtraum, daß doch alles ganz in Ordnung ist? Seine süßen, zu liebkosenden, winzigen, kindischen Landschaften, sein pittoreskes, derbes, gesundes Volk, seine gepflegten, sauber-riechenden Bauernhäuser beweisen ständig, daß bei allem Übel, wir doch unsere Berge und Bäche haben. (...)

Er wird gerade diese Lieblichkeit aufgeben müssen, auf der sein Prestige größtenteils beruht. Er wird diesen Charme ausbrennen müssen, der, egal wie akkurat er malt, die Wahrheit trübt. Mehr als eine rein technische Meisterschaft wird er ein wenig Einsicht in das wirkliche Wetter seines "Middle West" gewinnen müssen — Sandstürme und Dürre, geschlachtete Schweine, ungesätes Getreide, zerstörte Ernten. Ein tragisches Element würde seine sauberen Bauern weniger pittoresk machen, aber der Gotik entsprechender, die nicht weniger schön ist, weil sie so grausam ist.

---

Lincoln Kirstein, *An Iowa Memling*, in: *Art Front*, Juli 1936, S. 6 f.

---



Grant Wood und Th. H. Benton posieren in Großväterkleidung in der *Society for the Prevention of Cruelty to Speakers*, einem Club in Iowa City, Courtesy Joan Liffing-Zug & Associates, Penfield Press, Iowa City, Iowa

3 Helmut Kreuzer, *Die Boheme*, Stuttgart, 1971, S. 154 ff.

4 Hazel E. Brown, *Grant Wood and Marvin Cone. Artists of an Era*, Ames, 1972, S. 15

5 "It was the Paris of drugs and sexual perversions . . . The Youth who wants to take part in a real revolution can do so in Italy to-day, though food and fuel are lacking. For those who seek carnival and the Latin spirit there is still Paris, though France is face to face with financial ruin. And for the more adventurous there is Russia". (Herold Stearns), zit. n. H. Kreuzer, *Die Boheme*, a.a.O., S. 226

6 Vgl. Adam C. Oellers, *Bemerkungen zur Ikonographie des Porträts der zwanziger Jahre*, in: *Kat. Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918—1933*, Köln, 1976



Fotografie, Grant Wood in Frankreich 1924

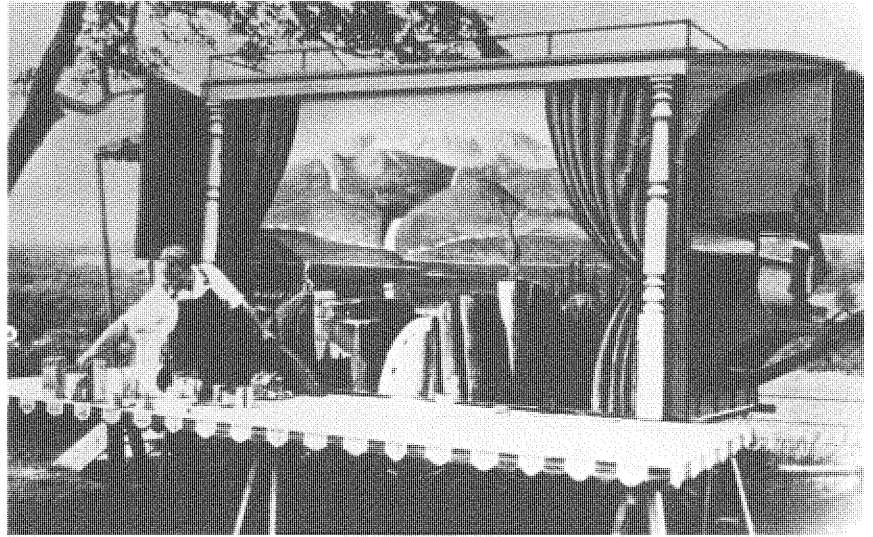


Foto von Grant Wood beim Bemalen eines Eiswaggons mit einer Rocky Mountain Landschaft in der *Stone City Colony and Art School*, Stone City, Iowa, Sommer 1932, Courtesy Joan Liffing-Zug & Associates, Penfield Press, Iowa City, Iowa

Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses, Bekenntnis zu einer handwerklich orientierten, manuellen Arbeitsweise, ohne Anspruch auf Anerkennung einer Sonderrolle als Künstlergenie. An die Stelle von Versatzstücken aus dem Bohèmeleben tritt als soziales Attribut die Windmühle einer amerikanischen Farm. Das Bedürfnis nach sozialer Integration und Anerkennung, das in der Stilisierung zum gewöhnlichen Farmer und Mitbürger sichtbar wird, war nicht nur ein Problem der amerikanischen Regionalisten. Auch das Künstlerporträt der 20er Jahre, insbesondere in Deutschland, betont die handwerklichen und sozialen Aspekte künstlerischer Arbeit durch Einbeziehung von Malutensilien, Atelier oder städtische Umwelt.<sup>6</sup> In seiner neuen Rolle als Berichterstatter des Lebens suchte der Künstler sowohl in Amerika (vgl. Einfluß von Henri und der *Ash Can School* auf die amerikanische Malerei der 30er Jahre im Artikel J. Czaplicka), als auch in Europa eine neue, sozial nützliche Funktion zu gewinnen. Diese "Rückkehr zum Handwerk" (Titel eines Aufsatzes von G. de Chirico, 1920, dem Stichdatum seiner Rückwendung zur Tradition der alten Meister) verbindet sich mit einer polemischen Absage an die avantgardistischen Kunstrichtungen, die den Regionalisten und sozialen Realisten in Amerika gemeinsam war. Die Wiederaufnahme des klassischen Brustporträts der Renaissance, das den Dargestellten in die vorderste Bildebene rückt (Anschnitt), verweist auf ein neues Interesse an Wahrhaftigkeit sich selbst und der kritisch beobachteten Umwelt gegenüber. Der Kleinstädter G. Wood identifiziert sich zwar positiv mit dem von ihm zum Prototyp des im Einklang mit der Natur lebenden Menschen idealisierten Farmer, die sozialen Defizite seiner Mitbürger von der *Main Street* dagegen werden schonungslos bloßgelegt (vgl. Illustrationen zu Sinclair Lewis gleichnamigen Roman).

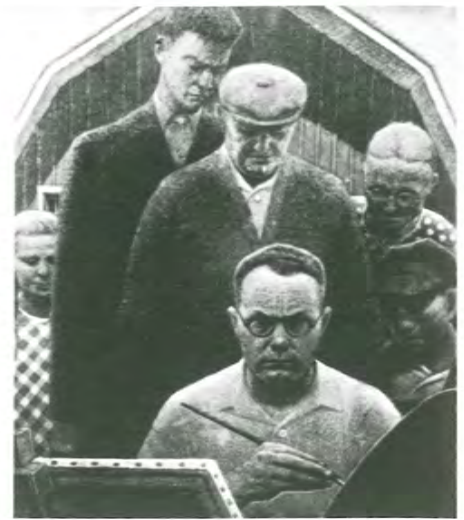
Die gewollte Einbindung in die scheinbar natürliche Ordnung des Landlebens mißlingt Grant Wood jedoch in seinem Selbstporträt. Die Kostümierung als einfacher Farmer kann nicht über die Kluft zwischen der statuarischen, denkmal-



haft von seiner Umgebung isolierten Gestalt des Künstlers und der zum Landschaftsprospekt reduzierten hügeligen Ackerflur im Hintergrund hinwegtäuschen. Der Maler bleibt innerhalb der ländlichen Szenerie, die er sich als Rahmen wählt, ein Fremdkörper. Es gelingt ihm nicht, die Entfremdung des Städters von der Natur (die Entstehung der Städte und eines städtischen Bürgertums, die daraus resultierende Sehnsucht nach unmittelbarer Naturerfahrung, war die Voraussetzung für die Herausbildung der Landschaftsmalerei als eigenständiger Bildgattung seit dem 15. Jahrhundert) ästhetisch zu überbrücken. In der Rolle des distanzierten Beobachters und Diagnostikers seiner Umwelt (vgl. Selbstporträt von Otto Dix) steht der Künstler, stellvertretend für den Betrachter, der Natur als reflektierendes Individuum gegenüber, keineswegs jedoch im Einklang mit ihr. Die von den Regionalisten in ihrer *Revolte gegen die Stadt* (vgl. Dok. von G. Wood) schmerzlich empfundene Nichtübereinstimmung des auf spezialisierte Tätigkeiten reduzierten Menschen mit sich und der Realität, sollte im Bild der durch Technik unverstellten heilen Beziehung von Mensch und Natur ästhetisch kompensiert werden.

Das drei Jahre später, 1935, im Jahr der Veröffentlichung seines regionalistischen Manifests *Revolte gegen die Stadt* (vgl. Dokument, S. 150–152) gemalte Bild *Return from Bohemia* (Abb., S. 240) wirkt gegenüber dem Selbstporträt in seiner Absage an das europäische Vorbild des Künstlerbohemiens rhetorischer. Grant Woods Plan, *Return from Bohemia* als Umschlagbild seiner nie veröffentlichten Autobiografie, die den gleichen Titel tragen sollte, zu verwenden, unterstreicht die Absicht des Künstlers, ein Bekenntnisbild zu schaffen. Streng schaut der Maler, sich seiner dienenden Mission offenbar voll bewußt, den Betrachter an. Demonstrativ ins Bild gerückt wird die schaffende Hand des Künstlers als Symbol seiner handwerklich exakten, kreativen Tätigkeit zum Angelpunkt der Komposition.

Die Verschränkung von gleichzeitiger Aufsicht und Untersicht, die steife, gedrängte Inszenierung der dem Künstler beim Schöpfungsakt über die Schulter schauenden Farmer, läßt die Schwierigkeiten Grant Woods ahnen, sich ästhetisch überzeugend als Teil einer harmonischen, natürlichen, ländlichen Gemeinschaft ins Bild zu setzen. Kein Wunder, das angebliche Landvolk stellen die als Farmer verkleideten Freunde und Nachbarn Grant Woods aus Cedar Rapids. Sein wichtigster Mäzen, der Leichenbestatter David Turner, nimmt als des Künstlers Über-Ich den zentralen Raum der Komposition ein. Wie die meisten Künstler, die auf der Suche nach einer naturnahen, arkadischen Lebensform die städtische Bohème mit einer grünen Bohème vertauschten, konnte auch Grant Wood sein Bild des noblen Landmanns (*Noble Yeoman*) nur dank strikter Abstinenz gegenüber der wirklichen Landbevölkerung aufrechterhalten. Auch für die idealtypischen Figuren des Farmers und seiner Tochter in seinem berühmtesten Bild, *American Gothic* (vgl. Abb., S. 17), dienten ihm seine Schwester Nan Wood Graham und sein Zahnarzt Dr. McKeeby als Modelle. In zahlreichen Interviews verbreitete er die dramatisierte Geschichte seiner Bekehrung zum einfachen Landleben: "Ich fand die Lösung, als ich mich nach dem Krieg in Paris einer Malergruppe anschloß, die glaubte, der Künstler müsse still auf seine Inspiration warten. In der Tat harreten sie die meiste Zeit im *Café du Dome* oder der *Rotonde* bei Brandy aus. Da wurde mir klar, daß mir die besten Ideen, die ich jemals hatte, beim Melken einer Kuh kamen. Daher ging ich zurück nach Iowa."<sup>7</sup> Statt Kühe zu melken, widmete sich G. Wood der Entfaltung eines kleinstädtischen Kulturlebens in Cedar Rapids, dessen Zentrum das von ihm mitgegründete sogenannte *Latin Quarter* sein sollte.<sup>8</sup> Auch seinen Bartschmuck aus den Pariser Bohème-Tagen hatte er nicht ganz aufgegeben: In der von ihm mitorganisierten *Society for the Prevention of Cruelty to Speakers* in Iowa City trug er zusammen mit seinem Freund, dem Regionalisten Thomas Hart Benton, neben viktorianischen Gehröcken auch opulente Backenbärte (vgl. Abb., S. 239).



Grant Wood, *Return from Bohemia*, 1935, Pastell auf Papier

7 Iowa Cows Give Grant Wood His Best Thoughts, New York *Harold Tribune*, 23. Januar 1936, zit. n. James Dennis, Grant Wood, New York, 1975, S. 153

8 Hazel E. Brown, a.a.O., S. 37 ff.



Paul Gebauer, *Selbst mit Frau und Gesinde*



Foto von Grant Wood beim Skizzieren eines Modells für *Spring in Town*, Courtesy Joan Liffing-Zug & Associates, Penfield Press, Iowa City, Iowa



Foto von Grant Wood beim Skizzieren eines Hauses für *Spring in Town*, Courtesy Joan Liffing-Zug & Associates, Penfield Press, Iowa City, Iowa

*Wenn die Jugend Amerikas draußen das Leben riskiert, damit Amerika seine eigene Kultur in einer freien Welt entfalten kann, ist es eine gute Sache, den Leuten, die zu Hause geblieben sind, zu zeigen, daß es eine amerikanische Kultur gibt, daß es jemanden gab, der das wußte, und Charakterstärke und Originalität des Geistes besaß, einen Teil dieser Kultur auszudrücken.*

Th. A. Benton über Grant Wood  
aus: Life, XIV, 8. Februar 1943, S. 7

*Fords Prinzip, seine Arbeiter zufrieden zu stellen, besteht darin, sie wieder mit dem Boden, der alle trägt und alle ernährt, vertraut zu machen, ihnen ein Stückchen Land, die Harke in die Hand zu geben und ein bißchen für die Scholle ins Herz zu senken. In der Nähe seines großen Werkes bei Detroit, in Dearborn, Michigan, befinden sich große Landanlagen, die sogenannten Ford-Farms, die er seinen Arbeitern für einen Dollar im Jahr zur Benutzung und Bewirtschaftung überläßt.*

Zitat aus der *Berliner Illustrierten* der 20er Jahre zu nebenstehendem Bild. Ullstein Bilderdienst, Berlin



## Sinclair Lewis: Main Street (Auszüge)

(Geb. 1885 in Sauk Center, Minnesota. 1951 in Rom gestorben. Sohn eines Landarztes. Der Roman "Main Street", 1920, brachte ihm internationalen Erfolg. Für eine limitierte Sonderausgabe des Romans, 1937, lieferte Grant Wood Illustrationen (vgl. Abb.).

### Stadt — Land — Konflikt

"Ob diese Farmer nicht größer sind als wir? Sie sind so einfach und arbeiten so schwer. Die Stadt lebt von ihnen. Wir Städter sind Parasiten, und trotzdem fühlen wir uns ihnen überlegen. Gestern abend hab' ich Herrn Haydock von 'Bauernschädeln' reden hören. Anscheinend verachtet er die Farmer, weil sie nicht die gesellschaftliche Höhe erreicht haben, Zwirn und Knöpfe zu verkaufen." "Parasiten? Wir? Wo wären die Farmer ohne die Stadt? Wer leiht ihnen Geld? Wer — also, wir liefern ihnen doch alles!" "Glaubst du nicht, daß manche Farmer meinen, sie bezahlen die Dienste der Städter zu teuer?"

"Wir haben rausgefunden, daß wir in Chicago höhere Preise kriegen können, aber wie wir Waggons bekommen wollten, um dorthin zu verladen, hat uns die Eisenbahn keine gegeben — obwohl die Wagen hier leer rumgestanden haben. Da haben Sie's — 'n guter Markt, und die Städte lassen uns nicht rankommen. Gut, so machen's die Städte immer. Für unseren Weizen zahlen sie uns, was sie wollen, aber wir müssen ihnen für ihre Kleider zahlen, was sie verlangen. Stowbody und Dawson lassen soviel Hypotheken verfallen, wie sie können, und setzen Pächter aufs Land. Der 'Unverzagte' lügt uns an, die Anwälte piesacken uns, die Maschinenlieferanten denken nicht daran, uns in schlechten Jahren zu halten, und dann ziehen ihre Töchter sich feine Kleider an und schauen uns an, als ob wir 'n Haufen Vagabunden wären. Mensch, am liebsten würd' ich die Stadt anzünden!"

### Ethik des Puritanismus

Das war die ganze Philosophie der beiden Leutchen ... im Zeitalter der Flugzeuge und des Syndikalismus: Die baptistische Kirche (und, in etwas geringerem Grade, die methodistische, die kongregationalistische und Presbyterianerkirche) ist der vollkommene, göttlich eingesetzte Maßstab für Musik, Redekunst, Philanthropie und Ethik. "Wir brauchen nicht diese ganze neumodische Wissenschaft und diesen schrecklichen höheren Kretzismus, der unsere jungen Männer in den Colleges verdirbt. Was wir brauchen, das ist die Rückkehr zum echten Wort Gottes und zu einem guten gesunden Glauben an die Hölle, wie er uns immer gepredigt worden ist." Die republikanische Partei, die Große Alte Partei Blaines und McKinleys, ist das Werkzeug Gottes und der Baptistenkirche für zeitliche Angelegenheiten. Alle Sozialisten gehören an den Galgen. Alle, die im Jahr mehr als zehntausend oder weniger als achthundert Dollar verdienen, sind schlechte Menschen. Die Europäer sind noch schlechter. Es schadet gar nichts, an einem warmen Tag ein Glas Bier zu trinken, aber jeder, der Wein anrührt, ist auf dem geraden Weg zur Hölle.

### Home, sweet home

Sie eilte in die Küche, machte ein Holzfeuer, sang Schumann, während sie das Wasser im Kessel kochen ließ, wärmte Rosinenbackwerk auf dem mit einer Zeitung bedeckten Bratrost im Herd auf. Sie sprang hinauf, um ihr feinstes Teetuch herunterzuholen. Sie richtete ein Silbertablett her. Stolz trug sie es in das Wohnzimmer und stellte es auf den langen Kirschholztisch, schob einen Stickrahmen zur Seite, einen Band Conrad aus der Bibliothek, Nummern der "Saturday Evening Post", des "Literary Digest" und Kennicotts "National Geographical Magazine".



### Mrs. Bogart — The good Influence

Frau Bogart wohnte auf der anderen Seite des Gäßchens, an dem die Hinterfront von Carolas Haus lag. Sie war Witwe, hervorragende Baptistin und ein "Guter Einfluß". Sie hatte drei Söhne unter so viel Schmerzen zu christlichen Gentlemen aufgezogen, daß einer Mixer in Omaha, einer Griechisch-Professor und einer, Cyrus N. Bogart, ein Junge von vierzehn Jahren, der noch zu Hause lebte, das unverschämteste Mitglied der frechsten Lausbubenbande in Gropher Prairie geworden war. Carola hatte beobachtet, daß Frau Bogart das Haus von ihrem Seitenfenster aus im Auge behielt. "Ihr Mann ist als Baptist aufgewachsen, und ich hoffe, er wird nicht abtrünnig werden, natürlich wissen wir alle, daß es nichts gibt, keine Begabung und kein Gold und kein Nichts, das Demut und innere Gnade ersetzen kann. Also — aber in der Bibel heißt es natürlich, steht's in der Bibel? — wenigstens hab' ich's in der Kirche gehört, und kein Mensch bestreitet es, es gehört sich für die kleine Frau, daß sie den Glauben ihres Mannes annimmt, wir hoffen also alle, daß wir Sie in der Baptistenkirche sehen werden, und — was ich sagen wollte, ich meine natürlich ebenso wie Reverend Zitterel, daß das Unglück unserer Nation heute der Mangel an Glauben ist — es gehen so wenig Leute in die Kirche.



Vida Sherwin — *The practical Idealist*

Ihre elektrisierende Rastlosigkeit hüllte sie in einen Schleier. Sie hatte die Lebhaftigkeit eines Wiesels. Ihre Finger flogen; ihre Zuneigung äußerte sich in Eruptionen; sie saß ganz am Rande des Stuhls vor Eifer, ihrem Zuhörer nahe zu sein, ihm ihre Begeisterung und Optimismus aufzuzwingen. "Oh, Sie brauchen mir nichts zu erzählen, ich weiß alles von Ihnen! Schrecklich, wieviel ich weiß — dieses verklatschte Dorf. Wir brauchen Sie hier so sehr. Es ist eine liebe, treue Stadt, aber sie ist ein ungeschliffener Diamant, und wir brauchen Sie zum Polieren, und wir sind so voller Demut —

Ich fürchte, Sie werden mich für konservativ halten. Das bin ich auch! Es ist ja so viel zu konservieren. Der ganze Schatz amerikanischer Ideale. Festigkeit und Demokratie und Tüchtigkeit. Vielleicht nicht in Palm Beach, aber, Gott sei Dank, wir kennen solche sozialen Unterschiede hier nicht. Ich hab' nur eine gute Eigenschaft, einen überwältigenden Glauben an das Hirn und das Herz unserer Nation, unseres Staates, unserer Stadt. Der ist so stark, daß ich manchmal ein ganz klein wenig Einfluß auf die hochmütigen oberen Zehntausend gewinne. Ich rüttle sie auf und bringe sie zum Glauben an Ideale — ja, an Ideale in ihnen selber."



Guy Pollock — *Village Virus*

"Die Diagnose meiner Dorfvergiftung ist einfach genug. Ich bin in einem Ohioflekken geboren, der ungefähr ebenso groß ist wie Gopher Prairie, aber noch viel unfreundlicher. Er hatte mehrere Generationen hinter sich, um eine Oligarchie der Wohlständigkeit zu bilden. Hier wird ein Fremder aufgenommen, wenn er korrekt ist, wenn er das Jagen, das Automobilfahren und Gott und unseren Senator liebt. (...)

Ich beschloß, von hier wegzuziehen. Es war ein sehr ernsthafter Entschluß. Ich wollte die Welt erobern. Dann merkte ich, daß mich der Dorfbazillus ganz hatte. Ich wollte nichts von neuen Straßen und jüngeren Männern wissen, von wirklicher Konkurrenz. (...)

Ich bin fertig. Es ist die historische angelsächsische Methode, das Leben elend zu machen. (...)

Wir können uns nicht einen heilsamen Rausch antrinken und ausspannen. Wir müssen ganz korrekt sein in Sittlichkeit und unauffälligen Kleidern, wir dürfen unsere geschäftlichen Gaunereien nur auf traditionelle Weise machen, der keiner von uns genügen kann, und wir werden fürchterliche Heuchler.



Miles Bjornstam — *The Radical*

(...) Vor einer Dachpappbude, an einem türlosen Eingang, stand ein Mann in derbem braunen Hundefellmantel und schwarzer Mütze mit Ohrenklappen, der sie beobachtete. Sein viereckiges Gesicht sah selbstsicher aus, sein fuchsroter Schnurrbart gab ihm etwas Räuberhaftes. (...) "Ich heiße Bjornstam. 'Den roten Schweden' nennen mich die Leute. Erinnern Sie sich noch?" (...) "Ja ich habe mir ein bißchen die äußeren Stadtteile angesehen." "Ja. Schöne Schweinerei. Keine Kanalisierung, keine Straßenreinigung, und der Lutheranergeistliche und der Pfaff vertreten Künste und Wissenschaften. Na, Donnerwetter, wir elendes Zehntel hier draußen im Schwedenloch sind doch auch nicht schlechter als ihr. Gott sei Dank, wir brauchen uns nicht hinzustellen und in der Lustigen Siebzehn vor Juanita Haydock zu katzbuckeln."

"Vielleicht hätt' ich über Frau Haydock und ihre feierliche Siebzehn nicht so frech reden sollen. Ich glaub', es wär' ein Heidenspaß für mich, wenn man mich einladen würde, mal zu der Bande zu geben. Ich bin wohl das, was die 'nen Paria nennen. Ich bin der schwarze Mann von der Stadt, Frau Kennicott. Der Stadtattheist, und wahrscheinlich muß ich auch Anarchist sein. Jeder, der die Bankiers und die Große Alte Republikanische Partei nicht liebt, ist ein Anarchist."



Foto, Dodge City, Kansas, aus: Erskine Caldwell & Margaret Bourke-White, *Say, is this the U.S.A.*

## Eisenbahn

Die Eisenbahn war für Gopher Prairie mehr als ein Transportmittel. Sie war ein neuer Gott; ein schrecklicher Götze mit stählernen Gliedern, Eichenrippen und steinernem Fleisch, mit einem verblüffenden Hunger nach Fracht; eine Gottheit, die der Mensch geschaffen hatte, um sich die Ehrfurcht vor dem Eigentum zu erhalten, wie er anderwärts Bergwerke, Baumwollspinnereien, Automobilfabriken, Colleges und Heere als Stammesgötter aufgerichtet hatte, denen er diente. Die Städte waren auf der Prärie als passende Haltepunkte für die künftigen Bahnen angelegt worden; und in der Zeit von 1860 und 1870 hatte es viel Gewinn und viel Gelegenheit zur Gründung aristokratischer Familien gebracht, im voraus zu wissen, wo Städte entstehen würden. Wenn eine Stadt in Ungnade war, konnte die Eisenbahn sie vernachlässigen, vom Handel abschneiden, töten. Für Gopher Prairie waren die Geleise ewige Wahrheiten und Eisenbahndirektionsausschüsse eine Allmacht. Der kleinste Junge und das zurückgezogenste Großmütterchen konnten einem sagen, ob Nr. 32 am letzten Dienstag eine heißgelaufene Achse hatte,

ob Nr. 7 einen Wagen mehr anhängen würde; und der Name des Eisenbahnpräsidenten wurde täglich an jedem Frühstückstisch genannt. Sogar in dieser neuen Ära der Automobile gingen die Bürger zum Bahnhof hinaus, um die Züge durchfahren zu sehen. Das war ihre Romantik; ihr einziges Mysterium außer der Messe in der katholischen Kirche; und aus den Zügen stiegen große Herren der Außenwelt — Geschäftsreisende mit eingefaßten Westenausschnitten und Vettern, die aus Milwaukee zu Besuch kamen.

Bei Schneestürmen war alles, was mit der Eisenbahn zu tun hatte, tragisch. Es gab Tage, an denen die Stadt völlig abgeschnitten war, an denen sie keine Post, keinen Schnellzug, kein frisches Fleisch, keine Zeitungen hatten. Endlich kam der Schneepflug durch, bekämpfte die Verwehungen, schickte einen Geiser empor, und der Weg zur Außenwelt war wieder offen. Die Bremser, mit Halstüchern und Pelzkappen, liefen die Dächer der vereisten Güterwagen entlang; die Lokomotivführer kratzten das Eis von den Fenstern des Führerstandes ab und sahen hinaus, unerforschlich, geheimnisvoll, Lotsen des Prärieemeeres . . .

## Zur sozialen Frage

Dann kam in einer schüchternen Lawine die ganze Aristokratie Gopher Prairies: alle, die studiert hatten, alle, die mehr als zweitausendfünfhundert Dollar im Jahr verdienten, und alle, deren Großeltern schon in Amerika geboren waren.

Die Führer der Gesellschaft waren gewöhnliche Kaufleute. Nägelverkaufen galt als ebenso heilig wie Bankier sein. Diese Emporkömmlinge — die Clarks, die Haydocks — hatten keine Würde. In der Politik waren sie vernünftig und konservativ, aber sie redeten von Automobilen und Luftdruckgewehren.

Herr Elder wurde immer erregter, immer kriegerischer und patriotischer. „Ich bin für Freiheit und verfassungsmäßige Rechte. Wenn einem mein Leben nicht paßt, kann er zusammenpacken und gehen. Und genau so, wenn er mir nicht paßt, geht er. Und damit ist die Sache erledigt. Ich kann ganz einfach alle die Komplikationen, das Hin und Her und die Regierungsberichte, die Lohntarife und, weiß Gott, was die Kerle sonst noch alles erfinden, das kann ich alles nicht verstehen, wo doch alles so einfach ist. Den Leuten ist recht, was ich ihnen bezahl', oder sie gehen. Damit ist die Sache erledigt!“

„Diese ganze Profitbeteiligung, Wohltätigkeitsarbeit, Versicherung und Altersrente ist ganz einfach Mist. Das schwächt die Unabhängigkeit des Arbeiters und frißt eine Menge von ehrlichem Einkommen auf. Die halbausgebackenen Denker, die noch nicht trocken hinter den Ohren sind, und diese Frauenrechtlerinnen und, Gott weiß, was für Revolutionäre sonst noch, die einem Geschäftsmann erzählen wollen, wie er sein Geschäft führen soll, und ein paar von den Collegeprofessoren sind genau so schlimm, die ganze Blase miteinander ist nichts weiter als verkleideter Sozialismus! Und es ist meine verdammte Pflicht und Schuldigkeit als Unternehmer, jedem Angriff auf die Integrität der amerikanischen Industrie bis zum letzten Atemzug Widerstand zu leisten. Jawohl, Herrschaften!“

„Ich bin überzeugt, daß wir alle von Herzen mit Frau Kennicott in dem Gefühl

übereinstimmen, daß es, wo immer man wirklicher Armut begegnet, nicht nur noblesse oblige, sondern auch eine Freude ist, den mit Glücksgütern weniger Gesegneten gegenüber unsere Pflicht zu erfüllen. Aber ich muß sagen, es scheint mir, wir sollten nicht das Wesentliche daran aus dem Auge verlieren, indem wir es nicht für Liebeswerke halten. Ja, das ist doch die Hauptzierde des wahren Christen und der Kirche! Die Bibel hat das ausdrücklich zu unserer Führung ausgesprochen. 'Glaube, Hoffnung und Liebe' sagt sie, und: 'Arme habt ihr allezeit bei euch,' was beweist, daß niemals etwas an den sogenannten wissenschaftlichen Plänen zur Zerstörung der Liebeswerke sein kann, niemals! Und ist es nicht auch besser so? Es wäre mir fürchterlich, mir eine Welt vorzustellen, in der wir nicht die Freuden des Lebens genießen könnten. Übrigens, wenn diese dummen Leute wissen, daß es Liebeswerke sind, und nicht etwas, worauf sie ein Recht haben, sind sie viel dankbarer."

Wenn diese Menschenklasse begriffe, daß wir alle Gottes Kinder sind, und daß uns nichts Schaden tun kann, wären sie nicht in Irrtum und Armut befangen."

### Universelle Gleichartigkeit

Carola: Eine derartige Gesellschaft funktioniert auf bewundernswerte Weise in der Massenerzeugung billiger Automobile, Eindollar-Uhren und Rasierklingen. Allein, sie gibt sich nicht zufrieden, solange nicht die ganze Welt auch einräumt, daß der Zweck und das fröhliche Ziel des Lebens darin besteht, in schlechten Wagen zu fahren, Reklamezeichnungen für Eindollar-Uhren zu machen und beim abendlichen Plaudern nicht von Liebe und Heldenmut zu sprechen, sondern von den Vorzügen der Rasierklingen.

Und eine derartige Gesellschaft, eine derartige Nation wird von den Gopher Prairies bestimmt. (. . .)

Universelle Gleichartigkeit — das ist der physische Ausdruck dieser Philosophie dumm-stumpfen Geborgenseins. Neun Zehntel der amerikanischen Kleinstädte sind so gleich, daß es der Gipfel der Langeweile ist, von einer zur anderen zu wandern. Westlich von Pittsburgh und oft

auch östlich davon findet man immer den gleichen Holzhof, die gleiche Eisenbahnstation, die gleiche Ford-Garage, die gleiche Molkerei, die gleichen kistenähnlichen Häuser und Zwei-Stock-Geschäfte. Die neuen, selbstbewußteren Häuser gleichen sich sogar in ihren Versuchen zur Verschiedenheit: die gleichen Bungalows, die gleichen viereckigen Häuser mit Stuck oder Ziegelverputz. In den Läden sieht man die gleichen normalisierten, durch die ganze Union angepriesenen Waren; die Zeitungen von Landesteilen, die dreitausend Meilen voneinander entfernt sind, haben die gleichen "uniform hergestellten Teile"; der Junge in Arkansas trägt den gleichen, fertiggekauften Anzug wie der Junge in Delaware, beide gebrauchen die gleichen Jargonausdrücke aus den gleichen Sportbeilagen, und wenn einer von ihnen im College ist und der andere als Friseur arbeitet, so kann kein Mensch abnen, welcher der eine, welcher der andere ist.

Packte man Kennicott und versetzte ihn im Nu aus Gopher Prairie in eine meilenweit entfernte Stadt, er würde nichts merken. Er würde anscheinend die gleiche Hauptstraße (sicherlich würde sie Hauptstraße heißen) entlang gehen, in der gleichen Drogerie würde er die gleichen jungen Männer den gleichen jungen Frauen mit den gleichen Magazinen und Gramophonplatten unter dem Arm die gleiche Eiscrème-Soda servieren sehen.

### Wandertrieb

Obgleich die Stadt sich für Carola nicht mehr zu ändern schien als die Felder und Wiesen, die sie umgaben, war in diesen drei Jahren ein ständiges Hin und Her. Die Bewohner der Prärie ziehen immer westwärts. Vielleicht ist es das Erbe alter Wanderungen — vielleicht aber finden sie in ihrem Geist nur so kleine Erlebnisse, daß es sie treibt, sie zu suchen, indem sie ihre Umgebung wechseln. Die Städte bleiben unverändert, doch die einzelnen Gesichter wechseln wie die Jahrgänge in einer Schule. Der Juwelier Gopher Prairies verkauft, aus keinem ersichtlichen Grund, und zieht nach Alberta oder in den Staat Washington, um einen Laden zu eröffnen, der seinem früheren gleicht wie ein Ei dem anderen, in einer Stadt, die der früheren Stadt völlig gleich ist.

### Carola Kennicott

(Nach einem fünfmonatigen Aufenthalt in Washington.)

"Ich habe aus der Stadt einen Mythos gemacht. Genau so, wie wenn die Menschen sich die Tradition der vollkommenen Heimatstadt, der glücklichen Kindheit und der herrlichen Collegefreunde bewahren. Wir vergessen so leicht. Ich habe vergessen, daß die Hauptstraße sich nicht im mindesten für so einsam und jämmerlich hält. Sie hält sich für 'Gottes Land'. Sie wartet nicht auf mich. Es liegt ihr gar nichts daran." Allein am nächsten Abend sah sie Gopher Prairie wieder als ihre Heimat, die im Sonnenuntergang auf sie wartete, rings von Strahlenglanz umgeben. Wem würde sie in Washington fehlen? Auf wen in Washington konnte man bauen wie auf Guy Pollock? Als sie ihn auf der Straße sah, lächelnd wie immer, schien er etwas Ewiges, ein Teil ihrer selbst zu sein. In Gopher Prairie waren die Probleme noch immer genau die, die sie vor zwei Jahren, die sie vor zwanzig Jahren gewesen waren und die sie in den kommenden zwanzig Jahren sein würden. Die Welt war vielleicht ein Vulkan, aber am Fuße des feuerspeienden Berges pflügten gelassen die Landleute. Sie begeisterte sich bei jeder bekannten Veranda, bei jedem herzlichen "Nanu! Nanu!" und fühlte sich geschmeichelt, für einen Tag die wichtigste Neuigkeit des Ortes zu sein.

Sie klopfte seine Kissen zurecht, deckte das Bett auf und reflektierte dabei laut: "Aber in einem hab' ich gesiegt: ich habe nie meine Niederlagen zu entschuldigen gesucht, indem ich mich über meine Bestrebungen lustig gemacht oder so getan habe, als ob ich über sie hinausgewachsen wäre. Ich gebe nicht zu, daß die Hauptstraße so schön ist, wie sie sein sollte! Ich gebe nicht zu, daß Gopher Prairie großartiger oder vornehmer ist als Europa! Ich gebe nicht zu, daß Geschirrwaschen für alle Frauen genug ist! Ich habe vielleicht nicht den guten Kampf gekämpft, aber ich bin meinem Glauben treu geblieben." "Freilich. Klar, bist du", sagte Kennicott. "Na, gute Nacht. Ich hab' so 'ne Ahnung, als ob's morgen schneien würde."



Margaret Bourke-White, *Conversation Club*, Courtesy Time-Life Picture Agency



Jack Delano, *Sunday Morning*, Georgia, 1941, Coll. of The Library of Congress, Kunsthaus Zürich, Kat. Nr. 379



Ben Shahn, *Women at Fourth of July Carnival and Fish Fry*, Ashville, Ohio, 1938, The Museum of Modern Art, New York, Courtesy of The Library of Congress, Kat. Nr. 411 b

Die Lustige Siebzehn (deren Mitgliederzahl zwischen vierzehn und sechsundzwanzig wechselte) war die Krone des gesellschaftlichen Lebens von Gopher Prairie. Sie war der Landklub, die Diplomatengesellschaft, das runde Zimmer bei Ritz, der Club de Vingt. Ihr anzugehören, hieß "dabei" sein. Obgleich ein Teil ihrer Mitglieder auch dem Thanatopsis-Studierklub angehörte, verachtete die Lustige Siebzehn als Ganzes den Thanatopsis und betrachtete seine Mitglieder als Mittelklasse und sogar als "Gescheituer".

Zum größten Teil waren die Angehörigen der Lustigen Siebzehn junge verheiratete Frauen, deren Ehemänner als Gäste im Klub verkehrten. Einmal wöchentlich hatten sie eine Nachmittags-Bridgепartie für Frauen, einmal im Monat sahen sie ihre Männer zum Abendessen und einer abendlichen Bridgепartie bei sich; und zweimal im Jahr tanzten sie im Saal des Ordens der "Sonderbaren Brüder". Bei diesen Gelegenheiten explodierte die Stadt. Ella Stowbody war einmal sogar in der Mietskutsche der Stadt zu einer Soirée der Lustigen Siebzehn erschienen, und Harry Haydock und Dr. Terry Gould kamen immer in den beiden einzigen Frackanzügen der Stadt.

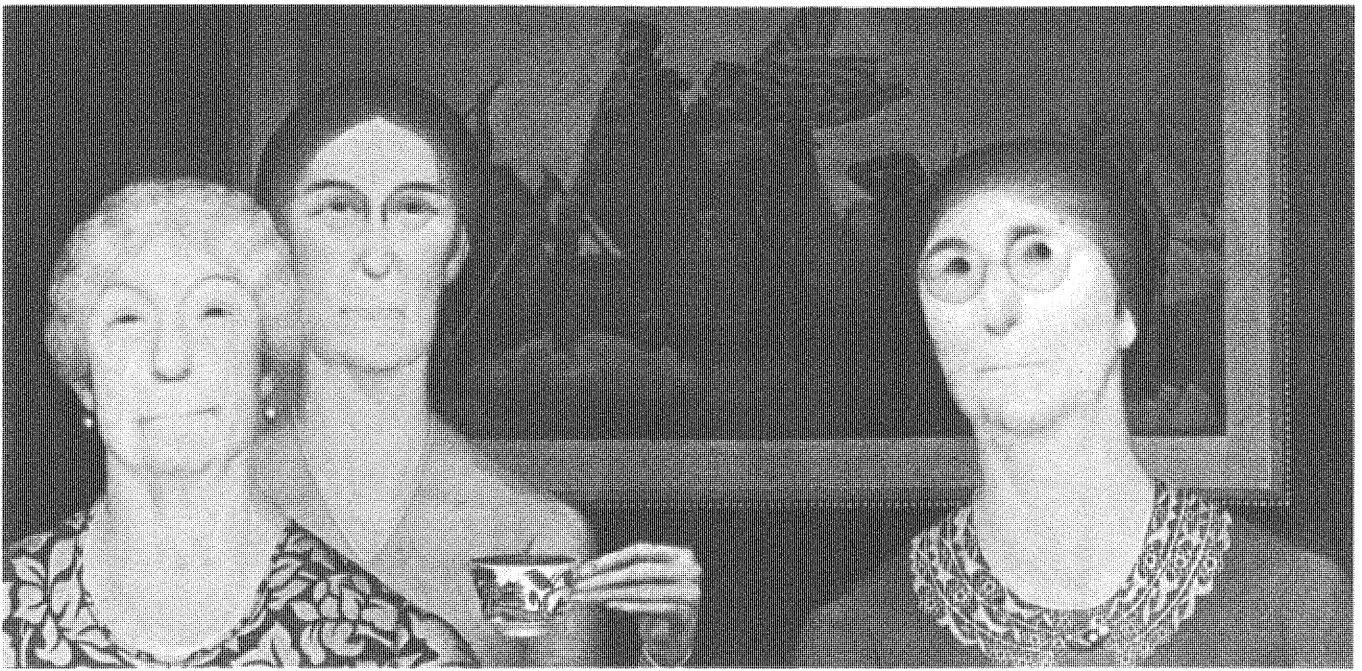
Carola war oft zu den wöchentlichen Zusammenkünften des Frauenstudierklubs Thanatopsis eingeladen worden, hatte es aber immer verschoben, hinzugehen. Vida Sherwin hatte immer wieder gesagt: "Der Thanatopsis ist eine so gemütliche Gesellschaft, und doch bringt er einen in Berührung mit allen intellektuellen Gedanken, die es gibt."

"Welchen Dichter nehmen Sie heute durch?" fragte Carola in ihrem Bibliothekston, in dem sie früher gefragt hatte: "Welches Buch wollen Sie haben?"

"Nanu, die englischen."

"Doch nicht alle?"

"Wieso, ja. Wir lernen in diesem Jahr die ganze europäische Literatur. Der Klub ist auf ein so nettes Magazin abonniert, 'Bildung in tausend Worten', und wir halten uns an die Programme, die darin aufgestellt werden. Im vorigen Jahr war unser Thema 'Biblische Männer und Frauen', und im nächsten Jahr werden wir wahr-



Grant Wood, *Daughters of Revolution*, 1932, Öl auf Hartfaserplatte

scheinlich 'Innendekoration und Porzellan' durchnehmen. Ja, ja, es gibt schon allerhand Arbeit, wenn man sich mit diesen ganzen neuen Bildungssachen auf dem Laufenden halten will. Aber es ist so veredelnd. Also, Sie wollen mir heute bei der Diskussion helfen?"

Carola hatte sich eingebläut, nicht so "eklig hochnäsiger" zu sein. Sie hatte sich eingeredet, das späte Streben dieser abgearbeiteten Frauen sei eine Anstrengung, die sie zu Tränen rühren müsse. "Aber sie sind so zufrieden mit sich."

Sie sind überzeugt, daß sie die Bildung eingesalzen und in den Rauchfang gehängt haben."

"Leute wie Sam Clark und Harry Haydock nehmen Musik und schöne Predigten und wirklich feine Filme nicht ernst, aber, andererseits, Leute wie Carola Kennicott reiten zuviel auf der Kunst herum. Man kann ja ruhig schöne Dinge würdigen, aber trotzdem muß man praktisch sein und — und alles praktisch betrachten."

aus: Sinclair Lewis, *Main Street*, New York 1920

Zur grünen Bohème gehört seine Beteiligung an der *Stone City Art Colony* (vgl. Abb., S. 239), einer der in Amerika seit dem 19. Jahrhundert sehr beliebten Sommermalschulen, die Kunst- und Naturschwärmern aus den Büros der *Main Street* die Begegnung mit einem idyllischen Stück Natur verschaffte, das G. Wood zu seinem Gemälde *Stone City Iowa* (vgl. Abb., S. 35) inspirierte.

Die zeitgenössische Kunstkritik warf Grant Wood vor, angesichts der Depression und der weltweiten Ausbreitung des Faschismus, eine weltferne Scheinrealität zu errichten,<sup>9</sup> die soziale Konflikte, die Krise der amerikanischen Landwirtschaft beispielsweise, wider besseres Wissen ausklammert (vgl. Dok., S. 238). Der anachronistische Rückzug auf die von der Dekadenz der Städte unberührte Welt der mit ihrer Scholle verwachsenen Farmer, die konservative, intolerante Polemik gegen alle Erscheinungsformen des Modernismus und der Ruf nach einer nationalen, von allen ausländischen, insbesondere europäischen Einflüssen freien amerikanischen Kunst, provozierte Vergleiche mit der Ideologie und Kulturpolitik der Nationalsozialisten in Deutschland: "Tatsächlich können fast alle Ideen, die das regionalistische Credo ausmachen, mehr oder weniger wörtlich den Schriften der Nazi-Kunsthistoriker entnommen werden."<sup>10</sup>

Vergleicht man die Selbstdarstellung Grant Woods in *Return from Bohemia* mit dem Gemälde *Selbst mit Frau und Gesinde* des Nazi-Malers Paul Gebauer (Abb., S. 240), scheint sich diese Analogisierung faschistischer Kunstideologie mit den programmatischen Äußerungen der Regionalisten zu bestätigen. Beide Künstler stellen sich demonstrativ als Teil einer Gruppe schlichter Landleute dar. Auf beiden Bildern werden die Bauern als Hintergrundsstaffage benutzt. Während auf G. Woods Bild die Farmer, sichtbar an ihrem skeptisch-neugierigen Mienenspiel, aktiv Anteil nehmen an der Tätigkeit des Künstler, wirken die Knechte und Mägde bei Paul Gebauer mit ihren arisch dumpfen Gesichtern wie schemenhafte Illustrationen einer Rassenlehre. Der Künstler selbst plazierte sich davor in Herr-





Grant Wood, *Appraisal*, 1931, Öl auf Karton

## Grant Wood: Revolte gegen die Stadt

Die gegenwärtige Revolte gegen die Vorherrschaft der Hauptstädte an der Ostküste, jener Städte des Finanzkapitals und der Politik, gibt zu mancherlei Überlegung Anlaß, die in aller Breite diskutiert werden sollte. (...) In der Malerei gab es wirklich eine Hinwendung zum Regionalismus, und diese Tatsache wurde von verschiedenen Faktoren unterstützt: Zurückweisung der französischen Vorherrschaft, ein wachsendes Bewußtsein über die speziellen Gegebenheiten, Kunst in ländlichen Gegenden zu produzieren; außerdem das System der PWA-Kunstproduktion.

Diese Entwicklung findet ihre Entsprechung in dem ökonomischen Aufschwung der ländlichen Gebiete und der Zurückaufs-Land-Bewegung, jenes soziale Phänomen, das Herr Ralph Borsodi "Stadtflucht" nennt.

Um es kurz zu sagen: Amerika ist beschaulich geworden. Ob man nun der Philosophie jener Menschen folgt, die Amerika als abgeschlossene, unabhängige Einheit begreifen, so bleibt eins sicher: Die Ära der Großen Depression hat neue Möglichkeiten eröffnet, sowohl auf dem Kunstsektor, als auch in ökonomischer Hinsicht.

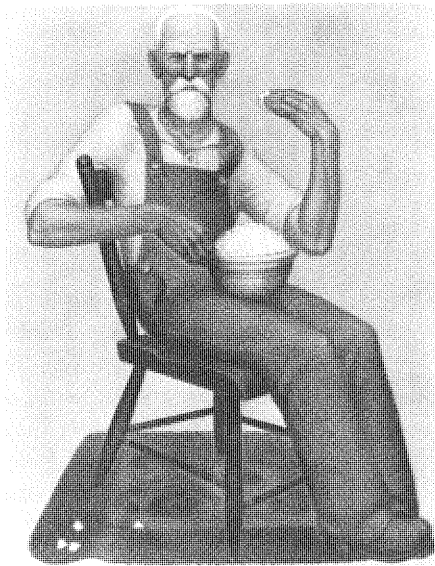
Unsere Augen richteten sich auf uns selbst, und dieser Vorgang hat in uns Werte geweckt, die man vor dem großen Börsenkrach von 1929 nicht kannte und die in der Regel nicht dem urbanen Bereich entstammten. (...)

Ökonomische und politische Angelegenheiten trugen das ihre dazu bei, uns von Europa abzuwenden. Hohe Zollschranken, die Weigerung europäischer Länder, ihre Schulden zu tilgen, die Ablehnung

von Bündnissen, die uns in etwas hineinziehen könnten, welche aus Präsident Wilsons gescheiterten Anstrengungen herührte, unser Land in den Völkerbund zu integrieren; schließlich die Propaganda aus der Zeit der Depression für ein starkes, unabhängiges Amerika. Aber man muß kein Isolationist sein, um einzusehen, wie segensreich sich die Trennung unserer Kunst und Literatur von Europa auswirkte. So war es zum Beispiel vor 15 Jahren praktisch unmöglich für einen Maler in Amerika als Künstler angesehen zu werden, ohne das Prestige eines Studiums in Paris oder München im Rücken, während die amerikanischen Künstler heute eine Europareise so wie jeder x-beliebige Tourist ansehen: nicht als Mittel, Techniken zu erproben oder als Methode, einen Ruf als Künstler zu erlangen, sondern als einen richtigen Schritt, durch Reisen mehr Perspektive zu gewinnen.

Für die amerikanische Kunst ist dies ein Sieg von unschätzbarem Wert. Die lang andauernde Vorherrschaft Europas in unserer Kunst — vor allem die der Franzosen — war eine wohlüberlegte, kultivierte, kommerzielle Tätigkeit, ein Geschäft, und Kunsthändler, die mit den größeren New Yorker Galerien in Verbindung standen, spielten den französischen Promotern in die Hände, weil sie selbst aus einer solchen Verbindung Profite zogen. (...)

Die Ostküste steht Europa nicht nur geographisch näher, und eins steht fest: Die Augen der Hafenstädte konzentrierten sich lange Zeit auf die "Mutter"-Länder in Übersee. Aber der Kolonialgeist basiert natürlich im Grunde auf reiner Imitation, und wir können nie hoffen, eine eigene Kultur zu entwickeln, wenn wir dieser Unterwürfigkeit nicht den ihr gebührenden historischen Platz zuweisen. Obwohl es wahrscheinlich unvermeidlich war, scheint es dennoch unselig, daß sich eine solche Kunstauffassung, wie sie im 19. Jahrhundert in Amerika entstand, in den großen Städten konzentrieren mußte. Denn so wurde dem Kolonialgeist Tür und Tor geöffnet. In der amerikanischen Sozialgeschichte wird im allgemeinen das Wachstum der großen Städte als dominierender Faktor im letzten Teil des vorigen Jahrhunderts angesehen. (...) Dieses



Grant Wood, *Grandpa Eating Popcorn*, 1935, Kreide, Gouache und Farbstift, Hirsbl & Adler Galleries, Kat. Nr. 345, Foto: Helga Photo Studio, New York

Wachstum, dessen Dynamik eine so starke Wirkung auf die amerikanische Gesellschaft ausübte, diente, was die Kunst betraf, dem verstärkten Zugriff der traditionellen, imitierenden Kunst, denn die Städte waren viel weniger typisch amerikanisch als die Gegenden, deren Kraft sie an sich gerissen hatten. Sie waren nicht nur die Stätten des Kolonialgeistes, sondern sie verhielten sich auch feindlich gegenüber allem Neuen, Wahren und Lebendigen im wahrhaft amerikanischen Geist. Unser Mittlerer Westen und die "Provinzen" im allgemeinen verhielten sich lange Zeit so zur Ostküste wie die Küstenstädte zu Europa. (...) Es war eine Phase, als man von den Städten an der Ostküste magnetisch angezogen wurde, als das ganze Land — und das währte fast bis heute — sehnsüchtig im Osten nach Kultur Ausschau hielt. Und diese Hafenzentren zogen die meisten Schriftsteller, Musiker und Maler an, die nicht nach Europa gehen konnten. Und der Flug der "Intelligenz" nach Paris war ein auffälliger Zug in den Jahren gleich nach dem Weltkrieg.

Das Gefühl, die Oststaaten und vielleicht auch Europa seien das wahre Ziel aller Menschen, die Kultur suchten, wurde durch die literarische Bewegung verstärkt, die Herr Van Doren einst "die Revolte gegen das Dorf" nannte. Solche Bücher

wie die "Spoon River Anthologie" und "Main Street" schütteten Verachtung über das Hinterland und verstärkten die Tendenz, sich nach den Städten auszurichten. (...)

Aber in den letzten Jahren vollzog sich eine stürmische Veränderung in der amerikanischen Kultur. Die Große Depression lehrte uns mancherlei, und nicht zuletzt, daß wir uns auf uns selbst verlassen müssen. Sie brachte den Turm zu Babel zum Einstürzen, der in den Jahren des falschen Wohlstandes errichtet worden war. Sie ließ Männer und Frauen auf das Land zurückkehren, sie brachte uns dazu, einige Tugenden aus der guten alten Zeit wieder zu entdecken. Indem sie uns von den traditionellen, aber künstlicheren Werten abschnitt, warf sie uns zurück auf wahre und fundamentale Dinge, die ganz speziell die unseren sind und von uns benutzt und ausgewertet werden müssen. (...) Die Malerei hat ihre Unabhängigkeit von Europa erklärt und zieht sich von den Städten in die amerikanischeren Dörfer und auf das Land zurück. Paris ist nicht länger das Mekka des amerikanischen Künstlers. Die amerikanische Öffentlichkeit, die sich früher ausschließlich für ausländische und nachgemachte Kunst interessierte, hat bereitwillig ein starkes Interesse für die anders geartete, ursprüngliche Kunst unseres Landes ent-



Grant Wood, *Grandma Mending*, 1935, Kreide, Gouache und Farbstift, Hirsbl & Adler Galleries, Kat. Nr. 344, Helga Photo Studio, New York

wickelt, und die Bilderkäufer und Kunstpatrone folgten ganz selbstverständlich und ganz ehrlich der Bewegung "Weg von Paris und den amerikanischen Pseudo-Parisern". All dies stellt sich nicht als Aufstand gegen die französische Technik dar, sondern als Revolte gegen das Übernehmen einer französischen Geisteshaltung und den Gebrauch französischer Inhalte. An die Stelle dieser Dinge setzten die neuen Künstler eine amerikanische Art, Sachen zu sehen, und die Nutzbarmachung der Gegenstände und Motive, die unsere amerikanischen Szenerie bietet. Dies ist nicht bloßer Chauvinismus. Wenn es patriotisch ist, so nur deshalb, weil das Gefühl für das eigene Milieu und für die Wertvorstellungen des eigenen Lebens mit seinem ganzen Umfeld patriotisch sind. Ganz gewiß denke ich an all das nicht mit dem Ausdruck heftigsten Gefühls, sondern betrachte es vielmehr als eine Sache des gesunden Menschenverstandes, der sich für die einheimischen Kunstgegenstände einsetzt — das ehrliche Sich-Verlassen des Künstlers auf die darzustellende Sache, die er am besten interpretieren kann, weil er sie am besten kennt.

Durch diese neue Betonung auf die einheimische Szenerie muß der Künstler nicht mehr notwendigerweise sogar bis nach New York ziehen oder irgendwelche

anderen Metropolen suchen. Nicht länger muß er unter dem verwirrenden Kosmopolitismus, dem Lärm, der viel zu intimen Geselligkeit einer großen Stadt leiden. Klar, er soll reisen, soll Beobachtungen machen, soll in verschiedener Umgebung seine Studien machen, damit sich seine Persönlichkeit entwickelt, er sich background und Perspektive aufbaut. Aber all dies muß mehr als ein Zufall sein in einem Erziehungsprozeß, der die eigene Heimat als Zentrum setzt. Mit Recht werden die riesigen Gebiete des Mittleren Westens im Laufe der Zeit mehr und mehr zur Kenntnis genommen. Sie sind kein Hinterland für New York, sie sind nicht barbarisch. Gerade kürzlich kehrte Thomas Benton zurück, um seine Zelte im Mittleren Westen aufzuschlagen, und sagte — laut Zeitung —, er werde wieder in der einzigen Gegend des Landes leben, die nicht "provinziell" sei. John Cowper Powys, der vor kurzem, nach einem langen Aufenthalt in diesem Land, in einer unserer großen Zeitschriften Abschied nahm, sagte vom Mittleren Westen: "Das ist das wahre Amerika. Das ist — so wollen wir hoffen — das Amerika der Zukunft. Das ist die Gegend mit all dem, was sich einst als die Wiege der nächsten humanistischen 'Kultur' erweisen könnte, um einen Ausdruck Spenglers zu benutzen." (...)

Der Farmer ist nicht fähig, sich klar auszudrücken. Selbstdarstellung durch Literatur und Kunst gehört nicht zu der Art von Beziehung, mit der er umgehen kann (wie der zum Wetter, Werkzeug und Wachstum), sehr wohl aber entwickelt er eine Beziehung zur sozialen Umwelt. Meistens ist er vollkommen mit dem Kampf gegen die Naturgewalten beschäftigt, mit den fundamentalen Dingen des Lebens, so daß er für Wertberismus oder Interpretationsfeinheiten keine Zeit hat. Außerdem kommt es mir immer so vor, als hätten die Farmer, die ich kenne (meist die vom neuenglischen Geschlecht), jene angelsächsische Zurückhaltung, die unsere Vorfahren dazu brachte, zuviel Geschwätz über sich selbst als kindische Schwäche anzusehen. (...) Aber gerade die Tatsache, daß der Farmer sich nicht selbst Ausdruck verleiht, läßt ihn zum ergiebigsten Gegenstand für Dichter und Künstler werden. Er bedarf der Interpretation. Ernsthaftes, liebevolles Umgehen

mit dem Farmer als Kunstgegenstand bietet dem sorgfältigen Arbeiter ein großes Arbeitsfeld. Das Leben des Farmers, der in einer ständigen Auseinandersetzung mit den Naturkräften steht, ist im wesentlichen dramatisch. Die Dürre im letzten Sommer lieferte unzählige Episoden, voll mit packendstem, menschlichem Interesse. Die Nomadenbewegung der Viehtreiber in Wisconsin, in Süddakota und in anderen Staaten, die großen Sandstürme, die sintflutartigen Überschwemmungen, die der Dürre folgten, die Milchstreiks, der ungestüme Protest gegen die Verfallserklärungen, die Kämpfe gegen die Schädlinge der trockenen Jahre, die Opfer, zu denen einst wohlhabende Familien gezwungen waren — all diese Lebenselemente und viele andere mehr sind farbig, bedeutsam und voll intensiver Dramatik. (...)

Gelegentlich hat man mich beschuldigt, die Fahne meines eigenen Landstriches zu hoch zu halten. Ich glaube an den Mittleren Westen. An seine Leute und seine Kunst und an die Zukunft der beiden. Und dies tue ich, ohne andere Teile dieses Landes herabzuwürdigen. Ich glaube an den Mittleren Westen, obwohl ich seine Fehler zur Genüge kenne. Euer wahrer Regionalist ist nicht bloßer Lobredner, er kann sogar ein strenger Kritiker sein. Ich glaube an die regionale Bewegung in Kunst und Literatur (vergleichsweise neu in ersterer, doch alt genug in letzterer), aber ich will keine engstirnige Interpretation dieses Regionalismus liefern. Künstlerisches Bewußtsein, künstlerisches Talent und Verständnis kennen keine Geographie, zumindest sollte das so sein. Aber Malen und Bildhauen setzen die Öffentlichkeit nicht so schnell in Bewegung wie Literatur, und nicht erst seit dem Umschlag, den die Große Depression herbeiführte, gab es die Möglichkeit, das künstlerische Potential dessen vorzuführen, was einige Ostküstenfreunde "die Provinzen" nennen.

Lassen Sie mich versuchen, die grundlegende Idee der regionalen Bewegung darzustellen. Jeder Landstrich hat seinen eigenen Charakter. In dem äußeren Bild, der Industrie, Psychologie. Maler und Schriftsteller, die nachdenken, die ihre Entwicklungsjahre in diesen Gebieten verbrachten, werden durch eine vorsichtige Analyse diese verschiedenen Charak-

terzüge herausarbeiten und interpretieren. Wenn die verschiedenen Landstriche eigene Charakteristiken entwickeln, werden sie miteinander in Wettbewerb treten, und aus diesem Wettbewerb wird eine fruchtbare, amerikanische Kultur erwachsen. (...)

Lokalstolz könnte etwas hervorbringen, das zu jenen Gefühlen in Konkurrenz tritt, die hartherzige Geschäftsleute für heimische Fußballmannschaften und ähnliche Unternehmungen empfinden. So eine Unterstützung hat nichts Lächerliches an sich; sie wäre nur Nebenprodukt einer Form der öffentlichen Kunsterziehung, die, debnte man sie über einen längeren Zeitraum aus, uns zu einer großen, kunstliebenden Nation machen würden.

Wandmalerei paßt sich offensichtlich Regierungsprojekten gut an, und sie ist auch für den Ausdruck des Regionalen von höchstem Nutzen. Sie ermöglicht es Studenten, in Gruppen zu arbeiten, unter ordentlicher Anleitung originelle Ideen zu entwickeln und mit einem klar definierten Ziel zu arbeiten. (...) Ich bin bereit, soweit zu gehen und zu sagen, daß ich glaube, die Hoffnung auf eine ursprüngliche, amerikanische Kunst liegt in der Entwicklung der regionalen Kunstzentren und dem Wettbewerb unter ihnen. Es scheint der einzige Weg zu sein, ein wirklich kunstbewußtes Amerika aufzubauen. (...)

Aber wie auch immer die Zukunft dieser regionalen Wettbewerbe aussehen mag, die Tatsache, daß gegen die Städte revoltiert wird, bleibt bestehen. Vielleicht würden nur einige wenige mit Thomas Jeffersons Charakterisierung der Stadt als "Geschwüre auf dem Körper Politik" übereinstimmen, aber, zumindest im Moment, ist viel von ihrer Lockung verschwunden. Ist dies nur eine vorübergehende Phase ungewöhnlicher Zeiten? Da ich im Herzen ein tiefes Verlangen habe, daß sich unter unserem Volk eine weitverbreitete Liebe zur Kunst entwickeln möge, kann ich nur hoffen, daß die nächsten Jahre ein Anwachsen der nicht-urbanen und regionalen Aktivitäten in der Kunst und Literatur sehen werden.

Grant Wood, *Revolt against the City*, Iowa City, Iowa, 1935



Grant Wood, *When Tillage Begins*, 1934, Kohle auf Papier, Wandbildentwurf für die Bibliothek der *Iowa State University*, Ames, Iowa

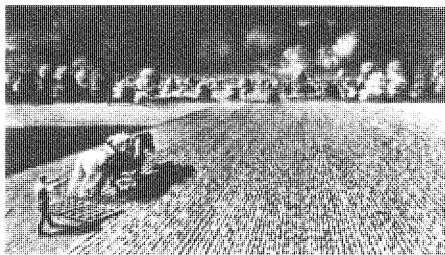
schepose (Stand-Spielbein Schema, vorgeschobene Schulter). Seine Gattin im Dirndl steht züchtig einen Schritt hinter ihm, teilweise durch seinen massigen Körper verdeckt. G. Wood dagegen stellt sich in eher sachlich dienender Position dar, bescheiden unterhalb der ihm über die Schulter schauenden Farmer sitzend. Gebauer miemt den feudalen Gutsherrn, der über Frau und Gesinde verfügt, die selbstverständlich rassistisch einwandfrei sein müssen. G. Wood, der im Gegensatz zu Gebauer nicht Zentrum und Spitze der Komposition bildet, sondern auf dem Bild leicht nach der Seite verschoben erscheint, bleibt im Kreis seiner Freunde und Nachbarn aus der Stadt Gleicher unter Gleichen. Sein Verhältnis zum Landleben und den Farmern entspricht eher dem Wunschdenken frustrierter Städter über das einfache, gesunde Leben auf dem Lande in der Tradition der grünen Bohème. Gebauer hingegen tritt als brutaler Rassenideologe auf, als Verkörperung des Herrschaftsanspruchs der nordisch-germanischen Rasse.

## Krise als Katharsis

9 H. W. Janson, *The International Aspects of Regionalism*, in: *Art Journal*, Mai 1943, S. 114

10 H. W. Janson, *Benton and Wood, Champions of Regionalism*, in: *Magazine of Art*, Mai 1946, S. 184—186, 198

Der durch die Verschuldung des europäischen "Mutterlandes" nach dem I. Weltkrieg ausgelöste industrielle Boom der 20er Jahre, von dem fast ausschließlich die großen Städte, insbesondere an der Ostküste profitierten, koinzidierte zeitlich mit einer Absatzkrise der Landwirtschaft, die durch überhöhte Erzeugerpreise während des Krieges künstlich angekurbelt worden war. Bereits vor dem Börsenkrach von 1929 sammelte sich die agrarische Opposition im Süden gegen die Zerstörung ländlicher Eigenart und Sitte durch den Konformismus der Städte, die orientiert auf Europa, ihr Hinterland geistig und materiell als Kolonie behandeln würden. Eine Gruppe von zwölf Schriftstellern und Kritikern fand sich um die Mitte der 20er Jahre an der *Vanderbilt University* zusammen, um ein ästhetisches und politisches Programm gegen die Überfremdung und Zerstörung ländlicher Kultur durch die Ausbreitung städtischer Zivilisation zu entwerfen. Ihre 1930 publizierte Anthologie *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* kann als Vorbild für G. Woods 1935 erschienen Essay *Revolt against the City* (vgl. Dok., S. 250—252) betrachtet werden. Während die *Southerners* von der Unterdrückung des ländlichen Südens und seiner traditionellen Werte seit dem Bürgerkrieg durch den industrialisierten und urbanisierten Nordosten sprachen, siedelten Grant Wood und Thomas Hart Benton den Konflikt zwischen den Hafenstädten der Ostküste und dem angeblich noch heilen Agrarparadies des Mittelwestens an. Gemeinsam ist den Regionalisten aus dem Süden und aus dem Mittelwesten die Überzeugung, die *Große Depression* der



Werner Peiner, *Deutsche Erde*

## Was sollen die amerikanischen Künstler malen? Die Polemik zwischen Regionalisten und sozialen Realisten, 1935

(...) Das "Time Magazine" veröffentlichte ein kurzes Resümee des Lebens und Schaffens von Thomas Benton, Reginald Marsh, Charles Burchfield, John Steuart Curry, Grant Wood und anderen. Von diesen Künstlern wird berichtet, daß sie erstens — eine Leidenschaft für den lokalen Amerikanismus und zweitens — eine Verachtung für den ausländischen Künstler und dessen Einfluß gemeinsam haben. Sie kultivieren die "lieb Vaterland—magst ruhig sein"-Einstellung und sind mißtrauisch gegenüber Fremden. Neumodische Ideen in der Kunst sind nichts für sie. (...) Sie verlangen vom Künstler, daß er die American Scene malt, obwohl ihre Werke den Eindruck vermitteln, als meinten sie viel eher Hearsts "New York American" Szene. Sie malen burleske Shows, die Architektur der Bürgerkriegszeit, das reichhaltige Frühstück der Landarbeiter im New Deal, die tapfere Mutter Natur in Kansas und Karikaturen von Negern und Bauern, in einem ausgelassenen Stil. (...)

Das ist die Arbeit von Männern, die, um "Time" zu zitieren, "dazu bestimmt sind, die Richtung des künstlerischen Geschmacks in Amerika zu bestimmen." Sie bieten uns, so "Time", "direkte Repräsentation anstelle introspektiver Abstraktionen." Ist der wohl-genährte Landarbeiter des New Deal, wie er von Grant Wood gemalt wird, eine direkte Repräsentation oder eine introspektive Abstraktion? Sind die plumpen Negerkarikaturen von Benton als "direkte Repräsentation" zu verstehen? Das einzige, was sie direkt repräsentieren, ist ein drittklassiges Vaudeville-Klischee, allerdings ohne jeden Humor. Hätten sie ein bißchen mehr Witz, würden sie automatisch ihren Platz im Propagandaapparat einnehmen, der ständig dazu benutzt wird, den Neger politisch, sozial und ökonomisch zu entrechtchen. Dasselbe läßt sich von allen Menschen sa-

gen, die er malt, einschließlich seines eigenen Porträts, das auf der Titelseite von "Time" abgedruckt ist. Wir müssen ihm wenigstens zugutehalten, daß er in seiner generellen Unterschätzung der menschlichen Rasse keine Ausnahmen macht. (...) Die "American Scene", d. h. direkte Repräsentation im Gegensatz zu introspektiver Abstraktion, das ist das Programm dieser Künstler, ein Programm, so allgemein und undefiniert, daß es wertlos ist. Bei diesem Nichtvorhandensein einer Theorie müssen wir diese Künstler abschließlich nach ihren Werken beurteilen.

Von John Stuart Curry haben wir eine Serie ländlicher Gegenstände, billig, dramatisch und ausgeführt ohne die geringste Aufmerksamkeit für die nützlichen technischen Errungenschaften in der Malerei der letzten fünfzig Jahre. Wie kann ein Mann, der malt als habe es niemals Laboratoriumsarbeit in der Malerei gegeben, der, mutwillig oder durch Ignoranz, die Entdeckungen von Monet, Seurat, Cézanne und Picasso übersieht und so tut, als wäre Malen ein fröhliches Hobby für Amateure, dessen Ergebnis auf ländlichen Jahrmärkten ausgestellt wird, wie kann ein Mann mit dieser geistigen Einstellung für einen Meilenstein in der amerikanischen Malerei gehalten werden. Die Menschen von Kansas, die in Currys Bildern glorifiziert werden, kaufen seine Bilder nicht, berichtet "Time". Mr. Curry erklärt, warum das so ist. "Sie haben Kansas. Sie brauchen keine Bilder davon", sagt Mr. Curry. Offensichtlich haben die Bewohner von Kansas einigen Scharfsinn in bezug auf die direkte Repräsentation, die sie wollen. Offensichtlich ärgern sie sich über die Beleidigung ihrer Intelligenz, die in diesen Werken impliziert ist, die immer das Eindeutige und sonst gar nichts präsentieren. Ich denke es versteht sich von selbst, daß Currys Bilder technisch und

ideologisch negativ sind. Wie also sollen wir denn von seiner selbstauferlegten Isolation der französischen Schule gegenüber profitieren, die doch, wenn nichts anderes, wichtige und fortgeschrittene technische Kenntnisse hat, die für jeden Künstler verfügbar sind? (...)

Die "American Scene" zu malen ist keine neue Offenbarung. George Bellows, John Sloan, Glenn Coleman, John Marin sind einige, die das getan haben, von ihren verschiedenen Standpunkten aus. Eine Liste der Künstler zu erstellen, die sich mit der "American Scene" beschäftigt haben, würde Nachforschungen erfordern, welche unnötig sind für die Absichten dieses Artikels. Alle diese Künstler, ohne Ausnahme, sind stark beeinflusst worden von ausländischer Kunst. Die meisten von ihnen haben in Europa studiert. Es waren allerdings einige unter ihnen, die sich damit brüsteten, nie in Europa gewesen zu sein und die sich das anscheinend als einen besonderen Vorteil für sie als amerikanische Künstler anrechneten. Nichtsdestoweniger waren ihre Bibliotheksregale gut mit Büchern ausgestattet, die Reproduktionen der Werke europäischer Malerei der Vergangenheit und der Gegenwart enthielten. Mit anderen Worten: für sie reisten vertretungsweise ihre Bücher. Bei allem Respekt für ihr großes individuelles Talent: der ideologische Gehalt der Werke dieser Maler war — in einem sehr allgemeinen Sinne — provinziell, melodramatisch und sentimental. Ihre direkten Repräsentationen waren ihrer Substanz nach denjenigen, der in dem "Time"-Artikel erwähnten Maler sehr ähnlich. Die frühere Gruppe allerdings hatte den Vorteil, nicht von dieser bösen, aufgeblasenen und chauvinistischen Marktschreierei belastet zu sein, die von einem Schriftsteller wie Thomas Craven zu ihrer Verteidigung vorgebracht wird, dessen kritische Wertmaßstäbe möglicherweise durch einen lebendigen Sinn für geschäftliche Vorteile getrübt sein mögen. Seine Anstrengungen, Kunstwertmaßstäbe auf die Ebene eines Rotarier Gabelfrühstücks zu bringen, sind eine besonders abstoßende Form von niedrigem Opportunismus und sollten auch als solche verstanden und erklärt werden, wann immer man das Mißgeschick hat, ihnen zu begegnen. Cravens Ideen sind un-

wichtig, aber die Verbreitung, die ihnen durch das Medium der Hearstschen Presse zuteil wird, bedeutet, daß wir ihren schlüpfrigen Einfluß nicht unterschätzen dürfen. Die Künstler seien gewarnt, nicht selbstbeschaulich zu sein, angesichts dieser Beleidigungen. (...)

Der unbedeutende Rülpsler, den die Schule der "American Scene"-Maler in der Kunst gemacht hat, muß nicht auf das Magengeschwür des Faschismus schließen lassen. Ich bin kein politischer Doktor, aber ich habe den Rülpsler gehört, und als ein Künstler-Kollege würde ich denjenigen, die es betrifft, raten, sich einem qualifizierten Diagnostiker anzuvertrauen, einem anderen als Doktor Craven, nur um ganz sicher zu gehen.

Stuart Davis, *Die amerikanische Kunstszene New York*. In: *Art Front*, Februar 1935



From *Asso to Esso*

Kuniyoshi

Yasuo Kuniyoshi, *From Asso to Esso*, Karikatur in: *Art Front*, April 1935

(...) Glauben Sie, die Zukunft der amerikanischen Kunst liegt im Mittleren Westen?

Ja. Weil der Mittlere Westen als Ganzes der am wenigsten provinzielle Teil Amerikas ist. Er ist am wenigsten beeinflusst von Ideen, die von intellektuellen Dogmen abhängen. (...)

Ja. Weil in dieser Gegend die direkte Wahrnehmung der Dinge eine größere Chance hat, die "ways of doing" in einer unstereotypen, un kategorischen Weise zu verändern, da diese Gegend weniger belastet ist von intellektuellen Konzeptionen über Sinn, Bedeutung und rationalen Fortschritt. Anders als der Osten, als Ganzes, hatte diese Region nie eine koloniale Psychologie, d. h. eine abhängige Geisteshaltung, die sich hemmend auf kulturelle Experimente auswirkt, die ihre Motivation aus ihrer Umwelt beziehen.

Ja. Weil sie trotz der, von ihrem Leben und ihrer Tradition im Grenzland-Opportunismus nicht zu trennenden, Rohheiten und Brutalitäten die Substanz für jede demokratische Entwicklung in unserer Geschichte geliefert hat, und weil sie den drei wichtigen kollektiven Experimenten Amerikas (Rapp, Owen, Amana) als Schauplatz diente. Diese Experimente sind wichtig, obgleich unzeitgemäß und utopisch, weil sie die Verwirklichung eines alten Menschheitstraumes anstrebten.

Ja. Weil der Mittlere Westen die sozialen Veränderungen bestimmen wird, die in diesem Lande anstehen und dadurch die Natur der Erscheinungen festlegen wird, auf die der Künstler reagieren muß, wenn er Formen schaffen will, die nicht Imitationen anderer Formen sind.

Und ja, weil unter den Künstlern des Mittleren Westens als Ganzes, weniger von diesem abhängigen, feigen und kriecherischem Ungeist herrscht, der sich in einem Zustand intellektueller Impotenz und neurotischer Angst, dem letzten annehmbaren Diagnostiker unterwirft, "nur, um ganz sicher zu gehen".

Thomas Hart Benton, *Answers to Ten Questions*, in: *Art Digest*, 15. März 1935, S. 20, zit. n. *Social Realism. Art as a Weapon*, hrsg. von David Shapiro, New York, 1973, S. 100 f.

(...) In der Auseinandersetzung mit Benton und seiner Arbeit sollte daran erinnert werden, daß er nicht alleine arbeitet. Benton und sein ebenso wortreicher, jedoch leuchtenderer Kumpel, Thomas Craven, sind die Wortführer einer neuen Schule, die die Gesundheit der amerikanischen Kunst bedroht. Diese Schule "widmet sich dem Vorhaben", für dieses Land eine nationale Kunst zu schaffen, die frei von "fremder" ästhetischer "Tyrannei" ist. Auf dieser Basis verkündigen sie, daß der Mittlere Westen die einzige von "kolonia-

# ART FRONT

APRIL 1935  
5c



## ON THE AMERICAN SCENE

BENTON ANSWERS 10 QUESTIONS  
BURCK-BENTON SEES RED  
A LETTER FROM CURRY  
KANE-HONORABLE BUSINESS-BOLING  
CONTRADICTIONS IN ABSTRACTIONS-WEINSTOCK



ler Psychologie" unberührt gebliebene Region ist — "koloniale Psychologie" ist eine "abhängige Geisteshaltung", die sich aus der Einwanderung Fremder ergibt. Überzeugt davon, daß alle guten ("Mid-West") Amerikaner ihrem Land zu Hilfe eilen sollen, sind Craven und Benton heftig dabei, Rekruten anzuwerben.

Diese beiden haben ihre "Kampagnen" mit einem scharfen Sinn für Strategie geplant, in der Konzeption fast militärisch. (Wahrscheinlich als Vorbereitung auf einen zukünftigen ästhetischen "Putsch", um Amerika vor seinen von den Küsten kommenden "Unterdrückern" zu bewahren.) Bis jetzt existiert folgendes Konzept: Benton — Missouri, Grant Wood — Iowa, John Steuart Curry — Kansas. Thomas Craven ist der Rekrutenwerber. Der Rest des Mittleren Westens muß noch unter den neuen Talenten aufgeteilt werden, die Craven mit seiner honigsüßen Feder zu betören gedenkt.

In der Bemühung einen gemeinsamen Zielpunkt zu fixieren — nämlich die zu erwartenden staatlichen Aufträge — wurde eine Allianz vollzogen mit einer künstlerischen Großmacht des Ostens — der "National Academy". Die Feindseligkeiten, die zwischen den beiden Lagern seit über einem Jahr existierten, haben aufgehört. Die prallen staatlichen Geldsäcke können baldigst umzingelt werden.

Jacob Burck, *Benton sees Red*, in: *Art Front*, April 1935 (J. Burck war Kommunist und ein engagierter politischer Künstler und Karikaturist.)

(...) Relativ unwissend kann der Künstler des Mittleren Westens — so sagt Benton — besser auf seine Umwelt reagieren, als der Künstler des atlantischen Küstenstrichs. Ich stimme mit Benton darin überein, daß die Wahrnehmung der Umwelt primär ist; aber der Besitz der Waffe der Theorie macht den Künstler nicht unfähig, seine Umwelt wahrzunehmen. Benton betrachtet den Mittleren Westen als seiner Auffassung nach provinziell. Auch ich glaube, daß im Mittleren Westen bedeutende Kunst geschaffen werden wird; aber sicherlich nicht auf der Basis von Bentons Mutmaßungen. Sie wird von Künstlern geschaffen werden, die ihre Umwelt nicht isoliert, sondern in Beziehung zum Ganzen stehend wahrnehmen. Ihre historische Perspektive wird nicht die von Grundschriftgeschichtsbüchern sein oder die der Buffalo-Bill-Groschenromane. Regionaler Hurratriotismus und rassistischer Chauvinismus werden keinen Platz in dieser großen Kunst haben, die Benton vorausieht, deren ideologische Basis zu verstehen er aber unfähig ist.

In seinen Antworten stellt Benton fest, daß alle Kunstformen Sinn und Bedeutung haben und von menschlichen Werten nicht zu trennen seien. Dies zeigt deutlich, daß Benton die Verantwortung des Künstlers gegenüber der Öffentlichkeit anerkennt. Dem folgt die verblüffende Feststellung, daß soziales Verständnis dem Künstler abträglich ist und daß die soziale Funktion eines Wandgemäldes eine unbekannte Größe darstellt. Diese dreifachen Widersprüche entlarven Benton als klein-karierten Opportunisten. Gerade jetzt, da die Regierung Wandbildaufträge als Köder auswirft, wäre es ein Fehler für einen Künstler sich zu etwas zu bekennen. Benton allerdings hat sich bei früheren Gelegenheiten zu etwas bekannt — und wie! Beurteilt nach früherem Verhalten, sollte Benton keine Schwierigkeiten haben, seine Waren jedem sich formierenden faschistischen oder halb-faschistischen Regime zu verkaufen. Seine Qualifikationen beständen im Allgemeinen aus seinem sozialen Zynismus, der es ihm erlaubt soziale Ereignisse zu schildern, ohne dabei ihre Bedeutung zu berücksichtigen. Er könnte besonders auf seine Lunette in der Bibliothek des "Whitney Museum of Ame-

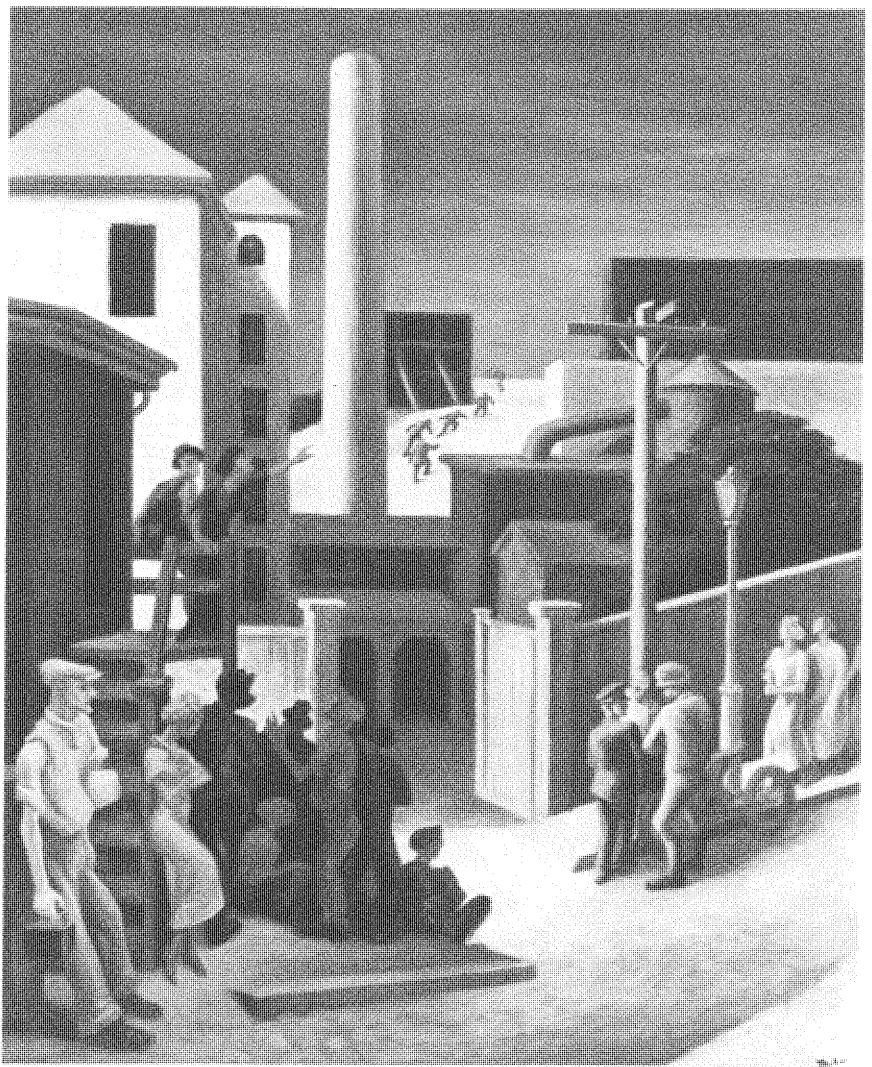
rican Art" (vgl. Abb., S. 188, Artikel Czaplicka) hinweisen, wo er seine Meinung über radikales und liberales Denken in einem Bild klar zum Ausdruck gebracht hat. Es zeigt die böartige Karikatur eines Juden, der ein Exemplar von "New Masses" in der Hand hält und sagt: "Die Zeit ist reif". Hitler würde das gefallen. Huey Long gegenüber könnte Benton auf seine "Puck and Judge" Karikaturen würfelspielender und barfuß herumschlurfender Neger hinweisen. Es besteht keine Gefahr, daß diese Neger das Wahlrecht verlangen, nicht einmal, wenn man ihnen die Kopfsteuer erlassen würde. Wenn Kunstformen Sinn und Bedeutung haben und untrennbar von menschlicher Wahrnehmung und menschlichem Tun sind, dann machen diese Beispiele deutlich, was Benton wahrgenommen hat und wozu seine Formen dienen.

Künstlerische Werte sind untrennbar von menschlichen Werten und soziales Verständnis ist dem Künstler abträglich, sagt Benton. Wenn Huey Long gefragt wird, warum die Arbeiter bei einem staatlichen Bauprojekt unter 10 Cent Stundenlohn bekommen, dann hat er eine Antwort. Er sagt tatsächlich: "Ich bin hundertprozentig für "labor" und "labor" ist hundertprozentig für mich, aber es gibt hier kein solches Ding wie Gewerkschaften für den Bau staatlicher Autobahnen. Ich kann mich da nicht hineinverwickeln." Wie Huey ist Benton hundertprozentig für menschliche Werte, aber wenn es um ein sie betreffendes konkretes konstruktives Denken geht, dann kann er sich da nicht hineinverwickeln. Wäre Benton der Elfenbeinturmkünstler, der Stillebenmaler, würde das obige auf ihn nicht zutreffen. Aber wir beschäftigen uns mit Benton, dem bodenständigen, durch angeborne Traditionen qualifizierten Amerikaner, mit dem Benton, der sagt, daß wahre Kunstformen nicht ohne den direkten Kontakt zum Gegenstand geschaffen werden können und mit dem Benton, der drauf und dran ist, öffentliche Gebäude mit großen Wandbildern zu bemalen. Wenn er glaubt, daß die Farmer, die er malt, sich nicht mit sozialen Theorien beschäftigen und in diese "hineinverwickelt" sind, soll er sie doch mal fragen. (...)

(...) Benton stellt fest, daß erst seine direkte Wahrnehmung der amerikanischen Umwelt aus ihm einen amerikanischen Künstler gemacht haben — nicht zu verwechseln mit einem mexikanischen oder französischen Künstler. Ausgehend von seiner Arbeit und seinen Äußerungen, bestride ich, daß Benton jemals die amerikanische Umwelt wahrgenommen hat. Nein, Bentons Umwelt sind die Karikaturen der "Puck and Judge school", Reproduktionen der Muskelmalerei der italienischen Renaissance, Hearstsche Politik, die auf der ersten Seite einen Leitartikel gegen die Brutalität des Berufsboxens bringt, auf der Sportseite eine Milchfond-Tarifrunde unterstützt und eine Groschenromanversion der amerikanischen Geschichte abdruckt. (...)

Kurz — Benton erweist sich in Wort und Tat zwar als ein harter Arbeiter, aber als ein Mann von vollkommener philosophischer Verantwortungslosigkeit. Er ist in jeder Hinsicht inkompetent, die Position einzunehmen, die er für sich selbst, als der Maler der "American Scene" in der Wandmalerei beansprucht.

Stuart Davis, *Entgegnung auf Thomas Benton*, in: *Art Digest*, 1. April 1935, S. 12, zit. n. *Social Realism. Art as a Weapon*, hrsg. von David Shapiro, New York 1973



Thomas Hart Benton, *Strike, Fall River*, Öl auf Lw.

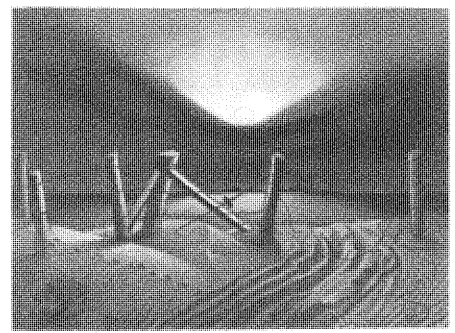


30er Jahre sei in erster Linie eine moralische und weniger eine soziale Krise Amerikas. Die Kommerzialisierung und Verstärkung des Lebens in den 20er Jahren habe die Tugenden und Werte, auf denen Amerikas Prosperität und Wohlfahrt beruhe, zerstört. Die Katastrophe des Börsenkrachs wird so zum rettenden Gottesgericht. "Die Große Depression . . . brachte den Turm zu Babel zum Einstürzen, der in den Jahren des falschen Wohlstandes errichtet worden war. Sie ließ Männer und Frauen auf das Land zurückkehren, sie brachte uns dazu, einige Tugenden aus der guten alten Zeit wieder zu entdecken." Sie brachte uns "zurück auf wahre und fundamentale Dinge, die ganz speziell die unseren sind." (Dok., S. 251)

Gegenüber der Sinn- und Ziellosigkeit, Dekadenz und intellektuellen Künstlichkeit städtischen Lebens, sahen die Regionalisten auf natürliche Weise Ordnung, Charakter und Stabilität in der Person des Farmers auf dem Lande verkörpert. Er, der im angeblichen Einklang mit der natürlichen Ordnung der Natur die Städte versorgt und tätige Werte schafft, sei der Prototyp des Amerikaners, der rehabilitiert und geschützt werden müsse.<sup>11</sup> Aufgabe des amerikanischen Künstlers sei es nicht, französische, bzw. europäische Formen und Inhalte zu kopieren. Eine spezifische, nationale, amerikanische Kunst kann nur, wie jede authentische, große Kunst, aus der konkreten Anschauung regionaler Lebensformen entstehen (vgl. Dok. S. 254—56). Die Landschaft und die Menschen des Mittelwestens, von der Zerstörung durch die Ausbreitung der Städte angeblich noch weitgehend verschont, werden zum Sinnbild und Modell Amerikas.

Grant Woods Gemälde *Appraisal* (Abb., S. 250) konfrontiert exemplarisch in der Begegnung von Stadt- und Landfrau natürliche Anmut des Landes mit städtischer Dekadenz. Der ursprüngliche Titel des Bildes, *Clothes*, verweist auf die Bedeutung der Kleidung als Ausdruck ländlicher Bescheidenheit und natürlicher Schönheit. Die feiste Stadtfrau dagegen muß die Häßlichkeit ihrer parasitären Existenz mit von der Natur entliehenen Versatzstücken (Pelz) drapieren. Augen und Stirn sind von einem modischen Topfhut verdeckt, ihre versteinerte Miene begegnet dem offenen, herausfordernden Blick der Landfrau. Die Wesen aus zwei verschiedenen Welten bringt der Kaufakt zusammen: Das Land liefert, die Stadt konsumiert im Sinne der Charakterisierung der Städte durch den Agrarier des 18. Jahrhunderts, Thomas Jefferson, als "Geschwüre auf dem Körper der Politik". Gegenüber dem Pelz eines toten Tieres hält die Landfrau die lebendige Schönheit der Natur in Händen, eine Henne, deren Federkleid vom Maler mit äußerster Sorgfalt und Liebe fürs Detail ausgeführt wurde.

Grant Woods Wandbild im Foyer der Bibliothek der *Iowa State University* in Ames (Abb. S. 253), 1934 im Rahmen der Kunstförderungsprogramme der Regierung entstanden, faßt in epischer Breite die Geschichte der Landnahme Amerikas im zeitlosen Bild einer Agrarutopie zusammen unter dem Motto von Daniel Webster: "Wenn der Ackerbau beginnt, folgen alle anderen Künste. Der Farmer ist daher der Begründer der menschlichen Zivilisation." Die Urbarmachung beginnt auf den Seitentafeln des Tryptichons mit dem Roden der Bäume. Im Hintergrund der Mitteltafel wird das zähe Prärie gras mit einem Ochsenge spanng gepflügt. Der Vordergrund zeigt das urbar gemachte, kultivierte Land. Das Farmerehepaar im historischen Kostüm hält Mittagsrast. Im Bild des Farmers malt G. Wood den Idealtypus des amerikanischen Pioniers, der als neuer Adam den jungfräulichen Boden (vgl. Henry Nash Smith, *The Virgin Land*, Cambridge, Mass., 1950) des neuen Kontinents in einen Garten Eden verwandelt habe.<sup>12</sup> Die Besiedlung des Kontinents von der Ostküste nach dem Westen und die Ausrottung der Indianer hatte in den Augen de Toqueville's "die Feierlichkeit eines von der Vorsehung bewirkten Ereignisses an sich. Es ist wie eine Menschenflut, die unablässig steigt und täglich durch die Hand Gottes vorwärtsgetrieben wird"(1833).<sup>13</sup>



Alexandre Hogue, *Dust Bowl*, 1933, Öl auf Lw., National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D. C., Kat. Nr. 181

11 Donald Davidson, *I'll Take My Stand: A History*, *The American Review* V, Sommer 1935, zit. n. *The Strenuous Decade*, hrsg. von Daniel Aaron und Robert Bendiner, New York, 1970, S. 195 ff.

12 Vgl. Leo Marx, *The Machine and The Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford, New York, 1979, S. 141 ff.

13 Zit. n. Frederick Jackson Turner, *Die Grenze. Ihre Bedeutung in der Amerikanischen Geschichte*, Bremen-Horn, 1947, S. 142

14 F. J. Turner, a.a.O., S. 144 f.

15 F. J. Turner, a.a.O., S. 143



Thomas Hart Benton, *The Hailstorm*, 1940, Tempera, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska

In seiner Abhandlung, *The Significance of the Frontier in American History*, sieht Frederick Jackson Turner bereits 1893 die Ideale und Werte der Pionierzeit im Mittelwesten am besten aufgehoben: “Die Ideale von der Gleichheit und Freiheit der Chancen, vom Glauben an den gemeinen Mann sind im ganzen Mittelwesten tief verwurzelt . . . die Zukunft der Republik liegt bei ihm.”<sup>14</sup> Ähnlich äußern sich Grant Wood und Thomas Hart Benton 1935 (vgl. Dokumente, S. 250–52, 254–57). Der Amerikaner, den es unter den Farmern des Mittelwestens wiederzuentdecken und ästhetisch als Typus zu rekonstruieren galt, ist, nach Turner, das Resultat einer Prägung des europäischen Einwanderer durch die Wildnis. Im Kampf gegen die Ureinwohner und die Unbill der ungezähmten Natur, entwickelten sich die Eigenschaften des Frontier-Amerikaners — “individueller Tatendrang, Erfindungsgabe und Kampfgeist.” Wo “jeder nur für sich selber einstand” konnte der Siedler die aus Europa eingeschleppte “Fessel der sozialen Klassenschichtung” abstreifen und “sich auf eine höhere Daseinsstufe” emporschwingen.<sup>15</sup>



Der Mythos vom autonomen Individuum, das durch keine vorgegebenen Standes- und Besitzrechte eingeschränkt auf jungfräulichem Boden ein neues Paradies erschafft, ist so alt wie der Gegensatz von Stadt und Land. Erst wenn die menschliche Tätigkeit nicht mehr direkt auf Natur gerichtet und von ihr bestimmt ist, sondern die Bedingungen seiner Existenz vom Menschen selbst geschaffen werden, kann er der Natur als Subjekt bewußt gegenüberreten und sich ein Bild von ihr machen. D. h. erst der Städter empfindet Natur in Form der ungebändigten Wildnis oder der kultivierten Landschaft als Ort verdrängter Sehnsüchte nach Abenteuer, Freiheit oder harmonischer Idylle. Seit der Entstehung von Manufaktur und Industrie fehlte es nicht an Versuchen, eine neue, höhere Synthese von Agrikultur und Industrie herzustellen.<sup>16</sup> Von Robert Owen, Charles Fourier, den amerikanischen Agrarutopisten Thomas Jefferson, Ralph Waldo Emerson<sup>17</sup> über die sowjetischen Desurbanisten bis zu den Regionalisten der 30er Jahre um Thomas Hart Benton reichen die Theorien einer neuen Harmonie zwischen Stadt und Land, Landwirtschaft und Industrie auf der Basis föderativer, autarker, agrarisch-gewerblicher Gemeinschaften, in denen naturnahes Leben mit den Segnungen der Maschine in Einklang zu bringen wären. Gemeinsam war allen die Verachtung der großen Städte, die als Hort aller Übel der modernen Zivilisation betrachtet wurden. Je stärker der Städter kritisch-rationale Fähigkeiten ausbilden und Triebverzicht leisten muß, um kalkulierend und konkurrierend in einer arbeitsteiligen auf der Tauschabstraktion basierenden Gesellschaft sich behaupten zu können, desto größer wird seine Sehnsucht nach den heilenden Kräften angeblich unschuldiger, unberührter Natur. Die Aufgabe des Künstlers ist es, die unüberbrückbar gewordene Kluft zwischen Mensch und Natur ästhetisch im Kunstwerk zu vermitteln. Ohne die Orientierung an kollektive Vorstellungen einer Mensch und Natur umfassenden Ordnung, wie sie im Mittelalter noch vorhanden war, stellt der Künstler "sein Gemüt, seine Innerlichkeit, seine Ideen und ästhetischen Kategorien der Natur gegenüber und formt sie nach deren Maßgabe. Dies allerdings zunehmend um den Preis des Auseinanderfallens von Form und Gegenstand."<sup>18</sup>

16 Karl Marx, *Das Kapital*, Erster Band, Berlin/DDR, 1973, S. 528

17 Vgl. Leo Marx, *The Machine and The Garden*, a.a.O., S. 229—242

18 Mathias Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen, 1980, S. 27 f.

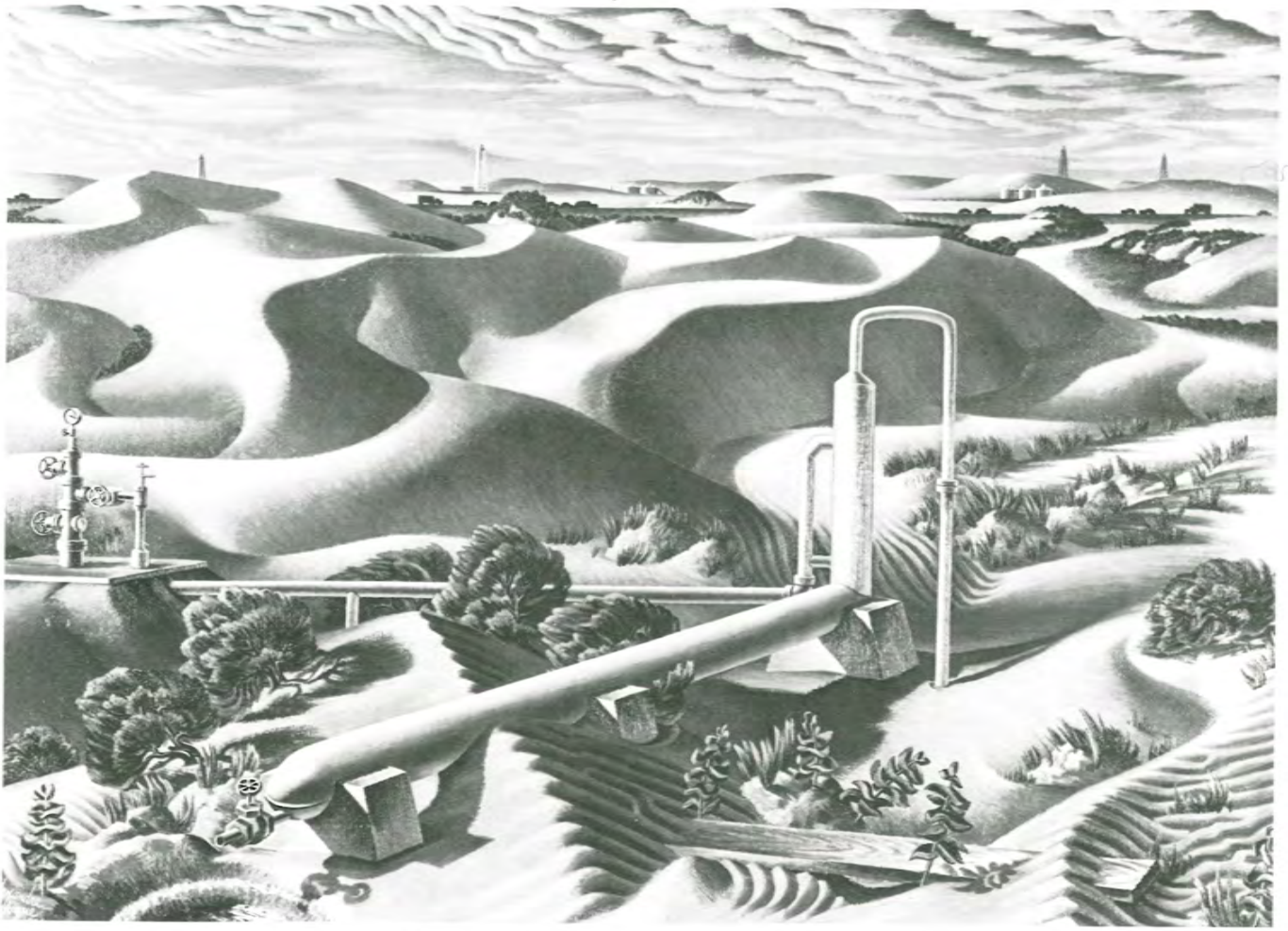
19 Vgl. Barabara Novak, *On Defining Luminism*, in: *Kat. American Light. The Luminist Movement 1850—1875*, National Gallery of Art, Washington, 1980, S. 23 und Earl A. Powell, *Luminism and American Sublime*, ebd., S. 83 f.



Grant Wood, *Young Corn*, 1931, Öl auf Lw.,  
Cedar Rapids Art Center, Kat. Nr. 339

Martin Johnson Heade, *Sunrise on the Marshes*,  
1863 (linke Seite)

Grant Woods Gemälde *Young Corn*, 1931 (Abb., S. 261), das den Agrarmythos des frühen 19. Jahrhunderts von Amerika als neuem Arkadien, als kontinentalen Landschaftsgarten vor Augen führen will, ist ein Beispiel für die Verselbständigung der Landschaft zu einer abstrakten Idee. Im Vergleich zu Martin Johnson Heade's *Sunrise on the Marshes*, 1863, einem Vertreter des amerikanischen *Luminismus*, wird das Prinzip einer geometrisch ausgezirkelten Ideallandschaft, die Natur einer ausgedachten absoluten Ordnung unterwirft, deutlich.<sup>19</sup> Die Entfernung jeder Spur von Technik steht im Widerspruch zu sterilen geometrisierenden Regelmäßigkeit der Pflanzung. Die winzigen Farmer im Mittelgrund scheinen kaum in der Lage zu sein, ohne maschinelle Hilfe die Saat in solcher Unifor-



Alexandre Hogue, *Oil in the Sandhills*, 1944, Öl auf Lw., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Kat. Nr. 185, Foto: Jacqueline Hyde

mität von Hand zu setzen. James Dennis spricht daher in seiner Monografie über G. Wood von einer modernisierten Version des Agrarmythos unter der unbewußten Prägung durch standardisiertes Maschinendesign.<sup>20</sup> Die Landschaft als Artefakt steht im Widerspruch zum Anspruch der Regionalisten, in ihrer Malerei spontane Naturerfahrung des Künstlers an den Betrachter weiterzugeben. Im Gegensatz zu John Steuart Curry's und Th. H. Bentons Versuchen, bewußt primitiv und direkt zu malen (vgl. Abb., S. 259 und 263), vermittelt Grant Woods Landschaft eine intellektuelle Idee der Hügellandschaft Iowas. Sie ist in ihrer abweisenden Kühle Ausdruck puritanischer Reinlichkeitsvorstellungen. Die anthropomorphe Wölbung des zentralen Hügels erinnert an die mythische Vorstellung der Erde als lebensspendender Allmutter. Alexandre Hogues *Mother Earth Laid Bare*, 1936 (Abb., S. 264), aus der Serie seiner Erosionsbilder, trivialisiert diesen Mythos auf peinlich direkte Weise, indem er die passive Rolle der Frau im Bild der Mutter Erde naturalisiert zum fruchttragenden Acker, der erst durch das männlich aktive Prinzip (Eisenpflug) Leben zeugen kann. Zugleich zeigt das Bild den gestörten Stoffwechsel zwischen Mensch und Erde. Die Ausbeutung der Natur durch Monokulturen schlägt gegen den Menschen zurück: Mutter Erde wird unfruchtbar.

20 James Dennis, Grant Wood, a.a.O., S. 225



*Warum unterscheiden sich die flämischen, deutschen, italienischen Jungfrauen der christlichen darstellenden Kunst? Der Grund für diese Unterschiede liegt in der Lebenserfahrung des schöpferischen Künstlers, der seine Formen aus der Berührung mit den Jungfrauen seiner lokalen Umgebung schöpft. (. . .)*

*Kunst, und dieses Mal benutze ich den Singular, ist ein regionales Phänomen; um ein lebendiger Faktor zu sein, muß sie den Bedingungen ihrer regionalen Umgebung direkt begegnen, muß diese kennen, muß ein Spiegel sein, der dem Leben vorgehalten wird, muß so beschaffen sein, daß die regionale Umgebung emotional an ihr teilnehmen kann. Es ist möglich, daß ein Künstler in einem Ort geboren wird und an einem anderen Wurzeln schlägt, aber dieses Wurzel-schlagen ist für seine Arbeit entscheidend, wenn sie eine soziale Funktion haben soll. Anderenfalls ist sie nichts weiter als unnützer Kommentar oder hat nur eine Wirkung unter der Intelligenz, die sich mit Worten einpanzert und abschließt, und deren Leben ausschließlich aus dem gewohnten Auf- und Zuklappen ihrer Bücher und Münder besteht. (. . .)*

*Ich bin intensiv an der Entwicklung einer Kunst interessiert, die aus den Vereinigten Staaten kommt und diese repräsentiert — meine eigene Kunst.*

Thomas Hart Benton, Kunst und Nationalismus, in: *The Modern Monthly*, VIII (Mai 1934), S. 232—236 (ursprünglich als Vortrag für die New Yorker Sektion des John-Reed-Club — vgl. Artikel J. Czaplicka — gehalten)



Clarence Carter, *William Milliken at the Century of Progress*, 1940, Öl auf Lw., Hirshl & Adler Galleries, Inc., New York, Kat. Nr. 67

*William Mathewson Milliken (1889—1978) war eine der überragenden Persönlichkeiten der Kunstwelt. Als Direktor des Cleveland Museum of Art galt er als einer der großen Museumsdirektoren dieses Jahrhunderts.*

*Mein größtes Glück war, als Student von William Milliken entdeckt zu werden und seine Freundschaft zu gewinnen. Er hat mir viele Möglichkeiten geschaffen, schon früh für meine Arbeit Anerkennung zu erlangen. Er hat bis zuletzt nicht aufgehört, meine Arbeiten zu sammeln, und ich bin glücklich darüber, daß er immer Freude an ihnen gefunden hat.*

*Wir sind hier und in Europa viel zusammen gereist, und auf einer Fahrt zur Chicago Century of Progress, als wir mit dem Bus vom Ausstellungsgelände zurück nach Palmer House fahren, ist mir die Idee zum oben abgebildeten Bild gekommen.*

Clarence H. Carter, 24. April 1978, zit. i. Katalog der C.H.C. Retrospektive im Center for the Arts, Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania



“An einem dieser Abende im späten August, als es der Sonne nach einem stürmisch regnerischen Tag gelingt, durchzubrechen, und sie dann den ganzen oberen Luftraum mit einem verhängnisvollen gelben Licht ausfüllt, scheint gerade etwas Furchtbares — ja sogar Verheerendes zu geschehen”.

Charles Burchfield, zitiert nach I. H. Baur. *Charles Burchfield*. N. Y. 1956.

Das Bild der Natur in den Landschaftsbildern der Regionalisten läßt sich nicht auf einen Begriff bringen. Sie zeigen sowohl den Kampf des Menschen mit den Naturgewalten (Th. H. Benton, *Hail Storm*, Abb., S. 259, A. Hogue, *Dustbowl*, Abb., S. 258), als auch Harmonie von Mensch, Natur und Technik (Th. H. Benton, *Threshing Wheat*, Abb., S. 262) und tote Industrielandschaft (A. Hogue, *Oil in Sandhills*, Abb., S. 263). Die Funktion des Landschaftsbildes als Projektionsfläche konservativer Kultur- und Zivilisationskritik verbindet jedoch die scheinbar heterogenen Naturbilder der Regionalisten. Sie sind Produkte der Zivilisationsflucht, gemalt für einen kleinstädtischen Unternehmer, wie den Leichenbestatter David Turner aus Cedar Rapids, der in seiner Praxis keine sinnvolle Übereinstimmung mit der trivialen Realität der *Main Street* finden kann. “Diese Übereinstimmung gewährt ihm die Kunst, vor allem aber die Malerei, unter der Voraussetzung freilich, daß (er) von sich als konkretem, tätigen Wesen absieht und sich in ein ästhetisches Subjekt des Verstehens und der ästhetischen Anschauung verwandelt.”<sup>21</sup> Solange er sich in den sinnstiftenden Kosmos des Kunstwerks versenkt, mag ihn die Idolfigur des Noble Yeoman (Edlen Landmann) auf eigener Scholle über die Transformation der Farmer in verschuldete Pächter und Landarbeiter hinwegtrösten.<sup>22</sup> Entgegen den populistischen Ambitionen der Regionalisten, erreichten ihre Bilder den Farmer nicht. Er bleibt lediglich Projektionsfigur konservativer Zivilisationsängste. (Vgl. G. Wood, S. 252.)

21 M. Eberle, *Individuum und Landschaft*, a.a.O., S. 57

22 Vgl. Iowa, *A Guide to the Hawkeye State*. Compiled and Written by the Federal Writers' Project of the WPA for the State of Iowa, New York, 1949, *Agriculture and Farm Life*, S. 65 ff. “71 percent of the value of Iowa farm real estate did not belong to the immediate farm operator in 1930, as compared to 58 percent for the entire United States. Insecure tenure . . . means that too high a percentage of land is used for cash crops such as corn and wheat, which take the most fertility out of the soil and are the most likely to cause erosion . . . The modern Iowa Farmer is more than a simple tiller of the soil. Under proper conditions, he is also a business man and a student of the science of farming”. (S. 67—69)



# Nationale Landschaft

Die Idee der Regionalisten, in der Landschaft des Mittelwestens so etwas wie einen amerikanischen Nationalcharakter darzustellen, korrespondiert mit einer Tradition der deutschen Kunst, die von Dürers Rasenstück, über die "nationale Landschaft" der Romantiker bis zu Werner Peiners *Deutsche Erde* (Abb., S. 253) reicht. Peiners Ackerlandschaft wird unter Aussparung der längst vollzogenen Mechanisierung der Landwirtschaft zum zeitlosen Sinnbild deutschen Wesens. Peiner malte das Bild in der Eifel, wo er "inmitten der dörflichen Gemeinde eine geistige Gemeinschaft mit seinen Schülern in der Form einer staatlichen Landakademie schuf. . . Dieser Eifellandschaft und ihrem Volkstum in seinem religiösen Ernst und seiner heiteren Lebenshaltung entstammt Werner Peiner; ihren Eigenarten, ihrem Wesen fühlt er sich innigst verbunden."<sup>23</sup> Die nationalsozialistische Kulturpolitik bedient sich der konservativen, neoklassizistischen Landschaftsmalerei, die sie ideologisch zum 'Bild des Neuen Deutschland', zur deutschen Erde überhöht. Abgesehen von ihrer propagandistischen Ausbeutung durch den Faschismus spielte die konservative deutsche Landschaftsmalerei schon vor 1933 eine ähnliche Rolle als Fluchtort vor sozialen Konflikten wie die der Regionalisten. Denn auch bei uns sollte sich "das Gesunde" "nun doch auf die Dauer als das Lebenskräftigere" erweisen. "Während noch im ganzen Deutschland der Expressionismus immer maßloser in dadaistischen Machwerken sich austobte, beginnt dies bisher so verachtete schlichte Lebensgefühl als eine neue Kunst stiller Sachlichkeit emporzublühen."<sup>24</sup> Die neusachliche Landschaftsmalerei eines Georg Schrimpf und Franz Lenk wurde von der nationalsozialistischen Kunstkritik als "aus der Natur heraus gelebte und erlebte, geschaut und gestaltete Herausholungen des Wesens der Natur", ihrer "Ganzheit" ausgespielt gegen die Vormacht des Verstandes und der künstlerischen Spekulation.<sup>25</sup>

Mit diesem Verweis auf Parallelen in der symbolischen Befrachtung der Landschaft als Bollwerk gegen den kalkulierenden, rationalen Zeitgeist soll keineswegs den Regionalisten eine faschistische Gesinnung unterschoben werden, wie dies Peter Selz im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung *Amerikanische Kunst 1920–1940* getan hat. Die heftige Polemik zwischen den gewerkschaftlich organisierten Sozialen Realisten und den Regionalisten, die 1935 zum Teil in der Zeitschrift *Art Front* ausgetragen wurde (vgl. Dokumente, S. 254–257), läßt jedoch den grundsätzlich reaktionären Charakter der Regionalisten als Sprachrohr einer isolationistischen bzw. protektionistischen Politik deutlich werden.



Albrecht Dürer, *Melencolia I*

Ivan LeLorraine Albright, *Self Portrait*, 1935, Öl auf Lw., Earle Ludgin, Chicago, Kat. Nr. 2

23 Ernst Adolf Dreyer, Werner Peiner, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, Juni 1937, S. 302 ff.

24 Bruno Kroll, *Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900*, Berlin, 1937, S. 106

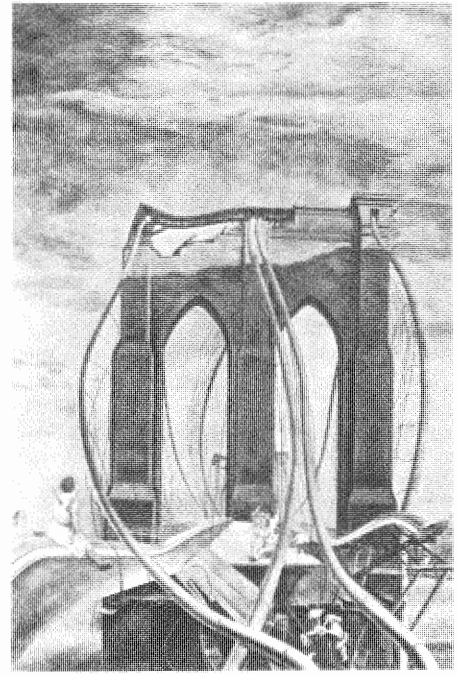
25 ebd., S. 112

## Die unheimliche Realität

Zwischen Sozialen Realisten und Regionalisten, die trotz ihres weiten formalen und inhaltlichen Spektrums jeweils organisatorische und programmatische Verbindungen unterhielten, ohne allerdings jemals als klar definierte Gruppen aufzutreten, existiert in den 30er Jahren eine schwer definierbare Anzahl von Künstlerindividuen, die unter wechselnden Etiketten als *magische Realisten*, *soziale Surrealisten*, Maler der *American Scene* etc. geführt werden. Im Unterschied zu den eher optimistischen Gegenbildern der Regionalisten zur Zerstörung ländlicher Kultur, sind die Gemälde der magischen Realisten erfüllt von Trauer und Melancholie über ein verlorenes Paradies. Kein eindeutig definierbarer politischer Standpunkt, ob konservativ oder sozialrevolutionär, gibt ihnen Rückhalt und Orientierung. Ihren Bildern fehlt daher jeder programmatische Anspruch. Sie haben keine Botschaft, keine Heilslehre zu verkünden. Weder fordern sie, wie die Regionalisten, ein Zurück zur Natur, noch preisen sie den Sozialismus als mögliche Lösung der sozialen Konflikte im Spätkapitalismus. Ihren Bildern gemeinsam ist eine verhaltene Stille, als sei die Zeit stehengeblieben. Im Gegensatz zum geschäftigen Treiben großstädtischer Massen auf Plätzen, Straßen, Vergnügungsparks, das die Maler der *14th Street School* faszinierte, suchen Künstler wie Charles Burchfield (vgl. Abb., S. 272 und 273) und Clarence Carter (vgl. Abb., S. 282) die Einsamkeit der Abendstunden, die Zeit der Dämmerung. Ihre Bilder sind im Zwischenbereich von Tag und Nacht, im weichzeichnenden Zwielflicht angesiedelt, wenn die Normaluhr nicht mehr das Geschäftsleben diktiert und die Passanten zur Eile antreibt.

Die hier mit Vorbehalt als *magische Realisten* bezeichneten Künstler reagieren auf das gleiche Phänomen der Verstädterung wie die Regionalisten. Die totale Bestimmung des Lebens durch die meßbare lineare Zeit und den abstrakten Tauschwert wird von den Regionalisten ästhetisch kompensiert im Bild der epischen Landschaft, in der zwischen Wolken und Weizenfeldern dem Mensch das Zeitmaß seines Handelns von der Natur im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten vorgegeben wird (vgl. Abb., S. 262). Von dieser im Wortsinn konservativen Reaktion auf die Krise der Zivilisation, die längst vergangene Lebensformen bewahren will und im Beharren auf der Fiktion ihrer Konservierbarkeit reaktionär ist, unterscheiden sich die *magischen Realisten*. Ihre Bilder weichen der Realität der Städte, die zu Friedhöfen der Menschlichkeit geworden sind, nicht aus. Im Sinne der Regionalisten bleiben sie ihrem vertrauten städtischen Milieu ihr ganzes Leben lang treu, ohne Ausflüge in die *grüne Bohème*.

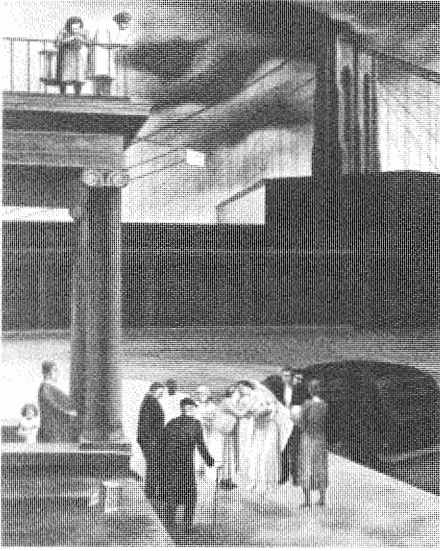
Louis Guglielmi (vgl. Dok., S. 279) bezeichnete seine Bilder als "meine eigene Biografie"<sup>26</sup>. *Hochzeit in der South Street* (Abb., S. 279) gibt das Hochzeitszeremoniell italienischer Einwanderer an der *Lower East Side* New Yorks im Schatten der Manhattan Brücke wieder, wie es dem italienisch gebürtigen Guglielmi vertraut war. Der traurige Gesichtsausdruck der Hochzeitsgäste, ihr steifes Herumstehen in den ungewohnten, geliehenen Festtagsgewändern, der tiefschwarze Mietwagen erinnern eher an ein Begräbnis als an eine Hochzeit. Die milieugerechte Darstellung eines Familienfestes wird so unversehens zur beklemmenden, angstausslösenden Szenerie. Dieser elegische Unterton findet sich in allen seinen Werken aus den 30er Jahren. Die Todessymbolik ist auf Bildern wie *One Third of a Nation (Tenements)*, 1938, einer einsamen Straßenszenerie mit Särgen vor einem mit Friedhofsblumen geschmückten Mietshaus oder im Gemälde *Connecticut Autumn*, 1937 (Abb., S. 279) noch auffälliger. Der Junge, der versonnen auf der einsamen Vorstadtstraße seinem Drachen nachschaut, wird von Guglielmi einer als Grabmahl fungierenden Schutzengelskulptur gegenübergestellt. Symbolisch winkt der Tod dem jungen Leben zu.



O. Louis Guglielmi, *Mental Geography*, 1938, Öl auf Hartfaser

26 John Baker, O. Louis Guglielmi: A Reconsideration, in: *Archives of American Art*, Vol. 15, No. 2, 1975, S. 17

27 John Baker, a.a.O., S. 16



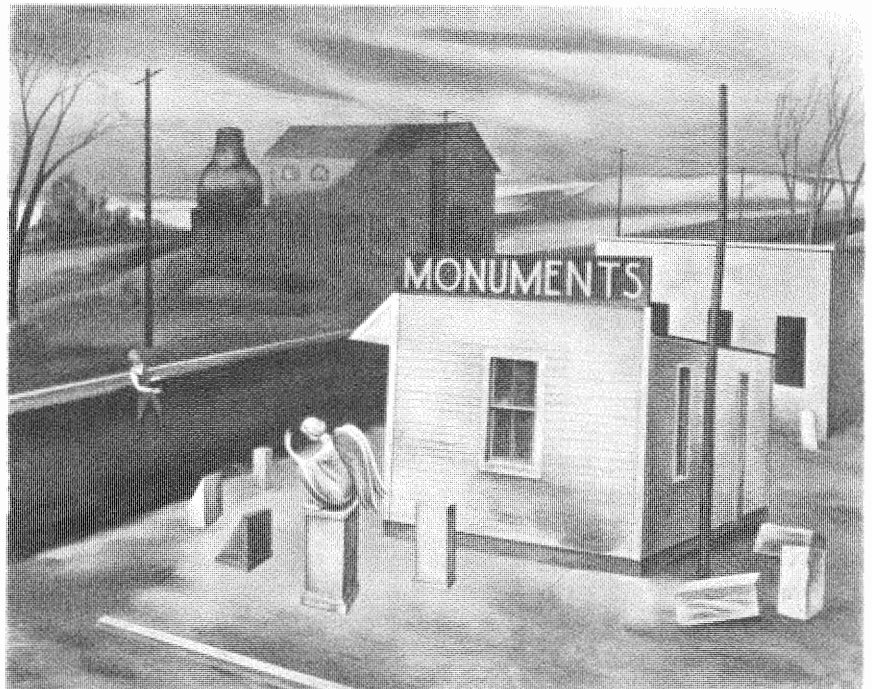
O. Louis Guglielmi, *Wedding in South Street*, 1936, Öl auf Lw., Courtesy *The Museum of Modern Art*, New York

Die Bilder entstanden aus der Beobachtung des täglichen Lebens in den ärmeren Vierteln von New York. Ich selbst verbrachte meine Kindheit in einer Mietsbauersiedlung in der Upper East Side. Wie andere hatte auch ich das Verlangen, dieser Umgebung und der damit verbundenen hoffnungslosen Existenz in eine scheinbar sonnigere Welt zu entfliehen — die der Mittelschicht. Auch war es ganz logisch und normal, daß ich in letzter Zeit versucht habe, die Wurzeln von früher wiederzufinden und die obere Schicht der Gesellschaft abzulehnen. Meine beiden Bilder "Hague Street" und "Hochzeit in der South Street" veranschaulichen diesen Versuch, die Vergangenheit mit den Mitteln der Gegenwart wiederzuerlangen. Der soziale Inhalt dieser Bilder basiert nicht nur auf allgemein Erlebtem, sondern ist stark autobiographisch geprägt. (...) Das Bild "Hochzeit in der South Street" ist eine authentische Darstellung einer normalen Hochzeitsfeier armer Leute, wobei durch die Nachahmung der Reichen ein amüsanter Anachronismus entsteht. Das erklärt das geliebte Hochzeitskleid, die gemietete Gesellschaftskleidung und der Leibwagen, alles vor dem Hintergrund des überwältigenden Lagerhauses und der Brücke, und dazu die prächtige viktorianische Veranda.

Louis Guglielmi, *After the locust*, in: *Art for the Millions*, hrsg. von Francis O'Connor, Boston, 1973, S. 113 f.

Diese *Memento-mori*-, bzw. *Vanitas*-Motive finden sich wieder im Bild *Phoenix* (Abb., S. 281), der mitten in der Wüste gelegenen Hauptstadt Arizonas. Die mythologische Bedeutung des Stadtnamens Phoenix, verweist auf einen den Ägyptern als heilig geltenden Vogel, der, sich in gewissen Zeitabständen selbst verbrennend, immer wieder aus seiner eigenen Asche auferstehen kann, und daher als Symbol weltlicher Herrlichkeit und zugleich Vergänglichkeit galt. Das Porträt einer Stadt des amerikanischen Westens wird so, über ihren Namen vermittelt, zum Sinnbild des Verfalls menschlicher Kultur (Mauerreste, Kanister, zwischen denen ein verwesender menschlicher Arm herausragt, im Mittelgrund), hinter und über der eine neue, industrielle Zivilisation aufersteht. Ebenso kontrastiert die pyramidale, gemauerte, an der Spitze abgebrochene Säule, im Vordergrund links, mit einem Hochspannungsmast. Der industrielle Fortschritt in der Wüste wird von Guglielmi in Verbindung gebracht mit dem Porträt Lenins, der die Technik im Dienste des Menschen für den Sozialismus nutzen wollte.

Guglielmis politische Ambitionen, die ihn von den übrigen hier besprochenen Künstlern unterscheiden, werden noch deutlicher auf dem Bild *Mental Geography*, 1938 (Abb., S. 278), das im Sinne eines *Memento mori* an den für viele Amerikaner entlegenen Spanischen Bürgerkrieg erinnern sollte. In der alpträumhaften Vision einer Bombardierung der Manhattan Brücke im Herzen New Yorks bringt Guglielmi nach eigener Aussage zum Ausdruck, "daß eine Ära zuende gegangen ist und die Flüsse Spaniens sich in den Atlantik ergoßen und sich auch mit unseren Gewässern vermischt haben"<sup>27</sup>. Das Bild mahnt den Betrachter, daß der sich in Europa ausbreitende Faschismus auch nach Amerika übergreifen könnte.

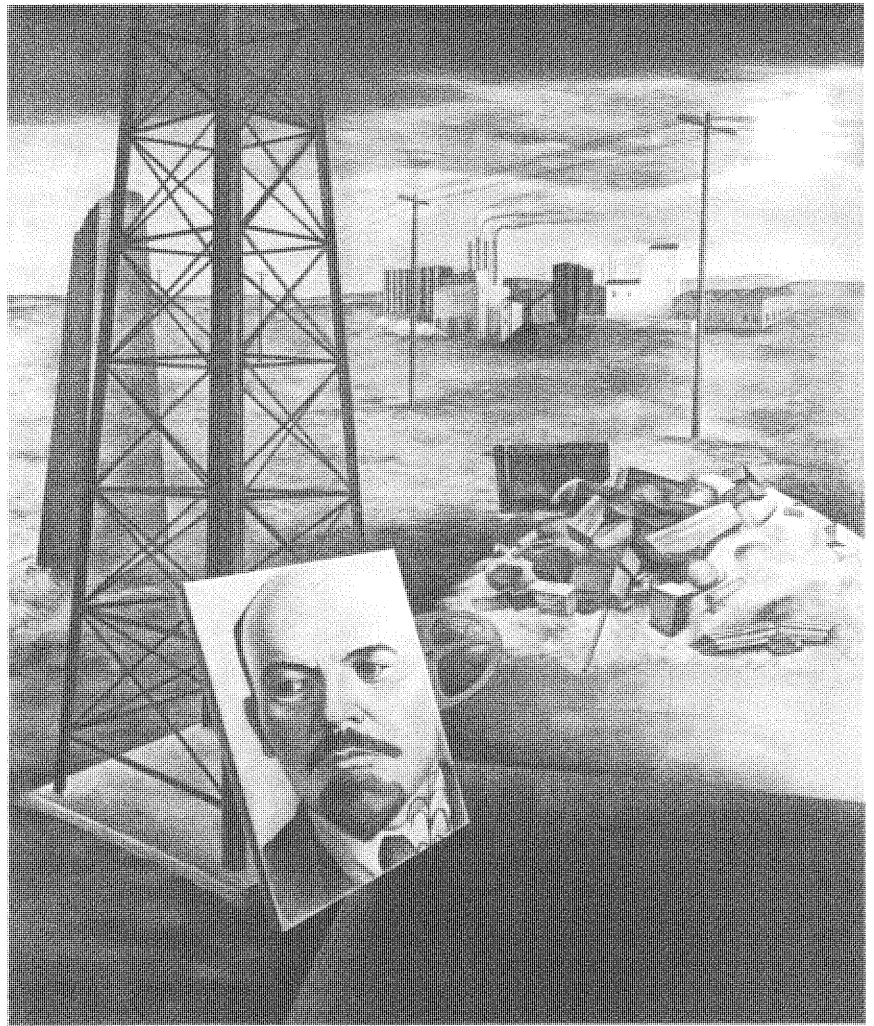


O. Louis Guglielmi, *Connecticut Autumn*, 1937, Öl auf Hartfaser, *National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution*, Washington, D.C.



Clarence Carter, *Great Plantations Nevermore*, 1941, Öl auf Lw., Courtesy Clarence Carter

Eine mechanische Gliederpuppe, wie sie in Ateliers als Modellersatz benutzt wird, erscheint auf Clarence Carters Gemälde *Great Plantations never more*, 1941 (Abb., S. 280) als Allegorie der untergegangenen Grandeur des Südens (eфеumrankte Überreste eines Säulenportikus). Die Mechanisierung und damit Zerstörung der großen Plantagen findet ihren sinnbildlichen Ausdruck in der künstlichen, toten Puppe, die auf einer verfallenden Mauer sitzend, eine Baumwollpflanze in der Hand hält.



O. Louis Guglielmi, *Phoenix*, 1935, Öl auf Lw., *Nebraska Art Association*, Lincoln, Nebraska, Kat. Nr. 175

Das Feudalsystem der großen Plantagen als immobile, in sich ruhende Lebensform, die der aus dem Norden einbrechenden nivellierenden Industrialisierung ihr nicht lineares, mythisches Zeitmaß entgegensetzt, produziert als ideologische Widerstandsform die Vanitas-Symbolik. Die Entstehung des Vanitas-Gedankens im 16./17. Jahrhundert in der Auseinandersetzung der verschuldeten Feudalgesellschaft mit dem Handels- und Wucherkapital<sup>28</sup> erklärt die auffallende Verwendung dieser Vergänglichkeitsmetapher in der amerikanischen Malerei und Literatur der 30er Jahre. Der anachronistischen zum Untergang geweihten feudalen Produktionsweise des ländlichen Südens bleibt nur die melancholisch-resignierende Erinnerung an die Hinfälligkeit irdischer, nicht durch produktive Arbeit, sondern dank Zins und Wucher zusammengeraffter Reichtümer. Daher sahen die *Southern Agrarians* und auch die Regionalisten im Börsenkrach den gottgewollten Zusammenbruch einer auf undurchschaubaren Praktiken des Kapitals basierenden Scheinwelt. Der konservative, im Kontext der zeitgenössischen modernen Kunst anachronistische, Rückgriff auf einen barocken Bildtopos findet so seine sozialpsychologische Erklärung.

28 Norbert Schneider, *Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus*, in: *Kritische Berichte*, Heft 4/5, 1980, S. 12

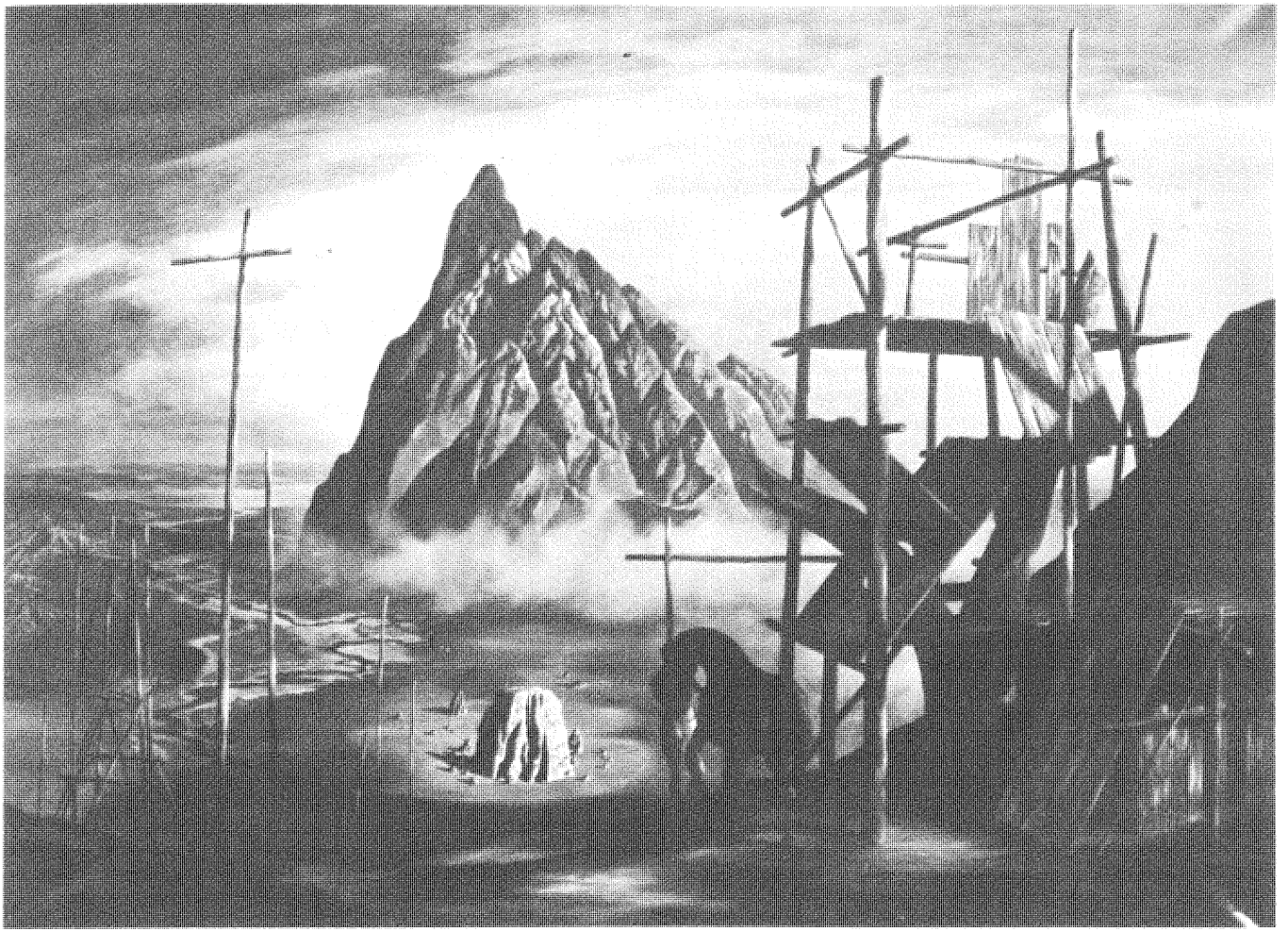


## *Melancholie und Weltflucht*

Die Aussichtslosigkeit, Kommerzialisierung des Denkens und Handelns, die Zerstörung natürlicher Umgangsformen etc. im Gefolge der Kapitalisierung des Landes, verhindern zu können, findet auch ihren Ausdruck im Künstlerporträt der 30er Jahre. Ivan LeLorrain Albrights *Self Portrait* von 1935 (Abb., S. 275) steht in der Tradition der "Melancholia Artificialis", der Künstlermelancholie<sup>29</sup>. Die melancholisch-resignierende Einstellung zum unaufhaltsamen Lauf der Zeit schien dem Künstler eine wieder angemessene Form der Selbststilisierung zu sein. Die zu einer Zeit des Kampfes zwischen feudaler, mittelalterlicher Gesellschaftsordnung und dem aufsteigenden Bürgertum zur intellektuellen Mode verkommene Kultivierung und Hochschätzung des melancholischen Temperamentes (man denke an die Figur des Jaques in Shakespeares Komödie *Wie es euch gefällt* und an Robert Burtons mehr als tausendseitige *Anatomy of Melancholy* von 1621) macht sich Albright, sieht man sein Selbstporträt im Zusammenhang seiner

Clarence Carter, *Jane Reed and Dora Hunt*, 1941, Öl auf Lw., *The Museum of Modern Art*, New York, Kat. Nr. 70

29 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1977, S. 219



John Atherton, *The Black Horse — Imaginary Landscape*, 1942, Öl auf Lw., Courtesy of *The Metropolitan Museum of Art*, New York

Werke aus den 20er und 30er Jahren, nicht aus einer bloßen Laune heraus zu eigen. Das ursprünglich als schlechte Mischung der vier Grundsäfte negativ eingeschätzte melancholische Temperament, wurde u. a. durch Dürers Stich *Melancholia I* (Abb., S. 274) aufgewertet zur Eigenschaft aller wahrhaft herausragenden Menschen. Der *furor melancholicus* entsprach dem *furor divinus* (göttlicher Wahnsinn)<sup>30</sup>. Sorgfältig berücksichtigt Albright bei der Gestaltung seines Porträts die der Melancholie zugeordneten Phänomene. Der Achtunddreißigjährige stellt sich als alter Mann mit tief ins Gesicht eingegrabenen Runzeln dar, entsprechend dem idealen Lebensalter des Melancholikers von 60 Jahren. Der Herbstblumenstrauß auf dem Tisch zwischen Künstler und Betrachter weist auf den Herbst als Jahreszeit, künstliche Beleuchtung und dunkler Raumhintergrund auf den Abend als Tageszeit des Melancholikers.

Im Sinne von Panofsky's Interpretation der *Melencolia I* von Dürer ist der Blick des Künstlers nicht Ausdruck von Trägheit, sondern als überwacht zu werten. Das Starren des Melancholikers "ist der Blick intensiven, wenn auch fruchtlosen Forschens. (Er) ist untätig, nicht, weil (er) zu träge ist, um zu arbeiten, sondern weil die Arbeit sinnlos für (ihn) geworden ist; (seine) Energie ist durch Denken gelähmt"<sup>31</sup>. Der auf die Hand gestützte Kopf unterstreicht diese Haltung grübelnden Nachdenkens. Panofsky's Interpretation folgend entspricht die emsige Geschäftigkeit des *puttos* auf Dürers Stich der Haltung dessen, der blind dem kapitalistischen Verwertungsprinzip folgend "handelt, aber nicht denken kann", während der sich von der Welt absondernde, untätige Melancholiker "die theoretische Einsicht vor Augen", "denkt, aber nicht handeln kann"<sup>32</sup>.

Im Sinnbild des Melancholikers kommt die tragische Existenz des modernen Künstlers zum Vorschein, der auf Grund seiner Imaginationskraft die auseinandergebrochene Ganzheit menschlichen Daseins zwar visionär erschaut und ästhetisch vermitteln kann, aber vom pragmatisch tätigen und verändernden Arbeitsprozeß seiner Mitbürger ausgeschlossen ist. Um nicht seiner sinnstiftenden, die zersplitterten Erfahrungsbereiche des modernen Individuums zusammenfügenden Fähigkeit verlustig zu gehen, muß er sich in die Einsamkeit seines Ateliers zurückziehen, wo er, falls wie Albright finanziell unabhängig, subjektiv opponieren kann gegen die objektiv gesetzten gesellschaftlichen Normen. Die nach vorne zum Betrachter hin wegkippende Tischplatte unterstreicht die Abwendung des Künstlers von der sinnlich materiellen Welt, deren Scheinhaftigkeit in der konvex verzerrten Spiegelung des Porträts auf dem Verschuß der Karaffe angedeutet wird. Der Betrachter, für den ein Weinglas auf vorderster Bildebene einladend bereit steht, wird direkt mit der verwirrenden Vielfalt der Gegenstände und der schonungslosen Selbstbefragung des Künstlers konfrontiert.

Des Bewußtsein einer trügerischen Welt, deren äußere Schönheit durch Tod und Vergänglichkeit bedroht ist, das im Vanitas-Motiv enthaltene Wissen um das Transitorische menschlicher Existenz, wird in den literarischen Titeln seiner Bilder aus den 20er und 30er Jahren deutlich: *Fleeting Time, Thou Hast Left Me Old*, 1928—29; *That Which I Should Have Done I Did Not Do*, 1931—41; *There Is No Time, No End, No Today, No Yesterday, No Tomorrow, Only the Forever, and Forever and Forever Without End*, 1941—43, 1948—55, 1957—62. Albright opponiert verzweifelt gegen die lineare, unerbittlich ablaufende Zeit, die als verrottene Lebenszeit ihre tiefen Furchen und Runzeln in den Gesichtern und Körpern seiner Modelle hinterlassen hat.

Die Regionalisten dagegen traten die Flucht aus der Zeit in ein zeit- und ortloses Agrarparadies an. Die enttäuschten sozialen Realisten wandten sich einem in den 40er Jahren modisch gewordenen Surrealismus zu<sup>33</sup>. John Atherton beispielsweise malte 1942 unter dem Einfluß des in New York populärsten Surrealisten, Dali, *The Black Horse-Imaginary Landscape* (Abb., S. 295). Die Auseinandersetzung mit der Tristesse und Magie städtischer Umwelt (vgl. *Christmas Eve*, 1941, Abb., S. 284) wurde abgelöst durch das Schwelgen in imaginären Weltlandschaften.

Vorbild dieser Weltflucht ist die romantische, amerikanische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts: z. B. F. E. Church's exotische Weltlandschaft, *Cotopaxi* und *Expulsion from the Garden of Eden* von Thomas Cole.

31 Ebd., S. 214

32 Ebd., S. 220

33 Vgl. Jeffrey Wechsler, *Surrealism and American Art: 1931—1947*, in: gleichnamigen Katalog, Rutgers University Art Gallery, 1977