



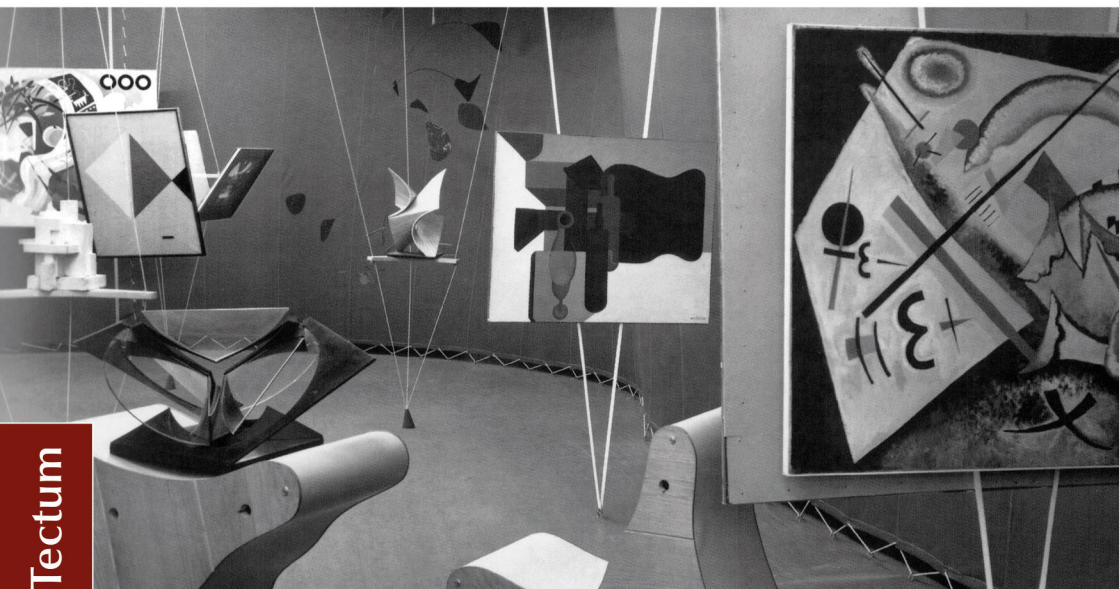
Wissenschaftliche Beiträge

Kunstgeschichte | 9

Nina Wittmann

The Museum of Non-Objective Painting – Art of This Century

Konkurrenz und Kunstbetrieb in New York
in den 1930er und 1940er Jahren



Tectum

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe Kunstgeschichte

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe Kunstgeschichte

Band 9

Nina Wittmann

The Museum of Non-Objective Painting – Art of This Century

**Konkurrenz und Kunstbetrieb in New York
in den 1930er und 1940er Jahren**

Tectum Verlag

Nina Wittmann

The Museum of Non-Objective Painting – Art of This Century.

Konkurrenz und Kunstbetrieb in New York in den 1930er und 1940er Jahren

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe: Kunstgeschichte; Bd. 9

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 – Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2016 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

E-PDF 978-3-8288-7228-8

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4296-0 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1861-7484

Umschlag: Obere Abb.: Innansicht, Art of Tomorrow, Museum of Non-Objective Painting, 24 East 54th Street, New York, ca. 1940, courtesy of the Solomon R.

Guggenheim Museum Archives, New York, Die Abbildungsvorlage stammt aus dem Guggenheim Museum Image Archive, New York

Untere Abb.: Abstrakte Galerie, Art of This Century, 1942, Frederick John Kiesler, Photograph, courtesy of the Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Die Abbildungsvorlage stammt aus dem Guggenheim Museum Image Archive, New York

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung in die Thematik und Methodik der Arbeit	1
1. Ausgangslage	1
2. Anlass und Problem der Untersuchung	8
3. Formulierung des Forschungsvorhabens und thematische Eingrenzung	13
4. Aktueller Quellen- und Forschungsstand	17
4.1 Quellenstand	17
4.2 Forschungsstand	20
5. Zum Inhalt und Aufbau der Arbeit	26
II. Hilla Rebays „Museum of Non-Objective Painting“	29
1. Die Initiatorin der Sammlung: Hilla Rebay	29
1.1 Kindheit und Ausbildung	29
1.2 New York und die Guggenheims	36
1.3 „Museum of Non-Objective Painting“	41
1.4 Die Vorkriegsjahre und Kriegsjahre bis 1945	44
1.5 Die Jahre 1945 bis 1952	49
2. Zur Sammlungspolitik und Ankaufstrategie	52
2.1 Hilla Rebays Kunstverständnis: „Über das Geistige in der Kunst“	52
2.2 Hilla Rebays Antithese: Abstraktion und Gegenstandslosigkeit	57
2.3 Hilla Rebays Sammlungsschwerpunkte	59
2.4 Hilla Rebay zwischen Mäzenatentum und Künstlerhabitus	60
2.5 Exkurs: Bauer und Kandinsky	64
2.6 Solomon R. Guggenheims Kunstverständnis	67
3. Die Präsentationsmethode der Kunstwerke	68
3.1 Der Architekt William Muschenheim	68
3.2 Das Museumsdesign	70

III. Peggy Guggenheims „Art of This Century“	73
1. Die Initiatorin der Sammlung: Peggy Guggenheim	73
1.1 „Kindheit im Goldrahmen“	73
1.2 Guggenheim in New York und Paris	75
1.3 Galerie „Guggenheim Jeune“	77
1.4 Flucht in die USA	81
1.5 Museum und Galerie „Art of This Century“	83
1.6 Rückkehr nach Europa	89
2. Zur Sammlungspolitik und Ankaufstrategie	92
2.1 Peggy Guggenheims Kunstverständnis: „Manifest des Surrealismus“	92
2.2 Peggy Guggenheims „surrealistische Lebenseinstellung“	94
2.3 Peggy Guggenheims Sammlungsschwerpunkte	99
3. Die Präsentationsmethode der Kunstwerke	107
3.1 Der Architekt und Gestalter Friedrich Kiesler	107
3.2 Die Gestaltung von „Art of This Century“	109
3.2.1 Kieslers Multifunktionelles Mobiliar	112
3.2.2 Surrealistische Galerie	115
3.2.3 Abstrakte Galerie	116
3.2.4 Kinetische Galerie	118
3.2.5 Tageslicht-Galerie/Gemäldebibliothek	118
IV. Diskussion	121
1. Zur Entstehung der Konkurrenz	121
2. Konkurrenz auf der Ebene von Kunstgattungen	125
2.1 Die Diskrepanz von Abstrakter Kunst und Surrealismus	125
2.2 Ambivalente Konkurrenzsituation in Europa	129
2.3 Verschiedene Konkurrenzsituationen	133
2.3.1 Konkurrenz im Alltag	133
2.3.2 Konkurrenz im Rahmen der Kunstpatronage	134
2.3.3 Konkurrenz der Namensanalogie	135
3. Kunstkritische Rezeption	136
3.1 Museum of Non-Objective Painting	136
3.2 Art of This Century	139

V. Weibliches Mäzenatentum und Kunstsammlerinnenkultur	143
1. Weibliches Mäzenatentum	143
1.1 Zur Rezeption von Hilla Rebay als Mäzenin	145
1.2 Zur Rezeption von Peggy Guggenheim als Mäzenin	146
2. Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung	147
2.1 Gertrude Stein und „die Großen Vier“	148
2.2 Katherine S. Dreier und die Société Anonyme Inc.	154
2.3 Galka E. Scheyer und „die Blaue Vier“	161
2.4 Resümee	165
VI. Schlussbetrachtung	169
Literaturverzeichnis	175
Schriftverzeichnis	183

I. Einführung in die Thematik und Methodik der Arbeit

1. Ausgangslage

Die staatlich finanzierten Museen, die im 18. und 19. Jahrhundert in Europa gegründet wurden, entstanden auf der Grundlage von Sammlungen, die Könige, Aristokraten, Päpste oder bürgerliche Organisationen zusammengetragen hatten. Kunst in einem größeren Umfang zu sammeln, wurde in den USA in der Zeit der wirtschaftlichen Erholung und der Industrialisierung erst nach dem Sezessionskrieg¹ möglich. Die ersten bedeutenden amerikanischen Sammler waren größtenteils Geschäftsleute und Industrielle, die aus eigener Kraft wohlhabend geworden waren. Sie trugen renommierte Sammlungen anerkannter europäischer Meisterwerke zusammen und setzten damit einen Standard für amerikanische Museen und Privatsammlungen. Dazu gehörten auch jene Sammler, die die großen amerikanischen Kunstmuseen gründeten. Diesen Museumsgründungen lag ein komplexes Motivationsgefüge zugrunde: Kunst zur Erlangung gesellschaftlichen Prestiges, als gewinnbringende Investition, zur ästhetischen Erbauung sowie als Ausdruck publikumswirksamer Ideale wie Bürgerpflicht, Erziehung der Öffentlichkeit und Förderung der Kreativität.² Am Anfang dieser Entwicklung stand 1870 neben dem *Museum of Fine Arts* in Boston das *Metropolitan Museum of Art* in New York.

-
- 1 Der Sezessionskrieg, auch Amerikanischer Bürgerkrieg genannt, war ein militärischer Konflikt von 1861 bis 1865, der zwischen den aus den Vereinigten Staaten ausgetretenen Südstaaten und den in der Union verbliebenen Nordstaaten (Unionsstaaten) ausgetragen wurde.
 - 2 Stavitsky, Gail: Museen und Sammler, in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Kat. Ausst., hrsg. von C. Joachimides / N. Rosenthal / D. Anfam / G. Fietzek / B. Adams, Berlin (Martin Gropius-Bau) 1993 / London (Royal Academy of Arts) 1993, München 1993, S. 163

An zeitgenössischer Kunst hingegen waren nur einige wenige Pioniere interessiert. Das zu dieser Zeit modernste Bild, das vom *Metropolitan Museum of Art* angekauft wurde, war Cézannes *La Colline des Pauvres*³, das erste postimpressionistische Gemälde, das in eine amerikanische Museumssammlung aufgenommen wurde.⁴ Dieser Cézanne wurde 1913 auf der *Armory Show* erworben, einer Ausstellung, die als Impulsgeber für das Sammeln moderner Kunst in Amerika von größter Bedeutung war und einen ersten Überblick über den Status der europäischen Avantgarde lieferte.⁵ Der New Yorker Anwalt John Quinn, der wichtigste Förderer dieser Ausstellung, führte einen juristischen Kreuzzug für die Abschaffung des Zolls auf alle Kunstwerke, die weniger als zwanzig Jahre alt waren, und trug damit erheblich zur rasanten Entwicklung des New Yorker Kunstmarkts bei. Als er 1924 starb, hatte Quinn eine bedeutende Sammlung avantgardistischer Literatur und Kunst zusammengetragen, deren Schwerpunkt auf den Arbeiten von Constantin Brancusi lag. Ein weiterer Sammler, der sich von der *Armory Show* begeistern ließ, war der Chicagoer Anwalt Arthur Jerome Eddy, der einer der frühesten Förderer Kandinskys wurde und eines der ersten Bücher über moderne Kunst, das in Amerika erschien, verfasste.⁶ Walter und Louise Arensberg gehörten zu den wichtigsten Sammlern moderner Kunst in den Vereinigten Staaten. Auf der Kunstaussstellung *Armory Show* erwarben sie Gemälde von Paul Cézanne, Paul Gauguin sowie von

3 Paul Cézanne: *La Colline des Pauvres*, 1888–1904, Öl auf Leinwand, Metropolitan-Museum of Art, New York. Link zum Bild: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435885>, Stand: 03.06.2015

4 Stavitsky 1993, S. 164; <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435885>, Stand: 03.06.2015

5 Die *Armory Show*, offiziell *International Exhibition of Modern Art*, war eine Ausstellung von Kunstwerken und Skulpturen der Moderne, die vom 17. Februar bis zum 15. März 1913 im Zeughaus (Armory) der *Fighting Irish* des 69. New Yorker Regiments der Nationalgarde, Ecke Lexington Avenue/25th Street, gezeigt wurde. Sie war anschließend in Chicago und Boston zu sehen. Die Ausstellung hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst, und so wird oft das Jahr 1913 als Beginn der Moderne in Amerika angegeben. Siehe dazu: Brown, Milton W.: *The story of the Armory Show*, New York 1988; Davidson, Abraham A.: *Die Armory Show und die frühe Moderne in Amerika*, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Malerei und Plastik 1913–1993, Kat. Ausst., hrsg. von C. Joachimides / N. Rosenthal / D. Anfam / G. Fietzek / B. Adams, Berlin (Martin Gropius-Bau) 1993 / London (Royal Academy of Arts) 1993, München 1993

6 Eddy, Arthur Jerome: *Cubists and Post-Impressionism*, New York 1914

Jacques Villon, die den Grundstock ihrer Avantgardesammlung dadaistischer, kubistischer und surrealistischer Kunst bildeten. Die aus ihrem Nachlass resultierende *Louise and Walter Arensberg Collection* des *Philadelphia Museum of Art* umfasst zahlreiche bedeutende Werke der modernen Kunst, darunter einige der signifikantesten Arbeiten von Marcel Duchamp. Im Jahr 1927 eröffnete der Kritiker und Kunstsammler Albert Eugene Gallatin in New York, mit seiner *Gallery of Living Art* das erste ausschließlich zeitgenössischer Kunst gewidmete Museum in Amerika.⁷ Gallatin richtete in der South Study Hall der New York University von 1927 bis 1943 ein kleines informelles Museum ein, das mit einer Auswahl kubistischer Gemälde eröffnet wurde. Zwischen 1928 und 1933 erwarb Gallatin Werke von Hans Arp, Robert Delaunay, Joan Miró, Piet Mondrian und Jean Hélion. Damit gelangten zum ersten Mal Arbeiten dieser Künstler in eine amerikanische Museumssammlung. Gallatins Einrichtung stand allerdings im Schatten der Entstehung einer größeren Institution in New York, dem im Jahre 1929 von einem Sammlerkomitee eröffneten *Museum of Modern Art*, das durch die Initiative von drei wohlhabenden Kunstsammlerinnen entstand: Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss und Mary Quinn Sullivan. Diese Museumsgründung markierte die Institutionalisierung der modernen Kunstszene in New York und für die gesamte USA. Unter der Leitung des Direktors Alfred H. Barr Jr. entwickelte es sich zur weltweit einflussreichsten Einrichtung ihrer Art, die sich durch Ausstellungen und Publikationen für die Anerkennung moderner Kunst einsetzte und ursprünglich als Experimentierfeld für Wechselausstellungen geplant war. Der Aufbau einer ständigen Sammlung begann schließlich 1931 mit dem Vermächtnis der Mitbegründerin des Kuratoriums Lillie P. Bliss, das den Anstoß zu weiteren Stiftungen gab. Bliss übergab dem Museum eine umfangreiche Sammlung von Gemälden und Papierarbeiten moderner amerikanischer Künstler. 1934 erhielt das *Museum of Modern Art* eine Sammlung moderner französischer Kunst und 1935 richtete es mit einer Schenkung der Mitbegründerin Abby Aldrich Rockefeller seinen ersten Ankaufsfond ein.

7 Die „Gallery of Living Art“ wurde 1936 in „Museum of Living Art“ umbenannt. Siehe dazu: Albert Eugene Gallatin and his circle, hrsg. von D. B. Balken, Kat. Ausst., Miami (Lowe Art Museum, University of Miami) Miami 1986

Eine weitere Förderin der modernen Kunst war die Bildhauerin Gertrude Vanderbilt Whitney, die 1918 den *Whitney Studio Club* gründete, um progressiven Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten zu geben. Sie selbst war die beste Kundin ihrer Galerie und baute mit 500 Werken von Edward Hopper, Stuart Davis und anderen Künstlern die größte und vielfältigste Sammlung zeitgenössischer amerikanischer Kunst auf. Nachdem sie vergeblich versucht hatte, ihre Sammlung dem *Metropolitan Museum of Art* anzubieten, gründete sie 1931 ihr eigenes Museum in New York, das *Whitney Museum of American Art*, dessen Grundstock eine Sammlung von mehr als 700 überwiegend von ihr gestifteten Kunstwerken bildete. Sie hatte eine Vorliebe für Künstler der Ashcan School, darunter John Sloan und George Luks, sowie für Maler des amerikanischen Realismus wie Edward Hopper und Thomas Hart Benton.

Zwischen 1942 und 1946 führte der durch den Zweiten Weltkrieg ausgelöste wirtschaftliche Aufschwung in den Vereinigten Staaten zu einer Hochkonjunktur auf dem Markt für zeitgenössische Kunst. Der Sammlungsgrundstock der New Yorker Museen und Galerien profitierte von der ständig wachsenden Zahl an Künstlern, die im Rahmen der Verfolgung abstrakter, als „entartet“ gebrandmarkter Kunst während der Zeit der Franco- und Hitler-Diktatur emigrieren mussten. Der anschließende Zustrom von Kunsthändlern und Sammlern trug entscheidend dazu bei, dass eine Vielzahl von Kunstwerken auf den amerikanischen Markt strömten und sich die Aufmerksamkeit vermehrt auf New York als Zentrum avantgardistischer Aktivitäten richtete. In den Jahren von 1943 bis 1947 kam es in New York zu einem regelrechten Bilderboom. Ein Leitartikel in der seit 1902 erscheinenden Kunstzeitschrift *Art News* beschreibt die Situation folgendermaßen:

*Wir treten nun in das vierte Jahr des Bilderbooms ein, und das noch immer wachsende Kontingent neuer und auch alter Sammler reißt die Bilder praktisch von den Wänden der Galerien. Sogar die Werke lebender Amerikaner werden langsam ebenso rar wie die lange abgeschnittene Zufuhr an modernen Franzosen und der immer schmalere werdende Vorrat an alten Meistern.*⁸

8 *Art News*, Juli 1946, S. 13, zitiert nach Guilbaut, Serge: Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg, Dresden 1997, S. 144

Privatsammler aus der oberen Mittelschicht erwarben die Arbeiten der Exilkünstler und die europäischen Pioniere der Moderne hielten verstärkt Einzug in die amerikanischen Museumssammlungen. Wegbereiterinnen dieser gezielten Sammlungsaktivitäten waren einerseits die aus Europa emigrierte Peggy Guggenheim, die in ihrer New Yorker Museumsgalerie *Art of This Century* ihre eigene Sammlung abstrakter und surrealistischer Werke europäischer Künstler präsentierte [Abb. 21], andererseits die deutsche Hilla Rebay, die als Gründungsdirektorin des *Museum of Non-Objective Painting* den Sammlungsgrundstock für das spätere *Solomon R. Guggenheim Museum* legte [Abb. 1].

Mit dem Namen Solomon R. Guggenheim wird ein großzügiges Mäzenatentum und eine umfangreiche Kunstsammlung von Malerei und Skulpturen des 20. Jahrhunderts assoziiert. Das gleichnamige Museum ist eine der bedeutendsten Einrichtungen für moderne Kunst und hat weltweit ein außerordentliches Renommee erlangt. So unterhält die Guggenheim Foundation, neben dem Stammhaus in New York, auch die *Peggy Guggenheim Collection* in Venedig, das *Guggenheim Museum Bilbao* und das *Guggenheim Abu Dhabi*, das in absehbarer Zeit eröffnet wird.⁹ Die Kernsammlung des Hauses wurde im Laufe der Zeit durch zahlreiche bedeutende Schenkungen und Ankäufe erweitert und ist dem Engagement mehrerer Sammlerpersönlichkeiten zu verdanken, die jeweils differenzierte Schwerpunkte setzten. Hierzu zählen der umfangreiche Bestand expressiver Kunst des Galeristen Karl Nierendorf, die Sammlung mit surrealistischen Gemälden und Skulpturen von Peggy Guggenheim, impressionistische und postimpressionistische Meisterwerke des Kunsthändlers und Sammlers Justin K. Thannhäuser sowie die Hinterlassenschaften von Katherine S. Dreier und Hilla Rebay. Die Sammlungen dieser Kunstliebhaber, die unabhängig voneinander gegründet und durch verschiedene Visionen geprägt wurden, ergänzen sich hierbei wechselseitig und tragen zu einer bedeutenden Sammlung moderner Kunst in der Guggenheim Foundation bei. Es entstand eine Sammlung aus verschiedenen Konvoluten,

9 Ehemalige Dependancen der Solomon R. Guggenheim Foundation: Guggenheim SoHo im New Yorker Stadtteil SoHo (1992–2002), Guggenheim Hermitage in Las Vegas (2000–2008), Deutsche Guggenheim in Kooperation mit der Deutschen Bank in Berlin (1997–2012)

die alle Facetten der modernen Kunst widerspiegelt, und dennoch akzentuiert bleibt.

Den Grundstein der Kunstsammlung legte der jüdische Großindustrielle Solomon R. Guggenheim.¹⁰ Er begann ab etwa 1929, systematisch Kunst zu sammeln, nachdem ihn die aus Deutschland stammende Künstlerin Hilla Rebay an die europäische Avantgarde herangeführt und ihn für die gegenstandslose Kunst begeistert hatte. In jüngeren Jahren hatten er und seine Frau Irene eine eher beliebige Sammlung von Gemälden italienischer und flämischer Meister, der französischen Schule von Barbizon sowie von amerikanischen Landschaften erworben. Als er jedoch 1927 mit der in Deutschland geborenen Avantgardenkünstlerin Hilla Rebay Bekanntschaft schloss, änderte sich sein Kunstgeschmack grundlegend. Inspiriert von Rebay und ihrer Auffassung von gegenstandsloser Kunst, investierte Guggenheim sein Vermögen, um Werke von Künstlern zu erwerben, die Rebay schätzte. In erster Linie waren dies Rudolf Bauer und Wassily Kandinsky. 1937 gründete Solomon R. Guggenheim in New York die Solomon R. Guggenheim Foundation mit dem Ziel, ein Museum zur „*Verbreitung und Förderung der Kunst, zur künstlerischen Erziehung und Bildung der Öffentlichkeit*“¹¹ zu gründen. Mit Solomon R. Guggenheim als erstem Präsidenten und Hilla Rebay als Kuratorin wurde schließlich 1939 das *Museum of Non-Objective Painting* eröffnet, um die Sammlung adäquat der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Hilla Rebay vollzog den Wandel von der Avantgardenkünstlerin zur Kunstvermittlerin und schließlich zu einer einflussreichen Museumsdirektorin. Sie war darüber hinaus zusammen mit dem von ihr ausgewählten Architekten

10 Solomon Robert Guggenheim (1847–1949) stammt aus einer jüdischen Familie, die 1847 aus der Schweiz in die USA ausgewandert war. Da Solomon R. Guggenheim Mitglied der Firma der Gebrüder Guggenheim war, die unter anderem mit Kupfer handelte, wurde er rasch Millionär. Solomon R. Guggenheim heiratete 1895 Irene Rothschild (1868–1954), Tochter des New Yorker Händlers Victor Henry Rothschild (nicht verwandt mit der europäischen Bankiersfamilie Rothschild) und dessen Frau Josephine (geborene Wolf). Aus der Ehe von Solomon und Irene gingen drei Töchter hervor: Eleanor (1896–1992), Gertrude (1898–1966), und Barbara (1904–1985). Siehe dazu: Davis, John H: Die Guggenheims. Von Raubrittern zu Menschenfreunden, Zürich 1984, S. 117–121

11 Zitiert nach Lukach, Joan M: Hilla Rebay. In search of the Spirit in Art, New York 1983, S. 98

Frank Lloyd Wright maßgeblich an der Planung des heutigen Guggenheim-Museums beteiligt. Hilla Rebay war somit für die Entstehung und den Aufbau der Solomon R. Guggenheim-Sammlung in New York, einer der größten Kunstsammlungen europäischer Moderne in den USA, verantwortlich.

Bereits wenige Jahre nach der Eröffnung des *Museum of Non-Objective Painting* war Peggy Guggenheim als Mitglied der jüdischen Unternehmerfamilie Guggenheim und Nichte von Solomon R. Guggenheim verantwortlich für ein weiteres Kunstzentrum in New York. Solomon R. Guggenheim war der Onkel von Peggy Guggenheim, deren Vater Benjamin Guggenheim 1912 beim Untergang der Titanic starb.¹² Peggy Guggenheim etablierte mit ihrer Museumsgalerie *Art of This Century* ein Forum, das bald zum Treffpunkt für aus Europa geflohenen Künstler wurde. Peggy Guggenheim, die zeitlebens finanziell unabhängig agieren konnte, baute in den späten 1930er Jahren losgelöst von den Aktivitäten ihres Onkels eine Sammlung moderner Kunst in Europa auf. Sie gründete 1938 in London die kommerzielle Galerie *Guggenheim Jeune*. Anstatt des in London geplanten privaten Museums moderner Kunst kaufte sie nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zwischen 1939 bis 1940 in Paris eine Kunstsammlung an und eröffnete 1942 in New York ihr Galeriemuseum *Art of This Century*. Von 1942 bis 1947 präsentierte sie dort ihre Sammlung surrealistischer und abstrakter Werke der europäischen Vorkriegsmoderne. Zu Peggy Guggenheims Beraterstab zählten die surrealistischen Künstler Marcel Duchamp, André Breton und Max Ernst, der Galerist Howard Putzel sowie die Kuratoren des *Museum of Modern Art* Alfred H. Barr Jr., James Thrall Soby und James Johnson Sweeney. Die Museumsgalerie erlangte bald große Popularität und entwickelte sich zu einer zentralen Anlaufstelle für Avantgarded Künstler. Die schöpferische Kraft der

12 Benjamin Guggenheim (1865–1912) war das sechste von insgesamt elf Kindern von Meyer Guggenheim (1828–1905) und dessen Frau Barbara Meyers (1834–1900). Er war ebenfalls erfolgreich im Familienbetrieb im Kupferbergbau tätig. Benjamin Guggenheim heiratete 1894 Florette Seligman (1870–1937), die Tochter von James Seligman, dem Präsidenten einer New Yorker Bank. Sie hatten drei Töchter: Benita Rosalind (1895–1927), Marguerite „Peggy“ Guggenheim (1898–1979) und Barbara Hazel (1903–1995). Benjamin Guggenheim ist eines der bekanntesten Opfer des Titanic-Unglücks. Siehe dazu: Davis 1984, S. 117–121; Guggenheim 2006, S. 35 f.

europäischen Künstler verband sich mit noch weitgehend unbekannten Ideen und Stilrichtungen amerikanischer Künstler, woraus wiederum der Abstrakte Expressionismus hervorging.¹³ Dieser neuartige Kunststil stieß bald auf weltweite Anerkennung und bestimmte die Entwicklung der modernen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich. Peggy Guggenheim leistete eine entscheidende Vorarbeit dafür, dass sich nach dem Krieg das westliche Zentrum der Avantgardekunst von Paris nach New York verlagerte. Ihre bereits beträchtliche Sammlung wuchs durch den Kontakt mit den geförderten Künstlern weiter an, und bald konnte sie mir ihren eigenen Sammlungsobjekten die Entwicklung der modernen Kunst vorantreiben. In *Art of This Century* unterstützte Peggy Guggenheim einige Künstlerkarrieren und errang als Mäzenin Anerkennung. Mit ihrem Umzug nach Venedig im Jahr 1947 beendete sie ihre kommerzielle Galerietätigkeit zugunsten einer Musealisierung ihrer Sammlung in den öffentlich zugänglichen, aber zugleich privaten Wohnräumen in ihrem Palazzo Venier dei Leoni.¹⁴

2. Anlass und Problem der Untersuchung

Peggy Guggenheims Anfänge als Sammlerin und Mäzenin liegen in den späten 1930er Jahren. Von 1938 bis 1939 engagierte sie sich im Kunstbetrieb mit der Galerie *Guggenheime Jeune* in London. Der Name der Galerie spielt zum einen auf die etablierte Galerie *Bernheim-Jeune*¹⁵ in Paris an, und führte zum anderen zu der irrtümlichen Annahme, dass Peggy Guggenheim die Tochter von Solomon R. Guggen-

13 *Abstrakter Expressionismus im Amerika*, hrsg. von L. Krasner / H. Sterne / E. De-Kooning / J. Mitchell / H. Frankenthaler / B. Britta, Kat. Ausst. Ulm (Pfalzgalerie Kaiserslautern) 2001, Kaiserslautern 2001

14 Der Palazzo Venier dei Leoni in Venedig wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebaut, aber nie vollendet. Er liegt am Canal Grande im Sestiere Dorsoduro und beherbergt die Peggy Guggenheim Collection. Siehe dazu: Tacou-Rumney, Laurence: Peggy Guggenheim. Das Leben eine Vernissage, München 1996

15 Der Name *Bernheim-Jeune* steht für eine französische Familie von Kunsthändlern, für eine der ältesten und bedeutendsten kommerziellen Galerien für zeitgenössische Kunst in Paris und für den diesem Unternehmen angeschlossenen Kunstbuchverlag *Éditions Bernheim-Jeune*. Die ursprünglich in Brüssel gegründete Galerie wurde 1863 nach Paris verlegt und wird bis zum heutigen Tag von den Nachfahren des Gründers, Alexandre Bernheim (1839–1915), geleitet. Siehe dazu: The

heim gewesen sei, dem in New York ansässigen Sammler gegenstandsloser Malerei. Tatsächlich war sie Solomons Nichte, und dessen Beraterin Hilla Rebay schätzte diese Anspielung nicht. Sie tadelte Peggy Guggenheim hierfür scharf, und dies sollte der Auftakt einer dauerhaften Abneigung zwischen den beiden Frauen sein. Obgleich Peggy Guggenheim auch abstrakte Kunst sammelte, stand sie deren geistigem Programm sowie deren selbst ernannter Sprecherin Hilla Rebay ablehnend gegenüber. Diese Abneigung wurde zum offenen Konflikt, als Peggy Guggenheim 1942 ihre Museumsgalerie *Art of This Century* in New York eröffnete. Die Existenz von *Art of This Century* machte Solomon R. Guggenheims Gefolge nervös, und die Feindseligkeit zwischen den beiden Guggenheim-Lagern ging schon bald über den Wettstreit um die Vorherrschaft in der New Yorker Kunstszene hinaus.¹⁶

Eine umfassende wissenschaftliche Abhandlung über das New Yorker Konkurrenzverhalten zwischen dem *Museum of Non-Objective Painting* und *Art of This Century* und ihr direktes Umfeld gibt es bisher nicht. Dies steht im deutlichen Gegensatz zur Bekanntheit der beiden Guggenheim-Lager. Eine Erklärung dafür, dass Untersuchungen zur Konkurrenzsituation der beiden Museen im New Yorker Kunstbetrieb spärlich sind, könnte durch den Umstand begründet sein, dass dieses Gebiet erst seit jüngerer Zeit in das Blickfeld der Forschung gerückt ist. Lange Zeit war Rebays Ruf kompromittiert, da sich ihre privaten und künstlerischen Ambitionen teilweise vermischten. So überredete sie beispielsweise Guggenheim kurz nach ihrer Ernennung zur künstlerischen Beraterin zum Kauf hunderter Gemälde Rudolf Bauers, mit dem sie in dieser Zeit eine Affäre hatte.. Außerdem nutzte sie ihre Stellung als Leiterin des *Museum of Non-Objective Painting* zur Förderung ihres eigenen Œuvres, indem sie ihre Gemälde und Zeichnungen in mehreren Ausstellungen zeigte. Hinzu kommt erschwerend Rebays häufig sehr ruppiger und wenig diplomatischer Umgang mit anderen Menschen, denn sie gestattete keinerlei Kritik an ihren Entscheidungen

Bernheim-Jeune Story (<http://www.bernheim-jeune.com/story/>) offizielle Webpräsenz der Galerie Bernheim-Jeune

16 Blessing, Jennifer: Peggys surrealer Spielplatz, in: The Guggenheim. Die Sammlung, hrsg. von E. Weisberger / S. Barmann, Kat. Ausst, Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn) 2006/2007, Ostfildern 2006, S. 190

und setzte ihre Ideen kompromisslos durch.¹⁷ Nach Solomon R. Guggenheims Tod im Jahr 1949 fiel sie bei den Kuratoren der Guggenheim Foundation in Ungnade. Zunächst äußerte sich dies in einer Einschränkung ihrer Ankaufsmittel, im Weiteren in einer zunehmenden auch öffentlichen Ablehnung ihrer Position und Politik, wie unter anderem in diffamierenden Artikeln der New York Times, die offensiv ihren Rücktritt forderten.¹⁸ Rebay war in dieser Zeit auch gesundheitlich angegriffen, was zum Vorwand genommen wurde, ihren Rücktritt zu erzwingen.¹⁹ Im März 1952 schied Rebay endgültig aus dem Museum aus. War sie anfangs noch Mitglied des Kuratoriums, so wurde ihr schließlich sogar die Ehre des Direktor emeritus abgesprochen sowie sämtliche Altersansprüche.²⁰ Die letzten fünfzehn Jahre ihres Lebens verbrachte sie ohne jeglichen Kontakt zu eben jenem Museum, bei dessen Gründung sie eine Schlüsselrolle gespielt hatte. So erschien Rebay auch nicht zur Eröffnung des Museumsneubaus von Frank Lloyd Wright 1959. Ihr einstiges Schaffen als Initiatorin des Museums und als Künstlerin geriet zunehmend in Vergessenheit.²¹

Die Wiederentdeckung von Hilla Rebay ist unter anderem einem Schülerprojekt der Theodor-Frank-Realschule im baden-württembergischen Teningen zu verdanken. Ende der 1990er Jahre beschäftigten sich Jugendliche gemeinsam mit den Projektleiterinnen Martha Putz und Brigitte Scheelen damit, Hilla Rebay und andere Persönlichkeiten den Bürgerinnen und Bürgern ihres Heimatortes wieder in Erinnerung zu rufen. Im Rahmen einer Arbeitsgemeinschaft über das Leben und Werk der Künstlerin wurden Archive konsultiert, Interviews mit Zeitzeugen geführt und eine Recherchereise nach New York organisiert. Es wurde Kontakt zu Hilla Rebays Neffe, Roland von Rebay, aufgenommen, der seit Jahren um eine Anerkennung der Verdienste seiner verstorbenen Tante gekämpft hatte. Die Ergebnisse wurden daraufhin einer kleinen Ausstellung vorgestellt. Es entstanden darüber hi-

17 Vgl. Davis 1984, S. 158

18 Louchheim, Aline B.: Museum in Query: Guggenheim Foundation's Policies-Frank Lloyd Wright's Plans Involved, in: New York Times vom 22.04.1951; Louchheim, Aline B.: A Museum's Future: Non-Objective Museum Discloses Plans, in: New York Times vom 05.08.1951

19 Lukach 1983, S. 292

20 Ebd, S. 305

21 Ebd. S. 306

naus ein Theaterstück und zwei Broschüren, die das Schaffen Hilla Rebays in den Fokus rückten.²² Im ehemaligen Wohnhaus der Familie wurde 2003 eine Hilla-von-Rebay-Erinnerungsstätte eingerichtet, die von der Gemeinde Teningen getragen sowie vom Kulturverein Teningen und einer Projektgruppe der Theodor-Frank-Realschule Teningen betreut wird [Abb. 2].²³ Dank der engagierten Lehrerinnen der Theodor-Frank-Realschule und mit Hilfe der Freiburger Kunsthistorikerin Christiane Grathwohl-Scheffel konnte die Rebay-Villa renoviert und umgestaltet werden. Eingerichtet mit persönlichen Gegenständen und Werken Rebays wird das Leben der Künstlerin und ihrer Eltern dokumentiert.²⁴

Eine Reporterin der Badischen Zeitung schrieb im Jahr 2000 einen Artikel über eben jenes Schulprojekt in der Rubrik *Schule macht Zeitung*. Die Autorin und Filmemacherin Sigrid Faltin wurde durch diesen Zeitungsartikel auf Hilla Rebay aufmerksam und begann im Rahmen eines Dokumentarfilms über sie zu recherchieren. Sie konsultierte Archive, knüpfte Kontakte zu Museen, interviewte Zeitzeugen und Mitglieder der Familie Guggenheim in den USA und in Deutschland und reiste auf den Spuren der Baroness. Es entstand ein Dokumentarfilm, der ein umfangreiches Porträt der Malerin, Kuratorin, Sammlerin und Förderin Hilla Rebay zeichnet.²⁵ Den international finanzierten Dokumentarfilm strahlte ARTE im September 2004 erstmals aus. Zudem veröffentlichte Faltin ihre Rechercheergebnisse aus den New Yor-

22 Leben und Werk. Hilla von Rebay 1890–1967. Ein Projekt der Theodor-Frank-Realschule Teningen, Projektleiterinnen: Martha Putz und Brigitte Scheelen, Erscheinungsjahr nicht angegeben. Hilla von Rebay und Rudolf Bauer. Ein Projekt der Theodor-Frank-Realschule Teningen, Projektleiterinnen: Martha Putz und Brigitte Scheelen, Erscheinungsjahr nicht angegeben

23 Hilla Rebay hatte das Haus 1938 der Gemeinde kostenlos zur Verfügung gestellt und sollte für soziale Zwecke genutzt werden.

24 Das Projekt gab den Anstoß für die daraufhin entstandene Ausstellung *Hilla Rebay – Au Passage. Collagen und Druckgraphik der 20er Jahre* im Museum für Neue Kunst in Freiburg vom 24.7 bis 26.9.2004 mit Christiane Grathwohl-Scheffel als Kuratorin.

25 Die Baroness und das Guggenheim. Die Geschichte der Hilla von Rebay, ein Film von Sigrid Faltin, 76, min., White Pepper Filmgesellschaft, 2004; Faltin, Sigrid: Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York, 2005

ker Archiven in einem Begleitband, der sich mit dem Leben und Wirken Hilla Rebays auseinandersetzt.²⁶

Als Sigrid Faltin in den USA begann, Hilla Rebays Werdegang in Archiven zu recherchieren, bereitete das Guggenheim-Museum bereits die Ausstellung *Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim* vor, in der Hilla Rebay im Jahr 2005 rehabilitiert und wiederentdeckt wurde. Ihrem Œuvre war eine Ausstellung gewidmet, in der ihre Gemälde, Zeichnungen und Collagen im Rahmen einer Retrospektive gezeigt wurden und welche außerordentlich gute Kritiken erhielt. Der Ausstellungskatalog, der Hilla Rebays künstlerischer und kuratorischer Lebensleitung gewidmet ist, beinhaltet zahlreiche Farbabbildungen und Textbeiträge der verantwortlichen Kuratoren sowie der Kunstwissenschaftler Vivian E. Barnett und Robert Rosenblum.²⁷ Enthalten ist auch ein Essay von Hilla Rebays Neffen, dem Architekten Roland von Rebay. Organisiert von der Solomon R. Guggenheim Foundation in Zusammenarbeit mit dem *Museum Villa Stuck* in München und dem *Schlossmuseum Murnau* bot diese Schau einen Überblick über das gesamte Schaffen der deutschen Avantgardenkünstlerin und Gründungsdirektorin des *Solomon R. Guggenheim Museums*. Die Ausstellung trug wesentlich dazu bei, die archivarischen und publizistischen Aktivitäten Hilla Rebays zu rekonstruieren.

Ein weiterer Abschnitt zur Rehabilitation von Hilla Rebay gründete sich im Rahmen des Projektes *Verzogene Kinder* der Stadt Neuwied, das durch die städtischen Mitarbeiter Petra Neuendorf und Rosina Kutsche-Knirsch initiiert wurde. Die Stadt bot die Möglichkeit für ehemalige Bürger aus Neuwied, die ihre Heimat verlassen hatten und Karriere machten, sich künstlerisch zu präsentieren. Das "verzogene Kind" war in diesem Fall Sigrid Faltin, die das Buch *Die Baroness und das Guggenheim. Hilla von Rebay – eine deutsche Künstlerin in New York*

26 Faltin, Sigrid: *Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York*, 2005

27 *Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim*, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005

geschrieben und den gleichnamigen Film produziert hatte.²⁸ Diese Produktion lieferte den Anstoß zu der Ausstellung *Hilla von Rebay – Ein Leben für das Guggenheim*, die in 2006/2007 in der Städtischen Galerie *Mennonitenkirche* in Neuwied zu sehen war. In der Ausstellung wurde ein Querschnitt ihres künstlerischen Werks von frühen Porträts und Zeichnungen aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg über die Papiercollagen aus den Zwanziger Jahren bis hin zu den ungegenständlichen Aquarellen und Gemälden der 1940er Jahren vorgestellt. Die Ausstellung wurde erneut von der Freiburger Kunsthistorikerin Christine Grathwohl-Scheffel kuratiert.

Mittlerweile wird Hilla Rebay neben Solomon R. Guggenheim als Ideengeberin für die weltweit angesehene Institution gewürdigt. Zu Recht wird ihr zugestanden, Frank Lloyd Wright einen seiner großartigsten Aufträge verschafft zu haben. Der Nachlass von Rebay, der sich im Besitz der Hilla von Rebay Foundation befindet, wird mittlerweile in den New Yorker Guggenheim-Archiven aufbewahrt. Hilla Rebay ist wieder in den Blickpunkt einer interessierten Öffentlichkeit gerückt worden und wird sowohl als Künstlerin wie auch als Förderin der Künste inzwischen differenzierter betrachtet.

3. Formulierung des Forschungsvorhabens und thematische Eingrenzung

Die Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzverhalten der beiden Guggenheim-Lager ist das zentrale Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit. Besondere Gewichtung kommt in diesem Kontext dem Gründungsmuseum der Solomon R. Guggenheim Foundation, dem *Museum of Non-Objective Painting* und der Museumsgalerie *Art of This Century* zu. Nie zuvor wurde eine Gegenüberstellung dieser beiden Institutionen in diesem Umfang in einer Arbeit vorgenommen. Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich bisher zumeist lückenhaft oder sehr verkürzt mit der Gegnerschaft der beiden Institutionen be-

28 Die Baroness und das Guggenheim. Die Geschichte der Hilla von Rebay, ein Film von Sigrid Faltin, 76 min., White Pepper Filmgesellschaft, 2004; Faltin, Sigrid: Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York, 2005

schäftigt, und bis dato wurde kein Versuch unternommen, das bisweilen von Neid, Missgunst und Geltungssucht geprägte Verhältnis der beiden Lager umfassend und detailliert zu rekonstruieren. Die Studie schließt diese Forschungslücke, um ein differenziertes Bild des Konkurrenzkampfs innerhalb des New Yorker Kunstbetriebs zu gewinnen und somit eine erweiterte Diskussionsgrundlage zu schaffen. Es wird die Frage beantwortet, wie diese Konkurrenz zwischen den beiden Guggenheim-Lagern zustande kam und sich vor dem Hintergrund der amerikanischen zeitgenössischen Kunstszene entwickelte. Als Hauptakteure dieser Auseinandersetzung stehen sich zwei Persönlichkeiten gegenüber: Hilla Rebay und Peggy Guggenheim. Das Wirken dieser beiden Frauen vor dem Hintergrund ihrer zunehmenden Gegnerschaft wird im Rahmen dieses Dissertationsprojekts in einer umfassenden sozial- und kulturhistorischen Studie untersucht. Es soll einerseits verdeutlicht werden, wo Berührungspunkte zwischen den Sammlerinnen bestanden haben, andererseits soll die wachsende Rivalität der beiden Frauen untereinander näher beleuchtet werden. Das Anliegen dieser Arbeit ist, bereits bekannte Erkenntnisse unter Zugrundelegung eben dieses Konkurrenzkampfs kritisch zu prüfen und um neue Aspekte zu erweitern.

Das konkurrierende Verhältnis der beiden Guggenheim-Lager, das bis dato nur bruchstückhaft in der Sekundärliteratur erwähnt wird, konnte mit Quellenmaterial detaillierter aufbereitet und nachgewiesen werden.²⁹ Eine anhand des recherchierten Quellenmaterials erstellte Dokumentation aus Briefen und Zeitungsartikeln bildet die Ausgangsbasis der Analyse. Auch Hilla Rebays Korrespondenz wird in diesem Zusammenhang einer ausführlichen Analyse unterzogen. Hier finden sich viele sehr aussagekräftige Kommentare und Anmerkungen von Hilla Rebay über Peggy Guggenheim. Die umfangreiche Korrespondenz zwischen Hilla Rebay und Rudolf Bauer bildet einen weiteren umfangreichen Korpus an Beiträgen. Anhand einer Vielzahl von Primär- und Sekundärquellen wurde erforscht, wie die Rivalität der beiden Guggenheim-Lager ausgefochten wurde, welche Personen darin involviert waren, welche Überlegungen den jeweiligen Aktivitäten zugrunde lagen und welche Reaktionen sie hervorriefen. Zentrale Ziel-

29 vgl. Kapitel 4.2 Forschungsstand

setzung dieses Promotionsprojektes soll sein, diese Konkurrenzsituation in ihren kunsthistorischen Kontext einzufügen, nicht zuletzt, um auf das Wirkender Kunstsammlerinnen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim aufmerksam zu machen.

Die Arbeit soll neue Detailforschungen vortragen, doch versteht sie sich vor allem als eine Studie zur Konkurrenz der zwei Guggenheim-Parteien in New York. Geschichte und Bedeutung der oben genannten Museen für die Entwicklung der zeitgenössischen amerikanischen Kunst sind hinreichend bekannt.³⁰ Da es sich um eine Darstellung des Konkurrenzverhaltens der beiden Guggenheim-Lager handelt, wurde darauf verzichtet, einzelne Ausstellungen zu rekonstruieren oder deren Relevanz für die ausstellenden Künstler eingehender zu untersuchen. Darüber hinaus werden weder die Wirkungsgeschichte einzelner Bilder, noch die Einzelschicksale jener Künstler, die Hilla Rebay und Peggy Guggenheim förderten, berücksichtigt. Ein Vergleich der Sammlungsgeschichte zwischen den beiden Frauen ist ebenfalls nicht vorgesehen. Auf Rebays künstlerisches Werk wird nicht ausführlich eingegangen.³¹ Lediglich innerhalb des biografischen Teils zu ihrer Person werden einige Daten und Werke ihrer künstlerischen Laufbahn erwähnt.

Zu Recherchezwecken wurden in New York City mehrere Gespräche geführt. Die konsultierten Gesprächspartner konnten jedoch keine konkreten Hinweise oder Anhaltspunkte zum Konkurrenzverhältnis zwischen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim geben. In den Unterhaltungen wurde lediglich auf Archivmaterial, Literatur und weiterführende Kontakte verwiesen. In einem Interview gab Karole Vail³², Kura-

30 Die aktuellsten und umfangreichsten Publikationen über das Museum of Non-Objective Painting and Art of This Century: The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003

31 Zum Werk von Hilla Rebay: von der Bey, Katja: Zu Hilla Rebay, Magisterarbeit, Berlin 1990 (unveröffentlicht); Brigitte Salmen: Der Weg zur gegenstandslosen Kunst, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005

32 Persönliches Interview mit Karole Vail, geführt am am 22.04.2010 von Nina Wittmann in New York City

torin des *Solomon R. Guggenheim Museums* und Enkelin von Peggy Guggenheim, Auskunft als Herausgeberin und Mitwirkende zu existierenden Veröffentlichungen zum Thema *Art of This Century*³³ und *Museum of Non-Objective Painting*³⁴. Ein Treffen mit Robert F. Grele, dem Vorsitzenden der Hilla Rebay Foundation in Connecticut, erfolgte ebenfalls in New York City.³⁵ Gespräche mit Personen, die Hilla Rebay näher gekannt haben, waren ebenso vorgesehen, konnten aber teilweise nicht umgesetzt werden. Ein Interview mit dem ehemaligen Direktor der *Solomon R. Guggenheim Foundation*, Thomas M. Messer,³⁶ war geplant, kam aber aufgrund einer schweren Erkrankung nicht zustande. Ein Interview mit Francis Schiaroli, dem ehemaligen Anwalt von Hilla Rebay, war angesichts seines hohen Alters nicht möglich. Daher wurden ältere Interviews und Gespräche herangezogen, die schriftlich dokumentiert und in den Archiven zu finden sind.³⁷ Die Gespräche in New York City wurden durch Befragungen von Kontaktpersonen in Deutschland ergänzt und vervollständigt. Ein aufschlussreiches Interview wurde mit Sigrid Faltin geführt³⁸, die als Biografin Hilla Rebays nützliche Hinweise für weiterführende Kontakte geben konnte. Die Kunsthistorikerin Christine Grathwohl-Scheffel, Kuratorin aus dem *Museum für Neue Kunst* in Freiburg, gab ebenfalls wichtige Hinweise

33 Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003

34 *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009

35 Persönliches Interview mit Robert F. Grele, geführt am 29.04.2010 von Nina Wittmann in New York City.

36 Thomas Messer (1920–2013) übernahm 1961 als Direktor die Führung des Guggenheim-Museums in New York, das er bis 1986 ausbaute. Von 1981 bis 1988 leitete er außerdem die Guggenheim Foundation und nahm dadurch weltweiten Einfluss auf die Entwicklung des Museumsbetriebes. Es gelang ihm, den Großteil der Sammlung Justin Thannhauser in das Haus aufzunehmen und er integrierte die Peggy Guggenheim Collection in die Stiftung. Vgl. Kapitel VI Schlussbetrachtung

37 Die dokumentierten Interviews befinden sich im Konvolut des Solomon R. Guggenheim Museum Archives in New York.

38 Persönliches Interview mit Dr. Sigrid Faltin geführt am 10.11.2009 von Nina Wittmann in Freiburg am Breisgau.

und Anhaltspunkte.³⁹ Sie kuratierte die Ausstellungen *Hilla Rebay – Au Passage. Collagen und Druckgraphik der 20er Jahre* im Museum für Neue Kunst in Freiburg im Jahr 2004 und *Hilla von Rebay – Ein Leben für das Guggenheim*, die 2006 in der Städtischen Galerie Memmonitenkirche in Neuwied zu sehen war. Mit den zuständigen Mitarbeitern der Stadt Neuwied wurde Kontakt aufgenommen, sie konnten Hinweise zur weiterführenden Bearbeitung geben.⁴⁰ Aufgrund des fortgeschrittenen Alters von Roland von Rebay konnte kein informatives Interview erfolgen. Er verwies auf seine Memoiren sowie auf sein umfangreiches Privataarchiv über seine Tante Hilla Rebay.⁴¹ Brigitte Scheelen, die Projektleiterin der Hilla-von-Rebay-Erinnerungsstätte in Teningen führte durch die Räumlichkeiten der Rebay-Villa⁴². Im Rahmen des Internationalen Museumstages am 15. Mai 2011 erfolgte eine Vortrags-Matinée der Verfasserin dieser Arbeit über Hilla Rebay und Peggy Guggenheim auf der Basis dieser Ausarbeitung.⁴³

4. Aktueller Quellen- und Forschungsstand

4.1 Quellenstand

Um die Grundlage des New Yorker Kunstbetriebs sowie das konkrete Vorgehen der damit beschäftigten Kunstinstitutionen adäquat erfassen und darstellen zu können, wurde vor allem in den Vereinigten Staaten archivierte Quellenmaterial konsultiert. Das Material wurde in verschiedenen Archiven in New York gesichtet und ausgewertet. Für die

39 Persönliches Interview mit Christine Grathwohl-Scheffel geführt am 11.11.2009 von Nina Wittmann in Freiburg am Breisgau.

40 Persönliches Interview mit Petra Neuenforf und Rosina Kusche-Knirsch geführt am 04.03.2010 von Nina Wittmann in Neuwied.

41 Persönliches Interview mit Roland von Rebay geführt am 24.02.2010 von Nina Wittmann in Weßling/Oberbayern.

42 Persönliches Interview mit Brigitte Scheelen geführt am 10.11.2009 von Nina Wittmann in Teningen/Schwarzwald.

43 Über den Vortrag „Hilla Rebay und Peggy Guggenheim“ erschienen zwei Zeitungsartikel in der örtlichen Presse: Vortrag über zwei Gegenspielerinnen. Großes Interesse am Tag des Museums, in: Emmendinger Tor vom 18. Mai 2011; Großer Andrang im Rebay-Haus Teningen: Nina Wittmann M.A. über Hilla Rebay und Peggy Guggenheim, in: Tenger Nachrichten vom 25. Mai 2011

vorliegende Arbeit haben vor allem die Quellen im Archiv der Solomon R. Guggenheim Foundation eine große Bedeutung. Das Archivmaterial beinhaltet Dokumente der Guggenheim-Familie in Form von, Zeitungsartikeln, Korrespondenzen und Fotos. Das Archivmaterial der Hilla von Rebay Foundation ist ebenfalls in diesem Konvolut, dass im Jahr 2008 von der Solomon R. Guggenheim Foundation übernommen wurde, enthalten. Die Sammlung spiegelt Rebays Arbeit als Künstlerin und ihre Amtszeit als erste Direktorin des *Museum of Non-Objective Painting* wider. Die Sammlung umfasst persönliche und berufliche Korrespondenz, wie unter anderem den Schriftwechsel mit Frank Lloyd Wright, Fotografien von Rebay und ihren Mitarbeitern und Freunden, einschließlich der Familie Solomon R. Guggenheims.

Recherchen im Archives of American Art in der Smithsonian Institution in New York City und Washington, D.C. erbrachten weiterführende Erkenntnisse. In den dokumentarischen Konvoluten von Galerien, Kunsthändlern und Kunstsammlern wurden weitere aufschlussreiche Dokumente ausfindig gemacht. Das in den Vereinigten Staaten zusammengetragene Material wurde durch eine gezielte Quellenrecherche im Nachlass der Familie Roland von Rebay aus Wessling ergänzt. Das Privatarchiv enthält private und geschäftliche Korrespondenzen zwischen Hilla Rebay und Künstlern, Sammlern und Museumsdirektoren sowie eine umfassende Sammlung von Zeitungsartikeln.

Die Archivalien wurden bereits größtenteils von Joan M. Lukach in ihrer Biografie von 1983 über Hilla Rebay *In Search of the Spirit in Art* publiziert.⁴⁴ Die Kunsthistorikerin hatte im Auftrag der Hilla Rebay Foundation erstmals Hillas umfangreichen Nachlass gesichtet, geordnet und eine Biografie über die erste Kuratorin der Guggenheim-Sammlung veröffentlicht. Sie konzentrierte sich auf Hillas New Yorker Jahre und ihre kuratorische Leistung. Eine detaillierte Beschreibung des *Museums of Non-Objective Painting* und die Anfangsjahre der Solomon R. Guggenheim Foundation bilden weitere Schwerpunkte ihrer Arbeit. Ihr gebührt somit das Verdienst, erstmals eine Bibliographie zum Thema publiziert zu haben. Dieser Veröffentlichung gelang es, Hilla Rebay zu rehabilitieren, es stieß in der Fachwelt auf großes Inter-

44 Lukach, Joan M: Hilla Rebay. In search of the Spirit in Art, New York 1983

esse und gilt seither als Schlüsselwerk zum Thema. Lukach veröffentlichte bereits ein Konvolut an Briefen, da dieses jedoch nur auszugsweise publiziert wurde, wurde in dieser Arbeit ergänzend auf die Originaldokumente zurückgegriffen.

Auf den Forschungsergebnissen von Lukach aufbauend, konzentrierte sich Sigrid Faltin in ihrer Rebay-Biografie vorwiegend auf die Erforschung von Rebays Lebensgeschichte.⁴⁵ In dieser Biografie wird der Weg von einer gutbürgerlichen höheren Tochter zur Protagonistin der Avantgardeszene und schließlich zur einflussreichen Kunstvermittlerin und Kunstsammlerin nachgezeichnet. Sigrid Faltin hat als Erste ein Konvolut an Briefen Hilla Rebays in der Originalsprache publiziert. Zudem bietet ihre Arbeit einen Überblick über die Quellenlage, mit dessen Hilfe ihr Lebenslauf näher bestimmt werden konnte.

Wichtige Informationen beruhen auf zeitgenössischen Zeitungsartikeln, die dieser Arbeit als elementare Informationsquellen dienen. Über das *Museum of Non-Objective Painting* und *Art of This Century* existiert eine große Anzahl zeitgenössischer Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus den 1930er und 1940er Jahren. Verschiedene Artikel helfen bei der Beantwortung der dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragestellung und werden zugleich als Index für die diskutierte Position genommen. Eine konsistente Zeitungsüberlieferung zum Thema besteht nicht, da die Quellen auf zahlreiche Bibliotheken und Archive verstreut sind, wobei das Privatarchiv von Roland von Rebay und das Archiv der Solomon R. Guggenheim Foundation die umfangreichsten Bestände besitzen. Einige Artikel sind aufgrund ihrer mangelnden Archivierung nicht datiert und liefern keine Quellenangaben. Aufgrund der Vielzahl an Artikeln und der nicht vorhandenen Zeitungsüberlieferung kann in dieser Arbeit kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel werden durch Kommentare und Wortmeldungen innerhalb des Kunstbetriebs ergänzt. Es handelt sich hierbei um Veröffentlichungen von Schriftstellern und Künstlern, die in den 1930er und 1940er Jahren in New York

45 Faltin, Sigrid: Die Baroness und das Guggenheim. Hilla von Rebay – eine deutsche Künstlerin in New York, München 2005

gelebt haben und Kommentierungen oder Beurteilungen zur Konkurrenzsituation der Guggenheim-Lager abgegeben haben.⁴⁶

4.2 Forschungsstand

Da die einschlägige Forschung stärker an Untersuchungen zu den Museen selbst als mit der konkreten Konkurrenzsituation ausrichtet, kann auf eine bereits erprobte Methodik bei der Untersuchung zur Konkurrenz im New Yorker Kunstbetrieb nicht zurückgegriffen werden. Darüber hinaus wird das Konkurrenzverhalten nur vereinzelt in der Sekundärliteratur erwähnt, die eher konstatiert als erklärt und somit unbefriedigend bleibt.⁴⁷ Die wenigen Publikationen, die sich explizit der Gegnerschaft der New Yorker Kunstszene der New Yorker 30er und 40er Jahren in Person von Hilla Rebay und Peggy Guggenheim

-
- 46 Ernst, Jimmy: Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst. Köln 1984; Mann, Klaus. Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942–1949, hrsg. von U. Naumann, M. Töteberg, Hamburg 1994
- 47 Lukach, Joan M: Hilla Rebay. In search of the Spirit in Art, New York 1983; Davis, John H: Die Guggenheims. Von Raubrittern zu Menschenfreunden, Zürich 1984; Rudenstine, Angelica: Peggy Guggenheim Collection, Venice. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1985; Welt, Jacqueline Bograd: Peggy. The Wayward Guggenheim, New York 1988; Tacou-Rumney, Laurence: Peggy Guggenheim. Das Leben eine Vernissage. München 1996; Peggy Guggenheim. A Centennial Celebration, hrsg. von K. Vail, Kat. Ausst., New York (Solomon R. Guggenheim Museum (1998), Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 1998/1999, New York 1998; Gill, Anton: Peggy Guggenheim. The Life of an Art addict, London 2001; Gill, Anton: Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim. New York 2002; Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century, hrsg. von P. Rylands, S. Davidson, J. Sharp, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003; Seemann, Annette: Peggy Guggenheim. Ich bin eine befreite Frau, Berlin 2006; Faltin, Sigrid: Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York, 2005; Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat. Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005; Dearborn, Mary V.: Ich bereue nichts! Das außergewöhnliche Leben der Peggy Guggenheim, Ulm 2007; The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; von der Bey, Katja: Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums, Berlin 2013

widmen, sind entweder auf Zeitzeugenaussagen basierende Texte oder einzelne Kommentare und Erläuterungen in unterschiedlichen Biografien und Monografien über Hilla Rebay⁴⁸ und Peggy Guggenheim⁴⁹. Besonders hervorzuheben ist der Katalog zur Ausstellung *The Guggenheim. Die Sammlung* aus dem Jahre 2006/2007.⁵⁰ In dem Aufsatz *Peggys surrealer Spielplatz* von Jennifer Blessing wird näher auf die Konkurrenz zwischen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim eingegangen. Er dient als wichtige Grundlage für eine umfassende Darstellung der diskutierten Fragestellung.

Zum Wirken Hilla Rebays und Peggy Guggenheims liegen zahlreiche Veröffentlichungen diverser Autoren vor. Aufgrund der Vielfalt an Publikationen werden in dieser Arbeit nur die für das Thema relevanten Publikationen aufgezählt. Dabei geht es ausschließlich um jene Veröffentlichungen und Aufsätze, die sich ausführlicher mit Hilla Rebay und Peggy Guggenheim und ihrem Werk befassen und damit einen Beitrag zur Forschung geleistet haben. Im Folgenden werden die wichtigsten Publikationen kurz vorgestellt.

Die bisher genaueste Untersuchung der Bedeutung und Geschichte von *Art of This Century* findet man in der wegweisenden Veröffentlichung *Peggy Guggenheim & Frederik Kiesler. The Story of Art of This Century*, herausgegeben von Susan Davidson und Philip Rylands mit

-
- 48 Lukach, Joan M: Hilla Rebay. In search of the Spirit in Art, New York 1983; Scarlett, Rolph; Tannin, Harriet: The Baroness, the Mogul, and the forgotten History of the first Guggenheim Museum: as told by one who was there. New York, 2003; Falatin, Sigrid: Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York, 2005; von der Bey, Katja: Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums, Berlin 2013
- 49 Weld, Jacqueline, Bograd: Peggy. The Wayward Guggenheim, New York 1988; Dortch, M. Virginia: Peggy Guggenheim and her Friends. Milano 1994; Tacou-Rumney, Laurence: Peggy Guggenheim. Das Leben eine Vernissage. München 1996; Peggy Guggenheim. A Centennial Celebration, hrsg. von K. Vail, Kat. Ausst., New York (Solomon R. Guggenheim Museum (1998), Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 1998/1999, New York 1998; Gill, Anton: Peggy Guggenheim. The Life of an Art addict, London 2001; Gill, Anton: Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim. New York 2002; Seemann, Annette: Peggy Guggenheim. Ich bin eine befreite Frau, Berlin 2006; Dearborn, Mary V.: Ich bereue nichts! Das außergewöhnliche Leben der Peggy Guggenheim, Ulm 2007
- 50 The Guggenheim. Die Sammlung, hrsg. von E. Weisberger / S. Barmann, Kat. Ausst, Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn) 2006/2007, Ostfildern 2006

Beiträgen von Dieter Bogner, Susan Davidson, Francis V. O'Connor, Don Quaintance, Philip Rylands, Jasper Sharp und Valentina Sonzogni. Die Aufsätze in diesem Band befassen sich mit der Gründung der Guggenheim-Sammlung und rekonstruieren zum ersten Mal die einzelnen Planungsschritte und das Design von *Art of This Century*. Es werden insgesamt 55 Ausstellungen dokumentiert, die Guggenheim von 1942 bis 1947 organisiert hat. Die Publikation ist breit angelegt und enthält neben Farbtafeln auch eine Auswahl der Sammlung sowie Zeichnungen, Entwürfe und zahlreiche Fotos.

Analog zu diesem Katalog erschien ein paar Jahre später die Geschichte vom *Museum of Non-Objective Painting*. In *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, herausgegeben von Karole Vail mit Beiträgen von Tracey Bashkoff, John Hanhardt und Don Quaintance. Dieser Band behandelt zum ersten Mal das Museum mit seiner komplexen Architekturgeschichte und dem Ausstellungsprogramm von Hilla Rebay. Es werden Reproduktionen von Architekturzeichnungen, Skizzen und Grundrisse, historische Installationsansichten, Kataloge, Fotos sowie Dokumente und Farbtafeln von ausgewählten Kunstwerken dargestellt. Karole Vail diskutiert Rebays Rolle als Kuratorin und konzentriert sich auf ihre ungewöhnlichen Konzepte für die Installation und die Gestaltung an der East 54th Street in Midtown Manhattan und später in einem temporären Stadthaus an der Fifth Avenue 107. Zahlreiche Ausstellungen, darunter die Gedenkausstellungen für Wassily Kandinsky und László Moholy-Nagy werden darin vorgestellt. Vail stellt Biografien der weniger bekannten Künstler der Sammlung vor und ergänzt Presseartikel aus jener Zeit. Don Quaintance diskutiert mit zuvor unbekannten Informationen den architektonischen Hintergrund des Museums und rekonstruiert verschiedene temporäre Spielstätten des Museums. Tracey Bashkoff befasst sich mit der Gründung der Sammlung und deren Kontextualisierung in der amerikanischen Kunstwelt. John Hanhardt widmet seinen Aufsatz Rebays Ideen zum gegenstandslosen Film. Diese zwei Publikationen bieten eine wichtige Lektüre und eine ausführliche Referenz der vielfältigen Geschichte von *Art of This Century* und des *Museums of Non-Objective Painting*.

Hervorgerufen durch den erlittenen Imageverlust hat Hilla Rebay in Beschreibungen des Solomon R. Guggenheim Museums, in Biogra-

fien der Familie Guggenheim, aber auch in den meisten Annalen der modernen Kunst kaum Spuren hinterlassen. Nach ihrem Tod 1967 taucht sie in der Literatur zur Kunstgeschichte als schrille, unangenehm intrigante Person allenfalls in Fußnoten oder Anmerkungen auf.⁵¹ Auch in Veröffentlichungen des Guggenheim-Museums wurde sie jahrzehntelang nur am Rande erwähnt, und auch als Künstlerin blieb sie weitgehend unbekannt. Rebays Rezeptionsgeschichte changiert zwischen einer Beschreibung als „kommandierende Generalin, der ganze Bezirke der regierenden Kunst anvertraut schienen“⁵² und der einer „visionären Künstlerin“⁵³. John H. Davis Davis urteilt in seiner Veröffentlichung über die Guggenheim-Familie:

*Es dauerte nicht lange, bis Solomons neugewonnener Ruhm (als Kunstsammler, K.B.) seine Kehrseiten zeigte, wie das oft geschieht, und zwar hauptsächlich dank der schlecht angebrachten Begeisterungsausbrüche und der mystischen, doppelzüngigen Reden der Schöpferin seines, Ruhmes, der unbezähmbaren Hilla (...)*⁵⁴.

Eine Ausnahme bildet hierbei die bereits erwähnte Biografie von Joan M. Lukach aus dem Jahr 1983. Es entstanden seitdem vereinzelte Veröffentlichungen über Hilla Rebay, die vor allem in den USA verfasst und publiziert worden sind.⁵⁵ Rehabilitiert wurde sie durch den Ausstellungskatalog *Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim*, der Hilla Rebays künstlerischer und kuratorischer Lebensleistung gewidmet ist. Organisiert von der Solomon R. Guggenheim Foundation in Zusammenarbeit mit dem *Museum Villa Stuck* in München und dem *Schlossmuseum Murnau*, bot die Schau einen Überblick über das gesamte Schaffen der Künstlerin. Der Ausstel-

51 Richter, Hans: *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln 1973; Davis, John H.: *Die Guggenheims. Von Raubrittern zu Menschenfreunden*, Zürich 1984

52 Richter, 1973, S. 163

53 Schuster, Peter-Klaus: *Guggenheim*, hrsg. Von Schuster, Peter-Klaus, Kat. Ausst., Berlin (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) 1989, Stuttgart 1989, S. 17

54 Davis 1984, S. 162

55 Scarlett, Rolph; Tannin, Harriet: *The Baroness, the Mogul, and the forgotten History of the first Guggenheim Museum: as told by one who was there*. New York, 2003; Vrachopoulos, Thalia; Angeline, John: *Hilla Rebay, Art Patroness and Founder of the Guggenheim Museum of Art*. Lewiston, 2005; *Hilla Rebay and the Museum of Non-Objective Painting*, hrsg. von G. Snyder, New York (DC Moore Gallery) 2005, New York 2005

lungskatalog beinhaltet zahlreiche Farbabbildungen und Textbeiträge der verantwortlichen Kuratoren sowie der Kunstwissenschaftler Vivian E. Barnett und Robert Rosenblum. Enthalten ist auch ein Essay des Neffen von Hilla von Rebays, dem Architekten Roland von Rebay.

In den folgenden Jahren wurden weitere Publikationen veröffentlicht, die sich ausführlich mit der Lebensgeschichte und kunsthistorischen Bedeutung von Hilla Rebay auseinandersetzten. Besonders hervorzuheben ist die bereits mehrfach erwähnte Biografie von Sigrid Falting aus dem Jahr 2005 und die 2013 erschienene Biografie *Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums* von Katja von der Bey, die sich bereits 1990 im Rahmen ihrer Magisterarbeit mit der Thematik auseinandergesetzt hat.⁵⁶ Die Schirn Kunsthalle Frankfurt widmete Hilla Rebay im Jahr 2015 eine eigene Bildwand in Rahmen der Ausstellung „Sturm Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932“.⁵⁷ Im Mittelpunkt standen Frauen der Zeit, wie Sonia Delaunay, Natalja Gontscharowa oder Else Lasker-Schüler, die durch den Galeristen und Verleger Herwarth Walden gefördert wurden. Rebay wird im Ausstellungskatalog ein Aufsatz gewidmet, der ihre künstlerische Laufbahn würdigt.⁵⁸

Über Peggy Guggenheim existiert hingegen eine Vielzahl an Veröffentlichungen. Paradoxerweise ist sie aufgrund ihrer erfolgreichen Eigenvermarktung in ihrer Autobiografie stärker als Muse und Mäzenin der Kunstszene der Avantgarde und hierdurch inspirierte Liebesbeziehungen zu Künstlern und Kunstsammlern bekannt als durch ihren Sammlungsaufbau und ihre Sammlungsstrategien. Zeitgenossen

56 von der Bey, Katja: Zu Hilla Rebay, Magisterarbeit, Berlin 1990 (unveröffentlicht); von der Bey, Katja: *Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums*, Berlin 2013

57 Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932, hrsg.: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein, Kat. Ausst., Frankfurt 2015 (Schirn Kunsthalle Frankfurt) 2015/2016, Frankfurt 2015

58 Schleiffenbaum, Lea: *Hilla von Rebay*, in: Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932, hrsg.: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein, Kat. Ausst., Frankfurt 2015 (Schirn Kunsthalle Frankfurt) 2015/2016, Frankfurt 2015, S. 254–269

wie Biografen widmeten sich dem Phänomen „Peggy Guggenheim“.⁵⁹ Hierbei überwog jedoch häufig das populäre Interesse am Liebesleben der Kunstsammlerin, Galeristin und Museumsgründerin, deren Leistungen aus dieser Perspektive nicht angemessen gewürdigt werden konnten. Auch die Enkelgeneration äußerte sich vielfach hierzu, vermied allerdings ebenfalls, eine kritische Einordnung der sammlerischen Ziele und des mäzenatischen Vermächtnisses einer Frau vorzunehmen, der es mit ihrem Museum gelang, ihren Namen mit ihrer Kunstsammlung zu verbinden.

In der Autobiografie, die unter dem Titel *Out of this Century: The Informal Memoirs of a Peggy Guggenheim* 1946 in London erschienen ist, spannt Peggy Guggenheim den Bogen von ihrer Kindheit und Jugend bis hin zur ihrer Tätigkeit als Sammlerin und Förderin von Kunst. Ihre Sammel- und Fördertätigkeit werden hier eng verflochten mit ihrem Privatleben, bei dessen Darstellung intime Details nicht ausgespart werden. Beispielhaft für diese Gewichtung ist der gegenüber der amerikanischen Originalfassung *Confessions of an Art Addict* geänderte, für die deutsche Taschenbuchausgabe 1984 gewählte Untertitel ihrer Autobiografie *Die Memoiren der femme fatale der Kunst*⁶⁰. Ihre Erinnerungen dienten als wichtigste Quelle zur Erschließung ihres Lebens und ihrer Aktivitäten in der Kunstwelt, nicht zuletzt deshalb, weil sie in einigen Passagen näher auf ihr Verhältnis zu Hilla Rebay eingeht.

59 Weld, Jacqueline Bograd: *Peggy. The Wayward Guggenheim*, New York 1988; Dortch, M. Virginia: *Peggy Guggenheim and her Friends*. Milano 1994; Tacou-Rumney, Laurence: *Peggy Guggenheim. Das Leben eine Vernissage*. München 1996; *Peggy Guggenheim. A Centennial Celebration*, hrsg. von K. Vail, Kat. Ausst., New York (Solomon R. Guggenheim Museum (1998), Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 1998/1999, New York 1998; Gill, Anton: *Peggy Guggenheim. The Life of an Art addict*, London 2001; Gill, Anton: *Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim*. New York 2002; Seemann, Annette: *Peggy Guggenheim. Ich bin eine befreite Frau*, Berlin 2006; Dearborn, Mary V.: *Ich bereue nichts! Das außergewöhnliche Leben der Peggy Guggenheim*, Ulm 2007

60 Die Autobiografie wurde erstmals 1946 veröffentlicht. Zwei weitere, ergänzte Fassungen erschienen 1960 und 1979 („*Out of this Century – Confessions of an Art Addict*“) in deutscher Übersetzung 1962 und 1980 (*Ich habe alles gelebt – Bekenntnisse einer Sammlerin aus Leidenschaft*)

5. Zum Inhalt und Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist inhaltlich in sechs Hauptkapitel unterteilt. Zunächst werden die Persönlichkeiten, die für die Entstehung von *Museum of Non-Objective Painting* und *Art of This Century* maßgeblich waren, in einem biographischen Abriss vorgestellt. Das zweite und dritte Kapitel sind Hilla Rebay und Peggy Guggenheim als Sammlerpersönlichkeiten gewidmet. Hier wird einen Einblick in die Tätigkeitsschwerpunkte, Sammlungspolitik und Vorgehensweisen der Sammlerinnen gegeben. Vor dem Hintergrund des damaligen amerikanischen Kunstbetriebs werden die jeweiligen Ausstellungsaktivitäten von Hilla Rebay und Peggy Guggenheim dargestellt sowie die konzeptionellen Umsetzungen der Ausstellungsmacherinnen einander gegenübergestellt. Die unterschiedlichen Rollen, die beide Frauen hierbei einnahmen, ihre Ziele bezüglich der Museumsgestaltung und die zugrundeliegenden Kunstauffassungen sollen herausgearbeitet werden.

Den vierten Teil der Arbeit bildet ein quellen- und literaturkritischer Teil. Das Konkurrenzverhalten der zwei Guggenheim-Lager wird im Hinblick auf die vorhandenen Quellen rekonstruiert und diskutiert. Hierbei wird besonderer Wert auf das Korrespondenzwesen der zwei Initiatorinnen gelegt. Insbesondere im Schriftverkehr von Hilla Rebay werden häufig das Verhalten und Auftreten sowie die Lebensumstände Peggy Guggenheims thematisiert und beurteilt. Die historischen Quellen liegen größtenteils in Englisch und Französisch vor.⁶¹ Die fremdsprachigen Texte wurden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt, um der Arbeit ein einheitliches Gepräge zu geben. Der literaturkritische Teil der Arbeit speist sich aus Biografien und Zeitungsartikeln, in denen die Konkurrenzsituation zwischen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim erwähnt wird.

Ein Abriss über die Kunst- und Kulturförderung am Beispiel von drei weiteren Frauen wird ergänzend zu den Aktivitäten von Hilla

61 Mit Ausnahme des Briefwechsels mit Wassily Kandinsky, in welchem er mit Hilla Rebay in deutscher Sprache korrespondierte: Hilla Rebay Foundation Archive, Call Number M0007, Box 0000113, Folder 2; Hilla Rebay Foundation Archive, Call Number M0007, Box 0000113, Folder 3; Hilla Rebay Archiv, M0007, Box 0000113, Folder 4; Hilla Rebay Archiv, Call Number M0007, Box 0000113, Folder 7; Hilla Rebay Archiv, Call Number M0007, Box 0000113, Folder 9

Rebay und Peggy Guggenheim im fünften Teil der Arbeit vorgestellt. Mit Gertude Stein, Katherine S. Dreier und Galka E. Scheyer stehen drei andere Sammlerinnen im Mittelpunkt, die sich als Künstlerinnen und Kuratorinnen der modernen Kunst Verdienste erworben haben. Zusammen mit Hilla Rebay und Peggy Guggenheim waren alle fünf Frauen ausgeprägte Charaktere, die sich unermüdlich für die Verbreitung moderner Kunst einsetzten und den künstlerischen Schaffensprozess vorantrieben. Zielsetzung ist es, aufzuzeigen, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen persönlichen Strategien diese fünf Frauen als Privatsammlerinnen zeitgenössischer Kunst in Europa und den USA öffentlich hervorgetreten sind. Das Ziel ist jedoch keine Aneinanderreihung monographischer Artikel biografischen Inhalts, sondern eine kulturhistorische Analyse der jeweiligen Sammlungsstrategien im Kontext unterschiedlicher Kunst- und Kulturlandschaften. Es werden zunächst individuelle Ausprägungen ihres Tuns dargestellt, um abschließend verbindende Elemente herauszuarbeiten.

II. Hilla Rebays „Museum of Non-Objective Painting“

1. Die Initiatorin der Sammlung: Hilla Rebay

1.1 Kindheit und Ausbildung

Hildegard Anna Augusta Elisabeth Rebay von Ehrenweisen wurde als zweites Kind einer preußischen Offiziersfamilie bayerischer Abstammung am 31. Mai 1890 in Straßburg geboren.⁶² Ihre Eltern waren Franz Josef Rebay von Ehrenwiesen, ein katholischer Berufsoffizier im preußischen Heer, und Antonie von Eicken aus Mülheim an der Ruhr. Ihr Bruder Franz Hugo wurde ein Jahr vorher geboren. Als Offizier der preußischen Armee, der im Laufe der Jahre bis zum General aufstieg, wechselte der Vater häufig die Arbeitsorte und die Familie zog mehrfach um. So verbrachte Hildegard ihre Kindheit in verschiedenen Garnisonsstädten: Saarlouis in Lothringen, Freiburg im Breisgau und schließlich Köln.

Hildegard, genannt Hilla, erhielt eine klassische Höhere-Töchter-Erziehung, zu der auch der Unterricht in Fremdsprachen, Malen und Zeichnen gehörte. Sie besuchte ab 1905 das Mädchengymnasium in Köln und erhielt privaten Kunstunterricht von August Zinkeisen, Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie. Anschließend besuchte sie von 1908 bis 1909 die Kölner Kunstgewerbeschule. Zu diesem Zeitpunkt galt sie bereits als eine vielversprechende Künstlerin mit einer besonderen Begabung für Porträtmalerei. Sie setzte ihren Wunsch, die Malerei zu ihrem Beruf zu machen, gegen elterlichen Widerstand und gesellschaftliche Konventionen durch und entschied sich für eine Lauf-

62 Mit dem Erhalt der amerikanischen Staatsbürgerschaft im Januar 1947 verzichtete Hilla von Rebay auf das „von“ in ihrem Namen. Daher wird in dieser Arbeit ebenfalls auf das „von“ verzichtet. Vgl. Kapitel II. 1.4 Die Vorkriegsjahre und Kriegsjahre bis 1945

bahn als Künstlerin. Mit Unterstützung ihrer Eltern besuchte sie von Oktober 1909 bis Mai 1910 die *Académie Julian* in Paris, um sich dort ausbilden zu lassen.

„Obwohl sie frühen Ehrgeiz bewies, eine Porträtmalerin zu werden, was in dem Oberklasse-sozialen Milieu akzeptabel gewesen wäre, entschied sie sich, eine Künstlerin zu werden.“⁶³

Das konventionelle Ausbildungsprogramm umfasste neben Landschafts-, Portrait-, Genre- und Historienmalerei auch das in Deutschland für Frauen noch umstrittene Aktzeichnen. Die Einladung eines Professors, bereits im Frühjahrssalon 1911 ein Portrait auszustellen, lässt darauf schließen, dass sie als begabte Schülerin galt. Während ihres Aufenthalts in Paris besuchte Rebay zudem Abendkurse an der *Académie de la Grande Chaumière* und wurde mit theosophischen Künstlern und Schriftstellern bekannt.

Nachdem sie zunächst in Erwägung gezogen hatte, im Rahmen einer klassischen Bildungsreise nach Rom zu gehen, folgte Rebay im Herbst des Jahres 1910 dem Rat des Jugendstilmalers Fritz Erler, einem Absolventen der *Académie Julian* und Mitglied der *Münchener Secession*, und zog nach München. Sie malte Auftragsporträts und besuchte die private Zeichenschule von Moritz Heymann und anschließend die Malklasse von Hermann Gröber. Rebay kam in München mit moderner Kunst in Berührung, interessierte sich aber noch nicht für das radikal neue Kunstschaffen, das vor allem die Künstler der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiter* auszeichnete.⁶⁴ Die revolutionären Neuerungen, welche die in München tätigen Künstler wie Wassily Kandinsky, Paul Klee und Franz Marc in dieser Zeit in die Malerei einführten, waren ihr offenbar zunächst nicht bekannt. Rebay besuchte allerdings 1911 eine Ausstellung mit Werken von Ferdinand Hodler, dessen symbolistische Sujets auf sie inspirierend wirkten. Sie experimentierte mit mehr Farbe und einer freieren Formgebung. Gleichzeitig arbeitete sie als Porträtmalerin und nahm Auftragsarbeiten aus dem gut situierten Umfeld ihrer Familie an. Die durch die materielle Grundlage geschaffene Freiheit nutzte sie für ihre künstlerische

63 Lukach 1938, S. 3

64 *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München, 18. Dezember 1911–Januar 1912

Weiterentwicklung und experimentiert mit moderneren und abstrakteren Gestaltungsmöglichkeiten in ihren freien Arbeiten.⁶⁵

Im Herbst 1912 zeigte Rebay auf Einladung von Arnold Fortlage, der das Katalogvorwort zur Hodler-Ausstellung 1911 verfasst hatte, ihr Werk im Kölnischen Kunstverein. Anschließend kehrte Rebay nach Paris zurück, wo sie Félix Fénéon, einen Förderer des Neoimpressionismus und engen Freund Georges Seurats, kennenlernte. Als Kunstkritiker und künstlerischer Leiter der Galerie *Bernheim-Jeune* verschaffte ihr Félix Fénéon Zugang zu den Arbeiten vieler Künstlerkollegen, unter anderem Constantin Brancusi und Wilhelm Lehmbruck, führte sie in Privatsammlungen, Galerien und Künstlerateliers ein und machte sie mit dem späten Neoimpressionismus und dem französischen Symbolismus bekannt. Im März 1913 stellte Rebay mehrere sogenannte *Negerbilder* zur Frühjahrsausstellung der *Münchener Sezession* aus, die ihr viel Anerkennung einbrachten [Abb. 3].⁶⁶ Um die gleiche Zeit ist Rebay mit zwei Gemälden, einem Selbstporträt und einem Stillleben, im *Salon des Indépendants* in Paris vertreten, wo auch Alexander Archipenko, Constantin Brancusi, Marc Chagall, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Diego Rivera und Otto van Rees ausstellten.⁶⁷

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 war Rebay bei ihren Eltern in Hagenau zu Besuch. Dort arbeitete sie mehrere Monate lang als Krankenschwester in einem Lazarett. Ende 1915 reiste sie nach Zürich und fand sich inmitten der Entstehung der Dada-Bewegung wieder. Dort versammelten sich zahlreiche Künstler, die in der neutralen Schweiz dem Krieg entgehen wollten. Über den Komponisten Ferruccio Busoni lernte sie Hans Arp kennen, mit dem sie eine Liebesbeziehung einging. Arp machte sie mit den Werken von Chagall, Kandinsky, Klee, Marc sowie mit dem Züricher Cabaret Voltaire bekannt. Um 1916 entstehen Rebays erste gegenstandslose Gemälde und Collagen. In ihrem neuen Schaffen ließ sie sich von Bildkonzeptionen Kandinskys anregen, der in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg seine gegen-

65 von der Bey, Katja: Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums, Berlin 2013, S. 17

66 Frühjahr Ausstellung der Münchener Sezession, Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, München 13. März–Ende Mai 1913

67 Quai d'Orsay, Paris, 19. März–18. Mai 1913

standsfreie Bildsprache artikuliert hatte.⁶⁸ Den Grundsätzen Kandinskys folgend sah auch sie das innere Erleben von Kunst als maßgebend an. Auch in der Verbindung von Malerei und Musik folgte sie Kandinsky, der seit vielen Jahren die Synthese zwischen Malerei, Musik, Dichtung und Bühnenkunst angestrebt hatte.⁶⁹ Für das Titelblatt der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Dada* wurde 1917 ein Holzschnitt von Hilla Rebay ausgewählt und sie war an der dritten Ausstellung der Dada-Galerie beteiligt [Abb. 4]. Mit einem Empfehlungsbrief ihres Freundes Hans Arp an Herwarth Walden kam sie 1916 in die Avantgardegalerie *Der Sturm* und Rebay wurde in den Kreis der Abendgesellschaften rund um den Galeriegründer und Galerieleiter Herwarth Walden aufgenommen.⁷⁰ Rebay nutzte die neuen Eindrücke für ihre Arbeiten und begann Collagen herzustellen, die aus geometrischen Elementen entstehen, in der ein dreidimensionaler optischer Raum erzeugt wird, der nicht an das bildnerische Mittel der Zentralperspektive gebunden ist.⁷¹

Rebay machte 1916 in der Berliner Galerie *Der Sturm* die Bekanntschaft mit dem Maler Rudolf Bauer, der dort als Waldens Assistent tätig war.⁷² Später erzählte Nina Kandinsky⁷³, dass Rebay Bauer in der Sturm-

68 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, Bern 2006

69 Vgl. Kapitel II. 2.1 Hilla Rebays Kunstverständnis: „Über das Geistige in der Kunst“

70 *Der Sturm* war das künstlerische Zentrum der neuen Bewegungen und vertrat in den 1910er Jahren eine Vielzahl von Künstlern, die heute in den Kanon der klassischen Moderne gehören: Franz Marc, Marc Chagall, Wassily Kandinsky. Siehe dazu: *Der Sturm*. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokischka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre, hrsg. von B. Alms / W. Steinmetz, Kat. Ausst., Delmenhorst (Städtische Galerie Delmenhorst Haus Coburg) 2000, Bremen 2000, siehe auch: *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932*, hrsg.: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein, Kat. Ausst., Frankfurt 2015 (Schirn Kunsthalle Frankfurt) 2015/2016, Frankfurt 2015

71 von der Bey, Katja: Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums, Berlin 2013, S. 28

72 Zur Biografie und zum Werk Rudolf Bauers: *Rudolf Bauer 1889–1953*, hrsg. von S. Neuburger, Kat. Ausst. Wien (Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts) 1985, Berlin (Staatliche Kunsthalle) 1985, Wien 1985

73 Nina Kandinsky (um 1893–1980) war die zweite Ehefrau Wassily Kandinskys und nach dessen Tod die Verwalterin seines Erbes.

Galerie vor Kandinskys Bild *Roter Fleck I*.⁷⁴ kennengelernt hätte.⁷⁵ Beide verband rasch eine Freundschaft, aus der im Laufe des Jahres 1917 eine Liebesbeziehung wurde. Rudolf Bauer war in einfachen Verhältnissen aufgewachsen, hatte nur wenige Monate eine Kunstschule besucht und bezeichnete sich selbst als Autodidakt.⁷⁶ Seinen Lebensunterhalt hatte er bisher hauptsächlich mit Karikaturen verdient. Seit der Gründung der Sturm-Galerie im Jahre 1912 bewegte er sich in deren Dunstkreis und ließ sich vor allem von den Kunstwerken und Publikationen Wassily Kandinskys inspirieren. Von den neuen künstlerischen Ideen und vor allem von der Abstraktion war er ebenso fasziniert wie Hilla Rebay.

Im Jahr 1918 erkrankte Hilla schwer an einer Infektion der Spanischen Grippe und zog vorübergehend zu ihren Eltern, die vor dem Einzug der Franzosen ins Elsass nach Gotha geflüchtet waren. Rebay stand in regem Briefwechsel mit Rudolf Bauer in Berlin, aber es dauerte noch bis zum Frühjahr 1919, bis sie nach Berlin zurückkehren konnte. Im Mai 1919 bezogen Rebay und Bauer eine gemeinsame Atelierwohnung in Berlin-Charlottenburg. Die Beziehung war nicht unproblematisch, denn auch Rudolf Bauer war eine exzentrische Persönlichkeit.⁷⁷ Die Eltern waren unterdessen nach Teningen im Schwarzwald gezogen, wo sie bis an ihr Lebensende blieben.

Rebay lernte 1919 ihren Ateliernachbarn Hans Richter kennen und knüpfte Kontakte zu gleichgesinnten Künstlern. Sie setzte Szenen aus den Berliner Gastspielen des *Cirque Médrano* in Zeichnungen und Grafiken um, frequentierte Tanzlokale und Nachtclubs und besuchte Vorstellungen des in Berlin gastierenden Russischen Balletts, die sie zu zahlreichen Gemälden mit Tanzmotiven anregten. Noch im gleichen Jahr zeigte sie ein Gemälde in der ersten Ausstellung der *Novembergruppe* in Berlin.⁷⁸ Im Februar 1919 stellte sie in der Sturm-Galerie aus und gestaltete das Titelblatt der Zeitschrift *Der Sturm* mit einem Holz-

74 Wassily Kandinsky: Landschaft mit Kirche (Landschaft mit roten Flecken I), 1913, Öl auf Leinwand, 78 x 100 cm, Museum Folkwang, Essen

75 Kandinsky, Nina: Kandinsky und ich, München 1976, S. 222

76 Susanne Neuburger: Rudolf Bauer, in: Rudolf Bauer 1889–1953, hrsg. von S. Neuburger, Kat. Ausst. Wien (Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts) 1985, Berlin (Staatliche Kunsthalle) 1985, Wien 1985, S. 48

77 von der Bey 2013, S. 35

78 Kunstaussstellung Berlin-Verein Berliner Künstler und Novembergruppe, Landesausstellungsgebäude, Berlin, 21. Mai–Ende September 1920

schnitt als Umschlagbild [Abb. 5]. Die Arbeiten Bauers und Rebays begannen sich durch die Lebens- und Arbeitsgemeinschaft einander anzunähern und es entstanden Bilder in ganz ähnlichem Stil, die sichtbar durch Kandinsky beeinflusst wurden.⁷⁹

In Berlin lernte Rebay Viking Eggeling, Max Ernst, Otto Nebel und Kurt Schwitters kennen und kam durch Erich Mendelsohn mit der modernen Architektur in Berührung. Es entstanden mehrere Collagen und sie beteiligte sich an Ausstellungen der *Berliner Sezession*, der *Freien Sezession* sowie der *Novembergruppe*.⁸⁰ Gemeinsam mit Rudolf Bauer und Otto Nebel gründete sie die kurzlebige Künstlergruppe *Die Krater. Das Hochamt der Kunst*, um sich verstärkt für eine gegenstandsfreie Kunst, die sie als die einzig gültige ansah, einzusetzen. Die Gründung wurde von einem Manifest begleitet, das formale Anlehnungen an die Dadaisten und Futuristen zeigte und dessen Sprache die drei als „gegenstandslos“ bezeichneten.⁸¹ Sie forderten:

*Pflege und Feier der schöpferischen Arbeitskraft durch Entlastung des Künstlers von wirtschaftlichen Lasten, die geistige Bewegungen behindern. (...) Erbauung der absoluten Kirche als Raumkonzeption aus Museum, Musikhaus und Schaugaukel, die Ausstellungsunwesen, Kunsthändler- und Kunstagenturen automatisch beseitigt.*⁸²

Auf dem nicht realisierten Programm der Gruppe waren außerdem Filme, eine Zeitung und eine Galerie bzw. ein Museum für gegen-

79 Vgl. Brigitte Salmen: Der Weg zur gegenstandslosen Kunst, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 67; von der Bey, Katja: Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums, Berlin 2013, S. 29; Rudolf Bauer 1889–1953, hrsg. von S. Neuburger, Kat. Ausst. Wien (Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts) 1985, Berlin (Staatliche Kunsthalle) 1985, Wien 1985, S. 58 ff.

80 Kunstausstellung Berlin – Abteilung der Berliner Sezession, Freien Sezession und Novembergruppe, Landesausstellungsgebäude, Berlin, 24. Juli–30. September 1919.

81 Für den sprachlichen Teil des Manifestes war vermutlich Otto Nebel verantwortlich, der im *Sturm* als Wortkünstler bekannt war. Er experimentierte mit Buchstaben und Worten und trug einen Beitrag zur „abstrakten Sprache“ bei. Bauer beschäftigte sich viel mit Musik und wollte deren Gesetze auf Sprache und Malerei übertragen (Neuburger 1985, S. 48).

82 Zitiert nach Neuburger 1985, S. 48

standslose Kunst geplant. Es ist wahrscheinlich, dass sich die Gruppe auflöste, als Nebel 1924 ans Bauhaus und Rebay 1925 nach Italien gingen.⁸³ Für Rebay und Bauer ist die „Krater“-Zeit insofern wichtig, als hier erstmals Ideen ihrer späteren Museumsprojekte formuliert wurden.

Nachdem sich Bauer 1921 mit seinem Arbeitgeber Herwarth Walden überworfen hatte⁸⁴, bezahlte Rebay seinen Unterhalt, indem sie wieder verstärkt Porträtaufträge annahm. Außerdem war sie bemüht, finanzkräftige Käufer und Förderer für Bauer zu finden. Sie war damit relativ erfolgreich, nicht zuletzt aufgrund ihrer familiären Kontakte. Parallel dazu wuchsen allerdings die Unstimmigkeiten zwischen Bauer und Rebay. Bauer lebte auf Kosten seiner Lebensgefährtin extravagant und träumte von einem Dasein als Millionär. Bauer war ein äußerst schwieriger Mensch und von seiner Kunst so überzeugt, dass er, außer Kandinsky, andere Künstler neben sich nicht gelten ließ. Er diskreditierte Rebays Arbeiten vor anderen, um seine eigenen gleichzeitig zu loben.⁸⁵ Lukach interpretiert dies als Zeichen von Bauers Eifersucht auf die Künstlerin, die gute Kontakte und eine solide Ausbildung genossen hatte.⁸⁶ Daraufhin wurden ihre Ausstellungen seltener. Von 1922 bis 1925 ist Rebays Leben nicht dokumentiert. Es gibt keine Ausstellungen und auch keine überlieferten Briefe.

Rebays Eltern finanzierten ihr 1925 eine Reise zu Bekannten nach Viareggio an der italienischen Riviera. Sie lernte die junge amerikanische Sängerin Thorold Croasdale kennen und besuchte mit ihr Städte am Mittelmeer. Zwischenzeitlich korrespondierte sie wieder regelmäßig mit Rudolf Bauer. Er forderte ihre weitere finanzielle Unterstützung ein, und tatsächlich übernahmen ihre Eltern die Berliner Ateliermiete und schickten Bauer aus Italien Geld. Ihre neuen Freunde und Auftraggeber motivierten sie zu einer Reise in die Vereinigten Staaten, dort hoffte Rebay auf mehr Verständnis für ihre modernen Arbeiten. Im Januar 1927 entschloss sie sich, mit Thorold Croasdale nach New York zu reisen.

83 Neuburger 1985, S. 50

84 Um 1920 kam es zu Unstimmigkeiten im *Sturm*, deren Ursache Waldens Geschäftsgewahren gewesen sein dürfte (Neuburger 1985, S. 38)

85 Lukach 1983, S. 36 f.

86 Lukach 1983, S. 37

1.2 New York und die Guggenheims

Anfang Januar 1927 überquerten Rebay und Croasdale auf dem Ozeandampfer President Wilson den Atlantik nach New York. Bei ihrer Ankunft in den Vereinigten Staaten war Rebay zunächst bei der Familie Croasdale im Bundesstaat Pennsylvania zu Gast, bis sie im März eine Wohnung am Riverside Drive in Manhattan mietete. Sechs Monate später bezog sie eine Atelierwohnung in der Carnegie Hall, die sie bis 1953 bewohnte. Sie verdiente ihr Geld durch Porträtmalerei und Unterrichtsstunden im Zeichnen sowie mit sogenannter Gebrauchs-kunst, Plakaten, Schaufensterdekorationen und Gemäldekopien. Hilla grenzte diese Auftragsarbeit strikt gegen ihre eigentliche Produktion ab und unterstützte zusätzlich noch Bauer in Berlin.⁸⁷ Im November 1927 stellte sie im *Worcester Art Museum* im Bundesstaat Massachusetts Collagen und Zeichnungen aus und hatte eine Ausstellung mit dem Titel *Plastic Paintings: A New Medium by Hilla Rebay* in den *Galleries of Marie Sterner* in New York.⁸⁸ Aus letzterer Ausstellung erwarb Irene Guggenheim, die Ehefrau von Solomon R. Guggenheim, eine Collage und ein Gemälde. Es entwickelte sich eine Freundschaft und Rebay wurde von ihr in die Gesellschaft eingeführt und besuchte mit ihr Opern- und Theateraufführungen, Partys und Empfänge. Bei einer dieser Gelegenheiten lernte Rebay Irenes Ehegatten Solomon R. Guggenheim kennen. Im Jahr 1928 erhielt Rebay den Auftrag, ein Portrait von Solomon R. Guggenheim anzufertigen [Abb. 6]. Bei der Arbeit an diesem Portrait in Rebays Atelier in der Carnegie Hall machte Solomon R. Guggenheim höchstwahrscheinlich seine erste Bekanntschaft mit ungegenständlicher Malerei. Rebay hatte in ihrem Atelier ausgewählte Bilder von Klee und Bauer sowie eigene Werke aufgehängt.⁸⁹ Diese Arbeiten scheinen bei Guggenheim auf Interesse gestoßen zu sein, denn in der folgenden Zeit versuchte Rebay, die Guggenheims an die ungegenständliche Kunst heranzuführen. Ihre Freundschaft vertiefte sich, und im Sommer 1929 reiste Rebay zusammen mit den Guggenheims zur Eröffnung einer Ausstellung ihrer Zeichnungen in der

87 Lukach 1983, S. 45

88 21. November–2. Dezember 1927

89 Lukach 1983, S. 54

Galerie Carmine nach Paris.⁹⁰ Rebay und das Ehepaar Guggenheim sollten gemeinsam nach Berlin reisen, um sich mit Rudolf Bauer zu treffen, doch Irene erkrankte und Rebay fuhr allein nach Berlin. Bauer erwarb auf ihre Empfehlung hin erste Gemälde für die Guggenheim-Sammlung. Rebay traf, vermutlich mündlich, mit Guggenheim eine geschäftliche Vereinbarung, der zufolge sie beauftragt wurde, in Europa qualitativ hochwertige Arbeiten zu suchen und zum Kauf vorzuschlagen, denn nun plante Guggenheim den Aufbau einer eigenen Kunstsammlung.⁹¹ Ob und in welchem Umfang Rebay für ihre Dienste von Guggenheim in diesen frühen Jahren entlohnt wurde, ist nicht überliefert. Von nun an war Rebay die Kunstberaterin des Ehepaars Guggenheim und sie ermunterte die beiden, Werke von Rudolf Bauer, Wassily Kandinsky und einiger anderer europäischer Maler zu erwerben. Die Guggenheims hatten schon vor der Begegnung mit Hilla Rebay Kunst gekauft, zuletzt französische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Rebay gab dem Engagement der Guggenheims nun eine Richtung, mit dem sie sich im Kreis der anderen vermögenden Sammler viel klarer positionieren konnten.

Im Frühjahr 1930 bereitete Rebay parallel zu einer eigenen Ausstellung in der Pariser Galerie *Bernheim-Jeune*⁹² eine weitere Besichtigungs- und Einkaufstour für das Ehepaar Guggenheim in Europa vor. Durch Vermittlung von Felix Fénéon und Gleizes stellte sie Guggenheim Künstler vor, unter anderem Chagall, Delaunay und Fernand Léger, deren Werke Guggenheim erwarb. Gern kooperierten die Künstlerkollegen mit Hilla, die Kontakte und Kunden in das von der Wirtschaftskrise geschwächte Europa mitbrachte. Rebay lernte zudem László Moholy-Nagy kennen, der sie wiederum mit Piet Mondrian bekannt machte. Dazu stieß Yvanhoé Rambosson, ein Kunstberater und Ausstellungsveranstalter, der für Rebay Ausstellungen organisierte. Einige Zeit zuvor hatte Rebay schriftlichen Kontakt mit Wassily Kandinsky aufgenommen, um sich nach seinen Preisen zu erkundigen, denn sie wollte ein Aquarell erwerben. Auf Kandinskys nachfolgende Einladung hin besuchten sie ihn zusammen mit dem Ehepaar Guggenheim am 7. Juli 1930 am Bauhaus in Dessau [Abb. 7]. Guggenheim er-

90 *Cœuvres de Hilla Rebay, Galerie Carmine, Paris, Juni 1929*

91 Lukach 1983, S. 56

92 *Exposition des Cœuvres Hilla Rebay, 2.–13. Juni 1930*

warb Kandinskys *Komposition VIII* von 1923 [Abb. 8] und weitere Werke. Kandinskys Arbeiten waren bereits vergleichsweise hochpreisig, da sie sich auch damals schon in öffentlichen Sammlungen befanden. Sie blieben rückblickend betrachtet jedoch die beste Investition, die das amerikanische Sammlerpaar tätigte.⁹³ Rebay und das Ehepaar Guggenheim besuchten auf ihrer Weiterreise durch Deutschland Rebays Eltern in Teningen und Bauer in Berlin. In diesem Sommer 1930 wuchs die Sammlung um Arbeiten von Fernand Léger, Robert Delaunay, Marc Chagall und weitere Kandinskys. Ende 1930 präsentierte Guggenheim seine Sammlung in den neu renovierten Räumen seiner Suite im Plaza-Hotel.

Rebay und Bauer standen, obwohl sie sich seit mehreren Jahren nicht gesehen hatten, seit Rebays Ausreise in die USA immer noch in engem Briefwechsel. In ihrem Auftrag sah Rudolf Bauer sich ab Ende 1929 in Berliner Galerien und Künstlerateliers um und erwarb Kunstwerke für die Guggenheims. Bauers Gemälde gehörten von Beginn an zum Kern der Sammlung und Rebay unternahm alles, ihn als den genialsten ungegenständlichen Künstler aller Zeiten anzupreisen. Ungefähr ab 1930 erhielt Bauer monatlich einen Scheck über 9000 Mark und er schickte dafür regelmäßig Bilder zur Auswahl nach New York. Bauer kaufte oftmals Bilder von Kandinsky an, um sie mit einem beträchtlichen Aufschlag an Rebay und Guggenheim weiterzugeben.⁹⁴ Guggenheim finanzierte 1929 auch den Druck einer Portfolio-Mappe mit Drucken von Bauer- und Rebay-Arbeiten und von Bauers Manifest *Geistreich*, das sprachlich und inhaltlich an das Manifest der Krater-Gruppe von 1920 anknüpfte. Durch Guggenheims finanzielle Unterstützung konnte Bauer schon im Herbst eine Zwölfzimmervilla in Berlin Charlottenburg mieten und richtete sich die Galerie *Das Geistreich* Bauer ein. „Ein Vorläufer eines Tempels der Ungegenständlichkeit, eines Museums der Zukunft für die reine Kunst der absoluten Malerei“⁹⁵. Bauer selbst bezeichnete die Villa als *Kunstsalon*, die zu gewissen Zeiten dem Publikum offen stand. Er stattete die Villa wie eine exklusive Galerie aus und stellte neben eigenen Arbeiten solche von Kandinsky und anderen zum Verkauf aus. Häufig jedoch diente es dem Berliner

93 von der Bey 2003, S. 48

94 Lukach 1938, S. 94

95 Neuburger 1985, S. 12

Industrieadel als Treffpunkt für Teestunden, die Bauer für ein illustres Publikum veranstaltete.⁹⁶ Man kann vermuten, dass Bauer sich diesen Aufwand nur aufgrund von Guggenheims Zuwendungen leisten konnte.

Im Januar 1931 zeigte Rebay in der Galerie *Wildenstein & Co.* in New York Gemälde und Arbeiten auf Papier, darunter ihr Porträt von Guggenheim.⁹⁷ Sie wollte sich nunmehr in Schriften und Vorträgen um die Vermittlung ihres künstlerischen Credo bemühen. Zudem wandte sie sich an den französischen Kunstkritiker und Verleger M. E. Tériade und den Kunsthistoriker Herbert Read⁹⁸ mit dem Vorschlag für ein Buch über die ungegenständliche Kunst, doch da Read das Werk Bauers nicht schätzte, zog sie diesen Vorschlag zurück.⁹⁹ Die Suche nach kompetenten Autoren machte deutlich, dass sie sich ursprünglich nicht als Kunsttheoretikerin verstand. Ab 1931 begann sie jedoch, selbst kleinere Artikel zu veröffentlichen und Vorträge für die Non-objektive¹⁰⁰ Kunst zu halten.¹⁰¹ Im Dezember 1931 starb Rebays Vater, die Mutter ein Jahr später. Rebay vermachte das Haus ihrer Eltern anschließend der Gemeinde Teningen.

Im Januar 1933 initiierte Rebay den Plan für ein Museum im Rockefeller Center, das die wachsende Guggenheim-Sammlung beherbergen sollte, doch das Vorhaben zerschlug sich.¹⁰² 1936 erweiterte Guggenheim die Sammlung erheblich, da die Pläne für ein eigenes Museum wieder aktuell wurden, und erwarb Arbeiten von Campendonk, Feininger, Marc, Nebel, Nicholson, Picasso und Schwab. Im September reiste Rebay nach England, wo sie sich mit Ben Nicholson und Barbara Hepworth traf und Werke der beiden Künstler für Guggenheim erwarb. Im März 1936 präsentierte die Carolina Art Association in der *Gibbes Memorial Art Gallery* die Sammlung Guggenheims, die auch

96 Lukach 1983, S. 74 ff., S. 79 ff., Anm. 22

97 Exhibition of Works by Hilla Rebay

98 Vgl. Kapitel 3.1.3 Galerie „Guggenheim Jeune“ Fußnote 233

99 Lukach 1983, S. 83

100 „Non-objective“ ist Rebays Übersetzung des deutschen Worts „ungegenständlich“.

101 Lukach 1983, S. 83

102 Lukach 1983, S. 83 und S. 92

Werke von Rebay umfasste.¹⁰³ In der Ausstellung wurden 61 Werke von Bauer, so zum Beispiel *Gelb und Schwarz* [Abb. 9], ausgestellt. Darüber hinaus 27 Arbeiten von Kandinsky, Chagall, Robert Delaunay, Gleizes, Kandinsky, Klee, Léger, Modigliani, Moholy-Nagy, Rebay, Seurat und Wadsworth gezeigt.¹⁰⁴ Anlässlich der Ausstellung erschien der erste Katalog der Sammlung mit dem einführenden Beitrag *Definition of Non-Objective Painting* von Rebay und dem Titelbild *Blue Balls* von Rudolf Bauer [Abb. 10].¹⁰⁵ Hilla Rebays Ausführungen zur bildenden Kunst entstanden aus der Notwendigkeit heraus, ihr Vorhaben der Öffentlichkeit nahezubringen und so den Vermittlungsauftrag zu erfüllen. Seitdem hielt sie Vorträge und schrieb die Texte zu Katalogen. Im Februar reiste die Guggenheim Collection nach Philadelphia, wo sie von der *Philadelphia Art Alliance* dem Publikum vorgestellt wurde. Wieder erschien ein Katalog, der einige neue Bilder Bauers wie *The Holy One* [Abb. 11] vorstellte.¹⁰⁶ Der Begleitkatalog enthält Rebays Beitrag *The Beauty of Non-Objectivity*. Delaunay und Kandinsky reagierten verärgert, da Bauer in der Schrift als der „größte Meister der Gegenstandslosigkeit“¹⁰⁷ bezeichnet wird. Der dritte Katalog erschien anlässlich einer weiteren Ausstellung in Charleston im März und April 1938, dem als leitender Gedanke der Satz „*Non-objectivity is the Realm of Spirit*“ vorangestellt war.¹⁰⁸ Im Verzeichnis werden 95 Werke Bauers erwähnt. Dazugekommen war unter anderen *Yellow Accents* [Abb. 12].

103 Siehe dazu: Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery) 1936, New York 1936

104 Lukach 1983, S. 85

105 Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery) 1936, New York 1936

106 Second Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Philadelphia (Philadelphia Art Alliance) 1937, New York, 1937

107 Rebay, 1937, S. 9

108 Third Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery), New York 1938

1.3 „Museum of Non-Objective Painting“

Entgegen den ursprünglichen Plänen, die Guggenheim-Sammlung an ein bereits bestehendes Museum zu übergeben, überzeugte Rebay die Guggenheims, ein eigenes Museum zu gründen. Sie waren dieser Idee gegenüber aufgeschlossen, nicht zuletzt, um sich so in den Kreis jener wohlhabenden New Yorker Familien einzureihen, die zu dieser Zeit eigene Museen planten und aufbauten, so beispielsweise Gertrude Vanderbilt Whitney und Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan und Abby Aldrich Rockefeller, die das *Museum of Modern Art* gründeten. Um die Kunst für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen und moderne Stilrichtung und ihre Künstler zu fördern, gründete Solomon R. Guggenheim am 25. Juni 1937 die gleichnamige Stiftung zur „*Verbreitung und Förderung der Kunst, zur künstlerischen Erziehung und Bildung der Öffentlichkeit*“¹⁰⁹. Solomon übereignete der Stiftung seine vollständige Sammlung und stattete sie mit einem Stiftungskapital von drei Millionen Dollar aus. Von Anfang an ist keine reine Privatsammlung, sondern eine öffentlich zugängliche Schausammlung geplant. Die Formulierung „*Aufklärung der Öffentlichkeit*“ im Gründungsprotokoll verweist auf das Sendungsbewusstsein, das Guggenheim mit der Sammlung verband: Sie sollte im Dienst des Allgemeinwohls stehen. Guggenheim ernannte Rebay zur Kuratorin der Stiftung, die bei ihrer Gründung bereits rund 400 Arbeiten umfasste. Rebay wurde zum Vorstandsmitglied der Solomon R. Guggenheim Foundation ernannt und kaufte sich ein Anwesen in Greens Farms, Connecticut, das sie nach ihren Eltern *Franton Court* nannte. Dort richtete sie sich ein Atelier ein, stattete das Haus mit modernen Möbeln aus und schmückte die Wände mit Kunstwerken von Bauer, Chagall, Delaunay, Kandinsky, Mondrian, Seurat und Alexander Calder. Anlässlich der Weltausstellung 1939 in Flushing Meadows, *The World of Tomorrow* wurde erstmals ein eigener Ausstellungspavillon der Guggenheim-Sammlung präsentiert, zu dem Rebay auch architektonische Ideenskizzen anfertigte.

Am 31. Mai 1939 wurde in Manhattan das *Museum Art of Tomorrow. Museum of Non-Objective Painting* eröffnet. Den Namen hatte

109 Zitiert nach Lukach 1983, S. 98

Rebay als Referenz an die Weltausstellung *World of Tomorrow* ausgewählt und als Eröffnungsdatum ihren 49. Geburtstag bestimmt. Als Direktorin des Museums wurde ihr ein Beirat zur Seite gestellt, der sich um die finanziellen Belange kümmern sollte. Die künstlerische Leitung mit aller notwendigen Verfügungsgewalt lag in den Händen Rebays. Als Domizil des Museums hatte die Stiftung ein zweigeschossiges ehemaliges Autohaus in der 24 East 54th Street gemietet und aufwendig nach Rebays Ideen mit Hilfe des Architekten William Musschenheim umgebaut. Aus Platzgründen wurde im Museum nur eine Auswahl der ungegenständlichen Arbeiten gezeigt, die gegenständlichen verblieben in der Suite Guggenheims im Plaza Hotel. Bei der Eröffnung hingen Bilder von 26 Künstlern an den Wänden, darunter sowohl Klassiker aus Europa von Bauer, Robert Delaunay, Kandinsky, Klee, Picasso, Rebay und Schwitters als auch von amerikanischen Künstlern wie Penrod Centurion, John Ferren und Rolph Scarlett.¹¹⁰ Zur Ausstellung erschien ein Katalog mit einem Text von Rebay und Abbildungen der ausgestellten Werke.¹¹¹ Insgesamt wurden in den folgenden Jahren unter Rebays Regie fünf jeweils aktualisierte Gesamtkataloge der Guggenheim-Sammlung veröffentlicht.¹¹²

110 Zur Chronologie der Ausstellungstätigkeit siehe Karole Vail: *History of Temporary and Traveling Exhibitions, 1936–1959*, in: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003

111 *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery) 1936, New York 1936

112 *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery) 1936, New York 1936; *Second Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Philadelphia (Philadelphia Art Alliance) 1937, New York, 1937; *Third Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery), New York 1938; *Fourth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Baltimore (Baltimore Museum of Art) 1939, New York 1939; *Art of Tomorrow: Fifth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla

Im Erdgeschoss des Museums wurden die Kernstücke der Sammlung gezeigt, im Obergeschoss fanden zwischen 1939 und 1952 insgesamt 47 Wechsellausstellungen statt, alles bis ins Detail von Rebay inszeniert.¹¹³ Die Angestellten des Museums waren zum größten Teil junge Künstler und Künstlerinnen, die sie auf diese Weise finanziell unterstützen wollte. Eine besondere Einrichtung war in diesem Zusammenhang die Anstellung von Kunstvermittlerinnen im Museum, die die Besucher anleiten und informieren sollten.¹¹⁴ Die Ausstellungen wechselten ständig, außer Arbeiten aus den Beständen stellte Rebay auch Leihgaben von jungen Künstlern aus, die ihr Arbeiten zusandten und die Rebay für vielversprechend hielt.¹¹⁵ Als Ziele der Museumsarbeit wurden die Erziehung der Künstler und des Publikums definiert.¹¹⁶ Neben dem Ausstellungsbudget stand ihr auch ein Stipendienfonds zur Verfügung. Die meisten Ausstellungen waren Gruppenausstellungen, Einzelausstellungen fanden nur in Ausnahmefällen statt. Als Kandinsky 1944 in Paris starb, konzipierte Rebay, zusammengestellt aus Leihgaben und der Guggenheim-Sammlung, eine große Kandinsky-Retrospektive mit 227 Ausstellungsstücken, die im März 1945 eröffnet wurde. Auch nach László Moholy-Nagys Tod fand 1947 eine Retrospektive im *Museum of Non-Objective Painting* statt.¹¹⁷

Um auch über die Grenzen New Yorks hinaus Einfluss zu gewinnen, organisierte Rebay im Laufe der Jahre zusätzlich zwanzig Wanderausstellungen für Museen, Schulen und andere öffentliche Einrichtungen in den USA mit Originalen aus dem Museum.¹¹⁸ Mit dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg machten die Einschränkungen des zivilen Reise- und Güterverkehrs Wanderausstellungen unmöglich. Rebay stellte daher hochwertige Farb reproduktionen

von Rebay, Kat. Ausst., New York (Museum of Non-Objective Painting) 1939, New York 1939

113 Zur Ausstellungschronik siehe: Karole Vail: History of Temporary and Traveling Exhibitions, 1936–1959, in: The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009, S. 293

114 Lukach 1983, S. 153

115 Ebd., S. 145

116 Ebd. S. 143 f.

117 László Moholy-Nagy Memorial, 15. Mai–10. Juli 1947

118 Lukach 1983, S. 147

tionen für den Versand an Bildungsstätten her. Ein weiteres Anliegen war die Gründung eines nie realisierten Filmzentrums, das aus einem Archiv für ungegenständlicher Filme und einem Studio, in dem zeitgenössische Künstler Filme hätten produzieren können, bestehen sollte. Rebay hatte bereits in ihrer Berliner Zeit engen Kontakt zu Experimentalfilm-Künstlern wie Viking Egeling und Hans Richter und war davon überzeugt, dass die Zukunft bewegten ungegenständlichen Bildern und Sequenzen gehört, nicht nur als Medium zur Vermittlungsarbeit, sondern auch als eigenständige Kunstform.¹¹⁹ Rebay kaufte für die Sammlung unter anderem experimentelle Filme von Hans Richter, Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Norman McLaren und veranstaltete Filmvorführungen in ihrem Museum.

Rebays eigene Kunstproduktion kam allerdings zum Erliegen. Die eigenen gegenständlichen Papiercollagen der Jahre 1928 bis 1935 passten nicht zur Theorie, die sie erarbeitete.¹²⁰ Sie gibt nach 1935 ihre bisherige künstlerische Mehrgleisigkeit zugunsten einer strikten Ungegenständlichkeit auf. Seit diesem Zeitpunkt kann man einen klaren und gefestigten Stil bei ihr finden, der sich in der Anfertigung kleinformatiger Aquarelle und Collagen widerspiegelte.¹²¹

1.4 Die Vorkriegsjahre und Kriegsjahre bis 1945

Die politische Entwicklung in Deutschland begünstigte den Aufbau einer breit angelegten Sammlung, denn die Preise für moderne Kunstwerke fielen dramatisch, seit die Nationalsozialisten begannen, ihr Konzept der „entarteten Kunst“ zu entwickeln. Guggenheim erwarb Werke von Delaunay, Kandinsky, Leger, Moholy-Nagy und Nebel. Neu in der Sammlungsliste waren die Namen Gino Severini und Alexander Calder. Eine große Zahl von Künstlern wurde mit Arbeitsmaterial ver-

119 Zur Rolle des Films: Hanhardt, John G.: *Rhythm of the In-Between: Abstract Film and the Museum of Non-Objective Painting*, in: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009, S. 139–155

120 von der Bey 1990, S. 53

121 Ebd.

sorgt, neben Fischinger, McLaren, Moholy-Nagy und Xceron unter anderem auch Ilya Bolotowsky, David Burljuk, Robert de Niro Sr. und Irene Rice Pereira. Zum Kampf, der in Deutschland ausgefochten wurde, um die Aussage der Kunst zu zensieren und die Moderne in allen Formen brutal zu unterdrücken, bemerkt Rebay:

*„In einigen Ländern findet beinahe eine Hexenjagd auf die gegenstandslose Kunst statt. Ideenstürme breiten sich aus, deren Intoleranz mit jener der Inquisition des Mittelalters vergleichbar ist.“*¹²²

Zu dieser Zeit verschärfte das Naziregime in Deutschland seine Angriffe auf die europäische Avantgarde, einschließlich der von Guggenheim und Rebay geförderten Künstler. 1933 verloren fortschrittliche Maler und Bildhauer ihre Lehrstühle, andere wurden ins Exil getrieben.¹²³ Eine große Zahl ihrer Werke verschwand aus den Museumsbeständen. Guggenheims Einsatz für die Moderne und für die gegenstandslose Kunst erhielt plötzlich eine politische Dimension. Am 19. Juli 1937 wurde in München die berüchtigte Ausstellung *Entartete Kunst* eröffnet. Unter sechshundert Kunstobjekten von 110 Künstlern befanden sich viele Werke jener Künstler, die von Rebay und Guggenheim unterstützt wurden, unter anderem Chagall, Klee, Moholy-Nagy und Mondrian. Mehr als zwei Millionen Besucher strömten in die Ausstellung, darunter auch Rebay. Während der Wirtschaftskrise veranlasste Rebay gezielte und günstige Ankäufe von Arbeiten Chagalls und Gleizes sowie von Künstlern aus der Sammlung Felix Fénéon.¹²⁴

Als in Europa in den späten 30er Jahren die Situation für die modernen Künstler immer schwieriger wurde, setzte Rebay sich dafür ein, nicht nur Kunstwerke, sondern auch die dahinterstehenden Künstler aus Europa zu retten.¹²⁵ 1940 erreichte Fernand Léger die Vereinigten Staaten und Rebay und Guggenheim kauften sogleich Bilder von ihm, damit er ein Einkommen besaß. Für die Chagalls übernahm Guggen-

122 Rebay 1937, S. 13

123 Siehe dazu: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945, hrsg. von S. Barron mit S. Eckmann, Kat. Ausst., Berlin (Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) 1997/1998, München 1997

124 Félix Fénéon (1861–1944) war ein französischer Kunstkritiker, Verleger, Galerist und Journalist in Paris.

125 Vgl. von der Bey, Katja: Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums, Berlin 2013, S. 61

heim eine Bürgschaft, damit sie in die USA einreisen konnten, und nachdem sie New York erreicht hatten, wohnten sie eine Zeit lang bei Rebay in *Franton Court*.

Rebay machte sich auch zunehmend Sorgen um Rudolf Bauer in Berlin, der die Bedrohlichkeit der Lage offenbar lange Zeit nicht realisierte. Anfang 1938 wurde Bauer verhaftet, da ihm Hochverrat vorgeworfen wurde. Ein ungegenständlich malender Künstler, der von einem jüdischen Amerikaner finanziert wird, konnte in Deutschland nicht mehr unbehelligt bleiben. Rebay aktivierte von New York aus ihren Bruder Franz Hugo, dem es Monate später gelang, Bauer aus der Gestapohaft freizubekommen. Aber Bauer tat sich trotz dieser Erfahrung schwer, Deutschland zu verlassen. Erst 1939, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, erreichte er New York, im Gepäck zwei Autos. Er zog nicht in Rebays Anwesen *Franton Court*, wo sie ihm ein Atelier eingerichtet hatte, sondern verlangte einen eigenen Landsitz. Mit Guggenheim schloss er einen Vertrag ab, der ihm ein lebenslanges Wohnrecht in einer Villa mit Privatstrand in Deal und eine monatliche Rente zusicherte. Im Gegenzug sollte Bauer 112 seine Kunstwerke und seine laufende Produktion der Stiftung überlassen. Bauer willigte ein, nur um wenige Monate später eine Erhöhung auf 4.000 Dollar monatlich zu fordern, die er nicht bekam. Guggenheim finanzierte somit Bauers gesamte Produktion, indem er ihm im Tausch von Gemälden ein monatliches Einkommen sicherte, mit dem der Künstler seinen extravaganteren Lebensstil führen konnte. Durch die lebenslange Unterstützung durch Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim hatte Rudolf Bauer offensichtlich jeglichen Realitätsbezug verloren.¹²⁶ Seit einigen Jahren hatte sich Bauer nicht mehr um Ausstellungen bemüht, schließlich bestand keine Notwendigkeit, weil Rebay dafür sorgte, dass seine Kunst in der Guggenheim-Sammlung landete. Ihr war sehr wohl bewusst, dass sich die Popularität von Kunst nicht zuletzt an der Zahl ihrer Marktbewegungen bemisst und ein Werk, das nicht gehandelt wird, in der Regel unbeachtet bleibt. Bauer dagegen war weder sehr bekannt, noch hatten seine Arbeiten einen echten Marktpreis. Die persönliche Beziehung zwischen Bauer und Rebay endete tragisch. Bauer hatte bereits 1940 eine Affäre mit seiner Haushälterin begonnen. Das führte zu

¹²⁶ Faltin 2005, S. 158 ff.

einem Streit und erbitterten Briefwechsel zwischen Rebay und Bauer, bis er seine Geliebte 1944 heiratete.

Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim engagierten sich auch während des Zweiten Weltkrieges für die Stiftung und für die gegenstandslose Malerei. Die Guggenheim-Suite im Plaza Hotel stand mindestens einen Tag pro Monat offen. Regelmäßig wurden Teezirkel abgehalten, um Künstler in Kontakt mit Sammlern und Galeristen zu bringen. Wanderausstellungen mit Werken von Bauer, Gleizes, Kandinsky, Nebel, Rebay und anderen Künstlern machten in Universitäten und Kulturinstitutionen in den gesamten USA Station. Gemälde von Chagall, Klee und Marc wurden für externe Projekte verliehen und Schulen konnten Reproduktionen und Farbdias gegenstandsloser Gemälde als Lehrmittel anfordern.

Unterdessen geriet Rebay wegen ihres deutschen Passes in Schwierigkeiten. Schon 1938 hatte sie die amerikanische Staatsbürgerschaft beantragt, das ohnehin schon langwierige Verfahren wurde aber durch den Krieg erheblich verzögert. Als auf ihrem Landsitz bei einer Razzia ein großer Vorrat an Zucker und Kaffee auftauchte, wurde sie im Oktober 1942 wegen Hamsterkäufen und angeblicher Spionage¹²⁷ vom FBI festgenommen und ins *House of the Good Shepherd*, einem katholischen Wohnheim in Boston, gebracht. Rebay konnte Besuch empfangen, sich tagsüber frei in Boston bewegen, doch es war ihr verwehrt, nach New York zu ihrem Wohnsitz in Connecticut zu fahren. Erst im März 1943 durfte Rebay nach massiver Intervention Guggenheims Boston verlassen, wurde aber während der gesamten Kriegsjahre in ihrer Bewegungsfreiheit stark eingeschränkt. Im Januar 1947 erhielt sie schließlich den amerikanischen Pass und verzichtete fortan auf das „von“ in ihrem Namen.

Das *Museum of Non-Objective Painting* in den gemieteten Räumen war von Beginn an nur als Provisorium gedacht. Rebay und Guggenheim schwebte ein eigenes Gebäude vor und über viele Jahre hinweg

127 Gerüchte besagten, dass Bauer diese Verleumdungen verbreitete, um die Direktion des Museums übernehmen zu können (vgl. Lukach 1983, S. 176; Davis, John H.: Die Guggenheims. Von Raubrittern zu Menschenfreunden, Zürich 1984, S. 167). Auch gegenüber den Treuhändern der Stiftung musste sie sich gegen den Vorwurf, Katholiken, Schwarze und Juden diskriminiert zu haben, zur Wehr setzen (vgl. Lukach 1983, S. 177).

führte Rebay Gespräche mit Architekten, um ihre Neubauidee zu präzisieren. Sie zog für deren Umsetzung verschiedene Architekten in Betracht, darunter Friedrich Kiesler, von dem die Entwürfe für Peggy Guggenheims *Art of This Century* stammten sowie Architekten, die Moholy-Nagy ihr vorschlug, darunter Le Corbusier und Walter Gropius.¹²⁸ Rebay wählte Frank Lloyd Wright als Architekten aus, da sie davon überzeugt war, dass er in der Lage sei, ein Monument für die gegenstandslose Kunst zu schaffen. Rebay erteilte 1943 Wright den Bauauftrag mit der Formulierung: *„Ich will einen Tempel des Geistes, ein Monument!“*. Sie fügte hinzu: *„Ich brauche einen Kämpfer, jemanden, der den Raum liebt, einen Gestalter, einen Prüfer, einen weisen Mann“*.¹²⁹ Der Bau sollte nach Rebays Vorstellungen mit dem Geist der Sammlung korrespondieren und den Gesetzmäßigkeiten und der Spiritualität der ungegenständlichen Malerei entsprechen. Wright und Rebay traten in einen jahrelangen intensiven Dialog über den geplanten Neubau ein, in den auch Rebay ihre Ideen einbrachte. Zwischen den beiden entwickelte sich eine lange, lebhaftes Korrespondenz und Freundschaft. Der intensive Briefwechsel zwischen Wright und Rebay lässt erahnen, dass die Auseinandersetzung über den Neubau sehr impulsiv war und bis ins Detail ausgefochten wurde.¹³⁰ Am Ende stand die Idee eines runden Museums, in dessen Inneren sich eine lange Rampe spiralförmig nach oben weitet und in dem man ohne eine einzige Treppe einen Kilometer lang Kunstwerke ansehen kann. Im August 1945 präsentierten Guggenheim, Rebay und Wright auf einer Pressekonferenz im Plaza Hotel in New York das Modell des geplanten

128 Quaintance, Don: Erecting the Temple of Non-Objectivity: The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum, in: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009, S. 182

129 Hilla von Rebay an Frank Lloyd Wright, 1. Juni 1943, zitiert nach Jo-Anne Birnie Danzker: *Art of Tomorrow*, in: *Art of Tomorrow*. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 186

130 Die Korrespondenz zwischen Hilla Rebay und Frank Lloyd Wright befindet sich in den *Solomon R. Guggenheim Museum Archives* New York und im Frank Lloyd Wright Foundation Archive, das seit 2012 im *Museum of Modern Art* in New York aufbewahrt wird.

Museums [Abb. 13]. Die Planungsphase verlängerte sich erheblich, obwohl schon im März 1944 ein gesamter Block an der 5th Avenue zwischen 66th und 89th East Street gegenüber dem Central Park angekauft wurde.

1.5 Die Jahre 1945 bis 1952

Nach Kriegsende bekam Hilla Rebay erste Informationen aus Europa von Karl Nierendorf. Der Kunsthändler fungierte ab 1946 inoffiziell als Rebays Agent der ihr Neuigkeiten über ihre Familie, ihre Freunde sowie über die Kunst in Europa zukommen ließ. Als er im Oktober 1947 einem Herzschlag erlag, organisierte Rebay seine Beerdigung und die Stiftung kaufte seinen Nachlass von über 700 Kunstwerken, darunter 121 Bilder von Klee und zahlreiche gegenständliche Gemälde. Die Solomon R. Guggenheim Foundation wich damit zwar von ihrer klaren dogmatischen Linie ab, die Rebay vorgegeben hatte, schuf andererseits aber durch den Ankauf von Hauptwerken des Expressionismus und Surrealismus die Grundlage für eine erstrangige, umfassende Sammlung der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ab 1947 ließ Rebay regelmäßig Hilfssendungen an über 150 Personen in Deutschland schicken. Unter den Empfängern waren zahlreiche Kunstvermittler und Künstler, die Rebay beim Auspacken neben Lebensmitteln und Malutensilien behilflich waren.¹³¹ Auch in Deutschland unterstützte Rebay Künstlerinnen und Künstler mit kleinen Arbeitsstipendien.

Im Sommer 1947 war eine Auswahl von Werken aus der Guggenheim Collection, darunter auch Arbeiten von Rebay, im *Salon des Réalités Nouvelles* im Pariser *Palais des Beaux-Arts* zu sehen. Als Leiterin der Stiftung sendete Rebay für diese Ausstellung Kunstwerke nach Paris, unter anderem von Bauer, Moholy-Nagy und sich selbst, aber auch von vielen bis dato unbekannten jungen amerikanischen Künstlern. Die Schau brachte das deutsche Publikum der Nachkriegszeit

¹³¹ Jo-Anne Birnie Danzker: *Art of Tomorrow*, in: *Art of Tomorrow*. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 186

zum ersten Mal in direkten Kontakt mit zeitgenössischer Kunst jenseits des Atlantiks. Im Oktober eröffnete eine Ausstellung von Werken aus der Sammlung Guggenheim im Kunsthaus Zürich, die mit geändertem Namen und wechselnden Exponaten im Verlauf der nächsten drei Jahre in zahlreichen deutschen Städten Station machte. Anfang 1948 kehrte Rebay zum ersten Mal seit zehn Jahren nach Deutschland zurück. In München besuchte sie die *Galerie Stangl* und lernte dort Otto Stangl kennen. Rebay wurde auf Einladung von Rupprecht Geiger zum Ehrenmitglied der ungegenständlichen Künstlergruppe ZEN 49 in München ernannt und beteiligte sich 1950 an deren Ausstellung.

Im November 1949 starb Solomon R. Guggenheim und hinterließ testamentarisch Mittel zur Sicherung des Fortbestands der Guggenheim Foundation und der Fertigstellung des Museumsbaus. Letzte schriftliche Anweisungen an die Treuhänder der Stiftung als Träger des Museums sprachen Rebay die unumschränkte Entscheidungsbefugnis für den künstlerischen Bereich des Museums, einschließlich der Ankäufe, zu.¹³² Doch diese Anweisungen waren juristisch nicht bindend, und so sah sich Rebay nach Guggenheims Tod einer Flut von Angriffen auf ihren Kompetenzbereich ausgesetzt. In den USA hatten sich die Rahmenbedingungen geändert. Die moderne Kunst hatte im *Museum of Modern Art* einen prominenten Ort gefunden und war in New York inzwischen angesehen. Rebays Konzentration auf die ungegenständliche Malerei, ihr Beharren auf Bauer als angeblich größten Vertreter dieser Kunstform und ihr kompromissloses Verhalten gegenüber anderen Kunstformen wurden nicht mehr toleriert. Der Baubeginn des Museums verzögerte sich um Jahre. In den Nachkriegsjahren waren die Preise für das benötigte Baumaterial gestiegen und es gab erhebliche baurechtliche Probleme. Die Familie Guggenheim betrachtete Rebay und vor allem ihren Einfluss auf Solomon R. Guggenheim schon seit vielen Jahren mit zunehmendem Misstrauen.¹³³ Bis heute weiß niemand genau, wie sich das Verhältnis zwischen Rebay und Solomon R. Guggenheim im Einzelnen gestaltete.¹³⁴ Dass Rebay im Testament so großzügig bedacht wurde, trug zu einer weiteren Verschlechterung des Verhältnisses bei. Nach dem Umzug des Museums in das 1948 hinzugekaufte Gebäude erfolgte 1951

132 Lukach 1983, S 289 f.

133 Weld, Jacqueline Bograd: Peggy. The Wayward Guggenheim, New York 1988. S. 17

134 Vgl. Weld 1988, S. 110

der Baubeginn. Doch es dauerte 16 Jahre, bis aus der Idee ein Gebäude wurde. Nach anfänglichen, durch allgemeine Ressentiments ausgelöste Komplikationen konnte das Bauvorhaben in der Zeit von 1956 bis 1959 realisiert werden. Frank Lloyd Wrights Gebäude besaß die Grundform einer Rotunde, in der sich der Ausstellungsraum spiralförmig von oben nach unten windet. Der Architekt begleitete den unkonventionellen Rundbau fast bis zu seiner Fertigstellung. Er starb wenige Monate vor der Eröffnung. Hilla Rebay war nicht eingeladen, als am 21. Oktober 1959 der Neubau des Solomon R. Guggenheim Museums feierlich und mit einem großen medialen Echo eröffnet wurde. Ihre Nachfolge übernahm James Johnson Sweeney¹³⁵, der das Museum in *Solomon R. Guggenheim Museum* umbenannte. Sweeney und der neue Leiter der Stiftung, Harry Guggenheim, änderten die Ausrichtung der ursprünglichen Sammlung, indem sie gegenständliche Kunst aufnahmen und sich von den Entwürfen Wrights zur Bildpräsentation. Viele der von Rebay zusammengetragenen Arbeiten wurden später wieder verkauft.

Hilla Rebay hatte im Laufe der Jahrzehnte selbst eine bedeutende private Kunstsammlung zusammengetragen, die sie nach ihrem Rücktritt weiter vergrößerte. Sie entwarf verschiedene Pläne für den Verbleib der Sammlung. Zur Diskussion standen sowohl eine Schenkung an die Stadt Palm Beach als auch eine Übergabe an deutsche Museen. Doch schließlich entschied sie sich für eine eigene Stiftung, die Hilla Rebay Foundation, der sie ihre Bilder und ihren Besitz vermachte. An die Absprache mit Guggenheim, ihre Sammlung der Guggenheim-Stiftung zu übergeben, fühlte sie sich nicht mehr gebunden, seit auch die Erben Guggenheims seine Wünsche hinsichtlich der Weiterentwicklung der Stiftung missachtet hatten. Ihre letzten Lebensjahre lebte sie zurückgezogen in *Franton Court* und auf ihrem zweiten Anwesen in Sunlife im Bundesstaat New Hampshire. Rebay unternahm Reisen, verbrachte viel Zeit bei ihrer Verwandtschaft in Bayern oder lud ihre Nichten und Neffen zu sich ein. Sie starb im September 1967 an einem Herzinfarkt und wurde schließlich ihren Wünschen entsprechend in Teningen, wohin die Familie 1919 gezogen war, neben ihren Eltern beigesetzt.

135 James Johnson Sweeney (1900–1986) war von 1935 bis 1946 Kurator für das *Museum of Modern Art* und von 1952 bis 1960 der zweite Direktor vom *Solomon R. Guggenheim Museum*.

2. Zur Sammlungspolitik und Ankaufstrategie

2.1 Hilla Rebays Kunstverständnis: „Über das Geistige in der Kunst“

Ein zentraler Vertreter der gegenstandslosen Malerei in der Sammlung der Solomon R. Guggenheim Foundation war der gebürtige Russe Wassily Kandinsky. Seine Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* von 1911 diente Rebay als Leitbild.¹³⁶ Kandinskys theoretische Schrift erschien kurz bevor er sein erstes abstraktes Bild malte. Hierin wurden die relevanten Möglichkeiten abstrakten Gestaltens im Ansatz theoretisch vorformuliert. Kandinskys Gedanken waren für die weitere Entwicklung der abstrakten Malerei von grundlegender Bedeutung. Im ersten Teil führt Kandinsky den Begriff der Notwendigkeit ein, die der inneren richtungsweisenden Kunst innewohnt und den Keim der Zukunft in sich birgt. Diese stellt er über die *l'art pour l'art*¹³⁷, die der handwerklich geschickte Künstler herstellt, um dafür seinen materiellen Lohn zu empfangen:

*Eine derartige Kunst kann nur das künstlerisch wiederholen, was schon die gegenwärtige Atmosphäre klar erfüllt. Diese Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, (...) ist eine kastrierte Kunst.*¹³⁸

Um die Gesamtheit des geistigen Lebens zu veranschaulichen, wählt Kandinsky die Form eines sich *„langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts“*¹³⁹ bewegenden Dreiecks, an dessen Spitze wenige Menschen stehen, die neue, noch nicht erschlossene Wege gehen. Zu den ganz oben befindlichen, die *„geistige Wendung“*¹⁴⁰ vollziehenden Menschen zählt Kandinsky auch die Theosophen. In realer Form macht sich die geistige Wendung zuerst in Literatur, Musik und Kunst bemerkbar:

¹³⁶ *Über das Geistige in der Kunst* erschien erstmals im Dezember 1911 bei Piper in München, allerdings mit 1912 als Datierung. Die zweite Auflage folgte bereits im April 1912, ebenfalls in München.

¹³⁷ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. Insbesondere in der Malerei, Bern ²2006, S. 29

¹³⁸ Kandinsky 2006, S. 30

¹³⁹ Edb., S. 33

¹⁴⁰ Ebd., S. 40

*Diese Gebiete spiegeln das düstere Bild der Gegenwart sofort ab, sie erraten das Große, was erst als ein ganz kleines Pünktchen nur von wenigen bemerkt wird und für die große Menge nicht existiert.*¹⁴¹

Am Beispiel der Musik seiner Zeit, die der Kunst um einiges voraus war, erklärt Kandinsky seinen Begriff der „inneren Notwendigkeit“¹⁴². Er unterscheidet am Beispiel der Musik Debussys zwischen äußerem und innerem „Schönen“¹⁴³, an harmonisch und disharmonisch empfundenen Klängen.

Der zweite Teil der Abhandlung ist der Malerei gewidmet. Kandinskys Schrift behandelt die Wirkung der Farbe auf Physis und Psyche und stellt somit eine direkte Wirkung der Farbe auf die Seele fest. Die Farbharmonie beruhe nur auf dem Prinzip der „zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele“.¹⁴⁴ Im Kapitel „Formen- und Farbensprache“ geht er davon aus, dass Form, aber nicht Farbe, selbstständig existieren kann. Das bedeutet, dass die Form die Farbe beeinflusst. Eine Form hat immer ihren eigenen Charakter, wo hingegen eine Farbe ihren Charakter verändert je nachdem, welche Form sie ausfüllt, so verstärkt sich der Charakter einer „spitzen Farbe“¹⁴⁵, wie Gelb in der spitzen Form eines Dreiecks. Kandinsky beschreibt die verschiedenen Wirkungen von Form und Farbe und bildnerische Nutzungsmöglichkeiten im Sinne des „Prinzips der inneren Notwendigkeit“¹⁴⁶. Er betont immer das Abstrakte der Formen, auch wenn er meint, der Künstler komme heute mit ausschließlich abstrakten Formen nicht aus.

Die berühmt gewordene Schrift *Über das Geistige in der Kunst* wirkte wie eine Offenbarung für Hilla Rebay. Der Vergleich mit Kandinskys Theorie ist in mehrfacher Hinsicht naheliegend. Rebay stand von 1929 bis 1938 in enger Verbindung zu dem Künstler, nachweislich erfolgte hierbei auch ein enger Austausch über die theoretischen Zie-

141 Ebd., S. 48

142 Ebd., S. 53

143 Ebd., S. 52

144 Ebd., S. 68

145 Ebd. 2006, S. 72

146 Ebd., S. 73

le.¹⁴⁷ Rebays Kataloge für die Ausstellungen der Guggenheim-Sammlung folgten den Anschauungen Kandinskys, hierin gibt sie nicht nur bekannte Theorien wieder, sondern sie baut diese aus und versucht sie für die amerikanische Öffentlichkeit verständlich zu machen. Rebays und Kandinskys Haltung illustriert das Anliegen vieler Künstler auf der Suche nach einer Bildsprache, die in der Lage sein sollte, das unbeständige und unbefriedigende kulturelle Umfeld, in dem sie lebten, zu transzendieren. Der erste Ausstellungskatalog der Guggenheim-Sammlung von 1936 enthielt eine Einführung von Rebay, in der sie versucht, den Begriff „gegenstandslose Malerei“ zu definieren.¹⁴⁸ Der Künstler, schreibt sie, arbeite nicht mit Licht, Schatten, Perspektive, Erinnerungen oder Naturkenntnissen. Vielmehr vermittele die Leinwand räumliche Zusammenhänge, ihre Schönheit liege in ihrem perfekten Rhythmus. Ein Bild möge äußerst einfach erscheinen, aber dennoch sei es unmöglich, eines seiner Elemente zu ändern, ohne den Rhythmus und das Gleichgewicht des Ganzen zu stören. Nur im Verzicht auf alles Darstellende unter Aufgabe aller Rudimente der äußeren, materiellen Welt könne die Malerei gleichzeitig in die Tiefen der Innerlichkeit und die Höhen des himmlischen Kosmos vordringen und damit geistige Freude bewirken:

*Das können diese Meisterwerke in der stillen, absoluten Reinheit all jenen geben, die ein Gefühl für dieses überirdische Geschenk entwickeln: Ruhe, Erbauung, Rhythmus, Gleichgewicht und Schönheit.*¹⁴⁹

Der Besuch des *Museum of Non-Objective Painting* war somit wie ein Reinigungszeremoniell, das alle Verbindungen zur harten, lauten materiellen Außenwelt auslöschte. Hilla Rebay war davon überzeugt, dass die abstrakte Kunst die Religion der Zukunft werde. „Gegenstandslosigkeit ist die Religion der Zukunft“¹⁵⁰, schreibt Hilla Rebay 1937 im Gründungsjahr der Solomon R. Guggenheim Foundation. „Sehr bald schon werden sich die Völker der Erde im Denken und Fühlen ihr zuwenden und intuitive Kräfte entwickeln, die sie zur Harmonie füh-

147 Der Briefwechsel zwischen Hilla Rebay und Wassily Kandinsky befindet sich in den *Solomon R. Guggenheim Museum Archives*, New York und in der *Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Paris.

148 Rebay 1939, S. 8 fff.

149 Rebay 1937, S. 13 (Anm. 1)

150 Lukach 1938, S. 96

ren.¹⁵¹ Rebay war der festen Überzeugung, dass sich die Grenzen von Sprache und Erfahrung durch gegenstandslose Malerei überschreiten lassen. Mit leidenschaftlichem Sendungsbewusstsein predigte Rebay die Vorstellung, die Menschheit könne mit Hilfe der gegenstandslosen Kunst zu einer höheren geistigen Ebene vordringen. Sehr bald würden sich alle Nationen dieser Kunst zuwenden, um aus ihr Reinheit und Harmonie zu schöpfen.¹⁵² Der gegenstandslosen Kunst wohnte ihr zufolge eine erlösende Kraft inne. Wenn diese Kunstform verinnerlicht wird, kann dies zu einer spirituellen Erfahrung werden. Rebay und Guggenheim begnügten sich nicht damit, Meisterwerke ihrer Zeit an einem Ort zu vereinen. Sie wollten den Menschen durch die Kunst transformieren. Rebay prophezeit im Ausstellungskatalog:

*Wir betreten das strahlende Millennium der Kooperation und Geistigkeit mit seiner Vorliebe für Ordnung und Rhythmus. Ordnung ist der Schutz des Lebens in der Gewalt des Rhythmus.*¹⁵³

In den kommenden Jahren wurden ihre Texte immer präziser und immer eindeutiger schloss sie jede Form der gegenständlichen Kunst aus. Ab 1938 benutzte sie für die von ihr propagierte Kunstform ausschließlich die Wortschöpfung „non-objective“, das war ihre eigene Übersetzung von „ungegenständlich“, und übernahm dieses Kunstwort schließlich auch in die deutsche Sprache:

*Das abstrakte Bild wird immer mit einem Objekt begonnen, während das absolute, non-objective Bild keines beinhaltet. (...) Das non-objective Bild steht für sich selbst als eine völlig freie Schöpfung und (...) ist allen anderen durch seine einflussreiche Stärke, seine Lehrsame Kraft und seinen geistigen Wert für die Menschheit überlegen.*¹⁵⁴

Die Guggenheim-Sammlung bestand fast ausschließlich aus Gemälden. Die Bildhauerei war aufgrund ihrer „irdischen Schwere“¹⁵⁵ zu sehr an das Materielle gebunden und von diesem Kanon ausgeschlossen. Rebay lehnte es daher ab, in die Sammlung gegenstandsloser Malerei Skulpturen aufzunehmen. Für Rebays Auffassung von Gegenstandslo-

151 Rebay, 1937, S. 13

152 Rebay 1939, S. 10

153 Ebd.

154 Rebay 1938, S. 5

155 Ebd.

sigkeit war Skulptur zu dinglich. Sie konnte niemals ihre materiellen Beschränkungen überschreiten und höhere Sphären anstreben.

Eine zentrale Rolle nimmt in ihrem spirituellen Szenario wiederum der Künstler ein, denn allein sein Können und seine Persönlichkeit machen den Unterschied zwischen einer dekorativen Zusammenstellung von Farbflächen und dem echten Kunstwerk aus. Die „non-objective Kunst“ kann laut Rebay nur noch von einem genialen Schöpfer produziert werden. Ein wahres Genie kann nach ihrer Theorie von gewöhnlichen Menschen gar nicht beurteilt werden:

Mit frappierender Weisheit ist das Genie sein eigener Kritiker und so weit fortgeschritten, dass seine Bedeutung nur von Menschen wahrgenommen werden kann, die ähnlich weit fortgeschritten sind. Deshalb waren Kunsthändler und Museumsdirektoren bisher nicht daran interessiert noch in der Lage, ein Genie zu entdecken.¹⁵⁶

Mit dieser Argumentation schaffte sie die Grundlage dafür, jede Kritik an ihren Entscheidungen abzuweisen, denn natürlich sah sie sich selbst und auch Guggenheim als „ähnlich fortgeschritten“ wie die Genies, für die sie eintrat. Nie bezog sie ihre theoretischen Überlegungen auch auf ihr eigenes künstlerisches Werk. Sie hatte sich einen anderen Status zugedacht, der die Selbstbezeichnung als „Genie“ anscheinend überflüssig machte und zudem die Konkurrenzsituation umging.¹⁵⁷

Kunsterlebnis und Umfeld sollten nach Rebays Vorstellungen eine noch ganzheitlichere Dimension erhalten, als sie im Jahr 1943 Frank Lloyd Wright beauftragte, ein ständiges Haus für das Museum, einen „Tempel der Gegenstandslosigkeit“,¹⁵⁸ zu entwerfen. Wrights Entwurf, eine freitragende Spiralrampe um eine 33 Meter hohe Rotunde, die durch eine weite Kuppel vom Tageslicht erhellt wird, bildete eine Metapher für die abstrakten Mysterien von Natur und Kosmos. Der Kreis ist dabei das Hauptmotiv des Grundrisses und der terrassenförmigen Etagen. Insgesamt vereint das Museum in sich verschiedene geometrische Formen wie Dreiecke, Kreise, Ovale, Bögen und Quadrate. Der

¹⁵⁶ Rebay 1938, S. 4–14

¹⁵⁷ von der Bey, Katja: Mißachtete Spielregeln. Zur Rezeption von Hilla Rebay als Mäzenantin, in: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hrsg. von I. Lindner, S. Schade, S. Wenk, G. Werner, Bonn 1988, S. 117

¹⁵⁸ Zitiert nach Lukach 1983, S. 62

berühmte umgedrehte Zikkuratbau wurde zum Sinnbild für die utopischen Ideale, die Rebay und Guggenheim vertraten. Im Gespräch ging Hilla Rebay gelegentlich sogar so weit, zu meinen:

*Wenn man ungegenständliche Bilder in die Gefängnisse hänge, so würden alle egoistischen Begierden der Verbrecher erlöschen. Sie würden sich in bessere Menschen verwandeln.*¹⁵⁹

Die Kunst wurde von ihr zum Religionsersatz mit kathartischer Wirkung, zum einzigen Mittel der Läuterung und der Vergeistigung erklärt.

*Non-Objektivität wird die Religion der Zukunft sein. Sehr bald werden die Nationen der Erde sich ihr in Gedanken und Gefühlen zuwenden und intuitive Kräfte entwickeln, die sie zur Harmonie führen.*¹⁶⁰

Auch im Nachkriegsdeutschland vertrat Rebay ihre Theorie von der ungegenständlichen Kunst. In einem Interview behauptete sie, diese neuen Gemälde könnten

*(...) sogar solchen geistig kranken Menschen, deren Geist durch den Krieg und die Grausamkeiten dieser Erde schwer erschüttert ist, einen tiefen Eindruck bieten; diese hoch geordnete Kunst beeinflusst derart, so dass ihr Geist wieder harmonisch werden kann.*¹⁶¹

Einige Pioniere der abstrakten Kunst kehrten Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre zur figurativen beziehungsweise gegenständlichen Malerei zurück, und die Gegenstandslosigkeit erwies sich dann doch nicht, wie Rebay geglaubt hatte, als „*Religion der Zukunft*“¹⁶². Dennoch entwickelte sich das Konzept einer gegenstandslosen Kunst zur dominierenden und innovativsten Kraft in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

2.2 Hilla Rebays Antithese: Abstraktion und Gegenstandslosigkeit

Hilla Rebay spricht von „gegenstandsloser“ und nicht von „abstrakter“ Malerei und verweist damit auf den entscheidenden Unterschied zwi-

159 Roh, Franz: Bemerkungen zu Komposition von Hilla Rebay, in: Die Kunst und das schöne Heim, 59, 1960, S. 47

160 Rebay 1937, zitiert nach Lukach 1938, S. 96

161 Lukach 1983, S. 271

162 Rebay 1937, zitiert nach Lukach 1938, S. 96

schen beiden Begriffen. Der Begriff „non-objective“, der in Zusammenhang mit der Guggenheim-Sammlung geprägt wird, grenzt sich von dem Begriff der abstrakten Kunst ab.

Hilla Rebay bezeichnet gegenstandslose Kunst als ein Element, das „Ordnung schafft und feinfühlig auf den Raum eingeht“.¹⁶³ Bilder seien „organische Kreaturen, Propheten des spirituellen Lebens“.¹⁶⁴ Sie repräsentieren den Wandlungsprozess vom Materiellen zum Spirituellen, was vergleichbar mit der freien Komposition von Musik ist. Die Abсолютheit und Perfektion geometrischer Figuren wird in ihrer Reflektion der Naturformen gezeichnet. Quelle abstrakter Bilder ist die Natur. „Verbunden mit spirituellem Rhythmus und kosmischer Ordnung“ seien sie eine höhere Form der Realität. So handele es sich bei Kunst um eine internationale, universelle Formensprache. Rebay wendet sich dem Problem der Unterscheidung von Abstraktion und Gegenstandslosigkeit zu. Jedes Objekt, erläutert sie:

„(...) kann in seine Einzelteile abstrahiert oder zerlegt werden. [Aber] der Kreis, der Würfel und das Dreieck sind absolute Formen; werden sie abstrahiert oder verändert, hören sie auf zu existieren. (...) Große Meisterwerke [der Gegenstandslosigkeit] sind derart reduziert, dass ihre extreme Endgültigkeit und offenbare Einfachheit jedes technische Vermögen zu übersteigen scheinen.“¹⁶⁵

Rebay versteht unter Abstraktion eine Ableitung der Realität als inhaltliche Reduktion, die ihren Bezug zum jeweiligen Gegenstand beibehält. Gegenstandslose Kunst hingegen hat keine Referenzobjekte in der Realität und ist daher rein und einfach. Rebay erwarb für die Sammlung auch abstrakte Werke, die dort allerdings nur als Vorläufer der gegenstandslosen Malerei fungierten.

Mit der Übersetzung des Begriffs als „gegenstandslos“ waren einige Künstler nicht zufrieden, sich auch bei Kunsthistorikern und Kunstkritikern konnte er sich nicht durchsetzen. Es wurde die Bezeichnung „abstrakt“ bevorzugt, da sie auf Abstraktionen und Kompositionen ohne

¹⁶³ Rebay 1936, S. 9

¹⁶⁴ Rebay 1936, S. 9

¹⁶⁵ Rebay 1936, S. 11

Gegenstand gleichermaßen anwendbar ist.¹⁶⁶ Konzeptionell ist der Unterschied zwischen beiden Begriffen erheblich, in der Praxis existiert zwischen Abstraktion und Gegenstandslosigkeit ein schmaler Grat, ausschlaggebend ist die Absicht des Künstlers, weniger der optische Eindruck.¹⁶⁷

2.3 Hilla Rebay Sammlungsschwerpunkte

Die im *Solomon R. Guggenheim Museum* ausgestellte Sammlung umfasst mehrere unterschiedliche Sammlungsteile, die mit der Zeit zusammengetragen wurden. Der Grundstock besteht aus der Sammlung Solomon R. Guggenheims, die sich anfangs stark auf die abstrakte Malerei fixierte. Hilla Rebay konzentrierte Guggenheims Sammlung vornehmlich auf internationale abstrakte Kunst und verschafft der Sammlung gegenstandsloser Malerei der Guggenheim Foundation eine dezidierte Ausrichtung. Dem Museumsleitsatz entsprechend sollten die wichtigsten verfügbaren Beispiele gegenstandsloser Kunst gesammelt werden, wie Wassily Kandinskys zentrale Werke *Komposition VIII* [Abb. 8], oder *Im schwarzen Viereck* [Abb. 14] aus dem Jahr 1923, die ersten von vielen bedeutenden Werken des russischen Künstlers, die Guggenheim kaufte. Da Guggenheim als Gegenleistung für die Zahlung eines Monatsstipendiums von Rudolf Bauer Gemälde erhielt, war eine sorgfältige, gezielte Auswahl von dessen Arbeiten nicht möglich.¹⁶⁸ Die Sammlung umfasste weiterhin Werke wie *Kontrast der Formen* von Fernand Léger [Abb. 15] oder Robert Delaunays *Simultanes Fenster*. Hiermit unterschied sich die Sammlung grundsätzlich vom umfassenderen, enzyklopädischen *Museum of Modern Art*, das eine „objektive“ Übersicht über die gesamte moderne Kunst anstrebte.¹⁶⁹

166 Govan, Michael: Geist und Technik: die Erfindung der gegenstandslosen Kunst, in: *The Guggenheim. Die Sammlung*, hrsg. von E. Weisberger / S. Barmann, Kat. Ausst., Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn) 2006/2007, Ostfildern 2006, S. 169, Anm. 4

167 Ebd.

168 Siehe dazu: Kapitel II. 2.4 Hilla Rebay zwischen Mäzenatentum und Künstlerhabitus

169 Zur Geschichte des *Museum of Modern Art*: Russel, Lynes: *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York 1973

Solomon Guggenheims Sammlung wuchs beständig und wird heute als *Founding Collection*¹⁷⁰ bezeichnet. Darüber hinaus erwarb Rebay Werke einige Künstler, die sich noch durch die Realität inspirieren ließen und deren Kunst Rebay als Vorläufer der reinen „non-objectivity“ Kunst bezeichnete. Hierzu zählten Pierre Bonnard, Marc Chagall, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Henri Rousseau, Georges Seurat und Edouard Vuillard.

Aus den Ausstellungskatalogen wird ersichtlich, dass bis zum Zweiten Weltkrieg neben Wassily Kandinsky und Rudolf Bauer auch Lyonel Feiniger, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Otto Nebel und Friedrich Vordemberge-Gildewart mit mehreren Werken vertreten waren. Einzelne Aquarelle von Heinrich Campendonk und Franz Marc befanden sich ebenfalls in der Sammlung, von Künstlern der *Brücke* distanzierte Rebay sich jedoch. Des Weiteren erwarb sie abstrakte Filme von Oskar Fischinger, Hans Richter und Viking Eggeling. Die Sammlung vergrößerte sich mit dem Erwerb des Nachlasses des Kunsthändlers Karl Nierendorf im Jahr 1948 um weitere 730 Objekte.

2.4 Hilla Rebay zwischen Mäzenatentum und Künstlerhabitus

Rudolf Bauer war ein fanatischer Verfechter der gegenstandslosen Malerei in der Nachfolge Wassily Kandinskys und wurde der wichtigste Maler des *Museums of Non-Objective Paintings*. Als die Sammlung 1939 ihre Eröffnungsausstellung unter dem Titel *Art of Tomorrow* präsentierte, befanden sich unter den etwa 400 abstrakten Bildern 215 Werke Bauers. Kandinsky war mit 100 Arbeiten vertreten, während von Delaunay, Gleizes, Gris, Klee, Léger, Moholy-Nagy, Picasso und Schwitters nur einige Bilder zu sehen waren. Für Hilla Rebay als Direktorin der Sammlung war Bauer der bedeutendste abstrakte Maler und zugleich der „creator of dramatic non-objective painting“,¹⁷¹ während Kandinsky in ihren Augen der „creator of lyrical non-objective painting“

170 <http://guggenheim.org/new-york/collections/about-the-collection/new-york/solomon-r-guggenheim-foundation-collection/1688>, Stand: 17.05.2015

171 Rebay 1939, S. 176, S. 178

war.¹⁷² Über 200 Werke Kandinskys fanden im Lauf der Jahre Eingang in die Guggenheim-Sammlung sowie mehrere hundert Gemälde von Rudolf Bauer. Rebay verglich Bauer und Kandinsky vielfach miteinander, wobei sie ihren früheren Liebhaber stets als künstlerisches Genie betrachtete, Kandinsky hingegen nur eine zweitrangige Begabung zusprach.¹⁷³ In Fachkreisen wurde Kandinsky jedoch als derjenige anerkannt, der als erster die gegenstandslose Kunst geschaffen hat.¹⁷⁴

Während die Ausstellung in Charleston und ihr Katalog bei Künstlern wie Kandinsky ein positives Echo fanden, löste die Ausstellung in Philadelphia Bestürzung aus.¹⁷⁵ Rebays anhaltende Zuneigung zu Bauer beunruhigt ihre Freunde und Kollegen. Dem Ehepaar Delaunay missfiel, dass Rebay im Katalog urteilte, die beiden seien „*Wegbereiter der reinen Kunst*“ und ihre Werke verkörperten „*verschiedene Phasen der altmodischen Malerei, die das unveränderliche Formideal*“ propagieren.¹⁷⁶ Kandinsky, gewürdigt als „*der Erste, der die Gegenstandslosigkeit erreicht hat*“, musste lesen, dass Bauer, „*der größte Meister der Gegenstandslosigkeit*“ sei, in seinen Werken eine beispiellose „*Perfektion der Komposition und (...) Vielfältigkeit der Erfindung*“ erziele.¹⁷⁷ Es entstand ein lebhafter Briefwechsel zwischen Kandinsky und Rebay.¹⁷⁸ Schließlich überwirft sie sich sogar mit Wassily Kandinsky, dem sie immer wieder unterstellte, er setze sich nicht genug für Bauer ein:

Bauer war es, der Mr. Guggenheim zwang nur Ihre Bilder zu kaufen, (...) ich habe aber nie gehört dass Sie je für Bauer das Gleiche getan, obgleich Sie doch zu bedeutend als Kenner sein müssen, nicht seine herrliche Kunst zu bewundern u. Was er geschrieben hat – Ja, Ihre Schüler erzählen mir dass

172 Ebd.

173 Kandinsky an Galka Scheyer, 24. Mai 1935, zitiert nach Barnett, Vivian E.: Briefwechsel im neuen Licht: Rebay und Kandinsky, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 96

174 Rebay 1937, S. 8 f.

175 Lukach 1983, S. 85

176 Rebay, 1937, S. 7

177 Rebay 1937, S. 9

178 Der Briefwechsel zwischen Hilla Rebay und Wassily Kandinsky befinden sich im Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York und in der Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

*Sie nie in Ihren Vorträgen auf diesen wundervollen einsamen grossen Künstler aufmerksam machen.*¹⁷⁹

Kandinsky war konsterniert und brach schließlich 1937 den Kontakt ab.¹⁸⁰ Seine New Yorker Galeristin Galka Scheyer bringt es nach einem Besuch in der Sammlung Guggenheim folgendermaßen auf den Punkt: „*Bauer ist Gott und Sie sind nur ein Maler.*“¹⁸¹ Peggy Guggenheim protestierte besonders gegen die Stilisierung von Bauer:

*Wir besuchten das Museum meines Onkels. Was für ein Witz war das! Da hingen etwa hundert Gemälde von Bauer in massiven Bilderrahmen und überschatteten die zwanzig Kandinskys. Außerdem sahen wir einen wundervollen Lèger, einen Juan Gris, mehrere Domelas, einen John Ferren, eine Caler, einen Delaunay und ein paar weniger interessante Werke von Malern, deren Namen ich vergessen habe. Aus den Wänden tönte Bach-Musik, was einen eigenartigen Kontrast zu den Exponaten bildete. Auf dies ungeheuerliche Weise wurde das schöne kleine Gebäude mißbraucht! Max nannte es „Bauer-Haus.“*¹⁸²

-
- 179 Brief von Hilla Rebay an Kandinsky vom 14.2.1932, zitiert nach Barnett, Vivian E.: Briefwechsel im neuen Licht: Rebay und Kandinsky, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 94
- 180 Brief von Galka Scheyer an Wassily Kandinsky vom 2.8.1933, zitiert nach Barnett, Vivian E.: Briefwechsel im neuen Licht: Rebay und Kandinsky, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 95
- 181 Galka Scheyer an Wassily Kandinsky am 2. August 1933, zitiert nach Barnett, Vivian E.: Briefwechsel im neuen Licht: Rebay und Kandinsky, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 95
- 182 Guggenheim 2006, S. 376 f.

Hilla Rebays Neffe, Roland von Rebay, schreibt in seinen Memoiren über Hilla Rebays Beziehung zu Rudolf Bauer:

*Leider, muss man sagen, traf sie in Berlin Rudolf Bauer, den sie über alle Maßen schätzte und seine Kunst wohl weit überschätzte. Bauer war der Dämon, dem sie sich – mit Abstrichen – bis zum Lebensende nicht entziehen konnte.*¹⁸³

Rebay war sich ihrer Sache sicher, protegierte Bauer gehen alle Widerstände auch gegenüber den Kollegen und forderte von ihnen dabei Unterstützung ein. Ihre grenzenlose Hingabe für Bauer und ihre Überschätzung seiner Werke kam ihrer Glaubwürdigkeit bezüglich moderner Kunst nicht zugute. Rebays Inszenierung von Bauer als künstlerische Lichtgestalt wurde ihr von etlichen Kollegen und Freunden als böse Verirrung übel genommen. Die Künstler reagierten mit Überraschung und Bedauern auf die Vorrangstellung, die Bauer bei Guggenheim und dessen Beraterin genoss. Rebay sah sich gezwungen, Bauer und ihre Bewunderung für seine Kunst, gegen Anschuldigungen zu verteidigen. Ilse Gropius berichtet später, dass sie und ihr Mann Walter enttäuscht gewesen waren, dass „Hilla Rebay aus persönlichen Gründen Bauer, von dessen Gemälden wir nicht allzu viel hielten, zum Hauptvertreter der abstrakten Kunst gewählt hat“.¹⁸⁴ Auch Moholy-Nagy warnte Rebay:

*Ihre Vorwürfe sind von Ihrer tiefen Liebe und Bewunderung für Bauers Werk getrieben. Das ist der Grund, warum Sie so auffallend parteiisch sind. Sie meinen ganz ohne Ursache, dass man ihn ablehnt, sogar wenn man bereit ist, ihn zu unterstützen – wie ich es bin.*¹⁸⁵

Acht Jahre später kommt Moholy-Nagy erneut auf dieses Thema zu sprechen. Ihr Einsatz für die „abstrakte Kunst“ erinnert er Rebay, bringe eine Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit mit sich, die mit Günstlingswesen unvereinbar sei: „Ich glaube, Sie erweisen ihm [Bauer] keinen Dienst, wenn Sie ihm mit Gewalt eine Vorrangstellung sichern

183 von Rebay, Roland: Anstatt beschämt zu schweigen. Anekdoten aus dem Leben eines Wesslingers, Seefeld 1986, S. 52

184 Lukach 1983, S. 75, 326

185 László Moholy-Nagy an Hilla von Rebay am 9. September 1930, zitiert nach Lukach 1983, S. 75 f.

wollen.“¹⁸⁶ Bauers Begünstigung und finanzielle Unterstützung durch Guggenheim und Rebay blieben jedoch unangetastet. Rebay inszeniert sich als die alleine Bauer-Expertin und Kennerin. 1937 wird László Moholy-Nagy ganz konkret:

*Was B. angeht, bitte zerstören Sie unsere Beziehung nicht durch diesen ewigen Druck, dass ich ihn bewundern muss. Es ist mir peinlich. Seit Jahren haben Sie versucht, mich zu überreden, was und wieviel ich von ihm halten sollte.*¹⁸⁷

Nach der Inszenierung seiner Person und seines Werkes durch Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim kam es zu Unstimmigkeiten mit seinen Gönnern, die 1945 zum Bruch führen. Bauers Werke wurden ab diesem Zeitpunkt seltener gezeigt und kamen nach dem Direktorenwechsel von 1952 ins Depot. Für Kunstgeschichte und Kunstkritik war Bauer immer mehr als Phänomen denn als Künstler existent. Rebay hatte um ihn eine Aura geschaffen, die fundierte objektive Werkkritik nicht zuließ. Thomas Messer, der ehemalige Direktor des Solomon R. Guggenheim Museums fasst zusammen: *„Bauer wurde von Rebay stark überbewertet, weil sie ihn liebte, danach wurde er stark unterbewertet.“*¹⁸⁸ Erst lange nach Bauers Tod bemühten sich einige Galerien in Europa und Amerika um Ausstellungen seiner Werke.¹⁸⁹

2.5 Exkurs: Bauer und Kandinsky

Bei Rudolf Bauers Vorliebe für Wassily Kandinsky verwundert es, dass die beiden sich erst 1930 kennenlernten. Hilla Rebay drängte Rudolf

186 László Moholy-Nagy an Hilla von Rebay am 5. Januar 1938, zitiert nach Lukach 1983, S. 112

187 László Moholy-Nagy an Rebay vom 14. September 1945, zitiert nach Faltin 2005, S. 188

188 Zitiert nach Davis 1985, S. 168

189 Rudolf Bauers Werk ist heute fast nicht mehr bekannt, obwohl einige Galerien Ausstellungen organisiert haben (Galerie Gmurzynska, Köln 1971, Galleria del Levante, Mailand 1973, Leonard Hutton Galleries, New York 1976). Eine umfassende Retrospektive von Rudolf Bauer fand 1985 im Museum moderner Kunst in Wien und in der Staatlichen Kunsthalle Berlin statt (Rudolf Bauer 1889–1953, hrsg. von S. Neuburger, Kat. Ausst. Wien (Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts) 1985, Berlin (Staatliche Kunsthalle) 1985, Wien 1985).

Bauer, sich mit Kandinsky zu treffen. Auch Rebay selbst hatte Kandinsky erst 1929 kennengelernt, als sie ihn mit Irene und Solomon R. Guggenheim in Dessau besuchte. Damals hatte Guggenheim Kandinskys *Komposition VIII* [Abb. 9] erworben. Rebay hatte Bauer nahegelegt, Kandinsky vor dem zweiten Besuch der Guggenheims in Dessau zu besuchen. Bauer folgte diesem Rat nicht, was ihm schwere Vorwürfe seiner Freundin eintrug. Kandinsky hatte nämlich in einem Gespräch mit Guggenheim geäußert, dass er weder Bauer noch dessen Werke kenne.¹⁹⁰ Schließlich machte Bauer noch im selben Jahr einen Besuch in Dessau. Laut Nina Kandinsky hatten sich Bauer und Kandinsky dreimal getroffen, allerdings nicht zu den Zeitpunkten, die sie nennt, denn der Besuch der Kandinskys im *Geistreich*, den sie auf 1928 datiert, kann schon allein deshalb nicht stattgefunden haben, weil Bauer die Villa erst im Oktober 1930 gemietet hatte.¹⁹¹ Dieser Besuch der Kandinskys bei Bauer fand tatsächlich 1931 statt. Damals sah Kandinsky, wie er später an Rebay schrieb, das erste Mal Werke Bauers.¹⁹² Nina Kandinskys Bericht über den Besuch beinhaltet keine sachliche Kritik, sondern erzählt von Bauers Exzentrik. Sie schrieb, dass er sich überdimensionierte Hunde hielt und pompösen Schmuck trug. „An seinem Finger funkelte ein mächtiger Diamantring, in seiner Krawatte steckte eine Diamantnadel. Er war übertrieben elegant angezogen.“¹⁹³ Bauer hatte ein Faible für Autos und Kleider und achtete auf seine elegante Erscheinung.¹⁹⁴ Nach dem Besuch Kandinskys im *Geistreich* unternahm Bauer einen Gegenbesuch in Dessau. Rebay machte Bauer wiederholt Vorwürfe, dass er nicht wie sie mit Kandinsky in Kontakt stehe. Kandinsky äußerte sich in seinen Briefen an Rebay stets sehr zurückhaltend über Bauer. Obwohl ihm Rebay vorhielt, dass er sich zu wenig für Bauer einsetzte und ihm nicht genügend Aufmerksamkeit schenkte, antwortete er sachlich und höflich. Er betonte, dass er „wie-

190 Lukach 1983, S. 81 (Anm. 22), S. 55 f., S. 72–74

191 Kandinsky, N. 1976, S. 220

192 Kandinsky an Rebay 3.3.1932, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archive, Call Number: Mo007, Box: 0000113, Folder 3

193 Kandinsky, N. 1976, S. 220

194 Kandinsky, N. 1976, S. 221 f.

derholt von Bauer gesprochen“ habe „als von einem besonders begabten abstrakten Maler“. ¹⁹⁵ Allerdings kritisierte er auch:

Ich sagte wiederholt zu B., er sollte doch mehr ausstellen, worauf er antwortete, der Kunsthandel interessiere ihn nicht. Dieselbe Antwort bekam ich von ihm, als ich ihm vorschlug, mehr Interesse für die Jugend zu zeigen, mal für sie spezielle Vorträge zu halten und dergleichen. Er antwortet, die Jugend interessiere ihn nicht, weil sie nicht kaufen kann. ¹⁹⁶

Ein weiterer Vorwurf Kandinskys war, dass Bauers Preise zu hoch angesetzt seien. ¹⁹⁷ In der Tat waren die Bilder Bauers ungewöhnlich teuer, und Bauer musste deswegen auch von Rebay Kritik einstecken. Bauer vertrat jedoch die Meinung, dass seine Preise nicht zu hoch, sondern die Preise Kandinskys zu niedrig seien. ¹⁹⁸ Gegenüber Rebay rechtfertigte er sich dergestalt, dass er das Geld für sein Projekte, das *Geistreich*, dringend brauche und er seine Bilder „nicht so billig hergeben könne wie einer, der bloß Bilder malt, um sie für seinen Bedarf zu verkaufen (...)“. ¹⁹⁹ Diesen Standpunkt konnte Bauer sich leisten, weil er in Solomon R. Guggenheim einen Mäzen hatte, der ihn unterstützte und regelmäßig seine Bilder kaufte. Daher erstaunt es nur bedingt, dass er zu Kandinsky gesagt haben soll, dass ihn der Kunsthandel nicht interessiere. Bemerkenswerterweise kauften Rebay und Guggenheim nicht direkt bei Kandinsky dessen Bilder ein, sondern vermittelt über Bauer, der sie im Kunsthandel erwarb und sie im *Geistreich* zeigte, bevor er sie nach New York schickte.

195 Kandinsky an Rebay 3.3.1932, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archive, Call Number: M0007, Box: 0000113, Folder 3

196 Kandinsky an Rebay 30.3.1936, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archive, Call Number: M0007, Box: 0000113, Folder 3, vgl. Lukach, S. 93 f., (Anm. 22)

197 Kandinsky an Rebay 3.3.1932, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archive, Call Number: M0007, Box: 0000113, Folder 3

198 Kandinsky an Rebay 3.3.1932, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archive, Call Number: M0007, Box: 0000113, Folder 3

199 Zitiert nach Neuburger 1985, S. 62

2.6 Solomon R. Guggenheims Kunstverständnis

Ebenso wie viele andere aus dem deutschsprachigen Raum stammende Juden war auch Solomon R. Guggenheim bestrebt gewesen, sich vom Wirtschaftsleben ab- und der Ästhetik zuzuwenden. Solomon R. Guggenheim reagierte auf die Idee des Pioniergeistes der nichtgegenständlichen Kunst, denn Zeit seines Lebens war er selbst ein Pionier im Kupferbergbau. So findet Rebay in ihm einen neugierigen und aufgeschlossenen Zuhörer, der sich für die Idee überzeugen lässt, in diese moderne Kunstform zu investieren. Die Grundlage des Verhältnisses zwischen Solomon R. Guggenheim und Hilla Rebay war Vertrauen, und Guggenheim schien Hilla Rebay bei künstlerischen Entscheidungen weitgehend freie Hand gelassen zu haben.²⁰⁰ Andererseits ist überliefert, dass er nicht allen Vorschlägen Rebays folgte, sondern auch eigene ästhetische Entscheidungen traf. Angeblich konnte Rebay ihn jahrelang nicht davon überzeugen, eine Arbeit von Piet Mondrian zu kaufen.²⁰¹ Moholy-Nagy arrangierte während der Europareise, die Rebay 1930 mit den Guggenheims unternahm, ein Treffen zwischen ihr und Mondrian, das zum Kauf eines Bilds für Rebays Privatsammlung führte. Bei dem von Rebay erworbenen Mondrian-Gemälde handelte es sich um *Rautenkomposition mit vier Linien*.²⁰² Obwohl sie den Holländer sehr schätzte, konnte sie Guggenheim damals, und viele Jahre danach, nicht überzeugen, dessen Werke zu kaufen.²⁰³ Im Gegensatz dazu gewann Léger sofort die Anerkennung der Guggenheims, trotz gewisser Bedenken Rebays.²⁰⁴ Die Guggenheims erwarben auch Gemälde von Marc Chagall, Amedeo Modiglian und Georges Seurat, die kaum als „gegenstandslos“ einzustufen sind.²⁰⁵ Diese Tatsache verdeutlicht, dass Solomon R. Guggenheim in seiner Sammlertätigkeit

200 von der Bey 2011, S. 54

201 Jo-Anne Birnie Danzker: Art of Tomorrow, in: Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 179

202 Ebd.

203 Ebd.

204 Dazker 2006, S. 190

205 Lukach 1983, S. 81

durchaus eigene Ziele verfolgte und dass seine Förderung Bauers, und dessen Bevorzugung gegenüber Kandinsky, auf persönlicher Überzeugung beruhte, und nicht, wie Rebay immer wieder betonte, auf ihren Einfluss zurückging. Viele der Meisterwerke, die Guggenheim der Stiftung übergab, können nicht als gegenstandslos bezeichnet werden. Wie beispielsweise Marc Chagalls Werke *Paris, durch das Fenster gesehen* [Abb. 16] und *Grüner Violonist* [Abb. 17]. Was sämtliche von Solomon R. Guggenheim gesammelte Kunstwerke gemeinsam hatten, war der Umstand, dass es sich bei ihnen um Malerei handelte, und dass sie avantgardistischen Strömungen zuzurechnen waren.²⁰⁶

3. Die Präsentationsmethode der Kunstwerke

3.1 Der Architekt William Muschenheim

In der Literatur wird in Bezug auf das Museumsdesign des *Museum of Non-Objective Painting* überwiegend Hilla Rebay als maßgebliche Gestalterin und Ideengeberin genannt.²⁰⁷ William Muschenheim wird nur sporadisch erwähnt und es wird nicht ersichtlich, welche gestalterischen Maßnahmen und Ideen Hilla Rebay und welche William Muschenheim zuzuschreiben sind. Die Literaturlage über William Muschenheims Œuvre ist dünn. Es existiert keine Biografie oder Monografie, so dass es kaum Informationen über das Werk und den Werdegang des Architekten gibt. Über sein Konzept für das Design im *Museum of Non-Objective Painting* ist daher wenig bekannt. Lediglich in dem Sammelband *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum* ist ein Artikel über Muschenheim zu finden, der die architektonischen Hintergründe des *Museums of Non-Objective Painting* genauer beleuchtet und bio-

206 Die Guggenheim Foundation hat über ihre Sammlung mehrere Bücher publiziert. Der jüngste Überblick stammt von Nancy Spector (Hrsg.), *Guggenheim Museum collection A to Z*, New York 2007

207 Vgl. von der Bey, 2013, S. 68

grafische Eckdaten nennt.²⁰⁸ Das Interview mit dem Titel *The Reminiscence of William Muschenheim* aus dem Jahr 1985, geführt von William Jordy, ist eine weitere wichtige Quelle.²⁰⁹

William Muschenheim, geboren als Sohn deutscher Immigranten, studierte von 1921 bis 1924 Architektur am Massachusetts Institute of Technology. 1923 beteiligte er sich an einem Studenten-Projekt in klassischer Museumsgestaltung. Muschenheim begeisterte sich für modernen Architektur und so besuchte er verschiedene historische Stationen der Weimarer Republik, einschließlich des Bauhauses in Dessau. Von 1925 bis 1929 war er Student der Meisterschule für Architektur bei Peter Behrens an der *Akademie der bildenden Künste* in Wien. Anschließend arbeitete Muschenheim von 1930 bis 1933 als Assistent von Joseph Urban, einem Österreichischen Architekt und Bühnenbildner. Wie Hilla Rebay und William Muschenheim Bekanntschaft schlossen, kann man anhand von Quellen rekapitulieren. Seine Arbeit wurde 1931 in der Architekturausstellung im *Salon des Refusés* mit dem Titel *Rejected Architects* in New York gezeigt, die von und Alfred H. Barr Jr. organisiert wurde. Hilla Rebay besuchte vermutlich die Ausstellung, welche in direkter Nähe zu ihrem Apartment Studio in der Carnegie Hall stattfand.²¹⁰ William Muschenheim kommentiert den Beginn der Zusammenarbeit mit Hilla Rebay folgendermaßen: „Nun, ein Freund von mir kannte Baroness von Rebay, und von da an hatte ich mit ihr zu tun“²¹¹ Bei diesem Freund handelte es sich um Friedrich Kiesler.²¹²

208 The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009

209 Oral History Research Office, Columbia University (Hrsg.): The Reminiscences of William Muschenheim, August 1987. Abrufbar im Internet, URL: <http://bentley.umich.edu/exhibits/musch/muschoht.html>, Stand 21.02.1014

210 Don Quaintance: Erecting the Temple of Non-Objectivity: The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum, in: The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009, S. 197

211 <http://bentley.umich.edu/exhibits/musch/muschoht.html>, Stand 21.02.1014 [Interview mit William Muschenheim geführt von William Jordy am 26. u. 27.12.1985, Columbia University (Hrsg.), August 1987], S. 44

212 Don Quaintance: Erecting the Temple of Non-Objectivity: The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum, in: The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009, Anmerkung 84, S. 217

Letztendlich wurde Muschenheim im Oktober 1938 von Hilla Rebay beauftragt, die Scheune auf ihren Landsitz in Connecticut in ein Atelier umzuwandeln [Abb. 18]. Muschenheim resümiert:

Als ich mich in Wien aufhielt, war mir sehr wohl bewusst, was im Bauhaus los war. Natürlich gab es eine Ästhetik, die sehr stark von der Malerei inspiriert war, von der moderner Malerei, mit Akzenten aus Farben und Abstrakten Formen.²¹³

Durch seine Arbeit an ihrem Atelier überzeugt, beauftragte Rebay im Dezember 1938 Muschenheim mit der Gestaltung des *Museum of Non-Objective Painting*. Im Dezember 1938 schreibt Rebay:

In der Hoffnung ein Gebäude für eine Ausstellung während der World's Fair-Schau zu finden, habe ich gestern vier Gebäude besucht, – in der Stadt und nicht auf dem Messegelände – das Gebäude, dass ich am Meisten mochte liegt an der East 54th zwischen Fifth und Madison Avenues. Es hat zwei Stockwerke im modernen Stil für ein Geschäft und darüberliegende Büros.²¹⁴

Im Jahr 1947 erhielt Muschenheim einen weiteren Auftrag, den Umbau des zweiten Standortes an der Fifth Avenue 1071 der Sammlung des Solomon R. Guggenheim *Museum of Non-Objective Painting*.

3.2 Das Museumsdesign

Mit Rebay als erster Direktorin öffnete das *Museum of Non-Objective Painting*, 1939 in einem ehemaligen Autosalon an der 24 East 54th Street in Manhattan seine Pforten. Um die erhabene Wirkung der Gemälde zu verstärken, montierte Rebay sie in breite Silberrahmen und

213 <http://bentley.umich.edu/exhibits/musch/muschoht.html>, Stand 21.02.2014 [Interview mit William Muschenheim von William Jordy am 26./27.12.1985, Columbia University (Hrsg.), August 1987], S. 45; *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 197

214 Hilla Rebay an Rudolf Bauer Dezember 1938, *The Solomon R. Guggenheim Museum Archives*, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: M0007, Box: 85

hängte sie nur knapp über dem flauschigen Teppichboden, so dass Erwachsene sie bequem sitzend von den rechteckigen Polstermöbeln in der Mitte der Räume aus betrachten konnten [Abb. 19, 20]. Die Wände und der Boden waren mit weißem und grauem plissiertem Velours verkleidet. Eine Besonderheit waren auch die Hostessen im Museum, die die Besucher anleiten und informieren sollten. Die Räume wurden von einer damals neuartigen indirekten Neonbeleuchtung erhellt, die in der Decke eingelassen war.²¹⁵ William Muschenheim setzte 1939 Leuchtstofflampen ein, die zu dieser Zeit noch eine Neuheit war und noch selten verwendet wurde.

Über ein modernes Lautsprechersystem wurden die Räume mit klassischer Musik von Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin und Beethoven beschallt, so als wäre die Musik imstande, die immateriellen Rhythmik der abstrakten Kunst einzufangen. Gelegentlich blieb das im Keller untergebrachte und von Hilla bediente Grammophon stecken und die Besucher standen vor der Herausforderung, sich zu einem endlos wiederholten Es-Dur-Akkord zu konzentrieren.²¹⁶ Begleitet wurde die Inszenierung von Weihrauchdüften.

Das transzendente Ambiente in Rebays Tempel der Gegenstandslosigkeit, die knapp über dem Boden gehängten Bilder und die leisen Töne der Musik in den Ausstellungsräumen beschreibt Robert Rosenblum anschaulich in dem Ausstellungskatalog *Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim*²¹⁷. Er betont den konsequenten und eigenwilligen Charakter der Sammlung, wenn er schreibt:

Man wurde von einer feierlichen, ja fast andächtigen Atmosphäre umfungen, als hätte man ein Gotteshaus betreten. Die Gemälde, zumeist in von der Schwerkraft gelösten Quadratformat, waren wie kostbare Reliquien in breite Silberrahmen eingeschlossen, jedes ein Schrein für sich. (...) Und dann als zusätzliche Überraschung, war da noch die Musik. (...) Bach passte natürlich perfekt, entsprach er doch einer der am öftesten zur Rechtfertigung der

215 Die Erfindung der Neonröhre wurde in Amerika 1936 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des amerikanischen Patentamtes angemeldet.

216 Davis 1984, S. 163

217 Robert Rosenblum, Sphärenmusik, in: *Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim*, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005, S. 218–229

abstrakten Malerei herangezogenen Theorien: Wenn die Musik ohne Bezugnahme auf die Wirklichkeit bestehen kann, warum nicht auch die bildende Kunst?

III. Peggy Guggenheims „Art of This Century“

1. Die Initiatorin der Sammlung: Peggy Guggenheim

1.1 „Kindheit im Goldrahmen“

Marguerite Guggenheim wurde 1898 als mittlere von drei Töchtern des jüdischen New Yorker Geschäftsmanns Benjamin Guggenheim und dessen Frau Florette Seligman geboren. Unter dem Namen Peggy wurde sie erst bekannt, als sie zwanzig war und diese Abkürzung in Mode kam.²¹⁸ Ihre ältere Schwester Benita war bereits 1895 zur Welt gekommen. 1903 folgte eine weitere Schwester. Barbara Hazel, Hazel genannt, auf die Peggy „*schrecklich eifersüchtig*“²¹⁹ werden sollte. Ihr Vater war einer von sieben Söhnen Meyer Guggenheims, der als Hausierer aus Lengnau in der deutschen Schweiz Mitte des 19. Jahrhunderts in die Vereinigten Staaten ausgewandert war, ein gewaltiges Vermögen angehäuft hatte und einen Großteil der weltweiten Kupferproduktion beherrschte. Ihre Mutter war eine geborene Seligman, deren Vorfahren aus Bayern stammten und im gesellschaftlichen Leben New Yorks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine große Rolle spielten.

Peggy beschrieb ihre Kindheit als unglücklich und fühlte sich inmitten aller Pracht nicht wohl.²²⁰ Wie in wohlhabenden Familien üblich, überließ die Mutter ihre Kinder den Erzieherinnen, und Peggy schloss sich eng an ihre ältere Schwester Benita an.²²¹ Peggy litt immer wieder unter Krankheiten verschiedenster Art. Das Reiten und Schlittschuhlaufen, das sie auf Befehl ihres Vaters zur Stärkung ihrer Konstitution erlernen musste, war für sie eine Qual. Ihr Vater legte Wert auf

218 Dearborn 2007, S. 33

219 Guggenheim, Peggy: Ich habe alles gelebt, Bergisch Gladbach 2006, S. 23

220 Guggenheim 2006, S. 28

221 Guggenheim 2006, S. 28

gute Allgemeinbildung und engagierte ein Kindermädchen, das seine Töchter auf ihre alljährlichen Europareisen begleitete, mit ihnen Museen besuchte, sie in französischer Geschichte unterwies und britische Romane mit ihnen las. Peggy litt schwer unter den häufigen Streitigkeiten ihrer Eltern.²²²

1911 trat Benjamin Guggenheim aus dem Familiengeschäft aus, ließ sich auszahlen und ging nach Paris, um eigene Geschäfte zu verfolgen. Dort erwarb er einen Konzern, der Aufzüge für den Eiffelturm baute, verlor aber den Anspruch auf ein riesiges Vermögen, das ihm zugefallen wäre, wenn er in der Firma der Guggenheim-Dynastie geblieben wäre. Dennoch litt seine Familie keine Not. Er konnte in New York ein standesgemäßes Haus unterhalten, zahlreiche kostbare alte Gemälde erwerben und seinen Kindern durch Privatlehrer eine gute Erziehung zukommen lassen. Einen Teil seiner Einkünfte spendierte er seinen Liebhaberinnen, die er oft wechselte. Benjamin Guggenheim kam schließlich im Frühjahr 1912 beim Untergang der Titanic ums Leben. Der plötzliche Verlust des Vaters ließ Peggy schockiert zurück. Ihre später häufig wechselnden Männerbeziehungen bezeichnete sie selbst als immerwährende Suche nach einem Vater.²²³ Als sich herausstellte, dass Benjamin Guggenheim Millionen Dollar mit seinen Geschäften in Paris verloren hatte, musste Florette Guggenheim mit ihren Kindern in eine kleinere Wohnung ziehen, einen Teil der Dienstboten entlassen und einiges von ihren Gemälden und ihrem Schmuck verkaufen. Peggys Erbschaftsanspruch belief sich auf „nur“ 450.000 Dollar.²²⁴ Zwar war die Familie nach wie vor finanziell unabhängig, trotzdem fühlte sich Peggy im Vergleich zu den anderen Guggenheims als „arme Verwandte“²²⁵.

Mit 16 Jahren öffnete sich der häusliche „Goldrahmen“²²⁶ und sie besuchte eine exklusive Privatschule für jüdische Mädchen. Bis dahin lebte sie abgeschirmt vom Kontakt zu Gleichaltrigen. Peggy nutzte ihren neuen Freiraum und veranstaltete Partys mit ihren Klassenkameradinnen. Als sie 1919 volljährig geworden war und über ihr Erbe

222 Seemann, Annette: Peggy Guggenheim „Ich bin eine befreite Frau“, 2006, S. 29

223 Guggenheim 2006, S. 31

224 Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp. Eine Biographie, Wien 1999

225 Guggenheim 2006, S. 38

226 Guggenheim 2006, S. 19

verfügen durfte, reiste sie kreuz und quer durch Amerika. Sie litt unter der Vorstellung, nicht schön genug zu sein und unterzog sich einer Schönheitsoperation an der Nase. Doch die Operation misslang, da die plastische Chirurgie zu dieser Zeit noch nicht weit genug entwickelt war.

1.2 Guggenheim in New York und Paris

Auf der Suche nach einer Beschäftigung absolvierte Peggy Guggenheim in der progressiven Buchhandlung *Sunwise Turn* eines Vetters in New York ein Volontariat, wo sie viele Intellektuelle und Künstler kennenlernte. Peggys Vetter zahlte ihr keinen Lohn, dafür erhielt sie zehn Prozent Ermäßigung auf alle Bücher, die sie kaufte. Um sich der Illusion hinzugeben, dass sie ein hohes Gehalt bezieht, kaufte sie sich viel moderne Literatur. In der Buchhandlung lernte sie ihren zukünftigen Mann, den Autor Laurence Vail, kennen. Durch die Kontakte aus der Buchhandlung ergab sich, dass sie die Avantgarde-Galerie von Alfred Stieglitz aufsuchte, der ihr ein abstraktes Gemälde von Georgia O'Keeffe zeigte. Es war das erste Mal, dass Peggy Guggenheim mit diesem Stil in Berührung kam.²²⁷ Sie wusste nichts damit anzufangen, da ihr Interesse der klassischen Malerei gehörte: Sie beschreibt es in ihrer Autobiografie mit den Worten: „*Viermal drehte ich es herum, bevor ich entschied, wo oben und unten war*“²²⁸. Nach einigen Monaten verließ sie die Buchhandlung und fuhr, wie in vielen vergangenen Sommern, nach Europa. Sie reiste durch Holland, Belgien, Spanien, Italien, England und Schottland und besichtigte zahlreichen Museen. Theoretisches Wissen für die Rezeption von Kunstwerken vermittelten ihr die

227 Guggenheim 2006, S. 53

228 Guggenheim 2006, S. 53

Schriften von Bernard Berenson²²⁹, einem angesehenen Kunsttheoretiker ihrer Zeit.²³⁰

In Paris traf Peggy 1921 wieder auf Laurence Vail, der mit der Pariser Kunstwelt vertraut war. Sie heirateten und feierten in ihrem Haus in Paris Feste, auf denen sich die Kunstwelt traf. Peggy lernte Künstler und Schriftsteller kennen, mit denen sie Freundschaft schloss, unter ihnen Djuna Barnes, Marcel Duchamp und Man Ray, der 1924 eine Portraitserie von ihr schuf [Abb. 21]. In der Ehe kriselte es schnell, obwohl 1923 ihr Sohn Sindbad und 1925 ihre Tochter Pegeen geboren wurden. Sie reisen viel, besuchten Ägypten, Palästina und Italien und wählten als neuen Wohnsitz Südfrankreich. 1927 starb Peggys Schwester Benita bei der Entbindung ihres ersten Kindes.

Ein Jahr später, als ihre Beziehung mit Vail endgültig gescheitert war, zog Guggenheim mit dem britischen Schriftsteller John Holms nach England. Wie zuvor in Paris führte sie auch in Devonshire ein offenes Haus. In *Hayford Hall* weilte unter anderem die Schriftstellerin Djuna Barnes, um dort den größten Teil ihres Romans *Nachtgewächs* zu schreiben. Barnes und Guggenheim kannten sich schon viele Jahre, und Guggenheim blieb bis zum Tode der Schriftstellerin im Jahre 1977 mit ihr eng befreundet. 1934 starb Holms während einer Operation im Alter von 37 Jahren. Die nun folgende Einsamkeit konnte Guggenheim nicht lange ertragen, und so suchte sie erneut Trost in einer Männerbeziehung. Diesmal war es ein gemeinsamer Freund, Douglas Garman. Drei Jahre lang lebten sie daraufhin mit ihm in einer abgeschiedenen Gegend Englands. Sie trennte sich von ihm, als er Kommunist wurde. Um diese Zeit starb auch ihre Mutter und hinterließ ihr ein Vermögen.

229 Bernard Berenson (1865–1959) war ein Kunsthistoriker, Kunstsammler und Schriftsteller. Er war einer der ersten Historiker, der sich auf die italienische Renaissance spezialisierte. Berenson gehört zu den Begründern des internationalen Kunstmarkts für die *Alten Meister* und galt als Autorität bei der Einschätzung und Zuschreibung von Kunstwerken der Renaissance. Sein erstes Buch *Venezianische Maler der Renaissance mit einem Verzeichnis ihrer Werke* wurde 1894 veröffentlicht. Siehe dazu: Cohen, Rachel: *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, New Haven 2013

230 Guggenheim 2006, S. 54

1.3 Galerie „Guggenheim Jeune“

Aus diesem persönlichen Vakuum heraus beschäftigte sie sich, den Ratschlag ihrer Freundin Peggy Waldman befolgend, mit zeitgenössischer Kunst. „Meine Freundin Peggy Waldman löste das Problem und schlug mir vor, in London einen Verlag oder eine Kunstgalerie zu gründen“.²³¹ Peggy entschied sich für die Kunstgalerie und verwendete ihre ganze Energie auf dieses Vorhaben. Sie eröffnete im Januar 1938 ihre erste Galerie *Guggenheim Jeune* in London in der 30 Cork Street. Marcel Duchamp, den sie durch Mary Reynolds in Paris in der Mitte der 20er Jahre kennengelernt hatte, wurde ihr Freund und wegweisender Ratgeber

*Zuerst erklärte er mir dem Unterschied zwischen abstrakter und surrealistischer Kunst. Dann lernte ich durch ihn all die Künstler kennen, die ihn vergötterten. Überall wurde ich freundlich aufgenommen. Er plante Ausstellungen für meine Galerie und gab mir wertvolle Ratschläge. Ihm allein verdanke ich meine Liebe zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.*²³²

Er riet ihr, beide Strömungen der Avantgarde auszustellen, den Surrealismus und die abstrakte Kunst. Zu jener Zeit war er bereits künstlerischer Berater berühmter Sammler wie Walter Arensberg und Katherine Dreier. Duchamp erklärte ihr den Unterschied zwischen abstrakter Kunst und Surrealismus und machte sie mit vielen Künstlern bekannt.

Für ihre erste Ausstellung konnte die angehende Galeristin den Schriftsteller Jean Cocteau gewinnen, der für die Aufführung seines neuen Stücks *Die Ritter der Tafelrunde* Kulissen gemalt hatte. Sie ließ Möbel und Teller aus, die er als Requisiten entworfen hatte sowie ungefähr 30 Originale von Tuschezeichnungen, außerdem zwei Bettlaken, auf die er eigens für die Aufführung ein allegorisches Bild gemalt hatte. Eine männliche Aktzeichnung des Künstlers rief beim britischen Zoll Widerstand hervor und das Zustandekommen der Ausstellung war bedroht. Peggy erschien zusammen mit Duchamp beim Zoll und versprach, es nicht in der Öffentlichkeit auszustellen. Damit wurde das Verbot aufgehoben. Peggy hängte das Tuch in ihrem Büro auf, und später kaufte sie es. Durch den Skandal war das Interesse der Öffent-

²³¹ Guggenheim 2006, S. 249

²³² Guggenheim 2006, S. 252 f.

lichkeit geweckt worden. Die Eröffnung der Ausstellung im Januar 1938 fand mit Erfolg statt und erfreute sich in der Kunstszene und beim breiteren Publikum großer Beliebtheit.

In den folgenden Jahren pendelte Peggy Guggenheim zwischen Paris und London, um neue Ausstellungen vorzubereiten oder um Künstler abzuholen, die sie dem Londoner Publikum vorstellen wollte. Die Galerie hatte auch bei späteren Ausstellungen ein gutes Presse-Echo und hohe Besucherzahlen.²³³ Die Einzelausstellungen, die sie für Wassily Kandinsky und später Yves Tanguy organisierte, waren für diese beiden Künstler die ersten in England.²³⁴ Über Tanguy lernte sie Roland Penrose näher kennen. Er hatte 1936 die große Surrealismus-Ausstellung organisiert und galt als bedeutendster Förderer des Surrealismus in England.²³⁵ Nachdem Guggenheim auf das Werk von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp aufmerksam geworden war, organisierte sie eine Ausstellung zeitgenössischer Bildhauer mit Exponaten von Brancusi, Laurens, Pevsner, Henry Moore, Duchamp-Villon, Hans Arp, Calder und Taeuber-Arp.²³⁶ Wieder erhob der britische Zoll Einspruch und schickte die Sendung, die neben Plastiken der Künstler auch Werke von Hans Arp, Constantin Brancusi, Antoine Pevsner und Alexander Calder enthielt, zurück. Nur die Bronzestatue von Henry Moore, *Reclining Figure*, die sich bereits in England befand, wurde hiervon ausgenommen. Aufgrund eines 1932 erlassenen Gesetzes, das den Import von Grabsteinen vom europäischen Kontinent einschränken sollte, musste man für nach Großbritannien eingeführte

233 Zur Chronologie der Ausstellungstätigkeit siehe Rudenstine 1985, Appendix S. 746–761; Jasper Sharp: *Serving the Future. The Exhibitions at Art of This Century 1942–1947*, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: *The Story of Art of This Century*, hrsg. von S. Davidson /D. Bogner, Kat. Ausst., (Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 246–325

234 Vgl. Rudenstine 1985, S. 748 und S. 753

235 Zusammen mit Herbert Read, David Gascoyne und anderen organisierte Roland Penrose die erste große englische Surrealismus-Ausstellung *International Surrealist Exhibition* in den *New Burlington Galleries* vom 11. Juni bis 4. Juli 1936 in London. Sie wurde ein großer Erfolg, erreichte das britische Publikum und wurde international in der Kunstkritik gewürdigt. Siehe dazu: Uwe M. Schneede: *Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938*, in: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, hrsg. von B. Klüser/K. Hegewisch, Frankfurt am Main und Leipzig 1991

236 Vgl. Rudenstine 1985, S. 750

Gegenstände aus Holz und Stein hohe Zölle zahlen – es sei denn, man konnte nachweisen, dass es sich um Kunstwerke handelte. In Grenzfällen konsultierten die britischen Zollbeamten den Direktor der Tate Gallery, J.B. Manson, der kein Freund der modernen Kunst war. Er konstatierte daraufhin, dass die von *Guggenheim Jeune* eingeführten Skulpturen keine Kunst seien und verweigerte seine Genehmigung zur Einfuhr. Der Aufruhr, zu dem es daraufhin in der Presse kam, war für *Guggenheim Jeune* sehr werbewirksam. Zahlreiche Kunstkritiker protestierten dagegen und brachten die Angelegenheit bis vor das Unterhaus, wo Manson unterlag und sein Amt als Direktor verlor.²³⁷

Obwohl ihre Galerie starke Beachtung fand, machte Peggy wirtschaftlich Verluste. *„Damals dachte ich noch nicht an eine Sammlung. Aber allmählich kaufte ich bei jeder meiner Ausstellungen einige Objekte, um die Künstler nicht zu enttäuschen, wen es mir misslang, ihre Werke zu veräußern.“*²³⁸ Sie begann damit, von jedem Künstler ihrer Galerie Arbeiten zu kaufen, um ihm auf diese Weise einen gewissen Erfolg zu garantieren. Die wichtigste Kundin ihrer Galerie war wie bereits erwähnt sie selbst, während sich das englische Publikum mit Käufen sehr zurückhielt. Im Laufe der Zeit entstand eine eigene Sammlung moderner Kunst, die Peggy auf die Idee brachte, neben der Galerie auch ein Museum nach dem Modell des *Museum of Modern Art* in New York zu gründen, das bereits seit zehn Jahren existierte. Dem Museumsdirektor Alfred H. Barr Jr. war es gelungen, in kontinuierlicher Abfolge Ausstellungen über die großen Tendenzen der zeitgenössischen Kunst, den Kubismus, den Surrealismus und die Abstraktion zu veranstalten.²³⁹ Genau das war auch Peggy Guggenheims Ziel. Als Direktor gewann sie Herbert Read, einen Kunstkritiker in England, mit dem sie seit einiger Zeit befreundet war.²⁴⁰ Gegen Ende der Dreißigerjahre hatte er sich als „der bekannteste

237 Guggenheim 2006, S. 267

238 Guggenheim 2006, S. 297

239 Siehe dazu: Kantor, Sybil Gordon: Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, New York 2003

240 Herbert Read (1893–1968) war Herausgeber der Kunstzeitschrift *Burlington Magazine* (1933–1939) und verfasste regelmäßig Rezensionen für *The Listener*. Zudem war er wegen seiner Veröffentlichungen über den Bildhauer Henry Moore bekannt. Künstlerisch machte er sich einen Namen als führender Kenner des Surrealismus und organisierte 1936 zusammen mit Roland Penrose, David Gascoyne und anderen

*Befürworter des Modernismus in der englisch sprechenden Welt*²⁴¹ etabliert. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Read als Herausgeber des *Burlington Review* auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Er gab seine Stellung am *Burlington Magazine* auf und schloss mit Peggy Guggenheim einen Fünfjahresvertrag, der ihn zum Direktor ihres Museums ernannte. Gemeinsam erstellten sie eine Liste der Kunstwerke, die zusammengetragen werden sollten. Read führte hierin alle künstlerischen Bewegungen, Stilrichtungen und bedeutenden Künstler auf, die gezeigt werden sollten. Als 1939 der Krieg ausbrach, zerschlug sich die Museumsidee. Peggy Guggenheim beschloss daraufhin, die Eröffnung ihres Museums auf einen späteren Termin zu verschieben.

Peggy Guggenheim kehrte nach Paris zurück und entwickelte die Idee, eine Künstlerkolonie ins Leben zu rufen. Dort sollten alle Künstler, die nicht zum Militär eingezogen worden waren, oder auf Urlaub waren, auf ihre Kosten Leben können und ihr als Gegenleistung Bilder für das zukünftige Museum überlassen. Unterstützt wurde sie von Nelly van Doesburg, der Witwe des Malers Theo van Doesburg, der mit Piet Mondrian 1917 zusammen die Zeitschrift *De Stijl* gegründet hatte. Nelly war mit fast allen Künstlern der Avantgarde bekannt und Peggy beneidete sie um ihre „*exzessive Vitalität*“²⁴². Sie war mit der abstrakten Kunst vertraut und wurde der Sammlerin eine wertvolle Ratgeberin. Nelly korrigierte die von Read aufgestellte Künstlerliste und fügte ihr die Suprematisten und Futuristen hinzu. Gemeinsam bereisten die beiden Frauen Südfrankreich, um für ihre Künstlerkolonie ein passendes Gebäude zu suchen. Aber schon bald mussten sie einsehen, dass der Plan sich nicht verwirklichen ließ, denn die Rivalität unter den Künstlern war derart erbittert, dass die ersten Besprechungen, zu denen die infrage kommenden Künstler zur weiteren Ausarbeitung des Planes ebenfalls hinzugezogen wurden, sogleich in Auseinandersetzungen ausarten. Unter diesen Umständen musste die Idee der Künstlerkolonie ad acta gelegt werden.

Daher beschloss Guggenheim um 1940, systematisch Kunstwerke zu sammeln. Noch hatten die deutschen Truppen zu jenem Zeitpunkt

die erste große englische Surrealismus-Ausstellung *International Surrealist Exhibition* in den *New Burlington Galleries* vom 11. Juni bis zum 4. Juli in London.

241 King, James: *The Last Modern. A Life of Herbert Read*, London 1990, S. 456

242 Guggenheim 2006, S. 304

die Grenzen Frankreichs nicht überschritten, und Peggy konnte sich nach Belieben frei bewegen. Ihre Sammlung wuchs rasch. Unter anderem erwarb sie Werke von Brancusi, Dalí, Ernst, Leger, Man Ray, Klee, Picabia, Gris und De Chirico. Als die Deutschen bereits vor Paris standen, hoffte Guggenheim vergeblich, dass der Louvre ihr dabei helfen würde, ihre Schätze in Verwahrung zu nehmen. Darunter

*(...) ein Kandinsky, mehrere Klees und Picabias, ein kubistischer Braque, ein Gris, ein Léger, ein Gleizes, ein Marcoussis, ein Delaunay, zwei Futuristen, ein Severini, ein Balla, ein van Doesburg und ein De Stijl-Mondrian. Zu meinen Surrealisten zählten Miró, Max Ernst, De Chirico, Tanguy, Dalí, Magritte und Brauner ... (unter den) Skulpturen (waren) Werke von Brancusi, Lipchitz, Laurens, Pevsner, Giacometti, Moore und Arp.*²⁴³

Die Bilder seien „zu modern und es nicht wert, geschützt zu werden“²⁴⁴, lautete die prägnante Absage. Schließlich erklärte sich ein Museumsdirektor in Grenoble bereit, die Kunstwerke auszustellen und anschließend zu lagern. Ein befreundeter Transportunternehmer riet Peggy Guggenheim schließlich, die Sammlung zusammen mit ihren anderen Besitztümern, darunter Geschirr, Möbel und ein Auto, zusammenzupacken und als „Haushaltsgegenstände“ nach Amerika zu schicken.²⁴⁵

1.4 Flucht in die USA

Nach dem Einmarsch der Deutschen in Paris sah sich Peggy Guggenheim gezwungen, nach Südfrankreich zu fliehen, wo sie mit ihrem Sohn Sindbad, ihrer Tochter Pegeen und Peggys Exmann Laurence Vail zusammentraf. Nur knapp war Guggenheim in Marseille der Verhaftung durch die französische Polizei entkommen, die das Hotel, in dem sie wohnte, nach Juden durchsucht hatte. Sie konnte entkommen, indem sie ihre jüdische Herkunft bestritt und auf ihre amerikanische Staatsbürgerschaft pochte. Da die Franzosen gut auf die USA zu sprechen waren, von der sie gerade eine Schiffsladung mit Lebensmitteln erhalten hatten, wird sie vor einer weiteren Kontrolle ihrer wahren Identität auf dem Polizeipräsidium verschont. Wie viele Künstler und

²⁴³ Guggenheim 2006, S. 331

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

Intellektuelle vor ihr hatte Peggy ihre ganze Hoffnung auf Marseille gesetzt, wo das Rettungskomitee *Emergency Rescue Committee* unter Leitung von Varian Fry daran arbeitete, den Flüchtlingen und alliierten Soldaten zur Ausreise in aufnahmefähige Länder zu verhelfen.²⁴⁶ Sie setzte sich dafür ein, einigen ihrer Freunde, die mit Frauen, Ex-Frauen, Freundinnen und Kindern in einem verfallenen Schloss bei Marseille hausten, die Ausreise zu ermöglichen. Unter ihnen befanden sich André Breton, Max Ernst, Victor Brauner und Dr. Mabille, der „Arzt der Surrealisten“. Breton, Brauner und Dr. Mabille kamen schließlich auf einem Dampfer unter, nur Max Ernst und seine Freundin Leonora Carrington blieben zurück. Zuerst wurde Max Ernst von den Franzosen interniert, weil er Deutscher war, und anschließend wurde er von den Deutschen in ein Konzentrationslager gebracht. Seine Freundin setzte schließlich seine Freilassung durch, jedoch ohne eine Einreiseerlaubnis für die Vereinigten Staaten. Peggy gelang es, mit ihm und seiner Freundin nach Lissabon zu fliehen, dem einzigen europäischen Flughafen, von dem aus noch transatlantische Flüge möglich waren. Während die Gruppe auf die Passagierlisten wartete, kämpften Peggy Guggenheim und Leonora Carrington zwei Monate lang um die Liebe von Max Ernst, bis Leonora den Maler Peggy Guggenheim überließ und einen Mexikaner heiratete. Peggy Guggenheim selbst bestieg buchstäblich in letzter Minute zusammen mit ihrem geschiedenen Mann Laurence Vail, den Kindern und Max Ernst von Portugal aus ein Schiff nach New York.

Am 14. Juli 1941 kamen sie schließlich in New York an. Peggy als Amerikanerin durfte sofort an Land gehen, aber Max Ernst wurde für drei Tage auf Ellis Island festgehalten, bis sich das *Museum of Modern Art* für ihn einsetzte. In den folgenden Monaten bereisten die beiden die Staaten, besuchten Los Angeles, wo Peggys Schwester Hazel lebte, fuhren nach Arizona, Südkalifornien, New Mexiko und New Orleans,

246 Varian Fry (1907–1967) war ein US-amerikanischer Journalist und Freiheitskämpfer im Zweiten Weltkrieg in Frankreich. Er führte in Marseille ein Rettungsnetzwerk an, das etwa 2.000 Menschen ermöglichte, vor den Nationalsozialisten zu fliehen. Siehe dazu: Ohne zu zögern. Varian Fry: Berlin–Marseille–New York, hrsg. von A. Meyer, Kat. Ausst., Berlin (Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin) 2008, Berlin 2008; Hasler, Eveline: Mit dem letzten Schiff. Der gefährliche Auftrag von Varian Fry, Wiesbaden 2013

immer auf der Suche nach einem geeigneten Haus, in dem sie und ihre Sammlung unterkommen konnten. Sie ließen sich schließlich im Herbst 1942 in New York nieder, wo Max Ernst sich ein Atelier einrichtete. In ihrem neuen Wohnsitz in New York am Beekan Place verteilte Guggenheim ihre Sammlung über das ganze Haus. Ihr Haus wurde zu einem wichtigen Treffpunkt europäischer Emigranten, die sich zum Teil nur schlecht in der „Neuen Welt“ zurechtfinden. Nicht wenige waren auf die Hilfe von Guggenheim angewiesen. Dank ihrer Kontakte fasste Ernst in New York schnell Fuß und verkaufte gut. Als die Vereinigten Staaten in den Krieg eintraten, heirateten Peggy und Max Ernst.

Sie erweiterte ihre Sammlung um einige Stücke, was dem Umstand geschuldet war, dass zahlreiche Künstler Europa verlassen und sich in New York angesiedelt hatten. Ihre Berater waren außer Breton und Max Ernst der Direktor des *Museums of Modern Art*, Alfred H. Barr Jr., sowie James Johnson Sweeney, ein Kunstkritiker, der später die Leitung des Solomon R. Guggenheim Museum übernehmen sollte.

1.5 Museum und Galerie „Art of This Century“

Als Peggy im Herbst 1941 ein Gebäude an der 30 West 57th Street fand, in dem sie ihre Sammlung ausstellen konnte, beschloss sie, eine Galerie zu eröffnen, die sie *Art of This Century* nannte. André Breton und Howard Putzel²⁴⁷ rieten ihr, mit der Gestaltung der Räume den Architekten Friedrich Kiesler zu verpflichten, der als Visionär auf seinem Gebiet galt. Kiesler war zu dieser Zeit Leiter der architektonischen Versuchswerkstätte, die der Columbia University angeschlossen war. Bis auf eine einzige Vorgabe, und zwar jene, dass die Bilder ungerahmt sein müssen, ließ sie ihm völlig freie Hand. Er unterteilte die Galerie in vier Bereiche: drei für die ständige Sammlung und einen Raum für die Verkaufsausstellungen. So wurde die Eröffnung am 20. Oktober 1942 zu einer Sensation. Die Eröffnungsausstellung zeigte die Arbeiten, die

²⁴⁷ Zu Howard Putzel siehe: Archiv of American Art, Smithsonian Institution, New York, Hermine Benhaim papers, 1945–1966 Microfilm reel 3482; Guggenheim 2006, S. 325 f.

Peggy Guggenheim seit Ende der dreißiger Jahre erworben hatte, als sie mit dem Sammeln von Kunst begonnen hatte. In der Presseerklärung wurden die Entstehung der Sammlung, die einzelnen Räume der Galerie sowie Peggys Zielsetzung dargestellt:

*Miss Guggenheim hofft, dass Art of This Century zu einem Ort wird, an dem sich Künstler zu Hause fühlen und an dem sie wie in einem Forschungszentrum zusammen an neuen Ideen arbeiten können.*²⁴⁸

Daran schloss ein Zitat von Peggy an:

*Die Eröffnung einer Galerie und die Vorstellung ihrer Kunstsammlung in einer Zeit, in der Menschen um ihr Leben und ihre Freiheit kämpfen, bringt eine Verantwortung mit sich, deren ich mir voll bewusst bin. Dieses Projekt kann nur dann erfolgreich sein, wenn es sich in den Dienste der Zukunft stellt, anstatt die Vergangenheit zu dokumentieren.*²⁴⁹

Die Eröffnungsausstellung stand unter dem Patronat des amerikanischen Roten Kreuzes, dem der Reinerlös zugunsten einer Hilfsaktion für französische Emigranten zufließen sollte. Von einem Reinerlös kann allerdings keine Rede sein, denn obwohl mehrere Hundert Besucher zur Eröffnung kamen und Eintrittskarten für einen Dollar das Stück erwarben, konnten die über siebentausend Dollar betragenden Unkosten nicht gedeckt werden. Peggy beschloss daraufhin, die Unkosten selbst zu tragen und alle eingegangenen Gelder dem Roten Kreuz zur Verfügung zu stellen.

Um die Bedeutung ihrer ersten Ausstellung in den Vereinigten Staaten zu unterstreichen, ließ sie unter dem Titel *Art of This Century*²⁵⁰ von der Art Aid Coproration den Katalog ihrer Sammlung mit zweitausend Exemplaren vervielfältigen. Den Umschlag schmückte eine Zeichnung von Max Ernst, der auch für die grafische Gestaltung verantwortlich war. Alfred H. Barr Jr. und James Johnson Sweeney ar-

248 Press Release – Peggy Guggenheim to open Art Gallery „Art of this Century“, (20. Oktober 1942), zitiert aus: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 179

249 Ebd.

250 Der Katalog *Art of This Century* wurde ab Januar 1942 von Peggy Guggenheim zusammengestellt. Inez Charfield gab den Katalog in einer limitierten Auflage von 2.500 Stück für die Art Aid Coproration heraus. Siehe dazu: Rudenstine 1985, Appendix, S. 77of.

beiteten an der Gestaltung und Herausgabe des reich illustrierten Werkes mit, indem die Sammlung vorgestellt wurde, die Peggy bis 1942 zusammengetragen hatte. Die Veröffentlichung führte 68 Künstler mit insgesamt 171 Arbeiten auf.²⁵¹ Sie umfasste fünf Arbeiten von Tanguy, drei von Miró, drei von Brancusi, vier von Picasso, vier von Kandinsky, neun von Klee, drei von de Chirico, drei von Mondrian, drei von Dalí, drei von Delaunay, drei von Arp, zwölf von Ernst, zwei von Picabia, außerdem mehrere Werke von Braue, Villon, Duchamp-Villon, Lèger, Juan Gris, Archipenko, Severini, Malewitsch, Marcoussis, Laurens, Lipchitz, Balla, van Doesburg, Magritte, Giacometti, Pevsner, Calder, Ozenfant, Naum Gabo und anderen avantgardistischen Malern und Bildhauern. Drei Zitate waren vorangestellt: zwei von Herbert Read zum Ruhm der modernen Malerei und eines von Hitler, der die „entartete Kunst“ brandmarkte. Breton verfasste eine Einführung, in der er die Geschichte des Surrealismus darstellt. Eine zweite Einführung schrieb Mondrian, ein drittes Vorwort stammte von Hans Arp. Die biografischen Notizen waren von den in der Sammlung vertretenen Künstlern selbst verfasst worden und enthielten zudem das persönliche künstlerische Glaubensbekenntnis eines jeden einzelnen. Begleitet wurden diese Artikel von Fotografien oder Zeichnungen, auf denen nur die Augen der Künstler zu sehen waren. Die Manifeste aller Kunstrichtungen, die sich in den vergangenen dreißig Jahren entwickelt hatten, schlossen den Katalog ab.²⁵²

Ungeachtet dessen muss die Eröffnung von *Art of This Century* als Triumph angesehen werden, da sie nicht nur Peggy Guggenheim Beachtung einbrachte, sondern auch der modernen Kunst beträchtlichen Aufschwung gab, da diese dort durch zahlreiche wegweisende Arbeiten repräsentiert war. Für die emigrierten Künstler wurde *Art of This*

251 Eine Abschrift der Inventarliste der Kunstgegenstände von *Art of This Century* befindet sich als Anhang in der Veröffentlichung von Dearborn 2007, S. 455 ff. Die Liste lag als „Tabelle 1“ einem geprüften Finanzbericht der Galerie *Art of This Century* bei, den der Anwalt und Steuerberater Bernard J. Reis für das Jahr 1942 erstellt hatte (Stand 31. Dezember 1942). Auf Anraten von Reis integrierte Guggenheim aus steuerlichen Gründen das gemeinnützige Museum in ihre gewerbliche Galerie, um Kosten absetzen zu können. Diese Übersicht wird mit den Bernard and Rebecca Reis Papers im Getty Institute aufbewahrt. Siehe dazu: Dotch, Virginia: *Peggy Guggenheim and her Friends*, New York 1994, S. 91 f.

252 Rudenstine 1985, S. 770 f.

Century zu einem Ort, an dem sie sich genau so zwanglos treffen konnten wie früher in den Künstlercafés. Breton zum Beispiel war fast täglich hier anzutreffen. Jimmy Ernst²⁵³ bemerkte über die Anfangszeiten der Galerie, dass „die täglichen Besucherzahlen durchweg hoch (waren)“²⁵⁴ und dies, obwohl Peggy von Anfang an darauf bestanden hatte, dass jeder Besucher 25 Cent in ein am Eingang bereitstehendes spanisches Tamburin legte. Während seiner Tätigkeit in Peggys Galerie hörte Jimmy Ernst immer wieder mal die Namen „diverser Mitglieder der legendären jüdischen Aristokratie von New York“, Namen wie „Loeb, Straus, Gimbel, Seligman“. Auch Peggys Tante Irene besuchte die Galerie, obwohl absehbar war, dass ihr Gatte dies missbilligen und Hilla Rebay erbost sein würde. Einer Anekdote von Jimmy Ernst zufolge bedankte sich Irene Guggenheim überschwänglich für einen Katalog, weil sie davon ausging, ihre Nichte habe ihn ihr geschenkt. Peggy aber wies sie darauf hin, dass der Katalog 2,75 Dollar koste, und weil Tante Irene nur einen Zwanzigdollarschein bei sich hatte, wurde Jimmy Ernst nach Wechselgeld geschickt.²⁵⁵

Die nächste Ausstellung, die Peggy veranstaltete, war Laurence Vail, Josep Cornell und Marcel Duchamp gewidmet. Vail zeigte Montagen aus Flaschen und Lappen, Cornell surrealistische Gegenstände und Konstruktionen. Duchamps stellte das Kunstwerk *Boite à Valise aus*, ein Kofferchen aus Schweinsleder, in dem er sein ganzes künstlerisches und dichterisches Schaffen in Form farbiger Reproduktionen seiner Gemälde und Zeichnungen, gemischt mit seinen wichtigsten humoristischen Texten, in einer Art von Faltprospekten untergebracht hatte [Abb. 22].

Peggys dritte Ausstellung mit dem Titel *31 Women* folgte im Januar 1943. Die Idee dazu hatte sie zusammen mit Duchamp entwickelt. Die Auswahl der ausgestellten Stücke wurde durch eine von Peggy eingesetzte Jury getroffen, der außer ihr auch André Breton, Max Ernst,

253 Jimmy Ernst (1920–1984) war der Sohn aus der ersten Ehe des Surrealisten Max Ernst mit der Kölner Jüdin Lou Straus. In seiner Autobiografie *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst* schildert er die New Yorker Künstlerwelt der 1930er und 1940er Jahre. Jimmy Ernst emigrierte 1938 in die Vereinigten Staaten und arbeitete im *Museum of Modern Art*, bis ihm Peggy Guggenheim 1941 als ihren persönlichen Assistenten beauftragte.

254 Ernst 1985, S. 389

255 Ernst 1985, S. 389 f.

Howard Putzle, Jimmy Ernst und James Johnson Sweeney angehörten. Max Ernst suchte die jungen Malerinnen in ihren Ateliers auf, um dort geeignete Werke auszuwählen. Dadurch lernte er die surrealistische Malerin Dorothea Tanning kennen, mit der er kurz darauf zusammenzog. Die Scheidung folgte kurz darauf. In 31 *Women* waren die Werke amerikanischer und europäischer Künstlerinnen zu sehen. Bekannte Namen wie Meret Oppenheim, Leonor Fini, Leonora Carrington, Kay Sage und Frida Kahlo waren hier vertreten, neben anderen Künstlerinnen wie Dorothea Tanning oder Jacqueline Lamba, die erst am Anfang ihrer Karriere standen. Auch Werke unbekannter Künstlerinnen, wie beispielsweise Guggenheims siebzehn Jahre alte Tochter Pegeen Vail, wurden ausgestellt.

Das Programm umspannte insgesamt fünf Jahre, es begann mit der Eröffnungsausstellung im Oktober 1942 und endete mit einer Retrospektive über den Künstler Theo van Doesburg Ende Mai 1947. Es fanden im Durchschnitt zehn Ausstellungen pro Jahr statt. In der Anfangszeit waren es hauptsächlich Gruppenausstellungen, Einzelausstellungen bildeten eher die Ausnahme. Als einzigem Künstler wurde in der ersten Saison Jean Hélion, der im Dezember 1944 Peggy Guggenheims Tochter Pegeen geheiratet hatte, eine Einzelausstellung zuteil. In der Folge wurden die Gruppenausstellungen immer seltener, und in der letzten Saison im Jahr 1947 gab es keine einzige mehr. Die Zeit dazwischen wurde hauptsächlich durch Zwei-Personen-Ausstellungen geprägt.²⁵⁶

Auf Anraten von Herbert Read und Howard Putzle wurde die europäische Institution der Frühjahrs- und Herbstsalons wiederbelebt, dessen Jury aus Barr, Sweeney, Mondrian, Duchamp, Putzel und Peggy bestand. Zahlreiche Maler stellten dort aus, darunter auch einige junge Amerikaner wie Jackson Pollock, Robert Motherwell und William Bazotes, die Werke des abstrakten Expressionismus schufen. Peggy bemühte sich von Anfang an, die europäische Akzentuierung ihrer

256 Nähere Informationen zu Peggy Guggenheims Ausstellungsprogramm: Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection Venice*, New York 1985, S. 762–799 und *Serving the Future. The Exhibitions at Art of This Century 1942–1947*, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 288–362

Sammlung zu verändern, und zeigte daher immer häufiger junge amerikanische Künstler. Für diese bedeuteten die Ausstellungen eine einmalige Chance bekannt zu werden, und für viele von ihnen bildeten sie den Beginn einer Karriere in der Kunst. Peggy erkannte rasch die Bedeutung der jungen amerikanischen Künstler und öffnete ihnen bereitwillig ihre Galerie, da dies mit ihrem Wunsch korrespondierte, ihre Museumsgalerie als Laboratorium für neue Strömungen in der Kunst zu nutzen. Nach und nach wurden die Surrealisten durch die jungen Vertreter des abstrakten Expressionismus abgelöst. Vor allem wendete Peggy ihre Aufmerksamkeit Pollock zu, in dem sie den bedeutendsten Vertreter der jungen zeitgenössischen amerikanischen Malerei sah. Laut ihrer Autobiografie erhielt Pollock einen Vertrag über 150 Dollar monatlich und eine Gewinnbeteiligung an seinen verkauften Werken, wenn diese einen Betrag von 2700 Dollar überschritten. Ein Drittel davon sollte ans Museum gehen. Falls der Betrag nicht erreicht würde, sollte ein Ausgleich über weitere Bilder erfolgen.²⁵⁷ Pollock gab daraufhin seine Stelle als Schreiner im *Museum of Non Objective Painting* auf, um sich ganz der Malerei zu widmen. Innerhalb der Vertragslaufzeit von 1943 bis 1946 versuchte Peggy, das Interesse an seiner Malerei zu wecken und seine Bilder zu verkaufen. Da dies nicht immer gelang, musste sich Guggenheim, um ihren finanziellen Verpflichtungen Pollock gegenüber nachzukommen und ihre Galerie aufrechtzuerhalten, auch von einigen ihrer Kunstwerke trennen. Wenig später beauftragte Peggy den Maler, ein Werk für die Eingangshalle ihrer Wohnung zu schaffen, das 6,90 m breit und 1,80 m hoch sein soll.²⁵⁸ Peggy sollte das Bild der Mensa der Universität von Iowa schenken, als sie New York verließ.

Mit Ende des Krieges, verlor Peggy das Interesse an ihrer Galerie *Art of This Century*., was letztlich zu deren Schließung führte. Sie ver-

257 Guggenheim 2005, S. 473 f.

258 Es handelte sich dabei um das Werk *Mural*, das 1943 im Auftrag von Peggy Guggenheim für die Eingangshalle ihrer Residenz in der East 61st Street in New York entstanden ist. Link zum Bild: <http://uima.uiowa.edu/jackson-pollock/>, Stand: 03.06.2015. Vgl. Francis V. O'Connor: Jackson Pollock's *Mural* for Peggy Guggenheim. It's Legend, Documentation, and Redefinition of Wall Painting, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 150–169

steigerte die von Kiesler geschaffene Einrichtungsgegenstände und verlässt New York. Als sie 1947 nach Venedig übersiedelte, ist keine Galerie bereit, ihren Vertrag mit Pollock zu übernehmen. Betty Parsons willigte schließlich ein, in ihrer Galerie eine Ausstellung seiner Arbeiten zu veranstalten, deren Kosten Pollock selbst tragen musste. Nur ein einziges Bild wurde verkauft. Alle übrigen Gemälde und Gouachen wurden Peggy nach Venedig nachgesendet.

1.6 Rückkehr nach Europa

In der Lagunenstadt angekommen nahm sie Kontakt mit jungen italienischen Künstlern auf. Sie lernte Rodolfo Pallucchini kennen, den Generalsekretär der Biennale, der ihr den Vorschlag machte, ihre Sammlung auf der 24. Biennale ausstellen, die zum ersten Mal nach dem Krieg 1948 wieder stattfinden sollte. Er stellte ihr den von dem Architekten Scarpa gestalteten griechischen Pavillon zur Verfügung, da in Griechenland Bürgerkrieg herrschte und die Griechen auf eine Teilnahme an der Biennale verzichteten. Als die Biennale eröffnet wurde stand auf den Ankündigungstafeln der Ausstellungspavillons der Name Guggenheim in einer Reihe mit den Ländernamen. Peggy brachte eine Fülle bis dato in Italien kaum bekannter Kunst mit, so wie sie zuvor neue Impulse in Londons und New Yorks Kulturszenen gebracht hatte, und so drängten sich die Besucher in Peggys Pavillon. Um dieses Interesse zu fördern, beschloss die Sammlerin, in ihrem Pavillon Vorträge über die verschiedenen Strömungen in der modernen Kunst halten zu lassen.²⁵⁹

Zur dauerhaften Unterbringung ihrer Sammlung erwarb sie schließlich 1949 einen unvollendeten Palazzo am Canal Grande, der zu ihrem ständigen Wohnsitz wurde. Da die Vorderfront des Palastes mit achtzehn Löwenköpfen geschmückt war, hieß der Palast auch *Venier de Leoni*. Mit diesem Palast erfüllte sich Guggenheim ihren Traum aus Londoner Tagen, ein eigenes Museum zu eröffnen. Peggy ließ den

259 Peggy Guggenheim ließ Ingeborg Eichmann (1907–1980), eine sudetendeutsche Kunsthistorikerin, einen Vortrag in ihrem Pavillon halten, in welchem sie verschiedene moderne Kunstrichtungen erklärte. Vgl. Guggenheim 2005, S. 493

Palast umgestalten, um mehr Raum für ihre Sammlung zu haben und auch einige Ateliers einrichten zu können, die sie jungen vielversprechenden Künstlern leihweise überlassen wollte. Zu diesem Zweck sollte das Untergeschoss umgebaut werden. Zu den bekanntesten ihrer italienischen Schützlinge gehörten Tancredi Parmeggiani und Edmondo Bacci. Als sich die Sammlung weiter vergrößerte, wurde im Garten des Palazzos ein kleines Haus für die surrealistische Malerei angebaut. Bereits im Herbst 1949 veranstaltete Peggy im Garten ihres Palazzos eine Ausstellung moderner Plastik mit Werken von Arp, Brancusi, Calder, Giacometti, Lipchitz und Hare. An drei Nachmittagen in der Woche wurde die Sammlung für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zeitweise betrieb sie auch einen Salon, wo sich Künstler und Intellektuelle austauschen konnten. Peggy Guggenheim verteilte ihre Kunstsammlung nicht nur in ihren Ausstellungsräumen, sondern auch in ihrer privaten Wohnung. Von dem italienischen Bildhauer Marino Marini erwarb sie ein Reiterstandbild, das im Garten mit dem Blick über den Kanal aufgestellt wurde. Marinis ekstatischer Reiter war mit einem erigierten Penis darstellt.²⁶⁰ Der Phallus wurde als Einzelteil gegossen, so dass er auch abgeschraubt werden konnte, beispielsweise, wenn an Feiertagen Nonnen in einem Motorboot an dem Palast vorbeifuhren.

Durch eine Ausstellung mit Pollock-Gemälden, die Guggenheim 1950 im *Museum Correr* gegenüber von San Marco organisierte, wurden zahlreiche junge Maler stark beeinflusst. Sie veranstaltete im Palazzo Giustinian eine Gesamtschau des Schaffens von Jean Hélion, der mit ihrer Tochter Pegeen verheiratet ist, und schließlich begleitete sie ihre Sammlung ins Ausland, wo sie im *Stedelijk Museum* in Amsterdam, im *Palais des Beaux-Arts* in Brüssel und im *Zürcher Kunsthaus* gezeigt wurde. Nach New York reiste Guggenheim erst 1959 wieder zur geplanten Eröffnung des *Solomon R. Guggenheim Museum*. In New York hatte zwischenzeitlich Harry Guggenheim die Stelle seines verstorbenen Onkels Solomon R. Guggenheim eingenommen. Obwohl Peggy Guggenheim ihren Vetter lange nicht mehr gesehen hatte, war

260 Marino Marini (1901–1980): *L'Angelo della Città*, 1948, Bronze, Höhe 172 cm, Palazzo Venier die Leoni, Venedig. Die Skulptur wurde beim Publikum durch die Memoiren ihrer Besitzerin Peggy Guggenheim bekannt. Vgl. Guggenheim 2006, S. 499 f. Link zum Bild: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2802>, Stand: 03.06.2015

der Kontakt zwischen ihnen gut. Zehn Jahre später lud er sie im Auftrag der Guggenheim Foundation ein, ihre Sammlung in New York auszustellen. Guggenheims Sorge um den weiteren Bestand ihrer Sammlung nach ihrem Ableben und die positive Beziehung mit ihrem Vetter veranlasste sie, ihre Sammlung nach ihrem Tod unter die Obhut der Guggenheim Foundation zu stellen, mit der Bedingung, dass die Sammlung in ihrem Palazzo in Venedig verbleiben muss. Anfragen der renommiertesten Museen an Peggy Guggenheim, ihre Sammlung zu zeigen, häuften sich. 1965 wurde sie von der Tate-Gallery in London eingeladen, die damals noch hoffte, die Sammlung erben zu können. Die Ausstellung wurde vom englischen Publikum enthusiastisch gewürdigt. Die Ausstellung hatte laut Guggenheim nur mit einem Konkurrenzereignis zu kämpfen: dem Begräbnis von Churchill.²⁶¹

Ein großer Triumph für die Sammlerin war die Einladung des Louvre im Jahre 1975, ihre Sammlung auszustellen. Der Umstand, dass der Louvre 1940 abgelehnt hatte, die Kunstwerke vor den Nazis zu retten, wurde in der Presse besonders betont, und die späte Wiedergutmachung erfüllte Guggenheim mit Befriedigung.²⁶² Auch von italienischer Seite wurde ihr eine große Ehre zuteil, als ihr 1967 der Titel eines *Commandatore* der italienischen Republik verliehen wurde. An ihrem 80. Geburtstag 1978 wurde Peggy Guggenheim als die letzte Dogaressa im großen Rahmen gefeiert. Die italienische und amerikanische Flagge wurden ausgerollt, um ihre Verdienste als Galeristin, Mäzenin und Kunstsammlerin zu würdigen. Als Peggy Guggenheim am 23. Dezember 1979 81-jährig in Venedig starb, vermacht sie der Guggenheim Foundation all jene Kunstwerke, die schon 1969 auf Einladung des *Solomon R. Guggenheim Museums* in New York gezeigt worden waren. Heute ist der Palazzo Venier dei Leoni der europäische Stützpunkt der Guggenheim Foundation. Ihre annähernd 300 Objekte umfassende Sammlung blieb zu großen Teilen in Venedig, wo sie nach wie vor zu besichtigen ist.

261 Guggenheim 2006, S. 547

262 Guggenheim 2006, S. 554

2. Zur Sammlungspolitik und Ankaufstrategie

2.1 Peggy Guggenheims Kunstverständnis: „Manifest des Surrealismus“

Peggy Guggenheim hatte nach eigener Aussage nie die Absicht, eine repräsentative Zusammenstellung von Kunstwerken der modernen Kunst zusammenzutragen. Obgleich Guggenheim behauptete, dass ihre Sammlung *„historisch und nicht der willkürliche Ausdruck persönlicher Vorlieben und Abneigungen“*²⁶³ sei und sie persönlich keinen bestimmten Stil bevorzuge, lag ihr Sammlungsschwerpunkt auf dem Surrealismus. Der Surrealismus entstand als Reaktion auf den Zusammenbruch traditionell-abendländischer Wertvorstellungen im Ersten Weltkrieg. Ziel des Surrealismus war die Wiederherstellung der ursprünglichen Ganzheit des Menschen durch die Befreiung des Geistes aus inneren und äußeren Zwängen. Programmatisch artikuliert sich der Surrealismus erstmals in André Bretons Regelwerk *Manifest des Surrealismus* von 1924.²⁶⁴ Breton entwarf ein Konzept des Bildes, dessen assoziative Struktur auf analoge Prinzipien der Malerei verwies. Die Begründer des Surrealismus verstanden sich zunächst nicht als Vertreter einer neuen Kunstrichtung, sondern vielmehr als Verfechter einer revolutionären Weltanschauung. Durch die Kunst wurde das Unbewusste dargestellt, indem Träume und Realität miteinander verschmolzen. Reale Dinge werden in abstrusen Zusammenhängen dargestellt, so dass es dem Betrachter nicht mehr möglich ist, zwischen Traum und Realität zu unterscheiden.

*Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.*²⁶⁵

Die eigentliche Wirklichkeit des Menschen wurde im Unbewussten gesucht und als Quelle der künstlerischen Eingebung genutzt.

Wenn die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche zu mehr oder gar zu besiegen, so haben wir allen

²⁶³ Guggenheim 2006, S. 197

²⁶⁴ Breton, André, *Das Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 2009, S. 18 Auflage? Hrsg?

²⁶⁵ Breton 2009, S. 18

*Grund, sie einzufangen, sie zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen.*²⁶⁶

Das rationale Denken versuchte man während der Arbeit auszuschalten und so Träume zeichnerisch darzustellen. Impulse hierfür kamen von der englischen und deutschen Romantik, dem Symbolismus sowie von den Theorien des „Unbewussten“ der Psychoanalytiker Sigmund Freud²⁶⁷ und C.G. Jung²⁶⁸.

*Insofern sind wir den Entdeckungen Freuds zu Dank verpflichtet. Auf Grund dieser Entdeckungen bildet sich endlich eine Strömung des Denkens heraus, mit deren Hilfe der Erforscher des Menschen seine Untersuchungen weiter zu treiben vermag, da er nun nicht mehr nur summarische Fakten in Betracht zu ziehen braucht.*²⁶⁹

Zugang zur Welt des Halb-, Vor- und Unbewussten, zur Wahrheit von Traum, Wahnsinn, Halluzination, zum Irrationalen und Absurden suchte man im systematischen Selbstexperiment, das Einblicke in die menschliche Wahrnehmung gewähren sollte.

*Der Mensch ist eben, wenn er nicht mehr schläft, vor allem ein Spielball seines Gedächtnisses, das sich im Normalzustand darin gefällt, ihm die Einzelheiten des Traumes nur undeutlich nachzuzeichnen, diesem alle aktuelle Folgerichtigkeit zu nehmen und ihm als einzige Determinante den Zeitpunkt zu lassen, wo er sie vor ein paar Stunden verlassen zu haben glaubt: jede feste Hoffnung, jene Sorge.*²⁷⁰

Mit dem Ziel, Gegensätze wie Wach- und Traumzustand zu vereinen, strebten sie eine neue Art der Existenz an, eine neue Realität in der Surrealität.

(...) warum sollte ich den Traum nicht zugestehen, was ich zuweilen der Wirklichkeit verweigere, jenen Wert der in sich ruhenden Gewissheit nämlich, der für die Traumspanne ganz und gar nicht von mir geleugnet wird?

266 Breton 2009, S. 16

267 Die Traumdeutung beruht auf den Forschungen Sigmund Freuds (1856–1939), dessen Tiefenpsychologie das Traumgeschehen als wichtige Informationsquelle über unbewusste Erlebensweisen des Menschen auffasst. In zahlreichen Publikationen legt er seine Theorie dar, welche die Entstehung und Bedeutung der Träume einer systematischen Analyse unterzieht.

268 Carl Gustav Jung (1875–1961), meist kurz C. G. Jung, war ein Schweizer Psychiater und der Begründer der analytischen Psychologie.

269 Breton 2009, S. 15

270 Breton 2009, S. 16

Warum sollte ich vom Traum-Hinweis nicht noch mehr erwarten als von einem täglichen wachsenden Bewusstseinsgrad? Kann nicht auch er Traum zur Lösung grundlegender Lebensfragen dienen?

Die Surrealisten gingen davon aus, dass sich die Wirklichkeit aus einem nicht bewussten Bildervorrat speist. Zur Freisetzung dieses Bildervorrats entwickelten sie verschiedene Methoden und Techniken: Man schrieb und zeichnete in Trance und Hypnose, auch unter dem Einfluss von Drogen. Im Surrealismus überschritt man die Grenzen vorzugsweise in Form der Darstellung weiblicher Akte, die dem Betrachter durch seelische Erschütterung zu einer neuen Einstellung verhalf oder die Grenzen seiner Fantasie erweiterte. Das Unbewusste stellten sich die Surrealisten häufig als Landschaft vor, in der Begierden und Traumata von den Figuren und Objekten verkörpert werden, die den fiktiven Raum bevölkern.

2.2 Peggy Guggenheims „surrealistische Lebenseinstellung“

Der ausschweifende und exzessive Lebenswandel von Peggy Guggenheim lässt sich mit dem Hauptanliegen der Surrealisten, die bürgerlichen Normen zu übertreten, adaptieren. Viele Werke der Sammlung von Peggy Guggenheim lassen sich dem Surrealismus zuordnen und verdeutlichen ihre Vorliebe für kompromisslose moderne, surrealistisch inspirierte Kunst, die Verhaltensnormen und Ideologien den Kampf angesagt hatten. Eines der Hauptziele des Surrealismus war die Befreiung von der Unterdrückung gesellschaftlicher, politischer, psychologischer oder sexueller Normen. Man setzte sich dafür ein, weil man die bürgerlichen und konservativen Normen ablehnte. Guggenheim erlebte die explosive Atmosphäre des Paris der 1920er Jahre und kostete die Freiheiten, die ihr Wohlstand ihr ermöglichte, voll aus. 1976 sagte sie in einem Interview: *„Ich war die erste befreite Frau (...). Ich tat alles, war alles; ich war finanziell, emotional, intellektuell und sexuell völlig frei.“*²⁷¹ Zu Beginn der 1920er Jahre unternahm Guggenheim einen kurzen Versuch mit konventioneller Ehe und Mutterschaft.

²⁷¹ Zitiert nach Davis 1984, S. 434

Sie verließ jedoch 1928 ihren Mann und die Kinder, um sich schließlich in London niederzulassen.

Sie schockierte ihre Familie, als sie mit verschiedenen Liebhabern zusammenlebte und sich auf Affären mit surrealistischen Künstlern wie E.L.T. Mesens und Yves Tanguy sowie mit dem Künstler und Kunsthistoriker Poland Penrose einließ. In England erwarb sich Peggy Guggenheim einen Ruf als „*unersättliche Männerkonsumentin*“²⁷², was in surrealistischen Kreisen keineswegs von Nachteil war. Bei den Surrealisten war jeder spontane Ausdruck einer unterdrückten Begierde oder Laune erlaubt. Zu den Forderungen der Surrealisten gehörten freie Liebe und die Befreiung der Frau von häuslichen Pflichten. Mit ihrer Art sich zu kleiden, die ans Fantastische grenzte, nahm Peggy Guggenheim auch optisch an der spektakulären Maskerade teil und näherte sich so den Surrealisten und deren Kunst an. „*Peggy fiel auf in der Menge, angetan mit wildem, extravagantem, häufig groteskem Schmuck und dramatischer, wenn schon nicht vorteilhafter Kleidung*“.²⁷³ Guggenheims exzentrisches Auftreten und ihr Kunstverständnis gingen somit eine Verbindung ein.²⁷⁴ Peggy Guggenheim verbreitete ihre von Geisteskrankheit belastete Familiengeschichte, die sich ebenfalls jenseits von bürgerlichen Normen bewegte. Im ersten Kapitel ihrer Autobiografie lässt die Sammlerin die Verschrobenheiten ihrer Vorfahren einfließen. Sie beginnt mit einer Bemerkung über ihre Verwandten mütterlicherseits, die „*sonderbar, vielleicht sogar verrückt*“.²⁷⁵ waren. Sie schildert verschiedene absonderliche Verhaltensweisen Ihre Lieblingstante war ein „*unheilbarer Sopran*“²⁷⁶. Wenn man sie traf und auf den Bus wartete „*riss sie den Mund auf, schmettete Tonleitern und wollte die Leute animieren, mitzusingen*“.²⁷⁷ Ein Onkel kaute Holzkohle und hatte schwarze Zähne „*In einer Rocktasche, mit Zink ausgekleidet, trug er Eiswürfel bei sich, die er unablässig zerkaute*“.²⁷⁸ Ein weiterer Onkel war geizig und gab nie Geld aus. „*Er tauchte stets wäh-*

272 Davis 1984, S. 434

273 Weld 1988, Anm. 5, S. 158

274 Zur bildlichen Beschreibung Guggenheims vgl. Naifeh, Steven / Smith, Gregory White.: Jackson Pollock: An American Saga, London 1990, S. 437

275 Guggenheim 2006, S. 20

276 Guggenheim 2006, S. 21

277 Ebd,

278 Guggenheim 2006, S. 22

rend der Mahlzeiten auf und erklärte, er wolle nichts essen, verschlang aber alles, was ihm ins Auge sprang.“²⁷⁹

Peggy Guggenheims Leben à la Bohème lässt sich auch durch ihre Sammlung nachzeichnen. Ihre Intention, bürgerliche Normen von Anstand und Wohlwollen zu übertreten, basierte auf Sigmund Freuds „Theorie des Unbewussten“, mit der Zielsetzung, unterdrückte Traumata, Träume und Begierden hervorzuholen und in der Kunst sichtbar zu machen. Im Surrealismus offenbarte man seine Empfindungen vorzugsweise in Form von Darstellungen weiblicher Akte. Auch sonst stützten sich die Surrealisten auf Freud, dessen Abhandlung über die Genese der Sexualität reich an brutalen Bildern war, die Gewalt und Sexualität eng verbanden, etwa den Schrecken der Kastration und ihrer mythologisch-symbolischen Entsprechung, der Blendung des Ödipus. In diesem geistigen Klima gedieh die Vorstellung von der Femme fatale, verkörpert vom ultimativen Kastrationssymbol, der weiblichen Fangheuschrecke *Mantis religiosa*, vulgo, auch Gottesanbeterin genannt, die ihren Partner nach der Paarung frisst. Guggenheim erwarb einige dieser Werke, wie Francis Picabias *Das Vergaserkind* [Abb. 23]²⁸⁰ und Max Ernsts *Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen* [Abb. 24], in welchem die Strukturen des menschlichen Körpers, beziehungsweise der Geschlechtsakt mit Werkzeugen, Instrumenten oder Maschinenteilen gleichgesetzt werden.²⁸¹ Die Surrealisten verwendeten sexuelle Metaphern durch die psychoanalytische Dimension.

Das Thema der drohenden Kastration ist in einem Großteil von Dalís Werk gegenwärtig. In *Die Geburt der flüssigen Begierden*²⁸², einem an Freud'schen Implikationen reichen Gemälde, verdeutlicht

279 Ebd.

280 Peggy Guggenheim besaß *Das Vergaserkind* in den frühen 1940er Jahren. Heute befindet es sich in der Sammlung des Solomon R. Guggenheim Museum. Zu seiner Provenienz vgl. Rudenstine 1985, S. 605 ff.

281 Vgl. Blessing, Jennifer: Peggys surrealer Spielplatz, in: The Guggenheim. Die Sammlung, hrsg. von E. Weisberger / S. Barmann, Kat. Ausst, Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn) 2006/2007, Ostfildern 2006, S. 176

282 Salvador Dalí: *Die Geburt der flüssigen Begierden*, 1931–1932, Öl auf Collage auf Leinwand, 96,1 x 112,3 cm, Collection Peggy Guggenheim, Venedig. Verweis zur Abbildung: The Guggenheim. Die Sammlung, S. 183

das zentrale Paar ein Motiv, das im Werk des Künstlers öfter auftaucht, eine Vaterfigur in sexueller Verbindung mit einer Muse, die als Dalís Gefährtin Gala gedeutet werden kann.²⁸³ In Paul Delaux *Bei Tagesanbruch* [Abb. 25] und Dalís *Ohne Titel*²⁸⁴ wirkt das Reale, das durch eine konventionelle räumliche Darstellung und die Präsenz vertrauter Formen geschaffen wird, durch das ungewohnte Nebeneinander der Dinge unheimlich.²⁸⁵ Auf beiden Bildern ist das Objekt der Begierde eine Frau, die allegorisch mit der Natur gleichgesetzt wird. Dalís eintönige Landschaft greift Tanguys Mondlandschaft in dem Bild *Die Sonne in ihrem Schmuckkasten* [Abb. 26] auf, doch statt klar identifizierbarer Objekte erscheinen bei Tanguy anthropomorphe Formen, die an Lebewesen erinnern. Tanguy bewahrt ein Gefühl der Körperlichkeit, indem er die abstrakten Gebilde und ihre Schatten modelliert. Knochengebilde und fühlartige Elemente verankern die Körper mit der Landschaft. Bälle sind in Hohlräume eingebettet und Klümpchen nehmen Kontakt mit Körpermassen auf, was sexuelle Konnotationen erzeugt.²⁸⁶

Pablo Picasso hält in seinem Gemälde *Am Strand* [Abb. 27] formal am fiktiven Raum der „realistischen“ Werke von Surrealisten wie Dalí fest, bevölkert ihn jedoch mit Frauen, deren plastische Körper von erotischen Zonen bestimmt werden. Die Körper bestehen aus verschiedenen, isoliert hervorgehoben Einzelteilen: vorspringende Brüste, ausgeprägte Hinterteile und deutlich erkennbare Unterleiber. Trotz des kindlichen Spiels mit einem kleinen Boot wirken die Frauen mit ihren gebogenen Hälsen und ihrer Fragmentierung monumental. Der männliche Voyeur²⁸⁷, der die Formen eines weiblichen Akts erspäh, ist ein traditionelles Sujet, das üblicherweise anhand moralisierender Mythen dargestellt wird, wie die Göttin Diana, die von Aktaion überrascht

283 Rudenstine 1985, S. 194 ff., deutet die verschiedenen Figuren im Bild und verdeutlicht ihre Beziehung an Dalís Interesse am Freund’schen Konzept von Kastration und Impotenz.

284 Salvador Dalí: *Ohne Titel*, 1931, Öl auf Leinwand, 27,2 x 35 cm, Collection Peggy Guggenheim, Venedig. Verweis zur Abbildung: The Guggenheim. Die Sammlung, S. 176

285 Vgl. Blessing 2006, S. 176

286 Vgl. Blessing 2006, S. 177

287 Dass es sich bei dem Voyeur um einen Mann handelt, ist aus zwei Vorzeichnungen von Picasso bekannt. Vgl. Rudenstine 1985, S. 625

wird. Aktaion ist ein besessener Jäger, der die Göttin Diana beobachtet, als sie mit ihren Nymphen in einer Quelle badet. Er wird von der Göttin in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden, die ihn nicht mehr erkennen, zerfleischt.²⁸⁸ In diesem Fall steht der Späher für den männlichen Betrachter des Bildes. Er genießt das Vergnügen des Betrachtens, ohne gesehen zu werden, und befindet sich somit in einer Machtposition.

Eine Skulptur bezieht als dreidimensionales Objekt den Betrachter stärker ein als ein Gemälde. Man kann sie umschreiten und so ihr Volumen mit dem eigenen Körper in Beziehung setzt. Peggy Guggenheim belegt diese sinnlich-körperliche Reaktion auf eine Skulptur, wenn sie erklärt, weshalb sie ihr erstes Stück, Jean Arps *Kopf und Muschel* [Abb. 28], erwarb: „*ich verliebte ich mich in eine Statuette und fragte, ob ich sie in die Hand nehmen dürfe. Sobald ich sie berührt hatte, wollte ich sie besitzen.*“²⁸⁹ Seit der Schaffung der ersten plastischen Skulpturen setzte man Idole aus Stein und Bronze mit dem menschlichen Körper gleich. Während diese Gleichsetzung bei naturalistischen Skulpturen offenkundig ist, erhalten abstrakte Werke diesen physischen Bezug aufrecht, indem sie Körperteile andeuten oder einfach ihr Volumen wirken lassen. Nach Freuds Untersuchungen zur sexuellen Symbolik zeigen Symbole der Präsenz und Absenz männliche und weibliche Genitalien an. Traditionelle Skulpturen, auch zahlreiche surrealistische Werke, unterstreichen die Sprache der Präsenz durch ihre Konzentration auf phallische Formen, um die ebenfalls von Freud beschriebene Kastrationsangst abzuwehren.²⁹⁰ Constantin Brancusis *Vogel im Raum* [Abb. 29], zu dem der Künstler durch die Arbeit an Bildern eines magischen Vogels wie *Maiastra* [Abb. 30] kam, funktioniert ebenfalls als phallisches Emblem.²⁹¹

288 Ovid, *Metamorphosen* 3, 135–250. Zum Mythos: Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hamburg 1974

289 Guggenheim 1998, S. 253

290 Blessing 2006, S. 177

291 Ebd.

2.3 Peggy Guggenheims Sammlungsschwerpunkte

Die Sammlung von Peggy Guggenheim besitzt verschiedene Schwerpunkte, die eng mit dem Leben ihrer Schöpferin verbunden sind. Viele der in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke sind Zeugnisse und Erinnerungen an ihre Verbindungen mit den jeweiligen Künstlern. Oft kaufte sie direkt bei den Künstlern, von denen sie im Gegenzug gerne auch Geschenke erhielt. Clement Greenberg sagte:

Ihr Geschmack war häufig launenhaft und unsicher. Aber sie hatte ein Gespür für das Leben, eine Art Riecher für das Leben, der es ihr ermöglichte, Vitalität und Überzeugung in einem Bild zu erkennen. Das war ein zuverlässigerer Boden, um das Neue auszulesen, als Geschmack.²⁹²

Ihre Distanzierung von bestehenden Normen und ihr Interesse an der Person des Künstlers ging meist ihrer Beschäftigung mit dem Kunstwerk voraus. Dennoch kann man nicht behaupten, dass die meisten ihrer Gemälde, Plastiken und Kunstgegenstände lediglich von ihren Liebesaffären stammten. Gegen diese Beschuldigung hat sich Peggy verteidigt:

Als ich den Katalog meiner Bilder zusammenstellte, habe ich keinen Augenblick lang die Absicht gehabt, ein vollständiges Verzeichnis meiner Liebschaften aufzustellen; das wäre auch gar nicht möglich gewesen, denn der Katalog umfasst nur einen einzigen Band.²⁹³

Als Peggy Guggenheim 1946 ihre Sammlung auf der 24. Biennale ausstellte, traf sie auf Bernard Berenson, dessen Schriften sie Anfang der 1920er Jahre studiert hatte. Ihm erklärte sie ihre Intention folgendermaßen: „*Ich konnte mir keinen alten Meister leisten. (...) Und ich glaube, irgend jemand muss die Pflicht erfüllen, die Kunst unserer Zeit zu fördern*“.²⁹⁴

Die Entstehung ihrer Kunstsammlung stützte sich auf ihre Projekte *Guggenheim Jeune* in London und *Art of This Century* in New York. Der Aufbau der Kunstsammlung vollzog sich weitgehend parallel zu diesen Projekten in zwei intensiven Perioden gezielter Erwerbungen zwischen 1939 und 1940 sowie 1941 bis 1946, die durch den kriegsbe-

292 Zitiert nach: Saarinnen, Aline B.: *The Proud Prossessors*, New York 1958, S. 336

293 Guggenheim 2006, S. 197

294 Guggenheim 2006, S. 492

dingten Umzug von Frankreich in die Vereinigten Staaten nur kurzfristig unterbrochen wurden.

Anfang der 1920er Jahre besichtigte Peggy Guggenheim in Italien Museen und Kirchen und las die Schriften von Bernard Berenson zur Kunst der Renaissance in Italien. Abgesehen von diesen frühen Eindrücken sind jedoch kaum Äußerungen der Sammlerin zu kunsthistorischen Fragen überliefert, die Rückschlüsse auf ihre Vorlieben oder auf die Motivation zum Erwerb bestimmter Kunstwerke zulassen. Trotz der durch ihren Ehemann vermittelten Kontakte zu Protagonisten der Pariser Kulturszene wie der Fotografin Berenice Abbott oder der Schriftstellerin Djuna Barnes und ihrer finanziellen Möglichkeiten, begann sich Peggy Guggenheim erst in den späten 1930er Jahren für die bildende Kunst der Gegenwart zu engagieren. Guggenheims systematisches Sammeln begann 1938 in London, als sie eine Galerie für moderne Kunst gründete. Unterstützung fand sie bei dem Avantgardekünstler Marcel Duchamp, jedoch wirkte sich dessen Förderung nicht nennenswert auf ihre Verkaufserträge aus. Peggy Guggenheim bot zwar der künstlerischen Avantgarde ein Forum, durch die geringen Verkaufszahlen jedoch kaum eine wirtschaftliche Grundlage. Sie begann deshalb von jedem Künstler ihrer Galerie Arbeiten zu kaufen, um ihm auf diese Weise einen Erfolg zu garantieren. Gelegentlich beauftragte sie auch Freunde, auf ihre Rechnung ein Kunstwerk zu kaufen, damit die Künstler glauben konnten, man brächte ihrem Schaffen echtes Interesse entgegen, während sich das englische Publikum der avantgardistischen Kunst gegenüber sehr reserviert verhielt. Nie dachte sie dabei an spekulative Gewinne, sondern es ging ihr stets nur darum, den Künstlern eine Freude zu machen.²⁹⁵

Wie bereits erwähnt, kam im Laufe der Zeit eine eigene Sammlung moderner Kunst zusammen, die Peggy auf die Idee brachte, neben der Galerie auch ein Museum zu gründen. Der Übergang von der Galeristin zur Sammlerin erfolgt, als sie mit Herbert Read ein privates Kunstmuseum eröffnen wollte. Nach Berichten der englischen Presse sollte dieses Museum im Herbst 1939 in London mit Read als Direktor eröffnen.²⁹⁶ Die Realisierung wurde durch den Beginn des Zweiten Weltkriegs

295 Guggenheim 2006, S. 259

296 Rudenstine 1985, S. 759

verhindert. Herbert Read hatte für Guggenheim eine Liste zusammengestellt, die zur Richtlinie für die Erwerbungen der kommenden Monate werden sollte.²⁹⁷ Andere Berater wie Duchamp und Nelly van Doesburg, die Witwe des Mitbegründers der De Stijl-Bewegung, modifizierten den Inhalt der Liste im Sinne der Ankäufe, die Guggenheim mit ihrer Unterstützung in Paris realisierte. Angesichts der politischen Situation adaptierte Peggy Guggenheim ihr Konzept von einem Museum ohne Sammlung zu einer Sammlung ohne Museum. Die politischen und wirtschaftlichen Umstände dieser unruhigen, unsicheren Zeit begünstigten Peggy Guggenheims Aufstieg zur renommierten Kunstsammlerin, denn infolge des schwierigen wirtschaftlichen Klimas, das in Europa herrschte, wurden Kunstwerke zu niedrigen Preisen verkauft. Viele Künstler mussten sich zu für sie selbst ungünstigen, für Guggenheim dagegen vorteilhaften Preisen, von ihren Werken trennen. Die gespannte Lage in Paris unmittelbar vor der deutschen Okkupation führte zu einer Konstellation, in der sie praktisch konkurrenzlos auf einem Markt agierte, der zumeist den Käufer bevorteilte. Guggenheim selbst sprach davon, dass die Sammlung „(...)historisch wichtige Objekte beinhalten und vorurteilsfrei zusammengestellt werden sollte“²⁹⁸, inklusive aller Erwerbungen jener Künstler, die sie persönlich nicht schätzte, wie Salvador Dalí. Ihr Ziel war es, die vielfältig aufgesplitterten Richtungen der modernen Kunst durch repräsentative Werke aus der Zeit ab 1910 zu dokumentieren.²⁹⁹ In ihrer Autobiografie erklärt sie, als sie von 1939 bis 1940 in Paris lebte, habe sie den Vorsatz gefasst: „jeden Tag ein Bild“³⁰⁰ zu erwerben. In den letzten Monaten vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Paris durchstreifte Guggenheim die Ateliers der Künstler und empfing Kunsthändler in ihrem Hotelzimmer, stets bestrebt, eine Sammlung bedeutender Werke zusammenzutragen. „Am selben Tag, als Hitler in Norwegen einmarschierte, marschierte ich in Légers Atelier und kaufte für tausend Dollar eines seiner wunderbaren Gemälde aus dem Jahr

297 Die Liste ist nicht erhalten. Bereits in den 1970er Jahren konnte der Inhalt und der Aufbau nicht mehr rekonstruiert werden. Es ist nicht überliefert, ob sie nur Künstlernamen oder sogar die Titel einzelner Werke enthielt.

298 Guggenheim 2006, S. 323

299 Reitz, Manfred: Berühmte Kunstsammler. Von Verres bis Peggy Guggenheim, Frankfurt am Main 1998, S. 130

300 Guggenheim 2006, S. 317

1919³⁰¹. Peggy Guggenheims Maxime war, zu möglichst vielen Künstlern Kontakt aufzunehmen und möglichst viele Werke zu kaufen, solange die Preise so niedrig waren. Natürlich fand sie im Laufe der Zeit immer weniger Künstler, die noch nicht vor den vordringenden deutschen Truppen geflohen waren. Begleitet wurde sie von Nelly van Doesburg und Howard Putzel, einem amerikanischen Kunsthändler, der 1938 in Hollywood eine avantgardistische Gemäldegalerie eröffnet, diese aber schon nach einem knappen Jahr wieder hatte schließen müssen. Gemeinsam besuchten sie in Paris ein Atelier nach dem anderen. Bald hatte sich unter den Händlern ihr Interesse für moderne Kunst herumgesprochen, und so wurde sie in ihrem Hotelzimmer belagert „*Alle wussten, dass ich alles erwerben würde, was ich in die Finger bekam*“, schreibt sie später. „*Und so bestürmten mich Künstler und Kunsthändler. Manche kamen sogar in meine Wohnung um mir ihre Werke zu zeigen.*“³⁰² Zunächst kaufte sie bei einem Händler am linken Seine-Ufer drei Arbeiten von Max Ernst, darunter *Der Kuß* [Abb. 31]. Als nächstes wollte sie eine Bronze von Brancusi kaufen, aber als der Bildhauer für seine Plastik *Vogel im Raum* [Abb. 29] viertausend Dollar verlangte, kam es zum Streit, und Peggy verließ wütend das Atelier, um durch die Vermittlung einer Bekannten eine frühe Arbeit Brancusis mit dem Titel *Maiastra* [vgl. Abb. 30] zu erwerben, die nur tausend Dollar kostete. Erst wenige Monate später, als die Deutschen schon kurz vor Paris standen, war der Bildhauer bereit, seinen *Vogel im Raum* für dreitausend Dollar zu verkaufen. Giacometti war der nächste Bildhauer, den Peggy aufsuchte. Bei ihm erwarb sie sein erstes in Bronze gegossenes Werk, eine *Frau mit durchschnittener Kehle*.³⁰³ Es folgten Käufe bei Pevsner, Man Ray, Magritte und anderen Künstlern.³⁰⁴ Die politische Situation ließ bei ihr in Bezug auf die Avantgardekunst zwischenzeitlich große Zweifel aufkommen, denn sie wusste, dass ihre gesammelten Kunstwerke alle unter die Kategorie „entarteten Kunst“ fielen.

301 Guggenheim 2006, S. 329

302 Guggenheim 2006, S. 318 f.

303 Alberto Giacometti: Frau mit Durchschnittener Kehle, 1932, Guss 1940, Bronze, 32,2 x 89 cm, Collection Peggy Guggenheim, Venedig. Verweis zur Abbildung: The Guggenheim. Die Sammlung, S. 180

304 Vgl. Guggenheim 2006, S. 318 ff.

Die Sammlung Peggy Guggenheim wurde erstmals im Oktober 1942 in New York der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, als mit *Art of This Century* ein bis dahin einzigartiges Galeriemuseum eröffnete. Wie zuvor in London befanden sich die Räumlichkeiten in der Nachbarschaft von Kollegen und Konkurrenten, wie Julien Levy oder Karl Nierendorf. In einem 1977 geführten Interview bemerkte David Hare:

*Anfang der 1940er Jahre gab es in New York nur drei Orte: Julien Levy, Pierre Matisse und Peggy. Peggy zeigte als Einzige zeitgenössische Amerikaner: Natürlich war sie wichtig. Sie verschaffte den Leuten eine Gelegenheit auszustellen, zu sehen und gesehen zu werden (...). Sie unterstützte einen, und das war entscheidend.*³⁰⁵

Von diesen rein kommerziellen Galerien setzte sich *Art of This Century* durch eine speziell angefertigte Innenarchitektur ab, die lediglich eine Präsentation der unverkäuflichen Sammlungsbestände neben Wechsausstellungen mit verkäuflichen Werken aktueller Kunst zuließ. So wie sie das bereits in London getan hatte, brachte Guggenheim auch eine Reihe von Ausstellungen nach New York. Sie veranstaltete die erste Schau mit Werken von Hans Arp und die erste internationale Schau zum Medium der Collagen. Am bekanntesten wurde sie allerdings wohl dadurch, dass sie die gerade entstandene New Yorker Schule des Abstrakten Expressionismus förderte und ausstellte. Entsprechend zahlreich sind in ihrer Sammlung die Künstler dieser Schule dokumentiert. So organisierte sie Einzelausstellungen für William Baziot, David Hare, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko und Clyfford Still, von denen viele unter dem Einfluss des Surrealismus zu künstlerischer Reife gelangt waren. In der Tat war Guggenheim der Ansicht, ihre Förderung Pollocks sei ihre „*achtbarste Leistung*“³⁰⁶ gewesen. Unter den expressionistischen Bildhauern der Sammlung sind schließlich Giacometti und Henry Moore zu nennen. Peggy wollte „*der Zukunft dienen statt die Vergangenheit festhalten*“³⁰⁷

305 Interview von Angelica Z. Rudenstine mit David Hare am 3. Juni 1977, zitiert nach Rudenstine 1985, S. 799

306 Guggenheim 1998, S. 297

307 Presstext vom Oktober 1942 zur Eröffnung von *Art of This Century*, zitiert nach Lader, Melvin: Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealist Milieu and the American Avant-Garde, 1942–1947, phil Diss., Delaware 1981, S. 126

und stellte getreu diesem Motto das Werk vieler junger unentdeckter Künstler aus.

Während der in New York verbrachten Jahre des Zweiten Weltkriegs verlagerte sich ihre Tätigkeit zunehmend von den exilierten Surrealisten hin zu den zeitgenössischen amerikanischen Künstlern. Es sind zwar weitere Erwerbungen von Kunstwerken der klassischen Moderne bei New Yorker Kunsthändlern zur Ergänzung des Sammlungsbestandes dokumentiert,³⁰⁸ aber der Wandel manifestiert sich neben dem Ausstellungsprogramm auch im Wechsel der Berater und deren vielfältiger Funktionen, die von der Aus- und Weiterbildung der Galeristin, über Kontaktaufnahmen zu Künstlern und Kunsthändlern bis zu Tätigkeiten als Innenarchitekt, Katalog- und Plakatgrafiker reichten. Guggenheim sprach stets anerkennend von der wichtigen Rolle ihrer Beraterinnen und Berater. Tatsächlich waren ihr Talent bei der Auswahl von Beratern und ihre Bereitwilligkeit, auf diese zu hören und von ihnen zu lernen, entscheidend für die Konzeption und Entwicklung der Kunstsammlung. Während der 1940er Jahre ließ Marcel Duchamps Einfluss nach, während Alfred H. Barr Jr., der Direktor des *Museum of Modern Art*, und James Johnson Sweeney eine wichtige Rolle spielten. Besonders ihr Galerieleiter Howard Putzel wurde zum entscheidenden Ratgeber bei der Auswahl junger Künstler für geplante Ausstellungen in *Art of This Century*. Besonders hervorzuheben ist, wie der Biograf von Marcel Duchamp beschreibt, dass sich Peggy Guggenheim erst negativ über Pollocks eingereichtes Werk mit dem Titel *Stenographic Figure* [Abb. 32] aus abstrakten und halbabstrakten Formen geäußert habe. „Ziemlich furchtbar, nicht wahr“ sagte sie „Das ist doch keine Malerei, oder? Da ist absolut keine Disziplin dabei“.³⁰⁹ Als Piet Mondrian das Bild als das aufregendste Gemälde, das er je gesehen habe, bezeichnete, habe sie ihre Meinung geändert.³¹⁰ Daran er-

308 Davidson, Susan: Focusing an Instinct. The Collecting of Peggy Guggenheim, in: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 67 ff.

309 Weld, Jacqueline Bograd: *Peggy: The Wayward Guggenheim*, New York 1988, S. 305

310 Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München Wien 1999, S. 391

kennt man, wie abhängig Peggy Guggenheim bisweilen von ihrem Beratertrab war. Sie unterstützte daraufhin die Arbeit von Jackson Pollock und ließ ihn bis zu ihrem Umzug nach Venedig mehrfach in der Galerie ausstellen. Wie in London dienten die Galerieausstellungen in New York zugleich als Reservoir für Ankäufe von Werken für die Kunstsammlung. Der Anteil der Ratgeber an spezifischen Erwerbungen wurde in der kunsthistorischen Forschung noch nicht im Detail analysiert. Allgemein lässt sich am Wechsel der Berater aufzeigen, dass etwa die Rückkehr aus Europa nach Amerika nicht nur geografisch einen Umbruch markierte, sondern auch Einfluss auf die Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit hatte. Mit ihrem Weggang aus New York endete Guggenheims galeristisches Engagement, es gab keine Nachfolgeprojekte zum kommerziellen Teil ihrer Tätigkeit.

Sieht man von den Ankäufen der Nachkriegszeit ab, entstand die Sammlung Peggy Guggenheim in weniger als zehn Jahren, und zwar durch Ankäufe aus Guggenheims eigenen Galerieausstellungen durch direkten Kontakt mit den jeweiligen Künstlern oder vermittelt durch andere Kunsthändler.³¹¹ Einen eigenen Stellenwert nehmen in der Sammlung die Klassiker der modernen Kunst ein. Picasso und Braque sind mit verschiedenen kubistischen Arbeiten vertreten, daneben aber auch Duchamp, Gris, Léger und andere Pioniere der Moderne. Mondrian, van Doesbourg, Arp und die russische Avantgarde der zwanziger Jahre zeigen schließlich die totale Auflösung der Formen in Strichen und Farben. Kandinsky ist mit einigen Werken präsent und dokumentiert den Weg in die abstrakte Malerei. Als weitere Klassiker der modernen Kunst sind Klee, De Chirico sowie Chagall mit einigen Arbeiten vertreten. Werke von Künstlern der Dada-Bewegung stellen innerhalb der Sammlung einen weiteren Schwerpunkt im Bereich der klassischen Moderne dar. Hierzu zählen die experimentellen Fotos Man Rays sowie Arbeiten von Schwitters und Hausmann, dieverschie-

311 In Europa wandte sie sich in den nächsten Dreißig Jahren der Musealisierung ihrer Kunstwerke zu und erweiterte ihre Kunstsammlung um Positionen der europäischen Nachkriegskunst. Wichtige Künstler der 50er und 60er Jahre sind in der Peggy Guggenheim-Sammlung ebenfalls präsent, etwa Francis Bacon und Graham Vivian Sutherland, und unterstreichen ihre Sammleraktivitäten während ihrer Zeit in Venedig. Die sogenannte primitive Kunst der Völker Afrikas und der Südsee bilden einen weiteren Schwerpunkt der Sammlung.

dene Ausdrucksformen der Dada-Bewegung aufgreifen. Mit bedeutenden Namen sind zuletzt auch die Skulpturen der klassischen Moderne verknüpft. Zahlreiche Werke von Arp, Pervsner und Brancusi sind Teil des Bestands, wie auch die Mobiles von Alexander Calder.

Noch zu Lebzeiten der Sammlerin begann die Arbeit am bisher umfassendsten Bestandskatalog, der 1985 erschien. Er enthält ein Drittel des Gesamtbestandes der Peggy Guggenheim Sammlung mit über 300 Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen und dokumentiert etwa hundert Werke ausführlich.³¹² Damit wurde das Profil der Peggy Guggenheim-Sammlung für die Öffentlichkeit konturiert. Ihre Bandbreite reicht von Werken der klassischen Moderne über Surrealismus, Pittura Metafisica und Dada bis hin zur europäischen Avantgarde, vertreten durch Suprematismus, De Stijl, Futurismus und Orphismus. Hinzu gesellen sich Skulpturen derselben Epoche von Constantin Brancusi, Hans Arp, Alberto Giacometti und anderen. Einen zweiten Schwerpunkt bilden Arbeiten des amerikanischen Expressionismus, vor allem frühe Werke Jackson Pollocks und der italienischen Nachkriegskunst. Mit Ausnahme von Pollock, Hans Art und Max Ernst verzichtete die Sammlerin bei ihren Erwerbungen offenbar auf die umfassende Dokumentation individueller Œuvres zugunsten einer überblicksartigen Präsentation künstlerischer Positionen zwischen den Weltkriegen. Auffallend ist die Abwesenheit expressiver Kunst vor dem Ersten Weltkrieg, sei es des Fauvismus oder des deutschen oder österreichischen Expressionismus.³¹³ In der Sektion der Nachkriegskunst ist die École de Paris so wenig vertreten wie Werke der Pop Art.

312 Rudenstine, Angelica: Peggy Guggenheim Collection, Venice. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1985

313 Richardson, John: Sacred Monsters, Sacred Masters, London 2001, S. 161

3. Die Präsentationsmethode der Kunstwerke

3.1 Der Architekt und Gestalter Friedrich Kiesler

„*Sehr geehrter Herr Kiesler – ich brauche ihre Hilfe. Könnten Sie mir raten, wie ich aus zwei Schneiderwerkstätten eine Galerie machen?*“³¹⁴ So beginnt der erste Brief im Februar 1942 von Peggy Guggenheim an Friedrich Kiesler, in dem sie ihn für ihr Vorhaben anwirbt, ein Gebäude an der 30 West 57th Street in eine Kunstgalerie umzuwandeln [Abb. 33]. Nach Jimmy Ernst hatten „*André Breton und Howard Putzel [...]* Peggy davon überzeugt, dass Frederick Kiesler der ideale Mann für die räumliche Einrichtung ihres Galerie-Museums wäre.“³¹⁵ Am 9. März 1942 erteilte sie ihm den Auftrag und bestätigte gleichzeitig durch die Unterzeichnung seines ersten Konzepts den darin festgehaltenen Wunsch, dass eine „*neue Methode für das Ausstellen von Bildern, Zeichnungen, Skulpturen und so genannten Objekten entwickelt werden sollte*“.³¹⁶ Die Entwürfe für die Galerie wurden bereits am 26.3.1942, nur knapp einen Monat nach Auftragserteilung, fertiggestellt.³¹⁷ Friedrich Kieslers Entwurfsprozess für *Art of This Century* zeichnete sich trotz der relativ kurzen Entwicklungsphase durch zahlreiche unterschiedliche Ansätze und eine große gestalterische Komplexität aus. Ein halbes Jahr später, am 21. Oktober 1942, eröffnete im obersten Stock der 30 West 57th Street in New York *Art of This Century* mit Peggy Guggenheims Sammlung abstrakter und surrealistischer Kunst.

Das Ansehen, das Kiesler bezüglich innovativer und ungewöhnlicher Ausstellungstechniken genoss, machte ihn zu einer folgerichtigen

314 Brief von Peggy Guggenheim an Friedrich Kiesler, 26. Februar 1942, zitiert aus Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 17; Abadie, Daniel: *Art of This Century*, aus: Paris – New York 1908–1968, hrsg. von P. Hulten, Kat. Ausst., Paris (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne) 1977, Paris 1977, S. 486

315 Ernst 1985, S. 380

316 Peggy Guggenheim an Friedrich Kiesler am 9.3.1942, zitiert aus: Abadie, Daniel: *Art of This Century*, aus: Paris – New York 1908–1968, Paris – New York, hrsg. von P. Hulten, Kat. Ausst., Paris (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne) 1977, Paris 1977, S. 486

317 Ebd.

Wahl für die Kunstsammlerin Peggy Guggenheim. Zum Zeitpunkt, als Friedrich Kiesler den Auftrag für *Art of This Century* bekam, wirkte er als Leiter des Labors der Fakultät für Architektur an der Columbia University sowie als Direktor für Bühnenbild an der Juilliard School of Music. Kiesler war in Europa ein erfolgreicher Bühnenbildner und Theaterarchitekt und kam auf Einladung über Paris nach Amerika, wo er ab 1926 lebte. Kiesler hatte sich in Amerika einen Namen mit Entwürfen für Bühnenbilder sowie als Innenarchitekt gemacht. Er fand als offizielles Mitglied der Avantgarde-Gruppe *De Stijl* geistige Mitstreiter für seine kompromisslosen Ansätze einer dynamischen Raumauffassung und seiner damit verbundenen universalen Gestalttheorie. Ausstellungsmöbel und Architekturmodelle bildeten die wichtigsten gestalterischen Eckpfeiler in Friedrich Kieslers Arbeit. Darüber hinaus verfasste er Ende der Zwanzigerjahre mehrere Bücher über Architektur und Designtheorie. Friedrich Kiesler gilt als Inbegriff für revolutionäre Gestaltungskonzeptionen. Neben realisierten Möbelentwürfen, Schaufensterdisplays und Bühnenbildern arbeitete Friedrich Kiesler an seiner Theorie des Correalismus und Biotechnique³¹⁸ und untersuchte die physischen und psychischen Prozesse des Menschen beim Akt des Sehens. Sein Ziel war es, „*ein neues System des Zusammenhangs von Architektur, Malerei und Bildhauerei sowie deren Verbindungen mit dem Betrachter zu schaffen*.“³¹⁹ Kiesler betont die aktive Rolle des Betrachters, wenn er schreibt:

*Der Mensch, der in einer Plastik oder in einem auf Leinwand gemalten Bild die vom Künstler ausgedrückte Vision betrachtet, muss einen Akt des Betrachtens – des „Empfangens“ – als eine Beteiligung am kreativen Prozess erkennen, der um nichts weniger wichtiger oder direkter ist als jener des Künstlers.*³²⁰

318 Friedrich Kiesler verfasst das „Manifeste du Corréalisme“, in dem er seine Theorie des Correalismus vorstellt. Der Text erschien in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2. Juni 1949, S. 80–105

319 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

320 Frederick J. Kiesler: Brief Note on Designing the Gallery, zitiert aus Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 34

Seit er 1926 in die USA gekommen war, hatte Kiesler seine Theorien zu Kunst und Raum mehrfach vorgestellt. Kiesler war es ein Anliegen, Kunst in Beziehung zur Gesamtheit der Wahrnehmungen zu setzen. In seiner Publikation *On Correalism and Biotechnique* von 1939 schreibt er:

*Den Austausch interagierender Kräfte bezeichne ich als Correalität, und die Wissenschaft von den Gesetzen der wechselseitigen Beziehungen nenne ich Correalismus. Der Begriff Correalismus drückt die Dynamik des ständigen Austauschs zwischen dem Menschen und seiner natürlichen und technologischen Umwelt aus.*³²¹

Bereits in Europa pflegte er regen Austausch mit Vertretern der aufkommenden Avantgarde. Er kannte die wichtigsten Schriftsteller und bildenden Künstler Amerikas und beeinflusste mit seinen visionären Konzepten ihr Schaffen. Mit den Surrealisten, die Anfang der vierziger Jahre nach New York emigrierten, stand Kiesler in engem Kontakt. Bei gesellschaftlichen Anlässen und auf den Cocktailpartys, die Peggy Guggenheim gab, wurde Kiesler in die noch kleine New Yorker Künstlerszene eingeführt. Kiesler traf sich zu dieser Zeit mit André Breton sowie anderen Surrealisten. Marcel Duchamp wohnte in der Zeit, als *Art of This Century* entstand, bei Kiesler.

3.2 Die Gestaltung von „Art of This Century“

Friedrich Kiesler erbat sich bei der Gestaltung der Galerie freie Hand, womit sich Peggy einverstanden erklärte. Kiesler betonte, dass nichts zwischen dem Publikum und der Kunst stehen dürfe, was sowohl zum Leitgedanken der Galerie werden sollte als auch Peggys Grundüberzeugung als Sammlerin widerspiegelte: Kunstwerke in Zusammenhang mit dem Menschen zu sehen, anstatt sie in einem Museum als Objekte

321 Kiesler, Friedrich: *On Correalism and Biotechnique*, Architectural Record, September 1939, S. 60–75, zitiert aus: Kraus, Eva: ATC. Eine Rekonstruktion, in: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 19, Anm. 7

von rein ästhetischer Bedeutung auszustellen.³²² Die von Kiesler zugrundegelegte aktive Rolle, die dem Galeriebesucher beim Erleben von Kunst zukommt, war die Basis vieler Neuerungen in seinen Entwürfen. Wenn ein Mensch mit einem Kunstwerk in Kontakt kommt, so sollte er nach Kieslers Vorstellungen, seinen Akt des Sehens, des *Empfangens* als Teilnahme am kreativen Prozess erkennen, die um nichts weniger wichtig ist als die kreative Arbeit des Künstlers selbst.

*Der Mensch, der in einer Plastik oder in einem auf Leinwand gemalten Bild die vom Künstler ausgerückte Vision betrachtet, muss seinen Akt des Betrachtens – des „Empfangens“ – als eine Beteiligung am kreativen Prozess erkennen, der um nichts weniger wichtiger oder direkter ist als jener des Künstlers.*³²³

Wie bei seiner Gestaltung für *Art of This Century* vermieden seine Architekturprojekte standardisierte Formen, vielmehr behandelten sie den Raum als organische Schöpfung. In der Produktion verfolgte Kiesler den Einsatz von einfachen Mitteln, seien es Basketballschläger, die Halterungen ersetzten, oder Teleskopstangen, die aus Notenständern gefertigt wurden. In Kriegszeiten waren Konstruktionsmaterialien knapp, und Kiesler beschreibt seine Maßnahmen folgendermaßen:

*Für alle Konstruktionen und Ausstattungselemente wurden Materialtechniken angewendet, die von den Gesetzen der Priorität, des geringst möglichen finanziellen Aufwands, des Mangels an Hilfskräften und von einem möglichst einfachen Betriebs der Galerie bestimmt sind.*³²⁴

Die Pläne für *Art of This Century* wurden im April 1942 fertiggestellt. Anschließend wurden bis zur Eröffnung alle Konstruktionselemente in Kleinbetrieben im Raum New York gefertigt. Diese Unternehmen ermöglichten durch ihren Einsatz in dieser schwierigen Zeit die Umge-

322 Goodman, Cynthia: Die Kunst revolutionärer Ausstellungstechnik, in: Bogner, Dieter (Hrsg.): Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965, Wien 1988, S. 277

323 Frederick J. Kiesler: Brief Note on Designing the Gallery, zitiert aus Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 34

324 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

staltung der Räume. In dieser Hinsicht stellte *Art of This Century* eine großartigen Zusammenarbeit zwischen Arbeitern, Eigentümer und Designer dar. Doch diese Harmonie bestand nur nach außen hin. Besonders das Verhältnis zwischen Peggy Guggenheim und Friedrich Kiesler wurde durch den Zeitdruck³²⁵ und nicht zuletzt durch die kontinuierlich steigenden Kosten strapaziert.³²⁶ In seiner Eigenschaft als Peggys Sekretär wurde Jimmy Ernst mit Rechnungen überschüttet. Jimmy Ernst kommentierte: „*Die veranschlagten Kosten fand jeder mann ausgesprochen gering, nur Peggy nicht, die sie für astronomisch hielt.*“³²⁷ Peggy geriet wegen der Kosten mit Kiesler in Streit, den ihre Freundschaft aber unbeschadet überstand.³²⁸ Trotzdem ließ Peggy Guggenheim Kiesler größte gestalterische Handlungsfreiheit, und der Auftrag zu *Art of This Century* wurde in vielerlei Hinsicht zu einem wichtigen Moment in Kieslers Schaffen. Das Projekt wurde zur Modellwerkstatt, zum Experimentierfeld für Kiesler, in dem er seine Ansätze für spätere architektonische Projekte weiterentwickeln konnte. Die Presseeröffnung der Ausstellung *The Art of This Century* fand am 20. Oktober 1942 statt. Peggy Guggenheims *Art of This Century* teilte Kiesler in vier verschiedene Galerieräume ein, die stilistisch vollkommen unterschiedlich gestaltet waren.³²⁹ Bedauerlich war nur, dass in einigen Fällen die Raumgestaltung ein allzu großes Aufsehen erregte und dadurch die Kunst in den Hintergrund gedrängt wurde.³³⁰

325 Eigentlich sollte die Eröffnung schon im Frühsommer stattfinden.

326 Peggy Kommentiert die Situation in ihrer Autobiografie: „*Ich wurde selbstverständlich nicht eingeladen, weil auch ich mich seit unserem Streit um die Museumskosten weigerte, ihn meinerseits zu empfangen.*“ Guggenheim 2006, S. 441

327 Ernst 1985, S. 380

328 Guggenheim 2006, S. 442

329 Die Umsetzung des Entwurfs ist durch Kieslers Notizbücher, seine Briefwechsel und zahlreiche Rechnungen gut dokumentiert. Im Archiv des Friedrich-Kiesler-Zentrums in Wien liegen Skizzen und Zeichnungen, Briefe, Kostenvoranschläge und Rechnungen, Manuskripte und Typoskripte, Notizbücher sowie Zeitungsausschnitte zum Projekt. Neunzehn Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Fotografin Berenice Abbott dokumentieren fast lückenlos die Ausführung und vermitteln gemeinsam mit den zahlreichen Skizzen einen umfassenden Eindruck der gestalterischen Komplexität.

330 Vgl. Kapitel IV. 3.2

3.2.1 Kieslers Multifunktionelles Mobiliar

Auch mit der Gestaltung der Sitzgelegenheiten verfolgte Kiesler bestimmte Absichten. Kiesler entwarf flexible und bequeme Sitzeinheiten, um das Problem des Ermüdens beim Betrachten von Kunst so gering wie möglich zu halten. Die Galerien wurden mit einem biomorphen Holzmobiliar ausgestattet, das Kiesler multifunktional ausgelegt hatte.

*Drei Typen von beweglichen Sitzgelegenheiten wurden entworfen: a) ein leichter, tragbarer Klappsessel mit Lehne, b) eine Art Schaukelstuhl und c) ein siebenfach verwendbares Objekt, das zum Ausruhen und, wenn nötig, zum Anbringen von Gemälden und Skulpturen verwendet werden kann.*³³¹

Diese Möbel garantierten ein entspanntes Verweilen in der Galerie und boten darüber hinaus Besuchern eine Sitzgelegenheit bei Konzertabenden oder ähnlichen Veranstaltungen. Der Rocker, ein Schaukelstuhl, funktionierte in gedrehter Position als Präsentationsmöbel, auf das mithilfe von Mittelstücken von Basketballschlägern Bilder montiert werden konnten. Das Correalistische Möbel, ein multifunktionales Objekt, konnte durch die Veränderung der Stellung oder durch Ergänzungsteile einfach in ein bequemes Sitz- und Ruhemöbel, in kleinere und größere Sockel, in Plateaus, Podeste, Tische oder in eine Bank umgewandelt werden [Abb. 34]. Mit diesen vielen, simpel und zugleich optimal gelösten Benutzungsmöglichkeiten hatte Kiesler ein Correalistisches System für Ausstellungszwecke geschaffen.

*Der funktionale Kern war so kraftvoll verdichtet, dass er zu seiner Hauptfunktion andere Funktionen erzeugte (...). Diese 18 Möglichkeiten waren nicht das Ergebnis eines technisch hohen Aufwands, sie waren in der ersten Struktur, in der Anfangszelle des Projekts enthalten, wie die vielseitigen spezialisieren Funktionen der Organe schon im amorphen Embryo des Menschen vorhanden sind.*³³²

Im Gegensatz dazu entwirft Kiesler Bildkästen, die als Behälter für Gemälde fungieren. Erst durch die Konzentration des Blicks und die Ausblendung des Raums kann diese simple Box als einfachste Form eines

331 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: Art of This Century, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 37

332 Kiesler, Freidrich: L'Architecture d'Aujoud'hui, 2. Juni 1949, S. 80–105

Betrachtungsapparates gesehen werden. Er entwarf Trägersysteme für die Ausstellung, so dass sie „*beweglich und abbaubar*“³³³ waren. Darüber hinaus plante er die Einrichtung im Hinblick auf einen „*möglichst geringen Kostenaufwand, den Mangel an Arbeitskräften und eine möglichst leichte Leitung der Galerie*“.³³⁴ Ein wichtiger Aspekt hierbei war, dass sämtliche Bilderrahmen der Gemälde in den permanenten Galerien entfernt wurden.

*„Das dadurch erzielte Ergebnis scheint – im Gegensatz zur allgemeinen Erwartung – eine wesentlich bessere Möglichkeit zu sein, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das einzelne Bild zu ziehen, und damit auch eine größere Möglichkeit für das Bild zu bieten, seine Botschaft mitzuteilen.“*³³⁵

Kiesler erklärte hierzu:

*„Heutzutage ist das gerahmte Bild an der Wand ein dekoratives Nichts ohne Leben und Bedeutung geworden; oder, für den empfindsamen Betrachter, ein interessantes Objekt in einer Welt, die von der seinen abgesondert ist. Der Rahmen ist zugleich Symbol und Werkzeug einer künstlichen Dualität von „Wunschbild“ und „Wirklichkeit“, oder „Bild“ und „Umgebung“; eine reale Schranke, über die der Mensch aus der Welt, in der er lebt, auf die fremde Welt, in der das Kunstwerk seinen Platz hat, blickt. Diese Schranke muss aufgehoben werden: Der Rahmen, der heutzutage nur noch ein willkürliches, starres System ist, muss seine architektonische, räumliche Bedeutung wiedererlangen.“*³³⁶

Kiesler war der Meinung, dass es die Aufgabe des Architekten sei, diese Einheit wiederherzustellen, und dass es für *Art of This Century* die perfekte Lösung sei, die Objekte in die Mitte des Raums zu stellen.

333 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

334 Ebd.

335 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

336 Die Beschreibung der Ausstellung von Friedrich Kiesler wurde nicht publiziert und liegt als Typoskript vor: Friedrich J. Kiesler: *Brief Note on Designing the Gallery*, Typoskript, 1942, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, 34 f.

Guggenheim hatte die Idee der rahmenlosen Gemälde stets für sich beansprucht.³³⁷ Kiesler pflichtete dieser Aussage in seinem *Brief Note On Designing The Gallery* insofern bei, wenn er sagt, Guggenheim habe es auch vorgeschlagen.³³⁸

Um das Konzept der Galerie als Gesamtkunstwerk auf allen Ebenen umzusetzen, entwickelte Kiesler ein eigenwilliges Beleuchtungssystem mit Diffusern und Spiegeln. Die Beleuchtung setzte er nicht nur zum funktionalen Erhellen der Räume und Kunstwerke ein, sondern auch als gestalterisches Moment zur Betonung der Raumwirkung, indem er

„(...) in allen Galerien die Lichtfarbe, Lichtstärke und Lichtstreuung auf neuartige Weise korreliert, nämlich durch die Berücksichtigung des Reflexionskoeffizienten aller Oberflächen im Raum in Bezug auf die Farbe (nicht nur ihr Volumen) sowie ihre kombinierten Wirkung auf die Bilder.“³³⁹

Kieslers Intention war es, das Kunstwerk als Teil der menschlichen Umgebung zu behandeln. Seine Präsentationsmethoden hatten haptische und sensorische Qualitäten. Die Sinne stimulierende und dadurch auch die Rezeption verändernde Erfahrungsmomente entstanden durch den unmittelbaren Kontakt mit den Bildern und durch die Betätigung kinetischer Objekte. Diese Komponenten machten den Ausstellungsbesuch zum bleibenden Erlebnis und brachten Kiesler den Vergleich der Galerie mit Coney Island, dem New Yorker Vergnügungspark, ein.³⁴⁰

337 Guggenheim 2006, S. 236

338 Friedrich J. Kiesler; *Brief Note On Designing the Gallery*, Typoskript, 1942, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 34

339 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

340 Guggenheim 2006, S. 415; Dearborn 2006, S. 288

3.2.2 Surrealistische Galerie

Ein großer Teil der surrealistischen Kunst wurde in der Surrealistischen Galerie präsentiert.³⁴¹ Die Wände der surrealistischen Abteilung waren unregelmäßig geschwungen und bestanden aus Eukalyptusholz. An den Wänden waren gekrümmte Holzpaneelen befestigt und eine flache Holzdecke eingezogen. Sowohl die ursprüngliche Decke als auch die Wände waren schwarz ausgemalt. An den konkaven Wänden hingen ungerahmte Gemälde, die mithilfe von darauf montierten Auslegerkonstruktionen frei zu schweben schienen. *„Die ungerahmten Bilder waren auf Baseballschlägern montiert, die sich versteilen ließen und etwa dreißig Zentimeter aus den Wänden ragten.“*³⁴² Weitere Gemälde und Skulpturen waren auf den correalistischen Möbeln oder in Gemäldebibliotheken ausgestellt. Die Surrealistische Galerie war mit indirekten Lichtquellen und kleinen mobilen Lampen ausgestattet, die einzeln justierbar und individuell ansteuerbar waren. Der komplizierte Beleuchtungsplan für diesen Raum verlangte, dass jeweils eine Seite des Zimmers zwei Minuten lang beleuchtet blieb und dann, nach einer dreieinhalb Sekunden langen Pause, die andere Seite illuminiert wurde. Mit jeder Beleuchtungsphase wurden unterschiedliche Arbeiten hervorgehoben.

*„Im Zusammenspiel mit der Beleuchtungsplanung soll die Krümmung der Wände auch ein besseres räumliches Verhältnis zwischen Architektur, Malerei und Skulptur und Betrachtern schaffen.“*³⁴³

Dieses Schema war zudem mit speziellen Geräuscheffekten koordiniert, die alle zwei Minuten im ganzen tunnelartigen Ausstellungsraum das Dröhnen eines anfahrenden Zuges erzeugten.³⁴⁴ Kiesler

341 Verweis zur Abbildung: Frederick Kiesler & Peggy Guggenheim. *The Story of Art of This Century*, S. 195

342 Guggenheim 2006, S. 413

343 Friedrich J. Kiesler; Brief Note On Designing the Gallery, Typoskript, 1942, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 34 f.

344 Weil sich so viele Besucher darüber beschwerten, wurden sowohl das eigenwillige Beleuchtungssystem als auch die Zuggeräusche bald nach der Eröffnung wieder aufgegeben. Peggy Guggenheim schreibt dazu in ihrer Autobiografie: *„Alle drei Sekunden gingen die Lichter an und aus. Zur allgemeinen Bestürzung wurde einmal*

rühmte die Systematik dieses Licht- und Geräuschsystems mit den Worten: „es pulsiert wie dein Blut. Gewöhnliche Museumsbeleuchtung macht die Malerei zunichte“.³⁴⁵ Die Surrealisten hatten solch verwirrende Rauminstallationen als umfassende körperliche Erfahrung einer surrealen Umgebung bereits für andere Ausstellungen geschaffen, darunter die 1938 in Paris veranstaltete „Exposition internationale du surréalisme“³⁴⁶ und die von Duchamp gestaltete Ausstellung „First Papers of Surrealism“³⁴⁷ in der Whitelaw Reid Mansion, die eine knappe Woche vor *Art of This Century* in New York Vernissage feierte.

3.2.3 Abstrakte Galerie

In der Abstrakten Galerie wurde nicht-gegenständliche Kunst wie beispielsweise von Wassily Kandinsky, Hans Arp und Piet Mondrian ausgestellt. Die ungerahmten Gemälde dieses Bereichs hingen einzeln angestrahlt an Seilen, die wie die Seiten eines Dreiecks zwischen Boden

die eine Hälfte des Raums beleuchtet, dann wieder die andere. Darüber beklagten sich die Besucher und erklärten, wenn sie gerade ein Gemälde betrachteten, müssten sie sich plötzlich abwenden und in die andere Richtung schauen. Schließlich veranlasste mich Putzel, dieses Beleuchtungssystem aufzugeben und für gleichmäßiges Licht zu sorgen.“ Guggenheim 2008, S. 413

345 Zitiert aus: Goodman, Cynthia: Die Kunst revolutionärer Ausstellungstechnik, in: Bogner, Dieter (Hrsg.): Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965, Wien 1988, S. 278

346 In der *Galerie Beaux-Arts* in Paris fand vom 17. Januar bis 24. Februar 1938 die Ausstellung *Exposition internationale du surréalisme* statt. Organisatoren waren André Breton und Paul Éluard mit Marcel Duchamp als Schlichter. Siehe dazu: Uwe M. Schneede: *Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938*, in: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, hrsg. von B. Klüser/K. Hegewisch, Frankfurt am Main und Leipzig 1991; Görgen, Annabelle: *Exposition internationale du Surréalisme. Paris 1938. Bluff und Täuschung. Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, München 2008

347 *First Papers of Surrealism* ist der Name einer Ausstellung der Surrealisten in New York, die im Jahr 1942 von André Breton und Marcel Duchamp ausgerichtet wurde. Beide Künstler waren kurz zuvor aus Frankreich emigriert. Sie fand im zweiten Stock des Whitelaw Reid Mansion in der 451 Madison Avenue, Manhattan statt und lief vom 14. Oktober bis zum 7. November 1942. *First Papers of Surrealism* war die größte Ausstellung der Surrealisten, die in den Vereinigten Staaten je gezeigt wurde. Siehe dazu: Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, Wien 1999

und Decke gespannt waren [Abb. 35]. Zur Präsentation der Bilder und Objekte in der Abstrakten Galerie wurden *„dreieckige, säulenartige Hängeelemente zur Befestigung von Gemälden verwendet, deren Anzahl Problemlos erhöht bzw. deren Position nach den Erfordernissen verändert werden kann.“*³⁴⁸ Dazwischen standen auf correalistischen Möblen einzelne Skulpturen. Für semipermanente Präsentationen ermöglichte dieses System eine immer neue Hängung der Sammlung und eine veränderte Konstellation im Raum. Weil sich diese Verkleidung wellenförmig in den Raum vorwölbte, erschienen die Wände gerundet und erinnerten an vom Wind geblähte Segel. Dieser Eindruck wurde dadurch verstärkt, dass Stoff an Decke und Fußboden festgezurr war. Die Holzelemente waren so konzipiert, dass die daran aufgehängten Skulpturen und Gemälde in jede Richtung gedreht werden konnten und auch in der Höhe verstellbar waren. *„In einem Korridor stand ein bewegliches Gestell mit sieben Werken von Klee, das sich drehte, sobald jemand eine Lichtschranke durchquerte.“*³⁴⁹ Diese Konstruktion stand für den Wunsch, die Objekte frei im Raum zu platzieren und die Kunstwerke von der Wand zu lösen. Durch Kieslers System schienen die Arbeiten der Schwerkraft zu trotzen und auf magische Weise im Raum zu schweben. Die Schaffung eines fließenden Raumgefühls wurde durch eine geschwungene textile Wandausbildung verstärkt. In der Abstrakten Galerie installierte Kiesler Leuchtstoffröhren, eine zu dieser Zeit neuartige Errungenschaft.³⁵⁰ Sie erzeugten ein fast unnatürliches Licht und eine eher kalte Atmosphäre. Kiesler setzte diesen Effekt zur Dramatisierung der abstrakten Kunst ein.³⁵¹ Die Abstrakte Galerie vermittelte die Atmosphäre einer Unterwasserwelt: blaue Wände, türkisfarbener Boden und grelle Beleuchtung von oben.

348 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

349 Guggenheim 2006, S. 414

350 Guggenheim 2006, S. 412

351 Sämtliche Räume waren verdunkelt. Nur in der Tageslicht-Galerie waren die Fenster mit semitransparenten Abschrümmungen aus Ninon verhängt.

3.2.4 Kinetische Galerie

Bei der Kinetischen Galerie handelte es sich nicht um einen eigenständigen Raum, sondern um schmale Übergangszonen zwischen den einzelnen Galerieräumen. Auf verschiedene Arten versuchte er, die Sehgewohnheiten der Besucher zu beeinflussen. Die Kinetische Galerie zeigte laut Kiesler „eine automatische Methode zur Präsentation von Bildern“³⁵² und sollte dem Besucher die Interaktion mit den Kunstwerken ermöglichen. Kiesler installierte hier mechanische Betrachtungsapparate, die auf kleinstem Raum eine große Anzahl von Bildern präsentierten.³⁵³ Eine Art geschlossenes Fließband brachte in bestimmten Intervallen einzelne Gemälde von Klee ins Blickfeld. Die Besucher konnten die Intervalle durch Knopfdruck steuern. Durch Betätigung eines Hebels konnte eine Irisblende geöffnet werden, dahinter befand sich ein „Paternoster“, der für eine Serie von Gemälden von Paul Klee die Bilder automatisch, ins Blickfeld brachte, für zehn Sekunden im Lichtkegel hielt und dann wieder verschwinden ließ.

Den Inhalt von Duchamps *La boîte en valise* (Schachtel im Koffer) von 1941 konnte man nur durch einen Guckkasten betrachten, die durch ein speziell entwickeltes Faltsystem Platz fanden.³⁵⁴ In der Schachtel wurden seine Kunstwerke in miniaturisierter und reproduzierter Form vorzeigbar gemacht. Der Originalkoffer wurde in einer daneben ausgestellten Vitrine ausgestellt.

3.2.5 Tageslicht-Galerie/Gemäldebibliothek

Die Galerie *Art of This Century* war nicht nur eine permanente Schau für Peggy Guggenheims Sammlung, sondern vor allem auch Schauplatz für zahlreiche Wechselausstellungen europäischer und amerikanischer Kunst. Die Tageslicht-Galerie bot als lichtdurchfluteter Raum

352 Press Release pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 36

353 Verweis zur Abbildung: Frederick Kiesler & Peggy Guggenheim, *The Story of Art of This Century*, S. 254

354 Verweis zur Abbildung: Frederick Kiesler & Peggy Guggenheim, *The Story of Art of This Century*, S. 259

mit seinen weißen Wänden optimale Bedingungen zum Ausstellen moderner Kunst. Peggys Sammlung umfasste über 171 Arbeiten³⁵⁵, daher war ein platzsparendes System erforderlich, um sie in ihrer Gesamtheit ausstellen zu können. Kieslers Einfall war die Gemäldebibliothek. Er konzipierte hölzerne, konische Möbel, in denen man Bilder aufbewahren, sie bei Bedarf entnehmen, an der Vorderseite positionieren und in Ruhe betrachten konnte sowie Halterungen für Gemälde, Zeichnungen und Drucke, die auf Räder montiert waren und an Zeitschrifteinständer erinnern. Peggy wollte möglichst viele Werke aus ihrer Sammlung zeigen, und dank dieser speziellen Ständer war dies problemlos möglich. Diese Objekte lösten nicht nur auf einfache Art und Weise die Problematik einer verdichteten Lagerung, sondern ermöglichten zudem durch ihren individuellen, interaktiven Zugang einen veränderten Umgang mit Kunst. Der Künstler Robert Motherwell fand diese Erfindung besonders bemerkenswert:

*(Die Galerie) war ein Ort, an dem man herumstöbern durfte (...) Die Besucher wurden praktisch dazu eingeladen, die Bilder in die Hand zu nehmen, als seien es Drucke oder Bücher, und man durfte sie hin und her bewegen, sodass man einzelne Linien oder Details bei unterschiedlicher Beleuchtung betrachten konnte.*³⁵⁶

Die Fenster waren mit semitransparenten Abschirmungen aus Nonon verhängt, einem damals neuartigen glatten Stoff. Hier wurden wechselnde Ausstellungen verkäuflicher Kunstwerke veranstaltet. Somit war dies der einzige Teil der Galerie, der kommerziellen Zwecken diente.

355 Vgl. Fußnote 230

356 Interview von Angelica Rudenstine mit Robert Motherwell am 27. August 1982, zitiert nach Rudenstine 1985, S. 799

IV. Diskussion

1. Zur Entstehung der Konkurrenz

In den Jahren von *Guggenheim Jeune* pendelte Peggy Guggenheim von 1938 bis 1939 zwischen Paris und London, um neue Ausstellungen vorzubereiten oder um Künstler zu treffen, die sie dem Londoner Publikum vorstellen wollte. Unter der Ägide von Marcel Duchamp entschloss sich Peggy dazu, eine Schau von Werken Wassily Kandinskys aus den Jahren 1910–1937 zu zeigen, von dem es in Europa noch nie zuvor eine Werkschau gegeben hatte. Kandinsky litt unter finanziellen Schwierigkeiten und bat Peggy, ihre Beziehungen einzusetzen, damit ihr Onkel Solomon R. Guggenheim ein neues Werk von ihm kauft. Auf Bitten Kandinskys schrieb Peggy ihrem Onkel und ihrer Tante Irene, um eines von Kandinskys Werken anzubieten. Hierdurch entstand ein Briefwechsel, der die Positionen von Hilla Rebay und Peggy Guggenheim klar definiert.

Liebe Tante Irene und Onkel Sol,

übermorgen werde ich eine Ausstellung mit Kandinskys kompletten Werken eröffnen.

Wir werden 34 Ölgemälde und 9 Gouachen zeigen. Das ist das erste mal, dass er so eine wichtige Ausstellung in London hat und ich hoffe, dass einige Gemälde in den Museen in England platziert werden können.

Anbei findet Ihr den Katalog mit einer Fotografie von Kandinskys „Tache Rouche“ von 1921. Es scheint, dass das Bild Euch sehr interessiert (...). Ich habe hier auch ein schwarzes und weißes Bild mit dem Namen „Trente“. Es ist das letzte auf der linken Seite von seinen vier Schwarzen und Weißen.

Du wirst ebenfalls im Katalog sehen, dass ich einige Bilder von 1926–1927 habe, da ich denke, dass diese in Deiner Sammlung fehlen. „Accompagnement Noir“ 1924; und „Signe“ 1925, ein sehr einfaches.

Wenn Ihr etwas in meiner Galerie kaufen möchtet, würde mich das natürlich freuen. Es würde mich sehr ermutigen und mir einen gelungenen Start für diese wichtige Ausstellung geben. Ich lege deshalb eine Preisliste in den Katalog.

Wie auch immer, ich hoffe, dass Ihr mich in meiner Galerie besucht, wenn Ihr diesen Sommer in London seid.

*Alles Liebe, Peggy*³⁵⁷

Dieses Vorhaben brachte Peggy Guggenheim unvermeidlich in Kontakt mit Hilla Rebay. Peggys Onkel antwortete seiner Nichte nicht selbst. Hilla Rebay wurde mit der Beantwortung des Briefes betraut und wies darin die in ihren Augen anmaßende Nichte ihres Mäzens zurecht. In ihrem Antwortbrief machte sie deutlich, dass man sich aus ihrer Perspektive eine Reputation nur als Sammler, nicht aber als Händler aufbauen könne. Den Stil dieser Auseinandersetzung dokumentiert ein Briefwechsel zwischen den Konkurrentinnen Peggy Guggenheim und Hilla Rebay.

Liebe Mrs Guggenheim „jeune“,

ich wurde gebeten, Ihre Anfrage zu beantworten, ob wir einen Kandinsky erwerben möchten. Erstens kaufen wir nichts von Kunsthändlern, solange die großen Künstler ihre Werke selbst anbieten, und zweitens wäre Ihre Galerie die letzte, an die sich unsere Stiftung wenden würde, falls uns die Notwendigkeit, ein historisch bedeutsames Gemälde zu erwerben, jemals zwingen sollte, mit einer Galerie Kontakt aufzunehmen.

Gerade jetzt, wo der Name Guggenheim ein Ideal in der Kunst darstellt, wirkt es äußerst geschmacklos, wenn er zu kommerziellen Zwecken benutzt wird. Dadurch entsteht der falsche Eindruck, die großen philanthropischen Aktivitäten hätten nur dazu gedient, einen kleinen Laden zu fördern. Wie Sie bald feststellen werden, ist die nicht gegenständliche Kunst keine Dutzendware, die sich mit Gewinn verkaufen lässt. Aus diesem Grund gibt es keinen Handel mit echter Kunst. In absehbarer Zeit werden Sie merken, dass Sie Mittelmäßigkeit propagieren, wahrscheinlich sogar Schund.

Dank der weisen Voraussicht eines bedeutsamen Mannes, der seit vielen Jahren echte Kunstwerke sammelt und schützt, und ebenso dank meiner Arbeit und Erfahrung steht der Name Guggenheim für große Kunst. Und es ist unverschämte, diesen Namen, unsere Arbeit und unseren Ruhm aus billiger Profitgier herabzuwürdigen.

*Hochachtungsvoll,
H.R.*

357 Peggy Guggenheim an Solomon R. Guggenheim und Irene Guggenheim am 15.2.1938, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: A0022, Box: 100588, Folder 12

PS: Wir werden unsere neuste Publikation vorerst nicht nach England schicken.³⁵⁸

Die Antwort war eine Beleidigung und seitdem wahrte Peggy eine langjährige Distanz zur Stiftung ihres Onkels, die den Beginn einer dauerhaften Abneigung zwischen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim markierte. Der Brief zeigt deutlich, dass Hilla Rebay die Aktivitäten von Peggy Guggenheim verfolgte. Sie befürchtete, dass der künstlerische Einsatz beider Familienmitglieder miteinander in Verbindung gebracht werden könnte, und dass Peggy das von ihr Erreichte übertreffen könnte. Sie warf Peggy vor, den Namen Guggenheim kommerziell auszuschlachten. Hilla Rebay legte Wert darauf, dass die Präsentationen im *Museum of Non-Objective Painting* niemals kommerziellen Zwecken diene. In ihrem Antwortschreiben wird deutlich, dass Hilla Rebay die Kommerzialisierung der Kunst ablehnte.³⁵⁹ Peggy wich mit der Gründung einer kommerziellen Galerie vom konventionellen Vorgehen zum Aufbau einer Privatsammlung ab. Rebay hingegen bevorzugte es, für die Sammlung von Solomon R. Guggenheim direkt aus den Ateliers der Künstler zu kaufen. Peggy Guggenheim schreibt in ihrer Autobiografie über ihre Beziehung zu ihrem Onkel:

Eines Tages kam eine College-Studentin ins Museum und ersuchte mich: „Würden Sie bitte ein Papier unterzeichnen, damit ich Professor Manson beweisen kann, dass ich hier war? Er sagte, ich würde die Unterschrift von Miss Guggenheim oder der Herzogin brauchen.“ Vermutlich meinte sie die Baroness Rebay, mit der ich mich nur höchste ungern verwechseln ließ. Dauernnd fragten mich die Leute, in welcher Beziehung ich zum Museum of Non-Objective Art stehen würde. Ich erwiderte jedesmal: „In gar keiner, obwohl Mr. Guggenheim mein Onkel ist.“³⁶⁰

Durch den Brief von Hilla Rebay war Peggy derart getroffen, dass sie ihn bis an ihr Lebensende aufbewahrte und ihn sogar in ihrem Me-

358 Hilla Rebay an Peggy Guggenheim im Februar/März 1938, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: A0022, Box: 100588, Folder 9

359 Susan Davidson: Focusing an Instinct. The Collecting of Peggy Guggenheim, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 55

360 Guggenheim 2006, S. 430

moiren wiedergab. Sie kommentiert in ihrer Autobiografie den Brief mit den Worten: „Kandinsky ärgerte sich, weil mein Onkel Solomon Guggenheim ihm Rudolf Bauer vorgezogen hatte, seinen drittklassigen Imitator.“³⁶¹ Peggy Guggenheims Antwort an Hilla Rebay lautete folgendermaßen:

Liebe Baroness Rebay,

Ich war sehr vergnügt über Ihren Brief. Herbert Read hat vorgeschlagen, dass ich ihn rahme und in meiner Galerie aufhänge. Er hat auch vermittelt, dass ich das Recht besitze, meinen eigenen Namen zu verwenden, was sie scheinbar beanstanden.

Ich glaube, sie haben eine ganz falsche Vorstellung von meiner Galerie. Ich kann es kaum ein Geschäftsunternehmen oder einen kleinen Laden nennen. Seit mittlerweile 16 Jahren lebe ich unter Künstlern und bin mit etlichen befreundet. Dies ist nun ein neuer Weg und praktisch eine Fortsetzung meines Lebenswerkes. Ich hoffe nun, ausländischen Künstler zu ermöglichen in England bekannt zu werden. Dies kann kaum schädlich für den Namen Guggenheim sein, wie einige andere Skandale im Zusammenhang mit der Kunst [...].

Meine Motive sind rein, und da ich nicht der ersten, sondern der dritten Generation der Guggenheims angehöre, will ich kein Geld verdienen, sondern Künstlern helfen.

Ich habe auch eine schöne und wachsende Gemäldesammlung. Wie auch immer: sie wird nie zweitklassige Maler wie Bauer beinhalten.

*Mit freundlichen Grüßen
Margurite Guggenheim³⁶²*

Hilla Rebay kommentierte das Antwortschreiben von Peggy Guggenheim mit vielen Einschüben an den Rändern. Sie schrieb eine Warnung an Solomon R. Guggenheim an den Rand des Briefes: „*Ich hoffe, Du wirst nie diesen Laden in London betreten.*“³⁶³ Peggy Guggenheim äußerte sich hierzu folgendermaßen:

361 Guggenheim 2006, S. 262

362 Peggy Guggenheim an Hilla Rebay am 17.3.1938, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: A0022, Box: 100588, Folder 10

363 Peggy Guggenheim an Hilla Rebay am 17.3.1938, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: A0022, Box: 100588, Folder 10

*Onkel Solomon würde nicht zu meiner Galerie kommen, weil seine Kuratorin, die Baroness Hilla Rebay das nicht wollte. Sie muss mich verabscheut haben als ich Art of This Century eröffnet habe. Ich wollte den Namen Guggenheim nicht verwenden. Ein der Gründe warum ich Art of This Century eröffnet habe war aus Steuergründen.*³⁶⁴

Ob Solomon R. Guggenheim sich daran hielt, ist nicht überliefert. Der linke Rand des Briefes wurde mit weiteren Notizen versehen, einschließlich: „Aha! Read! *Moholy-Nagy and Co.*“³⁶⁵ Die Korrespondenz verdeutlichte Hilla Rebay, dass der Kunsthistoriker Herbert Read an Peggys Galerie interessiert war. Daraus resultierte eine starke Abneigung der Frauen untereinander und es entsteht vorerst ein Kontaktabbruch, der durch die räumliche Distanz zwischen New York und London befördert wird.

2. Konkurrenz auf der Ebene von Kunstgattungen

2.1 Die Diskrepanz von Abstrakter Kunst und Surrealismus

Während der Zeit, in der die beiden Guggenheim-Sammlungen entstanden, war die Kunstgemeinde, die sich aus Künstlern, Sammlern, Kritikern und Museumsmitarbeitern zusammensetzte, darum bemüht, neue Entwicklungen zu benennen, sie zu kategorisieren und zu fördern. Die Rivalität von Rebay und Guggenheim gründete unter anderem darauf, dass beide jeweils einer bestimmten Strömung der aktuellen Kunst zum Durchbruch verhelfen wollten.³⁶⁶

Im Jahr 1936 zeigte das *Museum of Modern Art* die bahnbrechende Ausstellung *Cubism and Abstract Art*, die von seinem damaligen Gründungsdirektor Alfred H. Barr Jr. organisiert wurde.³⁶⁷ Die Aus-

³⁶⁴ Dotch 1994, S. 11 f.

³⁶⁵ Peggy Guggenheim an Hilla Rebay am 17.3.1938, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: A0022, Box: 100588, Folder 10

³⁶⁶ Vgl. Blessing 2006, S. 190

³⁶⁷ Die Ausstellung *Cubism and Abstract Art* fand vom 2. März bis 19. April 1936 in einem Gebäude an der 11 West 53rd Street von John D. Rockefeller Jr. statt, Ehemann der Gründerin des *Museum of Modern Art*, Abby Aldrich Rockefeller. Die Ausstellung umfasste nicht nur Malerei und Skulptur, sondern auch Beispiele für

stellung war ein wegweisender Versuch, die differenzierten Aspekte der Abstraktion einer breiten Öffentlichkeit zu verdeutlichen und diese zu systematisieren. Es war die erste in einer Reihe von fünf Ausstellungen, die zwischen 1936 und 1943 den wichtigsten Bewegungen moderner Kunst gewidmet wurden. Die Serie umfasste auch *Fantastic Art, Dada, Surrealismus*³⁶⁸ und *Romantische Malerei in Amerika*^{369, 370}. Auf dem Cover des Ausstellungskatalogs veröffentlichte Barr ein Diagramm, das die chronologische Entwicklung zweier Stilrichtungen der abstrakten Kunst grafisch darstellt.³⁷¹ Dieses Diagramm, handgezeichnet von Barr, zeigt die historischen Entwicklungen und Strömungen der modernen Kunst. Es war ein Arbeitsentwurf der ersten Version des Diagramms. Er stellte die noch junge Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts als unaufhaltsamen Drang zur Abstraktion dar, der sich auf zwei unterschiedlichen Wegen vollzog, und verdeutlichte, dass die moderne Kunst von grenzüberschreitenden Einflüssen geprägt war. Die Jahreszahlen am Rand geben darüber Auskunft, dass nach einer Phase des Durcheinanders wieder Übersichtlichkeit eingekehrt ist. Den einen Weg hatte die „nicht-geometrische abstrakte Kunst“³⁷² beschritten, die auf Vincent van Gogh und Paul Gauguin zurückgeht und den Expressionismus, Surrealismus und Werke von Brancusi einschloss. Den anderen Weg hatte die „geometrische abstrakte Kunst“³⁷³ eingenommen, die ihren Ursprung bei Paul Cézanne und Georges Pierre Seurat hat und darüber hinaus De Stijl, Neoplastizismus, Bauhaus und Konstruktivismus beinhaltet. Dieses Zuordnungssystem erklärt die verschiedenen Zugangsweisen zur modernen Kunst, die Quelle der Rivalität zwischen Rebay und Guggenheim.³⁷⁴

Fotografie, Architektur, Möbel, Entwürfe für das Theater, Typografie, Plakate und Filme. Siehe dazu: Barr, Alfred H. Jr.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1986

368 7. Dezember 1936–17. Januar 1937

369 11. November–6. Februar 1944

370 Siehe dazu: Barr, Alfred H. Jr.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1986; Barr, Alfred H. Jr.: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York 1968

371 Verweis zum Diagramm von Alfred H. Barr, Jr.: *Cubism and Abstract Art*, New York 1968

372 Barr, 1986, S. 19

373 Ebd.

374 Vgl. Blessing 2006, S. 190

Wie Beschreibungen ihrer jeweiligen Sammlungen zeigen, begann der Unterschied zwischen den Sammlungen von Hilla Rebay und Peggy Guggenheim auf der sprachlichen Ebene. Hilla Rebay verwendete den Ausdruck „gegenstandslos“ zur Bezeichnung von Kunst, die direkt aus der Fantasie des Künstlers entstand, jedoch nicht abstrakt ist, mit anderen Worten, nicht von der sichtbaren Welt enthoben „abstrahiert“.³⁷⁵ Peggy Guggenheim lehnte es ab, den Ausdruck „gegenstandslos“ zu verwenden, selbst für den nicht-surrealistischen Teil ihrer Sammlung. Sie nannte diese Werke „nicht-realistisch“ oder zuweilen „abstrakt“.³⁷⁶ Gegenstandslos arbeitende Künstler strebten in ihrem Werk nach Integration und Synthese, während Surrealisten ihre gewalttätigen Fragmentierungen verwendeten, um den Betrachter zu schockieren. André Breton, bei dem Peggy Guggenheim für ihren Sammlungskatalog eine Einführung in Auftrag gegeben hatte, vertrat die Ansicht, der Surrealismus sollte das Unbewusste befreien und das Unterdrückte entfesseln.

Wassily Kandinsky, dessen Vorstellungen Rebays Definition von Gegenstandslosigkeit beeinflussten, schrieb, Gemälde sollten „*die menschliche Seele in Vibration*“³⁷⁷ bringen. Die Philosophie der gegenstandslosen Malerei konzentrierte sich auf erhabene Geistessphären, um die Körperlichkeit zu überwinden und mit dem Kosmos zu kommunizieren. Dabei verstand sie den Körper als Hindernis. Surrealistische Kunst gründete hingegen auf der menschlichen Gestalt, indem sie den Körper darstellte und den Betrachter in eine aktive physische Beziehung zum Kunstwerk brachte. Bei beweglichen Skulpturen und interaktiven Installationen wird dieser Aspekt besonders deutlich. Die Ideen der nicht-gegenständlichen Richtung waren eine ernste Angelegenheit, während der Surrealismus häufig auf Humor und Witz setzte. Hilla Rebay schrieb hierzu:

*Die gegenstandslosen Bilder sind der Schlüssel zu einer Welt der immateriellen Erhabenheit. Wenn man die Menschheit lehrt, geistige Werte zu respektieren und zu schätzen, wird man die Nationen beständiger vereinen als jeder Völkerbund.*³⁷⁸

375 Ebd.

376 Guggenheim 1998, S. 53

377 Kandinsky 2006, S. 68

378 Rebay 1936, S. 8

Sie spielt auf die epochale Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* 1936 im *Museum of Modern Art* an, wenn sie schreibt, dass Ausstellungen über Dada ignoriert werden sollten, es sei denn, sie würden eindeutig als historisches Zeugnis präsentiert³⁷⁹. Den Surrealismus kritisierte sie wegen seines Realismus. Im Katalog der Guggenheim-Sammlung 1938 charakterisiert sie die Surrealisten als „*vage intellektuelle Kriminelle in der Kunst, die ihre Unfähigkeit zu reiner intuitiver Schöpfung (...) hinter einer Maske aufsehenerregenden Bluffs verbergen*.“³⁸⁰

Peggy Guggenheims Antwort auf die diffamierenden Veröffentlichungen von Hilla Rebay war von symbolischer Natur. Am 20. Oktober 1942, auf der Ausstellungseröffnung von *Art of the Century*, trug Peggy in ihrem rechten Ohr ein goldenes, von Calder geschmiedetes Mini-Mobile³⁸¹ und im linken Ohr eine rosafarbene Miniaturlandschaft von Tanguy [Abb. 36]. Diese programmatische Ungleichheit in ihren Ohrringen wird als Unparteilichkeit im Kampf zwischen abstrakter und surrealistischer Kunst interpretiert, die sie demonstrativ zur Schau stellte.³⁸² Durch diesen Auftritt betonte Peggy, dass sie sich zu beiden Kunstrichtungen bekannte. Peggy Guggenheim beschreibt ihr Anliegen folgendermaßen: „*Dazu trug ich einen Ohrring von Tanguy und einen von Calder, denn ich wollte betonen, dass ich die surrealistische und die abstrakte Kunst gleichermaßen schätzte*.“ Da sie sich auf einem Gebiet mit vielen verfeindeten Gruppierungen bewegte, vermied sie es, für jemanden Partei zu ergreifen, und vertrat ihren eigenen Glauben an eine künstlerische Revolution. Trotz ihrer engen Beziehungen zu den Surrealisten zögerte sie nicht, andere bis dato unbekannte junge Künstler zu fördern. So gab sie Robert Motherwell und William Baziotes ebenso eine Chance wie Mark Rothko und Clyfford Still und spielte eine entscheidende Rolle in der Karriere von Jackson Pollock, der damals im Museum ihres Onkels als Zimmermann arbei-

379 Second Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Philadelphia (Philadelphia Art Alliance) 1937, New York, 1937, S. 8

380 Third Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery), New York 1938, S. 13

381 Siehe dazu: <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/peggy.html>, Stand: 08.06.2015

382 Vgl. Tacou-Rumney, S. 124

tete. Peggy Guggenheim verweigert sich demnach der Konkurrenz im Kampf zwischen der abstrakten Kunst und dem Surrealismus, nicht zuletzt indem sie die symbolische Geste mittels der Ohrringe inszenierte. Die Konkurrenz war bei Hilla Rebay und Peggy Guggenheim auf die Kunst beschränkt, wobei sie parallel um die Gunst des New Yorker Kunstpublikums konkurrierten. Hilla Rebay verfolgte ihr Ziel, die abstrakte Kunst zu verbreiten und geriet dabei mit Peggy Guggenheim in Wettbewerb, indem sie mit ihr um die Vorherrschaft einer Gattung wetteiferte. Hilla Rebay setzt sich für die abstrakte Gegenwartskunst ein, während Peggy Guggenheims Focus auf dem Surrealismus lag. Die schriftlichen Ausarbeitungen von Hilla Rebay verdeutlichen dieses Anliegen. Es handelte sich hierbei um ein Konkurrenzverhältnis unterschiedlicher Kunsttheorien und kann demnach als ein theoretischer Konkurrenzkampf betrachtet werden, die letztendlich keinen Besiegten hervorbrachte.

2.2 Ambivalente Konkurrenzsituation in Europa

Von den USA aus versuchte Rebay fortlaufend den Kontakt zu Europa, vor allem nach Frankreich und Deutschland, aufrechtzuerhalten, da die europäische Kunst Grundlage ihrer Sammlung war. Hilla Rebay setzte sich für die Verbreitung und Verteidigung der ungegenständlichen Kunst in Europa ein. Die Konkurrenten, gegen die es ihrer Meinung nach zu streiten galt, waren zunächst vor allem die Surrealisten, da sie die abstrakte Kunst als dem Surrealismus überlegene Gattung betrachtete. Rebay trieb die Sorge um, dass angesichts der Vorherrschaft des Surrealismus in Paris die gegenstandslose Kunst ins Hintertreffen geraten könnte. Das von Hilla Rebay geplante *Centre d'Études Artistiques Solomon R. Guggenheim* in Paris sollte daher vor allem als Bollwerk gegen die Surrealisten und deren Anhänger gerichtet sein. Die Planung und Organisation dieser Institution, die ein Büro und eine Bibliothek mit Materialien über gegenstandslos arbeitende Künstler vorsah und das Studium und die Verbreitung der ungegenständlichen Malerei zum Ziel hat, übernahm der Franzose Yvanhoé Ram-

bosson.³⁸³ Die Vorbereitungen zur Gründung des „Centre Guggenheim“ schritten voran, bis Peggy Guggenheim 1939 nach Paris zog, in der Absicht, ihr Museum für Kunst des 20. Jahrhunderts in einem der dortigen Stadthäuser zu eröffnen. In Europa bestand Bedarf an einem Museum dieser Art, und Peggy dachte ursprünglich, dass es besser nach England passen würde als auf den politisch unruhigen Kontinent. London erwies sich jedoch als unhaltbarer Standort und so entschloss sie sich, das Museum in Paris zu eröffnen.³⁸⁴ Mit einer Must-have-Liste begab sie sich auf Einkaufstour.³⁸⁵ Rebay und Rambosson befürchteten, dass ihre Ziele von Solomons Nichte Peggy vereinnahmt und der Name Guggenheim mit deren Projekt in Verbindung gebracht werden könnte. Peggy Guggenheim war allerdings nicht bekannt, dass Hilla Rebay in Paris eine Filiale eröffnen wollte, die den Namen *Centre Guggenheim* tragen sollte.³⁸⁶

Yvanhoé Rambossons und Hilla Rebays schriftliche Korrespondenz über die Gründung des „*Centre d'Études Artistiques Solomon R. Guggenheim*“ zeigt, dass Peggys Aktivitäten die Missbilligung von Hilla Rebays Agenten in Paris auf sich zog, was dazu führt, dass Rambosson Rebay eindringlich in mehreren Briefen davor warnt. In einem Schreiben vom 22. Januar 1940 verfasst Rambosson folgende Worte an Hilla Rebay über Solomon R. Guggenheims Nichte Peggy:

Die Delaunays haben Dir von den Intrigen erzählt, die wir bekämpft haben. Wir haben gewonnen und schließlich hat Peggy Guggenheim, die möglicherweise versucht, ein Vorteil aufgrund ihres Namens zu schaffen, ihre Ausstellung in Paris aufzugeben. (...) Als Beweis sende ich Dir einen Ausschnitt aus der Daily Mail – du wirst sehen, dass ein Plan für ein Museum in Lon-

383 Yvanhoé Rambosson (1872–1943) war ein Kunstexperte, der sich der Verbreitung der bildenden Kunst in Frankreich widmete. Er war ebenso ein Gründer des *Salon des Indépendants* und in den 1930er Chefredakteur der Zeitung *Les Nouvelles des Expositions*. Rebay lernte Yvanhoé Rambosson bereits um 1928 in Paris kennen, als sie sich als Künstlerin etablieren wollte. Rambosson lud sie damals ein, als Künstlerin an der Ausstellung *l'Aéronautique et l'art et première exposition internationale de poste aérienne* teilzunehmen, wofür sie drei ihrer Werke zur Verfügung stellte (vgl. Lukach 1983, S. 127).

384 Lukach 1983, S. 130

385 Vgl. Kapitel III. 2.3 Peggy Guggenheims Sammlungsschwerpunkte

386 Lukach 1983, S. 129

don existiert, und sie ihren Einfluss in Europa sichern will. Wir sind froh, sie zu sehen, wenn Sie Ende Juni ankommen (...)»³⁸⁷

In weiteren Briefen, zuerst an Rebay, später an Solomon R. Guggenheim, präzisiert er seine Befürchtungen, welche er mit dem Künstlerpaar Delaunay und anderen Kollegen teilt. An Rebay schreibt er:

Was mir auffällt ist, dass Mr. Guggenheim als treibende Kraft der ungegenständlichen Kunst gelten sollte [...]. Sehen Sie, Frau Peggy Guggenheim wird eine führende Rolle spielen, und würde die Ähnlichkeit der Namen erleichtern. Vor einigen Monaten wollte sie in London ein Zentrum etablieren, ähnlich wie unseres. [...] Aber sie hat ihre Meinung geändert und sich stattdessen permanent in Paris niedergelassen, sie hat ohne Zweifel stärkeren europäischen Einfluss. Nun kann man Angst haben (ich habe durch bestimmte Künstler, die sie subventioniert, erfahren) dass sie der Bewegung eine andere Richtung gibt. Ich bin daher der Meinung, es ist notwendig, um kontinuierlichen Druck in unseren Bemühungen zu geben.»³⁸⁸

Weiter schreibt er an Rebay:

Es ist jetzt wichtig, dass wir unser Bestehen und unsere Aktionen völlig erklären, wenn wir die Führung der künstlerischen Bewegung beibehalten möchten, die wir starten. Wie ich bereits erklärte, zieht Peggy Guggenheim nach Paris um und möchte ein Museum gründen. Sie subventioniert viele Künstler und kauft viele Malereien. Wenn sie auf diese Art fortfährt, gewinnt sie viel Einfluss. Es darf nicht sein, dass sie von den Leistungen profitiert, die Herr Guggenheim und Sie in so vielen Jahren erbracht haben. Jeder muss wissen, dass sie nur einen Stein dem Monument hinzufügt, das Sie konstruieren.»³⁸⁹

An Solomon R. Guggenheim schreibt er am 9. März 1940:

Ich denke, es ist an der Zeit, dass wir unsere Tätigkeit intensiver fortsetzen (...). Es scheint mir umso notwendiger, da andere Leute zweifellos die gleichen Gedanken haben. Zum Beispiel sprach ich ein paar Worte mit der Baroness, dass Frau Peggy GUGGENHEIM letztes Jahr in London ein Center of Artistic Action eröffnen wollte, und sie sich nun entschieden hat, es in Paris umzusetzen. Sie sucht ein „Hotel Particulier“, in dem sie ein Museum eröffnen kann. Einerseits subventioniert sie eine ziemlich große Zahl an

387 The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archiv, Call Number: M0007, Box: 000128, Folder 42

388 The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archiv, M 0007, Box 000128, Folder 42

389 The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archiv, Hilla Rebay Archiv, M 0007, Box 000128, Folder 42

Künstlern, andererseits gewährt sie ihnen Zuschüsse während des Krieges mit einem monatlichen Beitrag von tausend Francs. Wenn wir nichts tun, ist sie es, die den ganzen Ruhm von Ihren Bemühungen und Tätigkeiten ernten wird. Wenn wir unser Programm realisieren, würde sie unsere Tätigkeiten verstärken. Außerdem muss es im Interesse der Kunst sein, die wir verteidigen, weil ich furchtbare Angst haben würde, dass Frau Peggy G. alleine handelt, sie könnte teilweise abweichen und die Bewegung auf einen falschen Weg bringen. Es ist fast sicher, wenn man die Künstler betrachtet, die sie ermutigend und bis heute fördert. (...) Ich denke daher, dass wir, ab dem 1. April, wieder die regelmäßige Tätigkeit des Zentrums aufnehmen werden, dass du dankenswerterweise realisiert hast.³⁹⁰

Yvanhoé Rambosson und das der Guggenheim-Einrichtung nahestehende Künstlerpaar Delaunay befürchteten, Peggy Guggenheim würde die Früchte der Öffentlichkeitsarbeit des *Centre Guggenheims* aufgrund ihrer verwandtschaftlichen Bande ernten, diese stärker in die von ihr favorisierte surrealistische Richtung lenken und dadurch die nicht-gegenständliche Bewegung außen vor lassen. Er sah in Peggy eine Bedrohung für die Verbreitung der ungegenständlichen Kunst und befürchtete, ihr Name würde Verwirrung stiften und zu unerwünschten Verwechslungen führen. Daher schickte er Briefe nach New York, um über Peggy Guggenheims Aktivitäten zu berichten. Aber Rebay, die mit der Verwaltung des Guggenheim Museums in New York in Beschlag genommen war, reagierte unbesorgt auf Peggys Tätigkeiten in Frankreich:

Ich denke, dass Peggy Guggenheim versucht, auf unserer Erfolgswelle aufzuspringen. Jedoch glaube auch, dass sie nur Gutes tun kann, wenn sie viele Malereien der armen verhungerten Maler kauft.³⁹¹

Bevor es nach einer langen Vorbereitungsphase zu einer größeren Initiative zur Museumsgründung kommen konnte, wurde Frankreich in den Zweiten Weltkrieg verwickelt und das kulturelle Leben in Paris kam zum Erliegen.

390 The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archiv, Hilla Rebay Archiv, M 0007, Box 000128, Folder 43

391 The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archiv, Hilla Rebay Archiv, M 0007, Box 000128, Folder 43

2.3 Verschiedene Konkurrenzsituationen

2.3.1 Konkurrenz im Alltag

Nachdem Peggy Guggenheim 1942 nach ihrer Flucht aus Europa in New York eingetroffen war, kam sie erneut mit Hilla Rebay in Kontakt. Daraus wird ersichtlich, dass abermals die räumliche Nähe ein wesentlicher Faktor für die Konkurrenzsituation der beiden Frauen war. Peggy war gegen Ende des Winters 1942 auf der Suche nach Räumlichkeiten, in denen sie ihre Sammlung zeigen und neue Talente vorstellen konnte. Jimmy Ernst erfuhr, dass die Direktorin vom *Museum of Non-Objective Painting* entschlossen war, allen Initiativen von Seiten Peggys einen Riegel vorzuschieben. Darüber hinaus fand er heraus, dass die meisten Immobilienmakler von Hilla Rebay aufgefordert worden waren, nicht an Peggy zu vermieten. Freunde, die im *Museum of Non-Objective Painting* tätig waren, ließen ihn wissen, dass sie entschlossen waren, alle diesbezüglichen Initiativen von Peggy zu verhindern. Jimmy Ernst schreibt in seiner Autobiografie, er habe von angestellten Künstlerfreunden „im Rebay Museum“³⁹² erfahren, dass sich Hilla Rebay in *“Peggys New Yorker Pläne einmischte, indem sie in Frage kommenden Immobilienformen Konsequenzen androhte für den Fall, dass sie bei der Suche nach einem Galeriegebäude irgendwo im Zentrum Manhattans mit uns zusammenarbeiteten“*³⁹³ John H. Davis äußert sich zu Hilla Rebays Aktionen gegenüber ihren Konkurrenten: *„Solange sie jemanden bewunderte, tat sie alles für ihn, doch wenn man ihre Pläne nur ein einziges Mal blockierte, war sie bereit, einen zu vernichten.“*³⁹⁴ Hilla Rebay nutzte ihre Kontakte, um einer Eröffnung entgegenzuwirken. Trotz aller genannten Widrigkeiten fand Peggy schließlich im obersten Stockwerk eines Hauses an der 30 West 57th Street zwei ehemalige Schneideateliers, die für ihre Zwecke geeignet waren.³⁹⁵

392 Davis 1985, S. 158

393 Ernst, Jimmy: Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst. Köln 1984, S. 372

394 Davis 1985, S. 158

395 Ernst 1984, S. 372; Tacou-Rumney, Laurence: Peggy Guggenheim. Das Leben eine Vernissage. München 1996, S. 121

Indem Peggy Guggenheim sich für Frederick Kiesler als Ausstellungsgestalter von *Art of This Century* entschied, ließ sie es auf eine Machtprobe mit Hilla Rebay ankommen. Hilla Rebay hatte in den 1930er Jahren erwogen, Kiesler die Gestaltung eines nie realisierten Ausstellungsraums im Rockefeller Center zu übertragen.³⁹⁶ Vielleicht beschleunigte der Erfolg von Peggy Guggenheims Museumsgalerie den Entschluss von Solomon R. Guggenheim und Rebay, im Juni 1943 den Architekten Frank Lloyd Wright mit dem Bau eines frei stehenden Gebäudes zu beauftragen, das den Standort an der 54th Street ersetzen sollte. Indem Peggy Guggenheim ihre Räumlichkeiten als Museum bezeichnete, einen für seine Bühnenbilder und spektakulären Schaufenstergestaltungen bekannten Architekten engagierte und ihn dazu brachte, eine neue Art der Kunstpräsentation zu entwerfen, sorgte sie für Aufsehen im New Yorker Kunstbetrieb.

2.3.2 Konkurrenz im Rahmen der Kunstpatronage

Wassily Kandinsky war der zentrale Künstler in Rebays Sammlung des *Museums of Non-Objective Painting*. Auch Peggy Guggenheim hat für ihre Sammlung einige Kandinskys erworben und organisierte bereits in ihrer Galerie *Guggenheim-Jeune* in London eine Einzelausstellung mit seinen Werken, die von 1910 bis 1937 entstanden waren.³⁹⁷ Diese Ausstellung war auch der Anlass für Peggy Guggenheims Schriftverkehr mit Hilla Rebay. Durch Kandinskys Werke traten Rebay und Guggenheim Jahre später wieder in Verbindung und wiesen Überschneidungen in den beiden Sammlungskonzepten auf. Peggy Guggenheim trennte sich während des Zweiten Weltkrieges von Kandinskys *Dominante Kurve* [Abb. 37] aus dem Jahre 1936, weil „gewisse Leute“³⁹⁸ behaupteten, es handle sich um ein faschistisches Bild. Hilla erwarb Jahre später bei Nierendorf die *Dominante Kurve*, die Peggy Guggenheim an Karl Nierendorf verkauft hatte.³⁹⁹ Kurz nach Kandinskys

396 Lukach 1983, S. 83 und S. 92

397 Vgl. Rudenstine 1985, S. 748

398 Guggenheim 1998, S. 476

399 Peggy Guggenheim erwarb das Bild 1938 während der Ausstellung *Exhibition of Paintings. Water-colour Drawings and Gouaches by Wassily Kandinsky* vom 18. Februar bis 12. März 1938) in ihrer Londoner Galerie *Guggenheim Jeune*. Sie verkaufte es 1945 an Karl Nierendorf (*The Story of Art of This Century* 2003, S. 109)

Tod kaufte Hilla bei Nierendorf die *Dominante Kurve*.⁴⁰⁰ Die Sammlerin war bestürzt, als sie das Werk einige Jahre später bei einer Ausstellung der Sammlung ihres Onkels Solomon R. Guggenheim in Rom wiedersah.⁴⁰¹ Peggy Guggenheim, die sich seit der Kandinsky-Retrospektive 1939 in London als dessen Förderin sah, wird sich noch Jahre später über Hillas Coup ärgern.⁴⁰² Sie bezeichnet den Verkauf in ihrer Autobiografie als eine der sieben Tragödien ihres Sammlerlebens.⁴⁰³

2.3.3 Konkurrenz der Namensanalogie

Peggy Guggenheims Galerienname *Guggenheim Jeune* in London war einerseits an der bekannten Galerie *Bernheim-Jeune* orientiert, andererseits verwies ihr Geburtsname Guggenheim auf ihren Onkel, den in New York ansässigen Kunstsammler Solomon R. Guggenheim. Tatsächlich war sie Solomons Nichte, und dessen Beraterin Hilla Rebay schätzte diese Anspielung überhaupt nicht.⁴⁰⁴ Peggy spielte mit dem Namen *Guggenheim Jeune* und schlug mit der vorstehenden Galerie *Bernheim-Jeune* eine Verwandtschaft mit dem renommierten Kunstsammler Felix Fénéon aus Paris vor. Es steht zu vermuten, dass Wyn Henderson⁴⁰⁵, die Geschäftsführerin der Galerie, die den Namen *Guggenheim Jeune* vorschlug, einerseits eine Anspielung auf die bekannte Pariser Galerie *Bernheim-Jeune* beabsichtigte und andererseits deutlich machen wollte, dass es sich hier nicht lediglich um eine Filiale von Solomon R. Guggenheims Museum für nicht-gegenständliche Malerei handelte, sondern um eine davon losgelöste Einrichtung mit anderen Akzentuierungen.⁴⁰⁶ Peggy Guggenheims Ratgeber Max Ernst und Marcel Duchamp waren Dadaisten und Meister des gewitzten Wort-

400 Faltin 2005, S. 215; Susan Davidson: Focusing an Instinct. The Collecting of Peggy Guggenheim, in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 55

401 Guggenheim 1998, S. 447

402 Rudenstine 1985, S. 131, S. 364; Gill, Anton: Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim. New York 2002, S. 186

403 Guggenheim 1998, S. 263

404 Vgl. Kapitel IV 1. Zur Entstehung der Konkurrenz

405 Zu Peggy Guggenheims Galerieleiterin Wyn Henderson vgl. Guggenheim 2006, S. 269 f.

406 Tacoue-Rumney 1995, S. 80

spiels und gleichzeitig erfahrende Händler von Dada-Propaganda. Vielleicht berieten auch sie Peggy, um einen passenden Namen für die Galerie zu finden. Joan M. Lukach äußert sich ebenfalls zu der Namensähnlichkeit. Sie merkt an, dass der Name *Guggenheims Jeune* eine direkte Kampfansage an ihren Onkel Solomon war.⁴⁰⁷ Einige Jahre später, als beide Sammlerinnen in New York ein Museum betrieben, fällt eine weitere Namensähnlichkeit auf. Der Titel von Peggy Guggenheims Museumsgalerie *Art of This Century* erregte aufgrund seiner Ähnlichkeit zu *Art of Tomorrow*, der Debütausstellung vom *Museum of Non-Objective Painting* für Aufsehen.⁴⁰⁸ Diesen Namen hat Hilla Rebay der Eröffnungsausstellung für das *Museum of Non-Objective Painting* gegeben, die am 1. Juni 1939 mit einem ambitionierten Jahrhundertüberblick eröffnete. Der Sammlungskatalog *Art of This Century* erschien im Mai 1942 und annoncierte der New Yorker Kunstwelt ihre Rückkehr aus Europa sowie die bevorstehende Eröffnung ihres Galerie Museums unter demselben Namen. Für Guggenheim war der Katalog eine „*Anthologie der modernen Kunst*“⁴⁰⁹, dessen Titel sicher nicht zufällig auf die Debütausstellung der Kunstsammlung ihres Onkels Solomon R. Guggenheim anspielte.⁴¹⁰

3. Kunstkritische Rezeption

3.1 Museum of Non-Objective Painting

Es erstaunt nicht, dass Rebays Kunstanschauungen den Kritikern fragwürdig und diskutabel vorkamen. Diverse Artikel in der New York Times

407 Lukach 1983, S. 155

408 Weld 1988, S. 268; Gill 2003, S. 293

409 Guggenheim 2006, S. 395

410 Gill, Anton: *Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim*, New York 2002, S. 293; Don Quaintance: *Erecting the Temple of Non-Objectivity: The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum*, in: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009, S. 188; Tasch Stephanie: „Serving the future instead of preserving the past“ Die Sammlerin Peggy Guggenheim, in: *Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, hrsg. von D. Wimmer, Berlin 2009, S. 159

von Aline B. Louchheim⁴¹¹ belegen, warum Rebay ihre Kunstauffassungen nicht etablieren konnte und in der Kunstwelt nicht ernst genommen wurde.⁴¹² Die Kunstkritikerin erklärte, dass dem allgemeinen Publikum das *Museum of Non-Objective Painting* wie ein esoterischer, okkultur Ort erschienen sein muss, an dem eine mystische Geheimsprache gesprochen wurde. Louchheim zufolge fürchteten einige Künstler um ihr Ansehen, wenn sie mit Rebays Museum in Zusammenhang gebracht worden wären. Verstärkt wurde diese ablehnende Haltung dadurch, dass mystische und okkulte Überzeugungen mit bestimmten Theorien des Nationalsozialismus assoziiert wurden und seit den dreißiger Jahren Argwohn weckten.⁴¹³ Die ungegenständliche Kunst wurde in den 20er und 30er Jahren vielfach als zutiefst „deutsch“ angesehen und daher abgelehnt.⁴¹⁴ Rebays Argumentation für diese Kunst basierte darüber hinaus auf der Propagierung des „Geistigen“, das diese Kunst darstellte. Aber *„in den 30er und 40er Jahren wurden mythische und okkulte Vorstellungen wegen ihrer evidenten und wohlbekannten politischen Assoziationen zunehmend verdächtig“*.⁴¹⁵ In den 50er Jahren wandelte sich der Begründungszusammenhang in der Ablehnung ungegenständlicher Kunst, sie wurde jetzt als „kommunistisch“ angesehen.⁴¹⁶ Zum einen richtete sich der Protest gegen Rebays Sammlungsschwerpunkt, der eine unliebsame und unverstandene Kunstrichtung ins Zentrum rückte, jedoch die immer populärer werdenden Surrealisten nahezu völlig ausschloss. Louchheim charakterisiert Rebay als doktrinär und fana-

411 Aline B. Louchheim (1914–1972) war eine Kritikerin, Autorin und TV-Journalistin der Kunst und Architektur in den Vereinigten Staaten. Nach der Hochzeit mit dem Architekten Eero Saarinen veröffentlichte sie unter dem Namen Aline Bernstein Saarinen.

412 Louchheim, Aline B.: *Museum in Query: Guggenheim Foundation's Policies-Frank Lloyd Wright's Plans Involved*, in: *New York Times* vom 22.04.1951; Louchheim, Aline B.: *A Museum's Future: Non-Objective Museum Discloses Plans*, in: *New York Times* vom 505.08.1951

413 Siehe dazu: Tuchmann, Maurice: *Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst*, in: *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890–1985*, hrsg. von M. Tuchamnn, Kat. Ausst., Los Angeles (County Museum of Art) 1988, Stuttgart 1988, S. 18; von der Bey 2013, S. 49 f.

414 Lukach 1983, S. 59

415 Tuchmann, Maurice: *Verborgene Bedeutungen in der abstrakten Kunst*, in: *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890–1985*, hrsg. von M. Tuchamnn, Kat. Ausst., Los Angeles (County Museum of Art) 1986, Stuttgart 1988, S. 18

416 Lukach 1983, S. 173

tisch, wenn sie die Behauptung aufstellt, Rebay habe im Zuge einer leidenschaftlich-mystischen Verteidigung abstrakter Kunst in einer deutschen Kunstzeitschrift kundgetan, dass es bedauerlich sei, dass die Bomben während des Zweiten Weltkrieges nicht heftiger eingeschlagen hätten, um die gesamte alte Kunst zu zerstören, so dass sich endlich die eigene Zeit erfüllen könnte.⁴¹⁷ Spezieller Angriffspunkt war aber auch ihre Hervorhebung von Bauers Kunst, den Rebay unbeirrt als zweites Genie neben Kandinsky durchsetzen wollte. Jeder Kunstkritiker stimmte darin überein, dass Bauers Arbeiten in keinem anderen Museum diese starke Präsenz erhalten hätten. Aline B. Saarinnen regte nach einer von Bauer beherrschten Ausstellung in einem Artikel an:

„Das Museum für ungegenständliche Malerei sollte seine Sammlung und seine Gelder, einschließlich der für die Errichtung seiner bleibenden Stätte beiseite gelegten, einem der etablierten New Yorker Museen, die sich auf moderne Kunst spezialisieren, übergeben.“⁴¹⁸

Als 1952 James Johnson Sweeney, früherer Leiter der Gemälde- und Skulpturenabteilung des *Museum of Modern Art*, das Direktorat des Museum übernahm, war die Kunstkritikerin erleichtert.⁴¹⁹ In ihrer kritischen Auseinandersetzung mit der Museumsarchitektur und rSammungsstruktur stehen die Artikel von Aline B. Saarinnen stellvertretend für die meisten Beurteilungen der Presse zur damaligen Zeit.⁴²⁰

417 Louchheim, Aline B.: A Museum's Future: Non-Objective Museum Discloses Plans, in: New York Times vom 05.08.1951

418 Louchheim, Aline B.: Museum in Query: Guggenheim Foundation's Policies-Frank Lloyd Wright's Plans Involved, in: New York Times vom 22.04.1951

419 Siehe dazu: Saarinen, Aline B.: Lively Gallery for Living Art, in: New York Times vom 30.05.1954

420 Weitere Pressestimmen: Karole Vail: A Museum in the Making: Two Artists and their Patron: Hilla Rebay, Rudolf Bauer and Solomon R. Guggenheim, in: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 46–49

3.2 Art of This Century

Peggy Guggenheim personifizierte wie keine andere Galeristin die Rettung der Pariser Avantgardeskultur. Zudem verkörperte sie die „Suche nach dem Extremen“ in der zeitgenössischen Kunst:

*Miss Guggenheim hofft, dass Art of This Century ein Zentrum für Künstler wird, wo sie sich gut aufgenommen fühlen und der ihnen den Eindruck vermittelt, dass sie gemeinsam am Aufbau eines Forschungslaboratoriums für neue Ideen arbeiten.*⁴²¹

Peggy Guggenheims Galerie stellte in der Welt der Kunst eine Ausnahme dar, denn sie war beliebt und erfolgreich zugleich. Natürlich zogen auch Galerien wie Alfred Stieglitz' *An American Place* und Museen wie das *Museum of Modern Art* viele Besucher an, insgesamt aber waren diese Einrichtungen eher etwas für ausgewiesene Kunstkenner. Zwar besprachen Kunstkritiker von Zeitungen wie *The Sun*, *World-Telegram* und *Herald Tribune* auch Ausstellungen anderer Galerien, doch die in *Art of This Century* gezeigten Objekte fanden häufiger in den Medien Erwähnung, und über keine andere Galerie wurde umfangreicher landesweit berichtet als über Peggy Guggenheims Einrichtung.⁴²² Die Berichterstattung vollzog sich darüber hinaus nicht nur in der Fachpresse, sondern auch in Presseorganen, die eine breite Leserschaft ansprechen wollten, wie beispielsweise *Times* oder *Newsweek*.⁴²³ Sogar die Modezeitschrift *Vogue* brachte insgesamt drei Artikel über *Art of This Century*. Die Geschichte wurde in einer Ausgabe der *Vogue* von 1942 unter dem Titel *Long Season ... Short Dresses* publiziert.⁴²⁴ Zwei Models posierten in den Räumlichkeiten der Surrealistischen Galerie in den neuesten Kleidern der Saison.

In *Art of This Century* herrschte eine besondere Atmosphäre. Der Musiker John Cage bezeichnete sie als „eine Art von Spielplatz (...) man lief nicht einfach nur durch, man konnte gar nicht anders, als ein

421 Press Release – Peggy Guggenheim to open Art Gallery „Art of this Century“ (20. Oktober 1942), in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 179

422 Vgl. Dearborn 2004, S. 288

423 Dearborn 2004, S. 290

424 *Long Season ... Short Dresses*, in: *Vogue*, Januar, 1943, S. 42–43

Teil davon zu werden.“⁴²⁵ Zwar schlenderte die Mehrzahl der Besucher ruhig durch die Räume und man unterhielt sich dabei allenfalls leise, doch es gab auch immer wieder Leute, die die Möglichkeiten nutzten, die Peggys Kunstzentrum ihnen bot. Die „eigenwillige Umgebung“, schrieb eine Kritikerin, „war Ausdruck einer vorbehaltlos liberalen Einstellung und regte zu Diskussionen und zum Gedankenaustausch an. Man wusste nie, welcher Künstler sich gerade mit welchem anderen Künstler oder Kritiker stritt“.⁴²⁶ Klaus Mann beschreibt *Art of This Century* folgendermaßen:

*Die Guggenheim-Galerie gleicht dem Amüsierpark einer zweitrangigen Weltausstellung, sagen wir in Mexico City oder Bukarest, mit allen möglichen sich drehenden Rädern, wechselnden Lichtern und mechanischen Tricks. Verborgен in all dem kann der Kenner allerdings ein paar wirklich ausgezeichnete Bilder von Chagall, de Chirico, Klee oder Braque entdecken.*⁴²⁷

Eine Besprechung, die Peggy wohl am besten gefallen haben könnte, enthielt eine direkte Anspielung gegen die Baroness und Onkel Solomon:

*Wenn das Museum of Non-Objective Art fertiggestellt sein wird, steht einer der vernünftigsten und originellsten Versuche, Bilder zu zeigen, zum Vergleich bereit.*⁴²⁸

Zeitweilig wurde das Installationskonzept zur eigentlichen Attraktion des Museums zu werden, was durchaus erklärtes Ziel des ausführenden Architekten war.⁴²⁹ Berichte von Besuchern der Ausstellung betonten die innovativen Aspekte der Installation: die geschwungenen Wände, die automatisch geschaltete Beleuchtung sowie jene Exponate, die der aktiven Beteiligung der Besucher bedurften.

425 Zitiert nach: Altshuler, Bruce: *The Avant-Garde in Exhibition*, New York, 1994, S. 155

426 Grace Glueck: *Paying Tribute to the Daring of Peggy Guggenheim*, in: *New York Times* 1.3.1997, zitiert aus *Dearborn* 2007, S. 291

427 Mann, Klaus. *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942–1949*, hrsg. von U. Naumann, M. Töteberg, Hamburg 1994, S. 23

428 Edgar J. Kauffmann: *The Violent Art of Hanging Pictures*, Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, in: *Peggy Guggenheim's scrapbook*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Mikrofilm ITVE I, zitiert aus: *Dearborn* 2004, S. 289

429 Guggenheim 2006, S. 232

Die Reaktionen der Presse auf die Ausstellung waren durchaus gespalten, es gab bewundernde Artikel, aber auch Kritik an der eigenwilligen Form der Präsentation. Edward Alden Jewell, Chefkritiker der *New York Times*, beschreibt diese folgendermaßen:

Die Wand eines langgestreckten, dem Kubismus und anderen Ausdrucksformen der abstrakten Kunst gewidmeten Raumes ist mit dunkelblauer Leinwand bedeckt und nicht eben, sondern verläuft sinusgleich und ein wenig geschlängelt. Die Längswände eines anderen Raumes, der die Surrealisten beherbergt, sind aus Holz und konkav. Die meisten Bilder hängen nicht direkt an der Wand, sondern schweben statt dessen von der Decke herab, manchmal dicht an der Wand, dann wieder mitten im Raum, an einem geschickten Mechanismus befestigt, der es dem Besucher erlaubt, sie nach Belieben zu drehen. Rahmen gibt es nicht.⁴³⁰

In seiner Besprechung für die *New York Sun* schrieb Henry McBride anerkennende Kommentare über die Installation, bis er schließlich mit dem an- und ausgehenden Licht abrechnete, das dem Besucher sein Tempo aufzwang, da es das Betrachten durch eine programmierte Zeituhr unterbrach. Und er kam zu dem Schluss: „Dagegen wäre vielleicht nichts zu sagen, wenn man den Moment des Eintretens plane und als Marionette umherginge. Wer aber ist schon gern eine Marionette (...).“⁴³¹ Zusammenfassend kann man sagen, dass die Presse von der Präsentation der Kunstaussstellung durchaus angetan war, das Echo fiel weitgehend höflich und wohlwollend aus.⁴³²

430 Edward Alden Jewell: Gallery Premiere Assists Red Cross, in: *New York Times*, 25.10.1942, S. 22, zitiert nach Dearborn 2005, S. 288

431 McBride, Henry: New Gallery Ideas, in: *The New York Sun*, 23.10.1942, zitiert aus: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002, S. 25

432 Weitere Anmerkungen zu den Presseberichten von *Art of This Century*: Valentina Sonzogni: Anmerkungen zu den Presseberichten 1942–1946, in: Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002; Peggy Guggenheim fasst einige Presseartikel in ihrer Autobiografie zusammen: Guggenheim 2006, S. 482 ff.

V. Weibliches Mäzenatentum und Kunstsammlerinnenkultur

1. Weibliches Mäzenatentum

Unter weiblichem Mäzenatentum wird das Engagement von Frauen in Form von finanziellen Ressourcen und der Bereitstellung von Netzwerken zugunsten von Kunst und Kultur verstanden. Die Erwartungen im Hinblick auf diese Aktivitäten sind dabei ganz unterschiedlich. Die Mäzenin erwartet von ihrer Investition in der Regel eine rein gefühlsmäßige Befriedigung, wobei es sich dabei um das Bewusstsein handeln kann, sein Geld gut investiert zu haben, oder aber um sozialen Prestigegewinn.⁴³³ Sie haben das Bedürfnis, etwas Bleibendes zu hinterlassen, oder den Wunsch, die Gesellschaft dauerhaft zu beeinflussen. Das kulturhistorische Phänomen des Sammelns wurde bereits in vielen wissenschaftlichen Arbeiten untersucht, jedoch lag fast all diesen Arbeiten die Annahme zugrunde, dass das Sammeln von Kunst eine vorwiegend männliche Domäne gewesen ist.⁴³⁴ Jedoch hatten auch Frauen als Kunstsammlerinnen an der Sicherung und Entwicklung der Produktionsbedingungen von Kunst einen elementaren Anteil und die Kunstgeschichte somit maßgeblich geprägt. Durch deren Empfehlungen und Unterstützung haben sie Künstler vorangetrieben, die sonst vielleicht unentdeckt geblieben wären. Ein verbreitetes Vorurteil gegen den Typus der Mäzenin lautet, dass es sich hierbei zumeist nur um reiche Damen handelte, die nicht wussten, wohin mit ihrem Geld, und lediglich aus Langweile Künstler förderten. Gewiss gab es diesen Typus,

433 Bortoluzzi Dubach / Elisa, Frey / Hansrudolf: Mäzeninnen. Denken, Handeln, Bewegen, Bern 2014, S. 12

434 Hirschfeld, Peter: Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, in: Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. 40, Berlin 1968; Daweke, Klaus / Schneider, Michael: Die Mission des Mäzens. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste, Wiesbaden 1987

aber er hinterließ kaum Spuren in der Geschichte des weiblichen Mäzenatentums. In den letzten Jahrzehnten wurde deutlich, welche Entdeckungen die Künstlerinnenforschung birgt.⁴³⁵ Die Zeit um 1900 markierte den Beginn eines bürgerlichen Emanzipationsprozesses. Frauen erhielten nicht nur einen verstärkten gleichberechtigten Zugang zur Politik und zum höheren Bildungswesen, sondern traten verstärkt im zuvor männlich geprägten Kunstbetrieb in Erscheinung. Erworbener Reichtum war hierfür eine wichtige Voraussetzung. Vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts engagierten sich Amerikanerinnen als Sammlerinnen und Museumsgründerinnen im eigenen Land. Peggy Guggenheims und Hilla Rebays sammlerische Praxis, ihre Galeriegründungen und die Umsetzung eigener Museen standen in der Tradition weiblichen Engagements in der Entwicklungsgeschichte amerikanischer Institutionen. Ihre sammlerische Aktivitäten vollzogen sich vor dem Hintergrund einer bestehenden, nicht zuletzt weiblichen Tradition.⁴³⁶ Das im Jahre 1929 eröffnete *Museum of Modern Art* ging auf die Initiative von drei einflussreichen und vermögenden Frauen zurück: Abby Aldrich Rockefeller, Lillie Bliss und Mary Quinn Sullivan. Isabella Stewart Gardner gründete das gleichnamige Museum in Boston, Gertrude Vanderbilt Whitney das *Whitney Museum für amerikanische Kunst* in New York. Die Erforschung der Geschichte weiblicher Mäzene und ihrer Rezeption ist dennoch in der Forschung ein weitgehend unbearbeitetes Feld und bisher kaum eingehender untersucht worden.⁴³⁷

- 435 Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, hrsg.: B. Jürs, Berlin 2000; Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, hrsg. von D. Wimmer, Berlin 2009
- 436 Vgl. Stavitsky, Gail: Museen und Sammler, in: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Kat. Ausst., hrsg. von C. Joachimides / N. Rosenthal / D. Anfa / G. Fietzek / B. Adams, Berlin (Martin Gropius-Bau) 1993 / London (Royal Academy of Arts) 1993, München 1993, S. 163–170
- 437 Erst in den letzten Jahren sind Veröffentlichungen zum Thema erschienen: Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, hrsg.: B. Jürs, Berlin 2000; Fölsing, Ulla: Frauen sammeln anders. Peggy Guggenheim und andere im Kunstkauf-Rausch, Hamburg 2004 (Weltkunst, Bd. 7); Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, hrsg. von D. Wimmer, Berlin 2009; Bortoluzzi Dubach / Elisa, Frey / Hansrudolf: Mäzeninnen. Denken, Handeln, Bewegen, Bern 2014, S. 12; Sichtermann / Barbara, Rose / Ingo: Mäzeninnen Ein Leben für die Kunst, München 2014, S. 15

1.1 Zur Rezeption von Hilla Rebay als Mäzenin

Obwohl Hilla Rebay Zuschüsse und Stipendien an Künstler vergab, wurde sie nicht als großzügige Mäzenin angesehen. Rebay hatte eine Form der Kunstförderung praktiziert, die auch Ausschlussmechanismen und Verweigerung, wie das Aberkennen von „Genie“ und das Nicht-Fördern von bestimmten Kunstrichtungen einschloss. Dieser Umstand wurde seitens des Kunstbetriebs besonders konfliktgeladen beurteilt.⁴³⁸ Man kann das Mäzenatentum und damit auch das Verhältnis von Rebay und Solomon R. Guggenheim als einen Tauschhandel betrachten. Guggenheim stellte Rebay Vermögen zur Verfügung, damit sie ihre langjährigen Ideen umsetzen konnte. Rebay revanchierte sich im Gegenzug mit dem Zugang zur künstlerischen Avantgarde und ermöglichte Guggenheim Prestigegewinn als Förderer der Kunst und verhalf ihm zu einem dauerhaften Denkmal. Als Geschäftsleute hatten die Guggenheims ein ausgeprägtes Gespür dafür, dass die Bilderkäufe auch wirtschaftlich gute Investitionen waren. Das Ausblenden des weiblichen Mäzenatentums scheint eine wesentliche Ursache dafür zu sein, dass lange Zeit sogar dessen Anteil an der Entstehung der Sammlung und der Planung des Museumsneubaus nicht angemessen gewürdigt wurde. Rebay wurde dadurch der Status der ernstzunehmenden Vertreterin der Stiftung abgesprochen. Die Sammlung öffnete und wandelte sich und die Bedeutung der Initiatorin verblasste zunehmend, während Solomon R. Guggenheim als Mäzen zum Inbegriff einer aufgeklärten Moderne wurde. Die Journalistin Petra Kipphoff schreibt anlässlich der Guggenheim Ausstellung 1989 in der Berliner Nationalgalerie, dass Rebay in Wahrheit die Mäzenatin ihres Gönners gewesen sei.⁴³⁹ Sie wurde als Mäzenatin des eigentlichen Mäzens wieder rehabilitiert.

438 Vgl. Kapitel I. 2 Anlass und Problem der Untersuchung und II. 2.4 Hilla Rebay zwischen Mäzenatentum, und Künstlerhabitus

439 Kipphoff, Petra: Guggenheim hoch zwei. In Berlin zu sehen: 60 Meisterwerke aus New York und Venedig, in: ZEIT ONLINE, <http://www.zeit.de/1989/08/guggenheim-hoch-zwei>, 17.2.1985, abgerufen am 23.04.2015

1.2 Zur Rezeption von Peggy Guggenheim als Mäzenin

Peggy Guggenheims Karriere als Kunstmäzenin begann im Jahr 1938 mit der Eröffnung der Galerie *Guggenheim Jeune* in London. Die schon zuvor gewährten finanziellen Unterstützungen von Künstlern aus dem Freundeskreis und gelegentliche Ankäufe von Kunstwerken erhielten seit 1940 mäzenatische Qualität. Von diesem Zeitpunkt an förderte und sammelte sie stärker systematisch. Ökonomisch abgesichert, standen Peggy Guggenheim als Enkelin und Erbin des Großindustriellen Meyer Guggenheim die Erträge eines fest angelegten Kapitals, das die finanzielle Grundlage ihres Mäzenatentums bildete, zur freien Verfügung. Peggy Guggenheim war keine konventionelle Kunstliebhaberin oder Mäzenin. Sie hatte aus ihren Bemühungen, zu sich selbst zu finden, und sich von den Beschränkungen zu befreien, die die Zugehörigkeit zu einer bekannten und wohlhabenden Familie mit sich brachte, eine Berufung entwickelt. Anstatt standesgemäß zu heiraten und in der Fürsorge für Mann und Kinder aufzugehen, hatte sie in Frankreich und Großbritannien ein Leben an der Seite wechselnder Lebensgefährten und Freunde aus literarischen und künstlerischen Kreisen geführt. Wie schon zuvor in Paris und London machte Peggy Guggenheim auch in New York keinen großen Unterschied zwischen ihrer Galerie und ihrer Sammlung. Die Sammlung bestand aus einer Auswahl dessen, was sie in der Galerie ausstellte. Mit dem Galeriemuseum *Art of This Century* erreichte Peggy Guggenheim den Höhepunkt ihres Einflusses. Indem sie in den 1940er Jahren als Förderin der aktuellen amerikanischen Gegenwartskunst auftrat, beschleunigte Guggenheim mit ihrer mäzenatischen und galeristischen Tätigkeit den zeitgleich einsetzenden Prozess der Verschiebung des Zentrums der Kunstwelt von Paris nach New York. Zum einen gelang ihr der Transfer von Werken der europäischen Vorkriegsavantgarde nach Amerika. Zum anderen agierte sie als Repräsentantin der europäischen Kultur im Exil, deren Repräsentanten in ihren Galerieräumen einen Treffpunkt fanden. Interessanterweise verließ sie bereits vor der endgültigen Durchsetzung des Amerikanischen Expressionismus und der New York School das Land für immer. Besonders im letzten Kapitel ihrer Autobiografie betont sie ihre Verdienste um die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, dank derer sie der Nachwelt in Erinnerung bleiben wer-

de. So beurteilt sie zum Beispiel ihren Einsatz für Pollock als die „*achtbarste Leistung*“⁴⁴⁰ ihrer Fördertätigkeit. Ihre Selbsteinschätzung ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass das letzte Kapitel der Autobiografie den Jahren von 1960 bis 1978 gewidmet ist und damit einen Zeitraum abbildet, in dem die Bedeutung der von ihr gesammelten Werke und geförderten Künstler für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts anerkannt wurde. Britta Jürgs bemerkt über die eigene Positionierung Guggenheims:

*Peggy Guggenheim gelang es mit Hilfe ihrer Autobiografie und vor allem aufgrund ihres Schachzuges, ihre Sammlung in Venedig nach ihrem Tode mit dem Solomon Guggenheim-Imperium einzuverleiben, diese geschlossen zu bewahren und ihren eigenen Namen für die Nachwelt auch weiterhin mit dieser zu verknüpfen.*⁴⁴¹

Die Peggy Guggenheim Foundation in Venedig trägt auch weiterhin ihren Namen, ist aber Teil des mittlerweile weltweit operierenden Guggenheim- Imperiums ihres Onkels. Welche Bedeutung sie ihres Einflusses als Mäzenin beimaß, ist an dem Wunsch nach Aufbewahrung ihrer Urne im Skulpturengarten des Palazzo Venier in Venedig abzulesen. Die Sammlung erhält dadurch den Charakter einer Grabstätte, die das Fortbestehen der Sammlung und dadurch auch die Erinnerung an Peggy Guggenheim garantiert.

2. Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung

Mit Gertrude Stein, Katherine S. Dreier und Galka E. Scheyer stehen drei weitere Kunstsammlerinnen im Mittelpunkt dieses Kapitels, die sich als Künstlerinnen und Kuratorinnen der modernen Kunst verschrieben hatten. Die Sammlerinnen, die im europäisch-amerikanischen Kulturraum im letzten Jahrhundert agierten, trugen herausragende Sammlungen der Kunst der Klassischen Moderne zusammen und entwickelten Strategien, um bestimmten Stilrichtungen der Kunst zum Durchbruch zu verhelfen. Für ihre Tätigkeiten brachten alle drei Frauen wichtige Voraussetzungen mit. Sie stammten aus gutbürgerli-

440 Guggenheim 2006, S. 297

441 Jürgs 2000, S. 11

chem oder adligem Hause, waren in ihrer Jugend viel gereist und sprachen mehrere Sprachen. Darüber hinaus kannten sie die europäischen Kunstzentren und hatten eine Vielzahl von Künstlern persönlich kennengelernt. Obwohl sie nur über begrenzte finanzielle Mittel zum Erwerb von Kunstwerken verfügten, trugen sie dennoch bemerkenswerte Sammlungen zusammen, indem sie Bilder als Aufmerksamkeiten und Geschenke von den Künstlern, für die sie sich einsetzten, erhielten oder günstige Gelegenheiten für Erwerbungen nutzten. Das Wirken von Gertrude Stein, Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer, Hilla Rebay und Peggy Guggenheim gründete auf ihrer Begeisterung für die moderne Kunst sowie auf ihrem persönlichen Verhältnis zu den Künstlern, für die sie sich einsetzten. Sie verstanden es als ihre Aufgabe, die Botschaft der modernen Kunst weiterzugeben und einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Der Erfolg bestand vor allem darin, einen Grundstein für das Verständnis der modernen Kunst in den USA gelegt zu haben. Obwohl die Frauen ihr Leben der Verbreitung der modernen Kunst durch Ausstellungen, Vorträge und Publikationen verschrieben hatten, blieben sie Einzelkämpferinnen. Die Aktivitäten der drei Genannten nahmen Hilla Rebay und Peggy Guggenheim mit Interesse zur Kenntnis, deren Zusammenarbeit ging jedoch kaum über Leihgaben für Ausstellungen hinaus.⁴⁴²

2.1 Gertrude Stein und „die Großen Vier“

Gertrude Stein wurde am 3. Februar 1874 in Allegheny, Pennsylvania in einer wohlhabenden jüdischen Familie als jüngstes von fünf Kindern, geboren. Ihre ersten Jahre lebte sie in Wien und Paris. 1879 zog die Familie nach Oakland Kalifornien. Als Gertrude 14 Jahre alt war, starb ihre Mutter, drei Jahre später auch ihr Vater. Gertrude Steins Vater war erfolgreicher Unternehmer und hinterließ ein Vermögen, das es den Kindern ermöglichte, von der Erbschaft zu leben. Michael, der älteste Bruder, wurde daraufhin zum Vormund für die jüngeren Geschwister ernannt.

⁴⁴² Vgl. Lukach 1985, S. 226 ff.

Als Gertrude 18 Jahre alt war, zog sie zu ihren Tanten nach Baltimore, schrieb sich als Gasthörerin am Radcliffe College der Harvard-Abteilung für Frauen ein und studierte Biologie und Philosophie. Ab 1897 folgte ein Studium der Psychologie und Medizin an der *Hohn Hopkions Medical School* in Baltimore. Um die Jahrhundertwende vernachlässigte Gertrude ihre universitären Verpflichtungen, da sie sich in ein lesbisches Dreiecksverhältnis verstrickte, was dazu führte, dass sie ihr Studium schließlich abbrach. Gertrude folgte im Jahre 1902 ihrem Bruder Leo nach Paris und beide bezogen zusammen eine Wohnung in der Rue de Fleurus 27. Gertrude und Leo konnten von den Dividenden des durch Michael angelegten Geldes angenehm leben, und da Gertrude sein Interesse für moderne Kunst teilte, kauften sie sich gelegentlich gemeinsam ein Kunstwerk. Aus einer unerwarteten 1000 Dollar-Verfügung des älteren Bruders wurde daraus der Anfang einer Sammlung mit Bildern von Paul Gauguin, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Felix Vallotton, Chatles Manguin, Eugène Delacroix. Die Geschwister kauften die Bilder nicht etwa als Investitionen, sondern aus Begeisterung für die Avantgarde. In der Rue de Fleurus war zu jener Zeit die größte Cézanne-Sammlung zu sehen. In der Regel war es Leo Stein, der die Bilder aussuchte, die sie kauften. Für ihn waren die bedeutendsten Maler der Zeit Manet, Renoir, Degas und Cézanne sind, die großen Vier. Das Geschwisterpaar entdeckte darüber hinaus den Anführer der Künstlergruppe *Les Fauves*, Henri Matisse, darüber hinaus André Derain, Henri Manguin, Maurice de Vlaminck, Alexej von Jawlensky sowie Wassily Kandinsky. Leo Stein, der bis dahin den Bildern von Matisse eher zurückhaltend gegenübergestanden hatte, war vom Fauvismus angetan und kaufte zusammen mit Gertrude Stein in kurzen Abständen mehrere Bilder von ihm. Die Steins wurden zu den wichtigsten Pariser Kunden von Matisse und sicherten ihm durch regelmäßige Käufe ein Einkommen. Die Geschwister wurden im Laufe der Jahre durch ihre Bilderkäufe und ihren ungewöhnlichen Geschmack bekannt, und immer mehr Leute kamen, um die vielen Gemälde zu sehen, die in der Rue de Fleurus an den Wänden hingen. Um den Andrang etwas übersichtlicher zu gestalten, etablierte sich der Samstagabend als halböffentliche Soirée.

Nach und nach begannen die Leute in die Rue de Fleurus zu kommen, um die Matisses und Cézannes zu sehen, Matisse brachte Leute mit, jeder

*brachte irgend jemanden mit, und sie kamen zu jeder Zeit, und es begann eine Plage zu werden, und auf diese Weise begannen die Samstagabende.*⁴⁴³

Amerikanische Bekanntschaften der Geschwister kamen regelmäßig zu Besuch und brachten Freunde mit, die ihrerseits Freunde mitbrachten. Die Steins stellten eine fruchtbringende Verbindung zwischen künstlerischen und mondänen Kreisen her und verhalfen nicht nur Matisse zu zahlungskräftigen Kunden, die das Haus bevölkerten, um die inzwischen stattliche Bildersammlung zu sehen.

*An den Wänden entlang standen mehrere gewaltige italienische Renaissancemöbel und in der Mitte des Raumes ein großer Renaissance-tisch, darauf ein hübsches Tintenfaß, und auf dem Ende sorgfältig gestapelt mehrere Hefte, die Sorte Hefte die französische Kinder benutzen, mit Bildern von Erdbeben und Entdeckungsreisen auf dem Deckblatt. Und an allen Wänden bis oben an die Decke waren Bilder.*⁴⁴⁴

Während Leo seine Zeit als eine Art Museumsführer und Kritiker ausfüllte, der seine Gäste mit langen Diskursen über Malerei und Literatur unterhielt, hatte Gertrude sich zwischenzeitlich dem Schreiben zugewandt und verfasste experimentelle Romane, Novellen, Essays, Gedichte, literarische Porträts und Bühnenwerke, in denen sie sich über sprachliche und literarische Konventionen bewusst hinwegsetzte.

Leo lernte in einer Galerie Picasso kennen, der im Jahr 1905 noch nahezu unbekannt war. Die ersten Bilder, die Leo von Picasso erwarb, gefielen Gertrude anfänglich nicht. Aber nach der Bekanntschaft Picassos mit Gertrude Stein im Rahmen eines Besuchs in der Rue de Fleurus, saß Gertrude ihm in den nächsten Monaten Modell.⁴⁴⁵ Während der vielen langen Sitzungen des Jahres 1906 festigte sich die Freundschaft zwischen Gertrude Stein und Picasso und er wurde zum Stammgast im Haus der Geschwister. Gertrude nutzte diese Treffen auch als Feldarbeit für ihre eigenen Charakterstudien, und viele der Gäste der Rue de Fleurus fanden sich in Gertrudes literarischen Por-

443 Stein, Gertrude: Autobiographie von Alice B. Toklas. Zürich 2006, S. 59

444 Stein 2006, S. 18

445 Pablo Picasso: Bildnis Gertrude Stein, 1906, Öl auf Leinwand, 99,6 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Das Gemälde befand sich bis zu Gertrude Steins Tod im Jahr 1946 in ihrem Besitz. Sie vermachte es dem Metropolitan Museum of Art in New York. Das Bild war das erste Werk Picassos, das in die Sammlung des Museums gelangte. Link zum Bild: http://metmuseum.org/toah/images/h2/h2_47.106.jpg, Stand: 30.05.2015

träts wieder. Im September 1907 trat die amerikanische Jüdin Alice Babette Toklas in Gertrude Steins Leben. Bereits im darauf folgenden Jahr zog Toklas in die gemeinsame Wohnung in der Rue de Fleurus und wurde ihre Lebensgefährtin, Muse, Sekretärin, Lektorin und Köchin.

Häusliche Differenzen zwischen den Geschwistern führten schließlich zur Trennung. Leo mochte Picassos Porträt von Gertrude nicht, und die *Demoiselles d'Avignon*⁴⁴⁶ besiegelten seinen ästhetischen Bruch mit Picasso. Anders als Gertrude sah er im Kubismus keine revolutionäre Erneuerung der Malerei. Aus seiner Sicht, war es nur eine Mode, an der man sich schnell satt sehen würde.⁴⁴⁷ Gertrude dagegen begann eigenständig Bilder von Picasso zu kaufen. Je mehr dieser sich von der flächigen Auflösung der Perspektive leiten ließ, desto mehr fand Gertrude ihre literarische Radikalität in Picassos künstlerischer Entwicklung gespiegelt. Sie vertiefte sich in die Werke des Malers, setzte sich danach an den Schreibtisch, um im selben Geiste zu dichten. Sie raubte den Gegenständen das Zentrum, gab sie dem Zerfall preis und forderte den Leser auf, die Bruchstücke neu zusammenzusetzen. Interpunktionsregeln und Grammatik wurden ignoriert. Leo, eigentlich der Kunstverständige der Geschwister, verwarf den Kubismus als Scharlatanerie. Darüber hinaus fand er das, was Gertrude schrieb, ebenso wenig überzeugend und ästhetisch minderwertig wie den Kubismus Picassos. Obwohl sie seit ihrer Kindheit vielfach Leos Meinungen übernommen hatte und ihm geistig und geographisch gefolgt war, ließ sie sich durch ihn von ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nicht abbringen. Schließlich zog Leo Stein 1913 aus der gemeinsamen Wohnung aus und ließ sich in Florenz nieder. Den Hausrat und die Kunstsammlung teilten sie auf. Leo bekam die Renaissancemöbel und die Renoirs, Gertrude behielt die Picassos, während die Cézannes aufgeteilt wurden. Gertrude Stein besuchte auch nach der Trennung von Leo weiterhin Galerien und kaufte Bilder, die allerdings zunehmend

446 Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon, 1907, Öl auf Leinwand, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Link zum Bild: http://oma.org/collection/object.php?object_id=79766, Stand: 30.05.2015

447 Sabin, Stefana: Gertrude Stein, Hamburg 1996, S. 44

eine sammlerische Fokussierung einbüßten.⁴⁴⁸ 1919 versuchte Leo, sich mit seiner Schwester zu versöhnen, und schrieb ihr einen Brief, aber Gertrude antwortete nicht.

Gertrude Stein und Alice B. Toklas führten nun die Soireen am Samstagabend allein weiter. Gertrude Stein erteilte Auskünfte über ihre Sammlung und machte betuchte Sammler mit Malern bekannt, während Alice Toklas im Hintergrund die Gäste bewirtete. Schriftsteller und Künstler begegneten sich und lernten sich bei Gertrude Stein näher kennen. Die *Armory Show* von 1913, bei der Bilder von Matisse, Picasso, Brancusi, Léger, Braque, Duchamp und Kandinsky gezeigt wurden, hatte das Interesse an Pariser Künstlern beflügelt, was dazu führte, dass viele amerikanische Kulturpilger in die Rue de Fleurus kamen. Jeder konnte kommen, sofern er der intellektuellen Elite angehörte oder von einem der Stammgäste empfohlen wurde. Der Kubismus faszinierte Gertrude Stein, was sich auch in ihrem dichterischen Stil niederschlug. Wie die Kubisten, die das inhaltliche und perspektivische Zentrum eines Gemäldes abschafften und alle Teile des Bildes als gleichbedeutend ansahen, gestaltete Stein ihre Texte sprachlich und inhaltlich mit maximaler Gleichmäßigkeit. Sie schaffte kubistische Wortgebilde, die in ihrer Vielschichtigkeit den kubistischen Farbgebilden entsprachen. Der abstrakte Stil festigte Gertrude Steins Ruf als experimentelle Dichterin, und sie wurde als bedeutendes Mitglied der modernistischen Bewegung hofiert.

Der Erste Weltkrieg veränderte die Atmosphäre in Paris. Gertrude und Alice siedelten nach Mallorca über und führten ein beschauliches Leben, bis sie 1916 wieder nach Frankreich zurückkehrten und sich dem Kriegshilfswerk zur Verfügung stellten. Nun sind es junge US-amerikanische Schriftsteller, denen Gertrude Stein ihre Aufmerksamkeit schenkt, wie Fitzgerald, T.S. Eliot, Ernest Hemingway oder Sherwood Anderson. Im Gegensatz zu ihrem literarischen Erfolg verblasste Gertrude Steins Ruf als Kunstsammlerin in den 1930er Jahren. Die Entwicklungen zeitgenössischer Kunst zum Dadaismus, Surrealismus und Futurismus hatte sie nicht mitvollzogen, sodass ihre Sammlung aus Werken der inzwischen klassischen Moderne bestand. Was Male-

448 Schwab, Waltraud: Gertrude Stein (1874–1946), in: Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim, hrsg.: B. Jürgs, Berlin 2000, S. 215

rei betraf, unterstützte sie Künstler, die kunsthistorisch keine herausragende Rolle spielen wie Pavel Tschelitschev, Christian Bérard, Genia Berman oder Francis Rose.

Gertrude schrieb ununterbrochen weiter und kämpfte mit mindestens einem Erfolg um das Erscheinen ihrer Werke, da viele Kritiker und Leser ihr Werk als zu schwierig empfanden, sich darüber belustigten oder es ignorierten. Das förderte den Entschluss, einen eigenen Verlag, die *Plain Edition* zu gründen. Nicht aber die im Selbstverlag herausgebrachten enigmatischen Texte förderten Gertrudes Ruhm, sondern der 1933 in konventionellem Stil geschriebene Bestseller *Die Autobiographie von Alice B. Toklas* erreichte einen hohen Bekanntheitsgrad und machte sie zu einer literarischen Berühmtheit. Ein Jahr später wurde die Oper *Four Saints in Three Acts* in Hartford, Connecticut uraufgeführt. Virgil Thomson hatte die Musik zu Gertrude Steins Stück komponiert. Die Oper wurde ebenfalls begeistert aufgenommen. Der plötzliche Erfolg der Autobiografie und der Oper führte dazu, dass sich Alice und Gertrude im Jahr 1934, nach fast dreißigjähriger Abwesenheit, eine mehrmonatige Reise in die USA unternahmen. Als sie 1935 wieder in Europa ankamen, wurde ihnen aufgrund der veränderten politischen Situation der Mietvertrag in der Rue de Fleurus gekündigt. Den Zweiten Weltkrieg verbrachten Gertrude Stein und Alice Toklas in ihrem Landhaus in Belley, einem kleinen Ort im Rhône-Tal. Obgleich sie Jüdinnen waren und als feindliche Ausländerinnen galten, wurden sie von der deutschen Besatzung nicht behelligt, da der Bürgermeister der Ortschaft ihre Namen auf den Einwohnerlisten gestrichen hatte. Nach dem Krieg fanden sie die Kunstsammlung in ihrer Wohnung in Paris intakt vor. Nun waren es vor allem junge amerikanische GIs, die einen Blick auf die bereits klassisch gewordene Moderne werfen wollten.

Gertrude Stein starb 1946 in Paris an Magenkrebs. Zum Zeitpunkt ihres Todes bestand Steins verbliebene Kollektion hauptsächlich aus Werken von Pablo Picasso und Juan Gris, da sie sehr viele Bilder zwischenzeitlich verkauft hatte. Alice B. Toklas, die als Erbin und zusammen mit Gertrudes Neffen Allan Stein als Nachlassverwalter eingesetzt worden war, kümmerte sich um ihren literarischen Nachlass und sah ihre Hauptaufgabe darin, alle noch unveröffentlichten Manuskripte drucken zu lassen.

2.2 Katherine S. Dreier und die Société Anonyme Inc.

Katherine S. Dreiers Eltern waren deutsche Emigranten. Ihr Vater Theodor wanderte 1849 aus Bremen nach Amerika aus und wurde Partner in einem New Yorker Eisen- und Stahlunternehmen. Auf einer Reise nach Deutschland heiratete er 1864 seine Cousine Dorothea. Katherine Sophie Dreier wurde am 10. September 1877 als jüngstes ihrer fünf Kinder im New Yorker Stadtteil Brooklyn geboren. Ihr einziger Bruder Henry Edward Dreier übernahm später vom Vater die Leitung der Firma in New York. Die vier Töchter erhielten eine gute Ausbildung und waren nicht darauf angewiesen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Katherine S. Dreier zeigte schon früh Interesse an sozialen Belangen. Mit 21 Jahren wurde sie Schatzmeisterin des von ihrer Mutter in Brooklyn gegründeten *German Home for Recreation of Woman and Children*, in dem sich junge Mütter erholen konnten. Als ihre zweitälteste Schwester Dorothea anfang, Malerei zu studieren, weckte dies auch Katherine S. Dreiers Begeisterung für die Kunst. Sie beschäftigte sich anfangs mit Malerei, besuchte von 1895 bis 1897 die Brooklyn Art School und studierte ab 1900, nachdem ihre Eltern bereits verstorben waren, am Pratt Institute in Brooklyn. Die Dreiers pflegten ihre europäischen Wurzeln, so dass Katherine S. Dreier zwischen 1907 und 1914 unter anderem in Paris, London und München lebte. Dreier reiste viel, studierte weiterhin Malerei und zeigte ihre Werke, die damals noch durch den Impressionismus beeinflusst waren, in mehreren Ausstellungen in Europa. Dreier studierte 1907 in Paris und im Winter 1911/12 in München, wo sie erstmals mit Wassily Kandinsky in Berührung kam.⁴⁴⁹ Dessen einflussreiche Schrift *Über das Geistige in der Kunst* aus dem Jahr 1912 half ihr, ihren Vorstellungen von Kunst ein Profil zu geben.

Von entscheidender Bedeutung war dort ihr Besuch der Kölner Sonderbund-Ausstellung im Jahr 1912, auf der sie erstmals Gemälde Vincent van Goghs sah. Dreiers Begeisterung für den Holländer führte

449 Dreier, Katherine S.: *Western Art and the New Era: An Introduction to Modern Art*. New York 1923

dazu, dass sie sein Gemälde *Adeline Ravoux*⁴⁵⁰, auf der Ausstellung erwarb. Sie nahm Kontakt mit dessen Schwester Elisabeth Du Quesne-Van Gogh auf, die Erinnerungen an ihren Bruder veröffentlicht hatte. Dreier entschloss sich, das Werk ins Englische zu übertragen. Als der Band 1913 publiziert wurde, war er die erste Monographie, die über den Künstler in den Vereinigten Staaten erschien.⁴⁵¹

Wie eng Dreiers Tätigkeiten als Malerin, Vermittlerin und Sammlerin miteinander verwoben waren, zeigt auch die New Yorker *International Exhibition of Modern Art*, die berühmte *Armory Show*, die dem amerikanischen Publikum 1913 erstmals zeitgenössische Kunst aus Europa und Amerika in großem Umfang präsentierte. Dreier war auf der legendären Ausstellung, bei der 1250 Gemälde und Skulpturen von 300 Künstlern gezeigt wurden, mit zwei eigenen Arbeiten vertreten. Obwohl Dreier 1913 die erste Amerikanerin war, die ein Gemälde van Goghs besaß, war ihr Interesse an junger europäischer Kunst zu diesem Zeitpunkt noch nicht allzu stark ausgeprägt.

Dreier lernte Marcel Duchamp 1916 während seines ersten Amerikaufenthaltes kennen. Die beiden begegneten sich beim Ehepaar Arensberg in New York. Walter Arensberg und seine Frau Louise besaßen eine beachtliche Kunstsammlung und stellten ihr New Yorker Apartment häufig Künstlern und Intellektuellen als Versammlungsort zur Verfügung. Walter Pach, einer der Mitorganisatoren der *Armory Show*, hatte den Kontakt zwischen Duchamp und den Arensbergs hergestellt. Ohne Rücksicht auf herrschende Meinungen verfolgte Dreier fortan nicht nur das Schaffen zeitgenössischer amerikanischer und französischer Künstler, sie lenkte ihr Augenmerk auch auf die in Amerika damals wenig geschätzte deutsche und osteuropäische Gegenwartskunst. Dreier leistete für viele Künstler wie Kurt Schwitters, Paul Klee, Naum Gabo, El Lissitzy und Kasimir Malewitsch, aber auch für Piet Mondrian, Max Ernst und Joan Miró Pionierarbeit auf der anderen Seite des Atlantiks. Ende des Jahres 1916 beschloss der Kreis um die Arensbergs, eine *Society of Independent Artists Inc.* zu gründen.

450 Vincent van Gogh: Porträt von Adeline Ravoux, 1890, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, Link zum Bild: http://en.wikipedia.org/wiki/Portraits_by_Vincent_van_Gogh, Stand: 06.06.2015

451 Du Quesne-van Gogh, Elizabeth H.: *Personal Recollections of Vincent van Gogh*. Translated by Katherine S. Dreier. With a foreword by Arthur B. Davies, 1913

Ziel der Vereinigung war es, Künstlern in Amerika eine Möglichkeit zu geben, ohne Zensur auszustellen. Zwischen Duchamp und Dreier entwickelte sich durch die Zusammenarbeit eine lebenslange Freundschaft. Duchamp sollte schon bald ihr wichtigster Ratgeber bei Kunstkäufen werden. Dreier wurde neben dem Ehepaar Arensberg die bedeutendste Sammlerin von Werken Marcel Duchamps. Interessanterweise zählte sie nicht zu Duchamps Sammlern der ersten Stunde, sondern begann seine Arbeiten erst zu kaufen, nachdem sie ihn persönlich kennengelernt hatte.

Nachdem Katherine Dreier aus der *Society of Independent Artists Inc.* ausgetreten war, entwickelte sie eigene Ideen, zeitgenössische Kunst zu fördern. Am 29. April 1920 gründete sie gemeinsam mit Marcel Duchamp und Man Ray die *Société Anonyme Inc.*, den ersten amerikanischen Verein, der sich als privates Museum verstand und sich überwiegend der zeitgenössischen Kunst widmete. Der Name *Société Anonyme* geht auf ein dadaistisches Wortspiel Man Rays zurück und bezeichnet im Französischen eine Aktiengesellschaft. Ein ungewöhnlicher Name für eine Organisation, die sich für Kunst und nicht für Kommerz einsetzte. Deren Ziel war es, das Verständnis für moderne Kunst in den USA zu fördern und die Wahrnehmung und Etablierung moderner Kunst in der Öffentlichkeit voranzutreiben. Die Organisation unterstützte zahlreiche Ausstellungen, Konzerte, Vorträge und Symposien zum Modernismus und veröffentlichte zahlreiche Publikationen. Die *Société Anonyme Inc.* verstand sich als experimentelle Ausstellungsveranstaltungsagentur und Podium zeitgenössischer Künstler. Ein wichtiger Aspekt war die Vermittlung zwischen Künstlern, Sammlern und Galeristen. Die Gesellschaft mietete als Ausstellungsraum zwei Räume an, die Duchamp als Präsident der neuen Gesellschaft ausstattete. Dreier bekleidete zunächst das Amt der Schatzmeisterin, übernahm allerdings bereits im November 1920 die Präsidentschaft von Duchamp, der fortan im Hintergrund agierte. Im ersten Jahr verzeichnete die Vereinigung 86 Mitglieder, darunter auch drei einflussreiche New Yorker Kunstkritiker, die regelmäßig über die Aktivitäten

berichteten.⁴⁵² 1923 ernannte Dreier Wassily Kandinsky, dem sie im Jahr zuvor am Bauhaus begegnet war, zum „first honorary vice-president“ der *Société Anonyme*. Warum die *Société Anonyme* im Untertitel die Bezeichnung *Museum of Modern Art* führte, erläutert Dreier wie folgt:

*Wir sind kein Museum im herkömmlichen Sinn, das Kunst sammelt und konserviert, sondern wir sind als Leihmuseum tätig, in dem Entwicklungen zeitgenössischer Kunst nachvollzogen werden können.*⁴⁵³

Dreier beabsichtigte, Ausstellungen von unbekannten Künstlern zusammenzustellen und diese anschließend durch die Vereinigten Staaten reisen zu lassen. Im Gegensatz zu Marcel Duchamp, der ihr nahelegte, sich auf wenige Positionen zu konzentrieren, entschied Dreier, „Kunst“ und nicht „Persönlichkeiten“ zu fördern und damit ein breites Spektrum zeitgenössischer Künstler aufzustellen. An den systematischen Aufbau einer Sammlung dachte sie damals noch nicht. Auch die Rechenschaftsberichte aus den ersten Jahren der *Société Anonyme* belegen, dass das Budget des Vereins im Wesentlichen für Ausstellungen und Publikationen vorgesehen war. Schon bald setzte sich bei Dreier die Überzeugung durch, dass für ein ernsthaftes Studium der Kunst Originale notwendig sind. Sie begann nun bewusst, eine Lehrsammlung für die *Société Anonym* aufzubauen, die die Vielfalt zeitgenössischer Kunst dokumentierte. Für die Sammlung erwarb Dreier beispielsweise 1927 El Lissitzkys Arbeit *Proun 99*⁴⁵⁴, die sie im Jahr zuvor in einer Ausstellung gezeigt hatte. Dreiers Privatsammlung umfasste am Ende ihres Lebens ungefähr 500 Arbeiten, bei denen es sich schwerpunktmäßig um Hauptwerke von Künstlern wie Constantin

452 Bei den Kunstkritikern handelte es sich um Henry McBride, der über bildende Kunst in der Zeitung *The New York Sun* berichtete, Sheldon Cheney, der als Autor, Kunsthistoriker und Theaterkritiker tätig war und 1916 als *Theatre Arts Magazine* gegründet hatte, sowie um Christian Brinton, der in über 200 Artikeln in zahlreichen Zeitungen und Magazinen das amerikanische Publikum mit moderner und zeitgenössischer Kunst in Europa vertraut machte.

453 Zitiert nach *The Société Anonyme and the Dreier Bequest* at Yale University. A Catalogue Raisonné, hrsg. von R. L. Herbert/E. S. Apter/E. K. Kenney, Kat. Ausst. (Yale University Art Gallery) New Haven, London 1984, S. 4

454 El Lissitzky: *Proun 99*, ca. 1923–1925, Metallic-Lack auf Holz, Yale University Art Gallery, Link zum Bild: <http://artgallery-yale.edu/collections/objects/51116>, Stand: 05.06.2015

Brancusi, Marcel Duchamp, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, El Lissitzky oder Kurt Schwitters handelte.

Obwohl die *Société Anonyme* zu keinem Zeitpunkt kommerzielle Ziele verfolgte, war es Dreier stets ein Anliegen, amerikanische Käufer für die von Galerien oder Künstlern zur Verfügung gestellten Werke zu finden, um sie im Land zu behalten. Doch nur wenige Freunde oder Verwandte erwarben Arbeiten. Die nicht verkauften Werke forderten die Künstler zurück. Dreier bezahlte dann meist einen im Nachhinein festgelegten Preis und behielt sie. Einige wurden später als Sammlung der *Société Anonyme* deklariert, andere gingen in ihre Privatsammlung über. Da stets sie es war, die die Werke erwarb, unterschied sie nach 1924, als die *Société Anonyme* kaum noch zahlende Mitglieder besaß, nicht immer eindeutig zwischen ihrer Privatsammlung und der Sammlung der Gesellschaft. Als 1924 immer weniger Personen an den Veranstaltungen der *Société Anonyme* teilnehmen, sah sich Dreier zudem gezwungen, auf die angemieteten Galerieräume zu verzichten. Unermüdlich fuhr sie fort, Vorträge zu halten, Kunstwerke zu kaufen und Ausstellungen für Museen, Galerien, Schulen, Colleges oder private Clubs zusammenzustellen.

Katherines erfolgreichstes Ausstellungsprojekt für die *Société Anonyme* war die *International Exhibition of Modern Art* von 1926 bis 1927 im Brooklyn Museum, die sich an der *Armory Show* orientierte und nach 13 Jahren erstmals wieder internationale zeitgenössische Kunst in großen Stil präsentierte. Mit dieser Ausstellung verwirklichte Dreier ihre Mission, dem amerikanischen Publikum die Vielfalt und Vitalität der künstlerischen Ausdrucksformen der Moderne zu demonstrieren. Sie zeigte etwa 300 Kunstwerke von 106 Künstlern aus 23 Ländern und machte das amerikanische Publikum mit unterschiedlichen stilistischen Ausdrucksformen der Moderne vom Expressionismus, Kubismus und Futurismus über das Bauhaus, De Stijl und den internationalen Konstruktivismus bis hin zum Dadaismus, Surrealismus und der amerikanischen Moderne vertraut. Zugleich zeigte sie mit der Einrichtung von einigen Wohnräumen in der Ausstellung, wie man diese Kunst in das Alltagsleben und die Wohnverhältnisse der Mittelklasse integrieren könnte. Trotz des großen Erfolges der Ausstel-

lung bestand die *Société Anonyme* zwei Jahre später nur noch aus neun Mitgliedern.⁴⁵⁵

Als Ende 1928, kurz nach der Gründung des *Museums of Modern Art* in New York, nur noch drei Mitglieder in der *Société Anonyme* aktiv waren, beendete sie ihr operatives Geschäft. Dreier kaufte allerdings weiterhin Werke für die Gesellschaft an und organisierte Vorträge und Ausstellungen in deren Namen. Die Pionierarbeit, die sie in den 1920er Jahren geleistet hatte, wurde fortan von neuen Institutionen wie dem *Museum of Modern Art*, Albert Gallentins *Gallery of Living Art*, dem *Museum of Non-Objective Painting* von Solomon R. Guggenheim sowie dem *Whitney Museum of American Art* weitergeführt. Die Chronik der *Société Anonyme* verzeichnete für die 1930er Jahre etwa 50 Ausstellungsbeteiligungen.⁴⁵⁶ Nur noch die Hälfte der Schauen wurde von Dreier kuratiert, bei den anderen trat die *Société Anonyme* als Leihgeberin auf.

Im Jahr 1939 griff Katherine Dreier, die inzwischen in Connecticut lebte, ihren Plan eines eigenen Museums wieder auf und versuchte auf ihrem Grundstück in West Redding ein *Country Museum* einzurichten, das die Sammlung der *Société Anonyme*, einen Teil ihrer Privatsammlung, Räume für Wechselausstellungen sowie die eingelagerte Bibliothek aufnehmen sollte. Da der Umbau ihres Hauses an der Finanzierung scheiterte, beschloss sie 1941, sich von der Lehrsammlung der *Société Anonyme* zu trennen und diese der nahe gelegenen Yale University zu vermachen. Die Universität erhielt etwa 480 Arbeiten, verbunden mit der Auflage, sie auch anderen Institutionen zugänglich zu machen. Mit dieser Schenkung erhielt das Universitätsmuseum in Yale den Grundstock seiner modernen Sammlung. Dreier hoffte, dass die Universität nun den Umbau ihres Anwesens bezahlen würde, da sie ihre private Kunstwerke stets als sinnvolle Ergänzung der Sammlung der *Société Anonyme* verstanden hatte. Als die Universität es ablehnte, ihr Haus in ein Museum zu verwandeln, riet ihr Marcel Duchamp, ihre

455 The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, hrsg. von R. L. Herbert/E. S. Apter/E. K. Kenney, Kat. Ausst. (Yale University Art Gallery) New Haven, London 1984, S. 758

456 The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, hrsg. von R. L. Herbert/E. S. Apter/E. K. Kenney, Kat. Ausst. (Yale University Art Gallery) New Haven, London 1984, S. 17

Privatsammlung an das *Philadelphia Museum of Art* zu geben, wo sich mit der Sammlung der Arensbergs bereits ein großer Teil von Duchamps Arbeiten befand. Diese Pläne zerschlugen sich, als Fiske Kimball, der Direktor des Museums, Dreier 1951 mitteilte, er wollte nur einen Teil ihrer Kollektion übernehmen, weil diese Werke von ihr selbst und von Familienangehörigen enthalte. Als Katherine Dreier am 29. März 1952 starb, war das Schicksal ihrer privaten Sammlung weiterhin offen. Marcel Duchamp, den sie zum Nachlassverwalter bestimmt hatte, verteilte die Werke auf mehrere Institutionen, wie das *Museum of Modern Art* und das *Guggenheim Museum* in New York, die *Phillips Collection* und die American University in Washington, das Museum in Philadelphia und die *Yale University Art Gallery*.⁴⁵⁷ Dreiers Archiv mit ihrer Korrespondenz, den Fotografien und den Unterlagen der *Société Anonyme* erhielt die Yale University.

Mit Dreiers Sammlung verschwand auch ihr Name aus dem öffentlichen Bewusstsein. Nur wenige Publikationen und die Ausstellung „*The Société Anonyme. Modernism for America*“⁴⁵⁸ weisen auf die Bedeutung ihrer Sammlertätigkeit hin, während ihr eigenes künstlerisches Werk nahezu völlig in Vergessenheit geraten ist. Zwischen der *Armory Show* von 1913 und der Gründung des *Museum of Modern Art* 1929 war die *Société Anonyme* die wichtigste Institution zur Verbreitung der Kunst der europäischen Avantgarde in den USA. Durch Ausstellungen, begleitet von Vortragsreihen und anderen Veranstaltungen, führte die Organisation über 70 europäische Künstler in Amerika ein.⁴⁵⁹

457 The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, hrsg. von R. L. Herbert/E. S. Apter/E. K. Kenney, Kat. Ausst. (Yale University Art Gallery) New Haven, London 1984, S. 30

458 The Société Anonyme. Modernism für America, hrsg. von J. R. Gross, Kat. Ausst., Los Angeles (Hamer Museum) 2006, Washington, D.C. (The Philipps Collection) 2006–2007, Dallas (Dallas Museum of Art) 2007, Nashville (Frist Center for the Visual Arts) 2008, Yale (Yale University Art Gallery) 2010, Yale 2006

459 Sie zeigte u.a. die ersten Einzelausstellungen von Alexander Archipenko (1921), Jacques Villon (1922–23), Wassily Kandinsky (1923), Paul Klee (1924), Heinrich Campendonk (1925) und Fernand Léger (1925) in den Vereinigten Staaten

2.3 Galka E. Scheyer und „die Blaue Vier“

Über die Jugend von Galka E. Scheyer ist nur wenig bekannt. Sie wurde am 15. April 1889 als Emilie Ester Scheyer in Braunschweig in eine großbürgerlich jüdische Familie hineingeboren und genoss die von Kunst und Musik geprägte Ausbildung einer 'Tochter aus gutem Hause'. Dennoch war Galka Scheyer später trotz gelegentlicher finanzieller Unterstützung durch ihre Familie stets darauf angewiesen, ihren Lebensunterhalt selbstständig zu bestreiten und nicht der höheren Gesellschaft anzugehören, für die das Sammeln von Kunst eher eine luxuriöse Nebenbeschäftigung bedeutete. Häufig sah sie sich dazu gezwungen, Schulden aufzunehmen, um neue Kunstwerke zu erwerben oder Werke aus ihrer Sammlung gegen andere einzutauschen.

Die in Braunschweig begonnene Ausbildung zur Kunstlehrerin führte sie in England weiter. Nach einem Studien- und Sprachaufenthalt in Frankreich kehrte sie 1914 nach Deutschland zurück und schrieb sich kurzzeitig für den Studiengang Kunstgeschichte in München ein, war aber auch selbst als Künstlerin tätig. Nachdem sie 1916 Jawlenskys Bilder gesehen hatte, beschloss sie jedoch, ihrer eigene Malerei zugunsten der Förderung von dessen Arbeiten aufzugeben.⁴⁶⁰ Als Privatsekretärin von Jawlensky begann sie 1919, eine gezielte Strategie zur Förderung seines Werks zu entwickeln. Sie plante, seine Malerei durch Ausstellungen in Verbindung mit Vorträgen und Presseberichten in Deutschland bekannt zu machen und auf diese Weise den Weg für die Herausgabe einer Monographie sowie für Verkäufe zu ebnen.⁴⁶¹ Scheyer entwickelte erste

⁴⁶⁰ Vgl. Houstian, Christina: Minister, Kindermädchen, Little Friend. Galka Scheyer und die Blaue Vier, in: Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt, hrsg. von V. E. Barnett, Kat. Ausst., Bern (Kunstmuseum Bern) 1997/1998, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 1998, Bern 1997, S. 29–50

⁴⁶¹ Vgl. Stein-Steinfeld, Marian: „Der Jawlensky hat in Wiesbaden einen fabelhaften Erfolg!“ Zu der von Galka Scheyer 1920–1923 organisierten Ausstellungstournee, in: Jawlensky. Meine liebe Galka!, hrsg. von V. Rattemeyer / R. Petzinger, Kat. Ausst., Wiesbaden (Museum Wiesbaden) 2004, Wiesbaden 2004, S. 169–185; Jawlensky, Angelica: „Ich habe meine Kunst in Ihre Hände gelegt“, Emmy Scheyer und Alexej von Jawlensky – eine Freundschaft, in: Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt, hrsg. von V. E. Barnett, Kat. Ausst., Bern (Kunstmuseum Bern) 1997/1998, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 1998, Bern 1997

Kontakte zu Museumsdirektoren und Kuratoren, Galeristen und Sammlern. In der Galerie Fritz Gurlitt fand in Berlin eine von Scheyer organisierte Jawlensky-Ausstellung statt, die anschließend in weiteren Städten Deutschlands gezeigt wurde.⁴⁶² Eine weitere Ausstellung des Künstlers organisierte Scheyer im darauffolgenden Jahr 1921 in Wiesbaden. Die unerwartet große Resonanz beim Publikum und der finanzielle Erfolg bewegten Jawlensky schließlich dazu, sich in Wiesbaden niederzulassen, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1941 lebte. Jawlensky erkannte in Scheyer eine Seelenverwandte, der er sich anvertraute und die von seiner Kunst so überzeugt war, dass sie ihre eigene künstlerische Laufbahn dafür aufgab. Ihre Physiognomie inspirierte Jawlensky zu etlichen Bildnissen.

Nachdem Scheyer 1922 am Bauhaus in Weimar mit Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger zusammengetroffen war, kam ihr 1923 die Idee, mit ihnen und Jawlensky die Künstlergruppe *Blaue Vier* zu gründen, die sie in den USA vertreten wollte. Bekantschaften mit anderen Künstlern sind ebenfalls nachgewiesen, wie beispielsweise Walter Dexel, Paul Holz, Franz Radziwill, Hans Reichel, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff und Lasar Segall, deren Kunst sie während dieser Zeit ebenfalls zu sammeln begann, wenn auch in weitaus bescheidenerem Ausmaß als die Kunst der *Blauen Vier*. Im selben Jahr unternahm sie zahlreiche Reisen in verschiedene Städte Deutschlands und lernte in Leipzig die spanische Malerin Rajah von Rubio kennen, die ein großes Interesse an der Kunst Jawlenskys zeigte und Scheyer zu einem Besuch nach Amerika lud. Scheyer nahm sie sich vor, dort nicht nur das Werk von Jawlensky, sondern auch von anderen Künstlern zu vertreten. Auf ihre Veranlassung wurde im März 1924 die freie Vereinigung der *Blauen Vier* gegründet:

462 Barnett, Vivian Endicott: Galka Scheyer. Die Verwandlung von E.E.S. Zu G.E.S., in: ‚Jawlensky. Meine liebe Galka!‘, hrsg. von V. Rattemeyer / R. Petzinger, Kat. Ausst., Wiesbaden (Museum Wiesbaden) 2004, Wiesbaden 2004, S. 104 f.; Jawlensky, Angelica: „Ich habe meine Kunst in Ihre Hände gelegt“: Emmy Scheyer und Alexej von Jawlensky – eine Freundschaft, in: in: Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt, hrsg. von V. E. Barnett, Kat. Ausst., Bern (Kunstmuseum Bern) 1997/1998, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 1998, Bern 1997, S. 105

Unter dem Titel „die blaue Vier“ haben sich die Künstler Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee vereinigt, um in Nord-Amerika mit einer Auswahl wichtiger Werke auf die Jugend einzuwirken. Zu diesem Zweck wird Frau E.E. Scheyer einer Einladung des Smith College, Northhampton (Mass.) Folge leisten, um daselbst Vorträge und Ausstellungen „der blauen Vier“ zu veranstalten und in dieser Woche auch in anderen Universitäten der Jugend diese Kunst zu vermitteln.⁴⁶³

Nach ihrer Ankunft in New York im Sommer 1924 wandte sich Scheyer mit einer groß angelegten Rundbrief-Kampagne an zahlreiche Bildungsinstitute und Kunsteinrichtungen des Landes, um eine Wanderausstellung und eine Vortragstournee durch das Land zu organisieren.

Mit Vorträgen über moderne Kunst an der Columbia University und Unterrichtsstunden in *Creative and Imaginative Painting* für Kinder an der progressiven privaten New Yorker Walden School sicherte sich Scheyer während der gesamten Zeit ihrer Förderung der *Blauen Vier* in Amerika ihren Lebensunterhalt. Scheyers pädagogische Aktivitäten umfassten sowohl den Kunstunterricht an öffentlichen und privaten Schulen als auch an Eltern adressierte Vorträge über die Methoden ihres künstlerischen Schaffens sowie Ausstellungen zu den entstandenen Kinderzeichnungen.⁴⁶⁴ Am 20. Februar 1925 gelang es ihr, eine erste Ausstellung der *Blauen Vier* in einer New Yorker Galerie mit fünfzig Kunstwerken zu eröffnen. Trotz guter Presse und positiver Resonanz seitens des Publikums fand keine einzige Arbeit aus der Ausstellung einen Käufer.⁴⁶⁵

In der Hoffnung, mehr Erfolg für ihre Unternehmen zu finden, setzte sie 1925 nach San Francisco über. Eine Ausstellung der *Blauen Vier* an der Stanford University brachte schließlich den erhofften Erfolg. Als Reaktion hierauf erschien am 1. November 1925 im San Francisco Examiner ein ganzseitiger Artikel über Scheyer und die *Blaue Vier* auf der Titelseite. Scheyer gelangte daraufhin in den Kreis

463 Scheyer an Jawlensky, 10.4.1924, Zitiert nach: Wünsche, Isabell: Galka E. Scheyer & die Blaue Vier. Briefwechsel 1924–1945, Bern 2006, S. 49

464 Im Jahr 1939 präsentierte sie den Direktoren der Walt Disney Studios ihre Sammlung von Kinderkunst und zeigte die Arbeiten mit großem Erfolg im *San Francisco Museum of Art* und im *Los Angeles Museum*.

465 Barnett, Vivian Endicott: Galka Scheyer: The Transformation from E.E.S. To G.E.S, in: *The Blue Four at the Norton Simon Museum*, hrsg. von V. E. Barnett, New Haven/London 2002, S. 14

der Galerie Beaux Arts, wo sie Vorlesungen über moderne Kunst hielt. Die Bekanntschaft mit William Clapp, dem Direktor der *Oakland Art Gallery*, mündete in eine jahrelange Zusammenarbeit, die mit einem ersten gemeinsamen Ausstellungsprojekt der Kunst der *Blauen Vier* begann, das später in Los Angeles und etwas verändert in der University of California in Los Angeles gezeigt wurde. Scheyer wurde schließlich von Clapp zur Kuratorin für Europäische Kunst an der *Oakland Art Gallery* ernannt. Im Jahre 1931 wurde sie amerikanische Staatsbürgerin, was sie davor bewahrte, während des Zweiten Weltkrieges enteignet oder interniert zu werden.

Nach einem längeren Aufenthalt in Europa und Reisen nach Bali, China und Japan erwarb sie 1934 ein Stück Land in den Hügeln von Hollywood. Den Auftrag, dort ein Haus zu bauen, erhielt Richard Neutra, der das größtenteils aus Beton und Glas bestehende Gebäude nicht nur als Wohnhaus, sondern auch als Galerie konzipierte. Von der privaten Atmosphäre versprach sie sich eine überzeugendere Kraft und intensivere Wirkung der Kunstwerke auf ihre Besucher. Daher hielt sie ihr Haus jederzeit offen für alle, die Interesse an den Bildern zeigten, und war unermüdlich damit beschäftigt, Freunde und Bekannte einzuladen, Vorträge zu halten und Empfänge und Partys zu veranstalten. Sie verkehrte nicht nur mit Sammlern wie Walter und Louise Arensberg, sondern arrangierte Ausstellungen mit Bildern der *Blauen Vier* und von anderen Künstlern in den Häusern von Filmleuten, wie zum Beispiel bei dem Komiker Harpo Marx. Sie liebte dem Pianisten Richard Buhlig, in dessen Haus zahlreiche Musiker verkehrten, Werke von Jawlensky und Kandinsky. In der Hoffnung, dass Prominente jene Bilder, die sie selbst auswählten, zu verstehen und zu lieben, bot sie Marlene Dietrich 1939 an, ihr einige Bilder aus ihrer Sammlung zu leihen:

*Daher halte ich es manchmal wie in diesem Falle, für angebracht ruhig Bilder zu leihen, damit sie sich selbst verkaufen. Marlene gibt grosse Gesellschaften und die Werke werden von vielen Stars gesehen.*⁴⁶⁶

Trotz der Einzelausstellungen, die Galka Scheyer in ihren Räumen präsentierte, verschlechterte sich Mitte der 1930er Jahre ihre Situation. Händler wie Karl Nierendorf oder Curt Valentin wurden zu Konkur-

466 Galka Scheyer an die Blaue Vier, 11.6.1939, zitiert nach: Wünsche 2011, S. 283–284

renten. Eine zunehmend antideutsche Stimmung bei Amerikanern und Emigranten in Los Angeles führte dazu, dass es immer schwieriger wurde, deutsche moderne Kunst zu verkaufen. Zu diesen kommerziellen Nöten gesellten sich persönliche Unstimmigkeiten, beispielsweise mit Walter und Louis Arensberg, ihren wichtigsten Käufern, aber auch mit anderen Sammlern aus der Gegend von San Francisco und Los Angeles. Mit William Clapp, dem Direktor der *Oakland Art Gallery*, kam es aufgrund kuratorischer Differenzen zum Bruch.

Ende der 1930er Jahre sah sich Galka Scheyer gesundheitlich und finanziell stark angeschlagen und kaum noch in der Lage, kunsthändlerisch tätig zu sein. Die letzte *Blaue Vier*-Ausstellung zu ihren Lebzeiten fand im Herbst 1944 in New York statt. Scheyers Name wurde im Katalog nicht einmal erwähnt und sie selbst, mittlerweile an Krebs erkrankt, konnte die Reise nach New York nicht mehr antreten. Sie starb am 13. Dezember 1945 in Los Angeles. Zur Erfüllung ihres letzten Willens, der die Schenkung ihrer Sammlung an die Universität von Kalifornien vorsah, kam es jedoch nicht, da der testamentarisch festgelegte Bau eines Ausstellungsgebäudes auf dem Campus der Universität bis 1950 nicht realisiert wurde. Im Jahre 1953 übernahm das *Norton Simon Museum of Art* in Pasadena, treuhänderisch die Sammlung von Galka Scheyer, bestehend aus etwa 350 Arbeiten der *Blauen Vier* und etwa 140 Werken anderer zeitgenössischer europäischer und amerikanischer Künstler wie Pablo Picasso oder Diego Rivera, und führte sie im folgenden Jahr mit dem eigenen Museumsbestand, nun als *Pasadena Art Museum*, zusammen.

2.4 Resümee

Obgleich sich die Frauen für die moderne Kunst einsetzten und nahezu zeitgleich agierten, gibt es wenig persönliche Berührungspunkte im Leben der in dieser Arbeit vorgestellten Akteurinnen. Durch Paul Klee und Wassily Kandinsky war der Kontakt zwischen Galka E. Scheyer und der amerikanischen Sammlerin und Mäzenin Katherine S. Dreier hergestellt worden, die sich ebenfalls für diese beiden Künstler interessierte und sich für die Verbreitung der europäischen Moderne einsetz-

te.⁴⁶⁷ Dennoch kam es wohl aufgrund der ausgeprägten Charaktere dieser beiden Persönlichkeiten zu keiner Zusammenarbeit.⁴⁶⁸ Scheyer besuchte 1933 die Guggenheim-Sammlung in New York und traf bei dieser Gelegenheit, wie sie Kandinsky berichtete, auch mit Rebay und Guggenheim zusammen.⁴⁶⁹ Durch die Vermittlung des Fotografen Edward Steichen lernte Katherine S. Dreier in Paris die amerikanischen Sammler Leo und Gertrude Stein kennen, in deren Haus sie im Winter 1907 zum ersten Mal Arbeiten von Henri Matisse, Pablo Picasso und anderen jungen radikalen Künstlern sah, die ihr jedoch nicht auf Anhieb zusagten.⁴⁷⁰

Bei Peggy Guggenheim und Gertrude Stein besteht eine Übereinstimmung in Form der Sammlungsankäufe. Der Kunsthändler Daniel Henry Kahnweiler erklärte, Gertrude Steins Geschmack sei ein sehr persönlicher gewesen und mehr aus dem Herzen gekommen als aus dem Kopf.⁴⁷¹ Gertrude Steins Profession galt dem Schreiben und der Auseinandersetzung mit der Natur des Künstlers im Allgemeinen. Deshalb ist die Geschichte der Bilder weniger die Geschichte einer Sammlung, als die von den dahinterstehenden Menschen. Bei Peggy Guggenheim verhält es sich ähnlich. Guggenheims Sammlung ist ebenfalls eng mit ihrem Leben verbunden. Peggy wollte Künstler kennen, unter ihnen leben, mit ihnen zusammenarbeiten und mit in ihre Arbeit eingebunden sein.⁴⁷² Viele der in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke waren Zeugnisse und Erinnerungen an ihre Verbindungen mit Künstlern und ihren Liebhabern. Peggy Guggenheim und Gertrude Stein können nicht als systematische Sammlerinnen gelten, sondern hatten sich bei ihren Käufen von Stimmung, Intuition und persönlichem Geschmack leiten lassen. Ihr Interesse an der Person des

467 Vgl. Lukach 1985, S. 226 ff.

468 Wünsche, Isabell: Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung – Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer und Hilla von Rebay, in: Ulrike Wolff-Thomsen, Sven Kuhrau, Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933, Kiel 2011, S. 194–215, S. 62

469 Scheyer an Kandinsky, 2.8.1933, zitiert nach Barnett 2005, S. 95

470 The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, hrsg. von R. L. Herbert/E. S. Apter/E. K. Kenney, Kat. Ausst. (Yale University Art Gallery) New Haven, London 1984, S. 748

471 Wineapple, Brenda: Sister Brother Gertrude and Leo Stein, New York 1996, S. 245

472 Dearborn 2007, S. 178, S. 201

Künstlers ging meist der konkreten Beschäftigung mit dem Kunstwerk voraus. Gertrude Stein und Peggy Guggenheim lebten mit ihren Kunstwerken, indem sie ihre Werke in ihren Wohnräumen präsentierten und der Öffentlichkeit zugänglich machten. Gertrude Stein und Peggy Guggenheim waren als exzentrische Damen der Kunstwelt bekannt, die mit ihren kostbaren Sammlungen fast schon selbst zu Sehenswürdigkeiten wurden. Peggy hatte in den 1920er Jahren einen exzentrischen Lebensstil angenommen. In der Pariser Subkultur, war es nicht nur schwulen Männern gestattet, miteinander zu leben, sondern auch weibliche Paare wie Gertrude Stein und Alice B. Tolkas wurden toleriert. Peggy Guggenheim wechselte ihre Liebhaber gern und oft. Gertrude Stein gelang in der Rue Fleur und Peggy Guggenheim in Venedig die Fusion von Leben und Lebenswerk. Das konventionelle Arrangement von Kunstwerken und Möbeln zeigt die von den Sammlerinnen gewünschte Identität der Sammlung in öffentlich zugänglichen, aber zugleich auch privaten Wohnräumen. Ihr Publikum waren Freunde und Gäste sowie die touristischen Museumsbesucher. Gertrude Steins Salon war bereits bekannt und legendär, als Peggy in Paris eintraf, aber es entstand kein Austausch, obwohl Stein ebenfalls eine deutsche Jüdin war und bildende Künstler förderte.⁴⁷³

Die größte inhaltliche Übereinstimmung in Form der Sammlungs-politik bestand zwischen Hilla Rebay und Katherine S. Dreier. Sie hatten ähnliche Vorlieben in Bezug auf die durch sie geförderten Künstler und eine bedeutende Sammlung moderner Kunst zusammengetragen. Aufgrund ihrer gemeinsamen künstlerischen Vorlieben hatten sich Dreier und Rebay bereits früher kennengelernt. Unabhängig voneinander regten Wassily Kandinsky und Piet Mondrian beide Frauen im Jahre 1930 zu einem Treffen an. Kandinsky empfiehlt die Kontaktaufnahme zu Katherine S. Dreier in einem Brief an Rebay:

Kennen sie vielleicht miss Katherine S. Dreier (Präsident der Societe Anonyme in New York), mit der ich befreundet bin und die ich auch menschlich sehr gern habe und hoch schätze? Sie wohnt im Central Park West 50. Sie hat sich ausserordentlich um Propaganda der neuen Kunst in Amerika bemüht, man könnte sagen hingeopfert. (...) Hätten Sie nicht Lust – falls Sie sie noch nicht kennen – sie in meinem Namen anzurufen, ihr meinen herzli-

473 Sichtermann / Barbara, Rose / Ingo: Mäzeninnen Ein Leben für die Kunst, München 2014, S. 15

*chen Gruß ausrichten und dadurch kennenzulernen? Sie beide haben eine sehr starke innere Intensität und würden sich vielleicht dadurch gut verstehen.*⁴⁷⁴

Rebay ließ daraufhin Dreier vier Arbeiten von Mondrian für ihre Ausstellung im Jahre 1931 in der *Albright Art Gallery* in Buffalo.⁴⁷⁵ Der Tod Kandinskys im Januar 1944 brachte Dreier und Rebay erneut in engen Kontakt. Dies führte zu Kandinsky-Käufen aus der Dreier-Sammlung für die Guggenheim Foundation.⁴⁷⁶ Rebay und Dreier hatten aber nur sporadischen Kontakt. Beide Frauen waren Künstlerinnen und leiteten ihre Kunstvorstellungen von Kandinsky und der Theosophie ab. Rebay konnte ihre Kunstauffassungen nicht durchsetzen. Ähnlich war es bereits Katherine Dreier und der *Société Anonyme* ergangen. Beide Vermittlerinnen waren zwar für den Kanonisierungsprozess deutscher Kunst wichtig, was allein schon darin zum Ausdruck kommt, dass ihre großen Kunstsammlungen später musealisiert wurden, doch vollzog sich die Etablierung der von ihnen geförderten Kunst letztendlich auf anderen Wegen. Rebay und Dreier waren Künstlerinnen, die nur solche Künstler förderten, mit denen sie sich identifizieren konnten und mit denen sie persönlichen Kontakt hatten. Erst mit der zunehmenden Distanz zwischen geschäftlicher und produktiver Seite im Kunstbetrieb sowie mit der Institutionalisierung der Kunst durch Museen kam es zu Kanonisierung einer bestimmten Richtung und hervorstechender einzelner Persönlichkeiten. Dreiers aktivste Periode des Sammelns und Ausstellens war jedoch bereits vorbei, als jene von Rebay mit Hilfe der finanziellen Möglichkeiten Guggenheims begann. Letztendlich erhielt die Stiftung im Jahr 1953 eine Erbschaft von Dreier über ihren Nachlassverwalter Duchamp, die als Beweis für gegenseitige Achtung und Bewunderung gesehen werden kann. Es gibt eines, das alle diese Frauen gemeinsam haben: Eine Leidenschaft für die Künste, oft gegen Widerstände und unter schwierigen Bedingungen.

474 Brief Wassily Kandinsky an Hilla Rebay am 5.12.1930, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Hilla Rebay Archiv, Hilla Rebay Archiv, M 0007, Box 0000113, Folder 2

475 Lukach 1985, S. 227

476 Lukach 1985, S. 232

VI. Schlussbetrachtung

Peggy Guggenheim war geradezu der komplette Gegenentwurf zu der nur acht Jahre älteren Hilla Rebay. Während diese um gesellschaftliche Seriosität bemüht war und ihre amerikanischen Gönner von der Ernsthaftigkeit der modernen Kunst in Europa überzeugen wollte, führte Peggy Guggenheim ein bohemienhaftes Leben in Europa. Des Weiteren unterschieden sich beide Frauen dadurch voneinander, dass Peggys Herangehensweise an die Kunst weitaus demokratischer war als der eher idealistische Ansatz von Hilla Rebay. Peggy Guggenheim wollte Künstler kennen, Zeit mit ihnen verbringen, mit ihnen zusammenarbeiten und aktiv in ihre Arbeit involviert sein.⁴⁷⁷ Hilla Rebay hingegen war sehr bestimmend und propagierte mit einem fast schon fanatisch-religiösen Eifer die Gegenstandslosigkeit von Kunst. Rebay besaß weder kunsthistorische Kompetenz, noch zog sie Kunsthistoriker oder andere Autoritäten zu Rate. Sie isolierte sich von der institutionalisierten Kunstszene, indem sie Künstlern prophetengleich das alleinige Recht zusprach, über Kunst zu urteilen. Das wird durch die Tatsache deutlich, dass sie sich nur um einen Teil der gesamten modernen Kunst bemühte.

Peggy Guggenheim dagegen scharte ein ganzes Team von Beraterinnen und Berater um sich, die eine entscheidende Rolle für die Konzeption und Entwicklung der Kunstsammlung spielten. Das zeigt die Tatsache, dass Hilla Rebay die Ausstellungsdesign für das *Museum of Non-Objective Painting*, trotz Anstellung des Ausstellungsarchitekten William Muschenheim, weitgehend selbst konzipierte. Peggy Guggenheim lässt Frederik Kiesler dagegen freie Hand.⁴⁷⁸ Es lässt sich kein größerer Gegensatz vorstellen als der zwischen dem *Museum of Non-Objective Painting* als Tempel für die hohe Kunst und Peggys interaktiver *Art of This Century*-Galerie, in der die Betrachtung von Kunst auch

⁴⁷⁷ Dearborn 2007, S. 178, S. 201

⁴⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.3.2.1 Kieslers Multifunktionelles Mobiliar

Spaß machen durfte. Das *Museum of Non-Objective Painting* verkörperte Rebays Vorstellung einer reinen Malerei in mondäner Umgebung mit Wänden aus grauem Velours, flauschigem Teppichboden, Weihrauch und Musik von Bach. Guggenheim veranstaltete Ausstellungen wie *Natural, Insane, Surrealist Art*⁴⁷⁹, bei der sie in ihrer Galerie Treibholz, Wurzeln und mit Zähnen bestückte Kieferknochen zeigte, begleitet von Eisenbahngeräuschen vom Band und von blinkenden Lichteffekten. Wie auch aus der Pressemitteilung von *Art of This Century* hervorgeht, war die Galerie eigentlich als Kunstzentrum gedacht, in dem sich ein Gedankenaustausch entwickeln sollte und wo Kunst nicht statisch und isoliert, sondern unmittelbar und engagiert präsentiert wurde.⁴⁸⁰ Die ganze Konzeption der Galerie war darauf ausgerichtet, den Zugang zur Kunst zu erleichtern, in dem sie das Betrachten von Kunst zu einem angenehmen, abwechslungsreichen Erlebnis für jedermann machte. Hilla Rebay sah ihr Museum als „*Tempel der Gegenstandslosigkeit*“⁴⁸¹, während Peggy Guggenheim das ihre als „*Forschungslabor*“⁴⁸² bezeichnete.

Ob Solomon R. Guggenheim in diesen Konflikt eingebunden war, ist nicht überliefert. Es ist lediglich bekannt, dass er keineswegs damit einverstanden war, dass seine Nichte aktiv im Berufsleben stand und mit moderner Kunst handelte.⁴⁸³ Niemand erwartete, dass die Frauen der Guggenheims arbeiteten, ganz im Gegenteil. Zudem hatte sich Peggy gegen die hart erworbene bürgerliche Respektabilität der Familie aufgelehnt, indem sie in Europa lebte, mit unpassenden Männern Affären einging und zu einer Händlerin moderner Kunst wurde. Sie führte in Bohèmekreisen ein wildes und ausschweifendes, gleichwohl luxuriöses Jetset-Leben. Hinzu kam noch, dass sich Peggy neben

479 1.–31. Dezember 1943 (Vernissage 30. November)

480 Vgl. Press Release – Peggy Guggenheim to open Art Gallery „Art of this Century“ (20. Oktober 1942), in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 179

481 Zitiert nach Lukach 1983, S. 62

482 Press Release – Peggy Guggenheim to open Art Gallery „Art of this Century“ (20. Oktober 1942), in: Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003, S. 179

483 Dearborn 2007, S. 12

ihrem Interesse für abstrakte Kunst, das sie mit ihrem Onkel teilte, auch für den Surrealismus begeisterte, der häufig auf Sexualität und Machtverhältnisse anspielte, und dies vielfach in blasphemischen Weise, was ihrem Onkel vulgär vorkommen musste.⁴⁸⁴

Trotz aller markanten Unterschiede, gibt es auch Gemeinsamkeiten zwischen Peggy Guggenheim und Hilla Rebay zu entdecken. Beide Frauen waren starke Charaktere, mit rigorosem Auftreten und impulsivem Temperament, deren wechselvolles, kompliziertes Leben in Europa und Amerika sich in Teilen ähnelt. Peggy und Hilla schlechtes Image in der oberen Gesellschaft machen dies umso deutlicher.⁴⁸⁵ Aus dieser Ähnlichkeit resultiert möglicherweise die heftige Abneigung, die zwischen den beiden herrschte.

Rebay und Guggenheim haben es geschafft, sich aus eigener Kraft von den Verpflichtungen der höheren Töchter so weit zu lösen, dass sie parallel dazu eine Karriere als Sammlerinnen aufbauen konnten. Die Beschäftigung mit Kunst und Literatur war in der bürgerlichen Mädchenerziehung als Vorbereitung auf das künftige Dasein als Ehefrau zwar durchaus vorgesehen, eine daran ausgerichtete Berufsausübung fand jedoch selten Akzeptanz. Hilla Rebay und Peggy Guggenheim behaupten sich in der männlich geprägten Welt des Kunsthandels, wideretzten sich der Kritik an ihren jeweiligen Kunstauffassungen und verfolgten ähnliche Zielsetzungen: Sie trugen herausragende Kunstsammlungen zusammen, entwickelten eigene Strategien, um der klassischen Moderne zum Durchbruch zu verhelfen und transformierten trotz öffentlicher Kritik ihre Privatsammlung in öffentlich zugängliche Museen. Kennzeichnend für Rebay und Guggenheim ist sowohl deren systematische Sammlertätigkeit und finanzielle Unterstützung von Künstlern, als auch die Absicht, ihre Sammlung einer breiten Öffentlichkeit nahezubringen und den geförderten Künstlern Anerkennung zu verschaffen. Mit dem Anliegen, jene Künstler nicht nur monetär zu fördern, sondern ihnen und ihren Arbeiten auch zu gesellschaftlichem Renommee zu verhelfen, verbindet sich das eigennützige Interesse, als Förderinnen anerkannt und ernst genommen zu werden. Durch ihren tatkräftigen Einsatz in der Konzipierung von Ausstellungen europäi-

⁴⁸⁴ Dearborn 2007, S. 178

⁴⁸⁵ Dearborn 2007, S. 370; Davis 1984, S. 162

scher Malerei im *Museum of Modern Art* und in der Galerie *Art of This Century*, entwickelte sich in New York ein künstlerischer Nährboden, aus dem die abstrakten Expressionisten hervorgingen. Hierdurch wurde eine neue Ära in der Kunst eingeleitet, das zahlreiche Künstler nachhaltig beeinflussen sollte.

Während des Zweiten Weltkriegs veranlassten Hilla Rebay und Peggy Guggenheim gezielte Ankäufe von Arbeiten zahlreicher in Europa gebliebener Künstler wie Chagall, Gleize und Werke aus der Sammlung Fènéon. Beide Frauen waren darauf bedacht, sehr gezielt Bilder von Künstlern zu kaufen, die in finanziellen Schwierigkeiten waren. Vielen Freunden und bekannten Künstlern ließen sie Geld zukommen und ermöglichten ihnen die Emigration in die USA. Hilla Rebay und Peggy Guggenheim haben sich für die gleiche Sache eingesetzt, respektierten die Sammelleidenschaft der jeweils anderen und verfügten über ein großes Maß an sozialem Verantwortungsbewusstsein, indem sie finanziell angeschlagenen Künstlern Unterstützung zuteil werden ließen.⁴⁸⁶

Nachdem Hilla Rebay nach Solomon R. Guggenheims Tod von ihrem Direktorenposten ausgeschlossen wurde und Peggy Guggenheim ihre Museumsgalerie *Art of This Century* schloss und nach Venedig auswanderte, gab es keine weiteren Berührungspunkte mehr zwischen den beiden Frauen. Besondere Beachtung fand die Ausstellung der Peggy-Guggenheim-Sammlung in den 1960er Jahren, die Teil einer Ausstellungstournee der Sammlung Peggy Guggenheims war. Diese Ausstellung war vor dem Hintergrund des Konfliktes mit ihrem Onkel Solomon R. Guggenheim eine Besonderheit und gab wahrscheinlich den Ausschlag zur späteren Übertragung der Eigentumsrechte ihrer Sammlung an die Solomon R. Guggenheim Foundation. Mit der Überführung der Bestände der Sammlung Peggy Guggenheim in die Solomon R. Guggenheim Foundation endet der Wettbewerb um den Vorrang der Konzepte und der Sammlungen. Nach Peggy Guggenheims Tod fusionierten die beiden Sammlungen im Jahre 1980 und ließen vergessen, wie gegensätzlich die Sammlungsschwerpunkte einst gewesen waren. 1998 fand erneut eine Sonderschau von Werken aus Peggy Guggenheims Sammlung unter dem Titel *Peggy Guggenheim: A Centennial Celebration*.

⁴⁸⁶ Hilla Rebay an Yvanhoé Rambosson am 18.4.1940, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, Collection Peggy Guggenheim, Call Number: A0007, Box: 000128, Folder 43

on⁴⁸⁷ statt. Es wehte ein Hauch von Versöhnung durch diese Veranstaltung, wenn man bedenkt, dass Karole Vail, die Kuratorin der Ausstellung *Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim* von 2006 die Enkelin ihrer einstigen Konkurrentin Peggy Guggenheim ist. Seit 2017 ist Karole Vail darüber hinaus Direktorin der Peggy Guggenheim Collection in Venedig und führt das Erbe ihrer Großmutter fort.

Es ist nicht bekannt, ob sich Hilla Rebay und Peggy Guggenheim jemals kennengelernt haben. Das Quellenmaterial belegt, dass sich beide hierzu nie geäußert haben. Man kann nur spekulieren, inwieweit sich beide Frauen bewusst aus dem Wege gegangen sind und einander gezielt ignoriert haben.

487 Peggy Guggenheim. *A Centennial Celebration*, hrsg. von K. Vail, Kat. Ausst., New York (Solomon R. Guggenheim Museum (1998), Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 1998/1999, New York 1998

Literaturverzeichnis

- Albert Eugene Gallatin and his circle, hrsg. von D. B. Balkan, Kat. Ausst., Miami (Lowe Art Museum, University of Miami) Miami 1986, Miami 1986
- Barnett, Vivian Endicott: *Handbook: The Guggenheim Museum Collection, 1900–1980*, New York 1980
- Barnett, Vivian Endicott: *Kandinsky at the Guggenheim*, New York 1983
- Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt*, hrsg. von V. E. Barnett, Kat. Ausst., Bern (Kunstmuseum Bern) 1997/1998, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 1998, Bern 1997
- The Blue Four at the Norton Simon Museum*, hrsg. von V. E. Barnett., New Haven/London 2002
- Barozzi, Paolo: *Peggy Guggenheim Collection*, New York 2005
- Barr, Alfred H. Jr.: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York 1968
- Barr, Alfred H. Jr.: *Cubism and Abstract Art*, New York 1986
- Barr, Alfred H. Jr. / Sandler, Irving; Newman, Amy: *Defining modern art. Selected writings of Alfred H. Barr, Jr.* New York 1986
- Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*, hrsg. von S. Barron mit S. Eckmann, Kat. Ausst., Berlin (Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin) 1997/1998, München 1997
- Berman, Avis: *Hilla Rebay*, in: *Art News*, Jg. 83, 1984, Heft. 27
- Bogner, Dieter (Hrsg.): *Friedrich Kiesler. Architekt, Maler, Bildhauer 1890–1965*, Wien 1988
- Bogner, Dieter [u.a.]: *Friedrich Kiesler. Designer. Sitzmöbel der 30er und 40er Jahre*, Ostfildern 2005
- Bortoluzzi Dubach / Elisa, Frey / Hansrudolf: *Mäzeninnen. Denken, Handeln, Bewegen*, Bern 2014
- Breton, André: *Das Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 2009
- Brown, Milton W.: *The story of the Armory Show*, New York 1988
- Cabanne, Pierre: *Die Geschichte großer Sammler. Von der Liebe zu großen Kunstwerken und der Leidenschaft, sie zu sammeln*, München 1966
- Calnek, Anthony: *The New Yorker Visits the Guggenheim*, New York 2005
- Cohen, Rachel: *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, New Haven 2013
- Crane, Diana: *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940–1985*, Chicago 1995

- Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003
- Davis, John H: *Die Guggenheims. Von Raubrittern zu Menschenfreunden*, Zürich 1984
- Art of Tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim*, hrsg. Jo-Anne Birnie Danzker, Brigitte Salmen, Karole Vail, Kat. Ausst., New York City (Solomon R. Guggenheim Museum) 2005; München und Murnau (Museum Villa Stuck und Schlossmuseum Murnau) 2005/2006, Berlin (Deutsche Guggenheim) 2006, New York 2005
- Daweke, Klaus / Schneider, Michael: *Die Mission des Mäzens. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste*, Wiesbaden 1987
- Dearborn, Mary V.: *Ich bereue nichts! Das außergewöhnliche Leben der Peggy Guggenheim*, Ulm 2007
- Dortch, M. Virginia: *Peggy Guggenheim and her Friends*, Milano 1994
- Dreier, Katherine S.: *Western Art and the New Era: An Introduction to Modern Art*. New York 1923
- Eddy, Arthur Jerome: *Cubists and Post-Impressionism*, New York 1914
- Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art*, hrsg. von J. Elderfield, A. Schneider, Kat. Ausst., Berlin (Neue Nationalgalerie) 2004, New York 2004
- Ernst, Jimmy: *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst*, Köln 1984
- Faltin, Sigrid: *Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York*, München 2005
- Die Baroness und das Guggenheim. Die Geschichte der Hilla von Rebay*, ein Film von Sigrid Faltin, 76, min., White Pepper Filmgesellschaft, 2004; Faltin, Sigrid: *Die Baroness und das Guggenheim: Hilla von Rebay eine deutsche Künstlerin in New York*, 2005
- Flint, Lucy: *Handbook: Peggy Guggenheim Collection*, New York 1986
- Fölsing, Ulla: *Frauen sammeln anders. Peggy Guggenheim und andere im Kunstkauf-Rausch*, Hamburg 2004 (Weltkunst, Bd. 7)
- Masterpieces and Master Collectors. Impressionist and early Modern Paintings from the Hermitage and Guggenheim*, hrsg. von E. Frazen / M. Dailey / B. Huseman / J. Knox White, Kat. Ausst., New York (Guggenheim Museum) 2001/2002, Las Vegas (Guggenheim Hermitage Museum) 2001/2002, New York 2001
- Gill, Anton: *Art Lover: A Biography of Peggy Guggenheim*, New York 2002
- Gluek, Grace: *Guiding Spirit of the Guggenheim was an Artist in Her Own Right*, in: New York Times, 20. Mai 2005
- Goodmann, Cynthia: *Frederick Kiesler: Designs for Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery*, in: Arts Magazine, 51, 1977, S. 90–95.

- Görgen, Annabelle: *Exposition internationale du Surréalisme. Paris 1938. Bluff und Täuschung. Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, München 2008
- Corvy, Brett: *Thoroughly Modern Peggy*, in: *Antique Collector*, July-August 1993, S. 38–45
- The Société Anonyme. Modernism für America*, hrsg. von J. R. Gross, Kat. Ausst., Los Angeles (Hamer Museum) 2006, Washington, D.C. (The Philipps Collection) 2006–2007, Dallas (Dallas Museum of Art) 2007, Nashville (Frist Center for the Visual Arts) 2008, Yale (Yale University Art Gallery) 2010, Yale 2006
- Guggenheim, Peggy: *Ich habe alles gelebt*, Bergisch-Gladbach ⁸2006
- Guilbaut, Serge: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und kalter Krieg*, Dresden 1997
- Haines-Cooke, Shirley: *Frederick Kiesler: Lost in History; Art of This Century and the Modern Art Gallery*, New York 2009
- The American century. Art & culture 1900–1950*, hrsg. von B. Haskell, Kat. Ausst., New York (Whitney Museum of American Art) 1999/2000, New York 1999
- The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné*, hrsg. von R. L. Herbert / E. S. Apter / E. K. Kenney, Kat. Ausst. (Yale University Art Gallery) New Haven, London 1984
- Heartney, Elanor: *Hilla Rebay: Visionary Baroness*, in: *Art in America*, 9, 2003, S. 112–117
- Hélion, Jean: *They shall not have me*, Stuttgart 1943
- Herstatt, Claudia: *Frauen, die handeln. Galeristinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Ostfildern 2008
- Hille, Karoline: *Gefährliche Musen. Frauen um Max Ernst*, Berlin 2007
- Hirschfeld, Peter, Mäzene. *Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München 1968
- Paris – New York*, hrsg. von P. Hulten, Kat. Ausst., Paris (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne) 1977, Paris 1977
- Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, Kat. Ausst., hrsg. von C. Joachimides / N. Rosenthal / D. Anfaß / G. Fietzek / B. Adams, Kat. Ausst., Berlin (Martin Gropius-Bau) 1993 / London (Royal Academy of Arts) 1993, München 1993
- Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*, hrsg.: B. Jürgs, Berlin 2000
- Kandinsky, Nina: *Kandinsky und ich*, München 1976
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, Bern ²2006
- Kantor, Sybil Gordon: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002

- King, James: *The Last Modern. A Life of Herbert Read*, London 1990
- Friedrich Kiesler: *Art of This Century*, hrsg. von U. Kittelmann, D. Bogner, Kat. Ausst., Frankfurt am Main (MMK – Museum für Moderne Kunst) 2002/2003, Ostfildern 2002
- Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, hrsg. von B. Klüser / K. Hegewisch, Frankfurt am Main und Leipzig 1991
- Kramer, Hilton: *Guggenheim Wouldn't Be a Museum if not for Hilla Rebay*, in: The New York Observer, Ausgabe Arts and Entertainment section, 1, June 2005
- Kramer, Hilton: *Out of Obscurity*, in: Art and Antiques, 28, September 2005, S. 112–113
- Abstrakter Expressionismus im Amerika*, hrsg. von L. Krasner / H. Sterne / E. De-Kooning / J. Mitchell / H. Frankenthaler / B. Britta, Kat. Ausst. Ulm (Pfalzgalerie Kaiserslautern) 2001, Kaiserslautern 2001
- Lader, Melvin: *Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealist Milieu and the American Avant-Garde, 1942–1947*, phil Diss., Delaware 1981
- Lader, Melvin P. / Putzel Howard: *Proponent of Surrealism and Early Abstract Expressionism in America*, in: Arts Magazine, 56 März 1982, S. 85–96.
- Peggy Guggenheim's Other Legacy*, hrsg. von M. Lader / F. Licht, Kat. Ausst. New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1987, Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 1988, New York 1987
- Langfeld, Gregor: *Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher. 1904–1957*, Berlin 2011
- Leffingwell, Edward: *Rehabilitating Rebay*, in: Art in America, H. 93, 2005, S. 120–123
- Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von I. Lindner / S. Schade / S. Wenk / G. Werner, Bonn 1988
- Louchheim, Aline B.: *A Museum's Future: Non-Objective Museum Discloses Plans*, in: New York Times vom 05.08.1951
- Louchheim, Aline B.: *Museum in Query: Guggenheim Foundation's Policies – Frank Lloyd Wright's Plans Involved*, in: New York Times vom 22.04.1951
- Lukach, Joan M: *Hilla Rebay. In search of the Spirit in Art*, New York 1983
- Mann, Klaus: *Surrealist Circus*, in: American Mercury, 1943, S. 174–181.
- Mann, Klaus; Naumann, Uwe: *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942–1949*, Hamburg 1994
- Ohne zu zögern. Varian Fry: Berlin – Marseille – New York*, hrsg. von A. Meyer, Kat. Ausst., Berlin (Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin) 2008, Berlin 2008; Hasler, Eveline: *Mit dem letzten Schiff. Der gefährliche Auftrag von Varian Fry*, Wiesbaden 2013

- Munro, Eleanor: *Originals. American Women Artists*, New York 1979
- Naifeh, Steven / Smith, Gregory White.: *Jackson Pollock: An American Saga*, London 1990
- Rudolf Bauer 1889–1953, hrsg. von S. Neuburger, Kat. Ausst. Wien (Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts) 1985, Berlin (Staatliche Kunsthalle) 1985, Wien 1985
- Jean Hélion, hrsg. von D. Ottinger, Kat. Ausst., Paris (Centre national d'art de culture Georges Pompidou) 2004, Paris 2004
- Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932, hrsg.: Ingrid Pfeiffer, Max Hollein, Kat. Ausst., Frankfurt 2015 (Schirn Kunsthalle Frankfurt) 2015/2016, Frankfurt 2015
- Frederick Kiesler, hrsg. von L. Phillips, Kat. Ausst., New York (Whitney Museum of American Art) 1989, New York 1989
- The American century. Art and culture 1950–2000*, hrsg. von L. Phillips, Kat. Ausst., New York (Whitney Museum of American Art) 1999/2000, New York 1999
- Prochno, Renate: *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006
- Leben und Werk. Hilla von Rebay 1890–1967*. Ein Projekt der Theodor-Frank-Realschule Teningen, Projektleiterinnen: Martha Putz und Brigitte Scheelen, Erscheinungsjahr nicht angegeben.
- Hilla von Rebay und Rudolf Bauer*. Ein Projekt der Theodor-Frank-Realschule Teningen, Projektleiterinnen: Martha Putz und Brigitte Scheelen, Erscheinungsjahr nicht angegeben
- Jawlensky. *Meine liebe Galka!*, hrsg. von V. Rattemeyer / R. Petzinger, Kat. Ausst., Wiesbaden (Museum Wiesbaden) 2004, Wiesbaden 2004
- Read, Herbert: *Geschichte der modernen Malerei*, Zürich 1959
- Restany, Pierre: *The Museum That Took Over the World*, in: *Domus*, 2000, S. 126–129
- Reitz, Manfred: *Berühmte Kunstsammler. Von Verres bis Peggy Guggenheim*, Frankfurt am Main 1998
- Richardson, John: *Sacred Monsters, Sacred Masters*, London 2001
- Richter, Hans: *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln 1973
- Roh, Franz: *Bemerkungen zu Kompositionen von Hilla Rebay*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 59, November, 1960, S. 46–49
- Rudestone, Angelica: *The Guggenheim Museum Collection: Paintings, 1880–1945*, New York 1967
- Rudestone, Angelica: *Peggy Guggenheim Collection, Venice. The Solomon R. Guggenheim Foundation*, New York 1985
- Russel, Lynes: *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York 1973

- Russell, John: *Matisse. Father & Son; The Story of Pierre Matisse, his father, Henri Matisse, his Gallery in New York, and the Artists that he introduced to America*, New York 1999
- Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. *The Story of Art of This Century*, hrsg. von P. Rylands, S. Davidson, J. Sharp, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003
- Saarinén, Aline B.: *Lively Gallery for Living Art*, in: New York Times vom 30.5.1954
- Saarinén, Aline B.: *The proud Prossessors. The lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*, New York 1958
- Sabin, Stefana: *Gertrude Stein*, Hamburg 1996
- Sawin, Martica: *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Cambridge 1995
- Scarlett, Rolph / Tannin, Harriet: *The Baroness, the Mogul, and the forgotten History of the first Guggenheim Museum: as told by one who was there*. New York, 2003
- Guggenheim, hrsg. von P.-K. Schuster, Kat. Ausst., Berlin (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) 1989, Stuttgart 1989
- Seemann, Annette: *Peggy Guggenheim. Ich bin eine befreite Frau*, Berlin 2006
- American Abstract Art of the 1930s and 1940s*, hrsg. von G. Snyder, Kat. Ausst., Winston-Salem, North Carolina (Wake Forest University Fine Arts Gallery) 1998, New York 1998
- Hilla Rebay and the Museum of Non-Objective Painting, hrsg. von G. Snyder, New York (DC Moore Gallery) 2005, New York 2005
- Guggenheim Museum collection A to Z, hrsg. von Nancy Spector, New York 2007
- Tacou-Rumney, Laurence: *Peggy Guggenheim. Das Leben eine Vernissage*. München 1996
- Tashjian, Dickran: *A boatload of madmen. Surrealism and the American Avant-Garde, 1920–1950*, London 2001
- Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, Wien 1999
- The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, hrsg. von M. Tuchman, Kat. Ausst. Los Angeles (County Museum of Art) 1986, Chicago (Museum of Contemporary Art) 1987, Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 1988, New York 1986
- Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890–1985*, hrsg. von M. Tuchmann, Kat. Ausst., Los Angeles (County Museum of Art) 1988, Stuttgart 1988
- Peggy Guggenheim. A Centennial Celebration*, hrsg. von K. Vail, Kat. Ausst., New York (Solomon R. Guggenheim Museum (1998), Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 1998/1999, New York 1998
- Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery) 1936, New York 1936

- Second Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Philadelphia (Philadelphia Art Alliance) 1937, New York, 1937
- Third Enlarged Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Charleston (Gibbes Memorial Art Gallery), New York 1938
- Fourth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., Baltimore (Baltimore Museum of Art) 1939, New York 1939
- Art of Tomorrow: Fifth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings*, hrsg. von Hilla von Rebay, Kat. Ausst., New York (Museum of Non-Objective Painting) 1939, New York 1939
- von Rebay, Roland: *Anstatt beschämt zu schweigen. Anekdoten aus dem Leben eines Wesslingers*, Seefeld 1986
- von der Bey, Katja: *Hilla von Rebay: Die Erfinderin des Guggenheim Museums*, Berlin 2013
- von der Bey, Katja: *Zu Hilla Rebay*, Magisterarbeit, Berlin 1990 (unveröffentlicht)
- Vrachopoulos, Thalia; Angeline, John: *Hilla Rebay, Art Patroness and Founder of the Guggenheim Museum of Art*, Lewiston, 2005
- The Guggenheim. Die Sammlung*, hrsg. von E. Weisberger / S. Barmann, Kat. Ausst., Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn) 2006/2007, Ostfildern 2006
- Weld, Jacqueline Bograd: *Peggy. The Wayward Guggenheim*, New York 1988
- Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, hrsg. von D. Wimmer, Berlin 2009
- Wineapple, Brenda: *Sister Brother Gertrude and Leo Stein*, New York 1996
- Wünsche, Isabell: *Galka E. Scheyer & die Blaue Vier. Briefwechsel 1924–1945*, Bern 2006
- Wünsche Isabell: *Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung– Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer und Hilla von Rebay*, in: Ulrike Wolff-Thomsen, Sven Kuhrau, *Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933*, Kiel 2011, S. 194–215
- Ulrike Wolff-Thomsen, Sven Kuhrau, *Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933*, Kiel 2011, S. 194–215
- Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz*, hrsg. von D. Wimmer, Berlin 2009
- The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, hrsg. von K. Vail, J. Knox White, D. Quaintance, New York 2009; *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century*, hrsg. von S. Davidson / D. Bogner, Kat. Ausst., Venedig (Peggy Guggenheim Collection) 2003–2005, Ostfildern 2003

Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors, hrsg. von R. Mamoli Zorzi, Venezia 2001

Internetquellen

- <http://bentley.umich.edu/exhibits/musch/muschoht.html>, [Interview mit William Muschenheim von William Jordy am 26./27.12.1985, Columbia University (Hrsg.), August 1987] Stand 21.02.2014
- <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-hilla-rebay-11723> [Interview mit Hilla Rebay von Bruce Hoorten, unveröffentlichte Mitschrift, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (Hrsg.), 1966] Stand: 26.07.2013
- <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-m-messer-11803> [Interview mit Thomas M. Messer von Andrew Decker, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (Hrsg.), 24.01.1994] Stand: 09.10.2009
- <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/about-the-collection/new-york/solomon-r-guggenheim-founding-collection/1648>, Stand: 17.05.2015
- <http://www.zeit.de/1989/08/guggenheim-hoch-zwei>, 17.2.1985 [Kipphoff, Petra: Guggenheim hoch zwei. In Berlin zu sehen: 60 Meisterwerke aus New York und Venedig, in: ZEIT ONLINE] Stand: 23.04.2015
- <http://www.bernheim-jeune.com/story/> [offizielle Webpräsenz der Galerie Bernheim-Jeune] Stand: 30.05.2015
- http://metmuseum.org/toah/images/h2/h2_47.106.jpg, Stand: 30.05.2015
- http://oma.org/collection/object.php?object_id=79766, Stand: 30.05.2015
- <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435885>, Stand: 03.06.2015
- <http://uima.uiowa.edu/jackson-pollock/>, Stand: 03.06.2015
- <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2802>, Stand: 03.06.2015
- <http://artgallery-yale.edu/collections/objects/51116>, Stand: 05.06.2015
- http://en.wikipedia.org/wiki/Portraits_by_Vincent_van_Gogh, Stand: 06.06.2015
- <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/peggy.html>, Stand: 08.06.2015

Schriftverzeichnis

The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York:

Collection Peggy Guggenheim

Call Number: A0022

Box: 100588

Folder 9

Collection Peggy Guggenheim

Call Number: A0022

Box: 100588

Folder 10

Collection Peggy Guggenheim

Call Number: A0022

Box: 100588

Folder 11

Collection Peggy Guggenheim

Call Number: A0022

Box: 100588

Folder 12

Collection Peggy Guggenheim

Call Number: A0022

Box: 100588

Folder 3

Collection on Peggy Guggenheim

Call Number: A0022

Box: 100588

Folder 6

Collection on Peggy Guggenheim-Sammlung

Call Number A 0022

Box 100588

Folder 7

Solomon R. Guggenheim Foundation

Call Number A0022

Box 786532

Folder 1

Hilla von Rebay Foundation Archive, New York:

Collection: Hilla von Rebay Foundation Archive

Call Number: M0007

Box: 000128

Folder: 42

Collection: Hilla von Rebay Foundation Archive

Call Number: M0007

Box: 000128

Folder: 43

Hilla Rebay Foundation Archive

Call Number M0007

Box 0000113

Folder 2

Hilla Rebay Foundation Archive

Call Number M0007

Box 0000113

Folder 3

Hilla Rebay Foundation Archive

Call Number M0007

Box 0000113

Folder 4

Hilla Rebay Foundation Archive

Call Number M0007

Box 0000113

Folder 7

Hilla Rebay Foundation Archive

Call Number M0007

Box 0000113

Folder 9

