



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Die Kanonisierung moderner deutscher Kunst in New York, 1904-1957
Langfeld, G.M.

Citation

Langfeld, G. M. (2010, September 7). *Die Kanonisierung moderner deutscher Kunst in New York, 1904-1957*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/15933>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/15933>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Einführung

Seit kurzer Zeit stellen Kunsthistoriker Fragen danach, warum bestimmte Kunstwerke und Strömungen zum Kanon gehören, also als maßgeblich betrachtet werden, und andere nicht, wer für die Bewertung von Kunst und Künstlern verantwortlich ist und wie sich Machtverhältnisse bei der Kanonisierung in ihrem sozio-historischen Kontext verhalten. Die künstlerische Kanonbildung bietet einen Forschungsbereich, der größerer Beachtung bedarf, denn Kunsthistoriker beschäftigen sich traditionell überwiegend mit Kunst an sich und tragen dabei selbst zur Etablierung dieser Kunst bei. Nur wenn dieser Forschungsbereich, der weniger objekt- und künstlerbezogen ist, weiter entwickelt wird, lassen sich Vorgänge aufdecken, die die Wertschätzung von Kunst und die künstlerische Geschmacksbildung bestimmen. Auf diese Weise erhält die Kunstgeschichte ein höheres Maß an gesellschaftlicher Relevanz und somit eine weiterreichende Daseinsberechtigung.

Ausgangspunkt für die vorliegende Forschung sind die Resultate meiner Publikation über die Rezeptionsgeschichte moderner deutscher Kunst in den Niederlanden.¹ Nach der deutschen Besetzung schlug die bis dahin negative Wertschätzung gegenüber moderner deutscher Kunst innerhalb weniger Jahre in eine positive um. Dass in der äußerst antideutschen Periode nach dem Zweiten Weltkrieg Museen plötzlich viel häufiger deutsche Kunst ausstellten, sammelten und Kunstkritiker darauf positiv reagierten, war zunächst unerwartet. Gerade die Beziehung der Niederlande zu ihrem Nachbarn Deutschland wurde seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts von unterschiedlichen Seiten her stark problematisiert, was auf einen Sonderfall innerhalb der internationalen Rezeption deutscher Kunst weisen könnte. Darum entschied ich mich für eine weitere Studie, die der Frage nachgeht, ob die bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte in dem kleinen Nachbarland Deutschlands ein isolierter Fall war oder sich ähnliche Entwicklungen auch in anderen Ländern vollzogen.

Gegenstand vorliegender Untersuchung ist die Rezeption moderner deutscher Kunst² in New York, mit einem Exkurs über die der Harvard-Universität (Cambridge, MA). Die Wahl fiel auf New York, um nicht wiederum ein europäisches Nachbarland zu untersuchen, das während des Zweiten Weltkriegs unter der nationalsozialistischen

¹ Untersucht wurden die Sammelstrategien niederländischer Museen, die von 1919–1964 moderne deutsche Kunst sammelten, ferner die organisierten Ausstellungen deutscher Kunst und die Reaktionen der Kunstkritik (Langfeld 2004).

² Moderne deutsche Kunst heißt hier primär die Kunst der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die die sogenannte historische Avantgarde miteinschließt, wie Expressionismus, abstrakte Kunst, Dada, Bauhaus, konstruktivistische Tendenzen, Surrealismus, Neue Sachlichkeit und andere realistische Stilrichtungen.

Besatzung zu leiden hatte. In New York wurde moderne deutsche Kunst früh rezipiert und gesammelt. Bereits in den zwanziger Jahren organisierte die Künstlerin Katherine Dreier dort eine Vielzahl von Ausstellungen der europäischen Avantgarde. Seit den dreißiger Jahren entwickelte sich die Metropole zu einem führenden Zentrum moderner Kunst, wobei das Museum of Modern Art (MoMA) mit seinem Direktor Alfred H. Barr, Jr. eine führende Rolle spielte. Deshalb konzentriert sich die vorliegende Forschung vor allem auf dieses Institut. Daneben werden andere Vermittler in den USA behandelt, worunter Kunstsammler, Kuratoren und Galeristen sind, die die moderne deutsche Kunst den Rezipienten näherbrachten.³

Hinsichtlich der Periodisierung (1904–1957) sollten erste Ausstellungen moderner deutscher Kunst in den USA den Anfang und die Periode der einsetzenden Etablierung moderner deutscher Kunst den Abschluss bilden. Aufgrund meiner Forschungen von 2004 fiel die Wahl für den Abschluss dieser Periode auf die erste Hälfte der fünfziger Jahre. Fraglich war zu Beginn meiner Arbeit, ob dies auch für die USA gelten würde. Aussagen zur modernen deutschen Kunst durch frühere Kunstkritiker, denen man in kunsthistorischen Studien begegnet, lassen vermuten, dass diese Kunst in jener Zeit noch gar nicht kanonisiert war (Ausst. New York 2001, S. 10; Kort 2001, S. 260, 284 etc.). Das hat damit zu tun, dass diese Texte nicht den Kanonisierungsprozess als solchen fokussierten. Die Geschmacks- und Kanonbildung als spezielle Bereiche der Rezeptionsforschung⁴ wurden in Bezug auf die moderne deutsche Kunst bisher kaum problematisiert, weshalb dies in vorliegender Studie geschehen soll.

Überhaupt wurde das Thema des kunsthistorischen Kanons lange Zeit vernachlässigt. Dies änderte sich erst in den letzten Jahren: So war der 30. Deutsche Kunsthistorikertag in Marburg (25.–29. März 2009) ganz diesem Thema gewidmet (Gaeta u. Heitmann 2009). Es erschien ein Sammelband (Brzyski 2007), worin unterschiedliche Autoren den Kanon im Zusammenhang mit Themenbereichen wie Gender, Kolonialismus

³ Die Vermittlung von Kunst ist ein aktueller Gegenstand in der Forschung, wie Alfred Gells viel beachtete Studie *Art and Agency* zeigt (Gell 1998). Einer einseitigen Ästhetisierung von Kunst stehe ich, ähnlich wie der Anthropologe Gell, kritisch gegenüber. In vorliegender Studie beziehe ich mich jedoch auf die westliche Massengesellschaft mit ihren Institutionen wie private und öffentliche Gönnerschaft von Künstlern, Kunstkritik, Kunstmuseum und Akademie. Die Institutionalisierung von Kunst im autonomen Feld gilt kaum für nicht-westliche Kulturen (Gell 1998, S. 7–8).

⁴ Der Geschmack jedes Einzelnen oder einer Gruppe steht in direktem Zusammenhang mit künstlerischen Rangordnungen, da Geschmack sich über den Kanon als Autoritätsinstanz definieren lässt. Kanonisierungsprozesse gehen mit Geschmacksbildung einher.

und Globalisierung behandeln. Vorliegende Untersuchung ist ein weiterer Beitrag zur Aufarbeitung dieses Aspektes der Forschung.

Der Terminus Kanon bzw. die Kanonisierung dient als Ausdruck für einen Vorgang, in dem spezifische Kulturaspekte als maßgeblich oder vorbildlich festgelegt werden. Ein Kanon erhebt Anspruch auf Dauer, da ihm raum- und zeitenthobene Gültigkeit zugesprochen wird. Kunstwerke, die ehemals in unvereinbarem Kampf gegeneinander ausgerichtet waren, existieren in neutralisiertem Zustand in Eintracht nebeneinander; sie gehen in die Geschichte ein und fallen der Vergangenheit anheim. Durch diese Art der Auslese werden andere Kunstwerke und Künstler marginalisiert, tabuisiert und zensiert. Die Erforschung von Kanonisierungsprozessen impliziert daher auch immer das Infragestellen des betreffenden Kanons.

Entgegen weit verbreiteter Vorstellung ist die Kanonisierung von Künstlern und Strömungen ein dynamischer und wandelbarer Prozess. Künstlerische Hierarchien werden gegen Neuerungen verteidigt, die sich nur im Kampf mit dem Alten und (mit den Worten des Soziologen Pierre Bourdieus) unter Einhaltung des im künstlerischen Feld üblichen Spiels durchsetzen können (Bourdieu 1980/1993, S. 107–114).⁵ Das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Avantgarde ist im 20. Jahrhundert besonders augenfällig. Es geht hier um den Kampf zwischen den Arrivierten, den Herrschenden, die ums Überleben kämpfen, und den Neuankömmlingen, welche die Kontinuität und Wiederholung durchbrechen wollen, denen es um einen Bruch, um neue Positionen geht. Dieser Machtkampf ist ein Aspekt, der Kanonisierungsprozessen inhärent ist und mehr oder weniger verdeckt existiert.

Die institutionalisierte Hierarchie von Künstlern und Stilen wird einem fortwährend eingeflößt, sie wird „nachgebetet“ und als etwas Selbstverständliches hingenommen. Das Ausbildungssystem trägt durch „sakralisierende“ Auslegungen der Werke und die Formung künftiger Konsumenten zu der kontinuierlichen Reproduktion künstlerischer Rangordnungen bei (1992/1999 Bourdieu, S. 477). Allein schon deshalb ist das Thematisieren und Bewusstmachen des Kanonisierungsprozesses wichtig, der dazu geführt hat, dass einige Künstler in den Kanon aufgenommen worden sind und in die

⁵ Dario Gamboni (1993, S. 38) definiert Bourdieus Feldkonzept wie folgt: „[...] a relatively autonomous social space of mutually interdependent positions.“ Bourdieu kehrt sich gegen H.S. Beckers Begriff der *art world* (Becker 1982), denn darin gingen „die für die Struktur des Feldes konstitutiven objektiven Beziehungen nicht ein, an denen die Kämpfe um Bewahrung oder Veränderung dieser Struktur sich ausrichten“ (Bourdieu 1992/1999, S. 328). Das Kunst-Feld sei nicht auf eine Summe individueller, durch *Kooperation* miteinander verbundener Akteure reduzierbar. Während Becker vom inhärenten

Geschichte eingingen, während andere davon ausgeschlossen wurden. Vorliegende Studie untersucht einen konkreten, empirischen Fall, denn Kanonisierungen verlaufen ihrem jeweiligen Kontext entsprechend unterschiedlich, können jedoch durchaus ähnliche Züge aufweisen.

Fragestellung und Hypothesen

In dieser Studie gilt es aufzuzeigen, wie die Akteure in der Kunstszene und die Institutionen, denen diese angehörten, die Wertschätzung moderner deutscher Kunst beeinflussten. Hierzu gehörten Künstler, Kunstsammler, Galeristen, Kunstvermittler, Mäzene, Kuratoren, Kunsthistoriker und Kritiker. Somit kann der Einfluss spezifischer Gruppen, Institutionen und Vernetzungen (auch zwischen USA und Deutschland) aufgezeigt werden, die an der Geschmacksbildung beteiligt waren. Vom Beginn der Rezeption moderner deutscher Kunst an trafen Personen eine Auswahl von Künstlern und Strömungen für Ausstellungen und Sammlungen, wodurch der Kanonisierungsprozess von vornherein kanalisiert wurde. An dem Grad der Durchsetzungsfähigkeit bestimmter Gruppen und Institutionen kann deren Einfluss innerhalb der Gesellschaft und ihre Dominanz abgelesen werden. Die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die an der Beurteilung von Kunst beteiligt sind, gewinnen somit an Relevanz.

Folgende Hypothesen, deren Richtigkeit in vorliegender Dissertation über die Rezeption moderner deutscher Kunst in New York überprüft werden soll, lassen sich aufstellen:

1. Die Institution des Museums übernahm in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die zentrale wertbildende Rolle bezüglich moderner deutscher Kunst, nachdem anfangs die wichtigsten Initiativen von Künstlern ausgingen, die als Kunstvermittler auftraten. Letztere vermochten jedoch nicht ihre Kunstauffassungen durchzusetzen.
2. Für die allgemeine Anerkennung moderner deutscher Kunst in New York war die ideologische Haltung der Rezipienten ausschlaggebend. Die deutsche Kunst konnte sich erst durch den Mythos, dass sie „antifaschistisch“ sei, international durchsetzen. Diese Projektion auf die Kunst sorgte dafür, dass sie dem ästhetischen Blick als der Wertschätzung würdig erachtet wurde.

ästhetischen Wert des Kunstwerks ausgeht, situiert Bourdieu diesen Wert sehr viel stärker beim Rezipienten. Darum ist Bourdieus Konzept für die vorliegende Studie brauchbarer.

3. Die Auswirkungen des Nationalsozialismus sorgten für eine abrupte Kanonisierung der modernen deutschen Kunst in New York, so dass eher von einem Bruch als von einem kontinuierlichen Prozess gesprochen werden kann.

Bezüglich dieser Hypothesen ergeben sich folgende Fragen:

- a. Welchen Sprechern wurde warum Geltung und die Möglichkeit des Sprechens zuteil?
- b. Welche Diskurse standen einander um Machteinfluß konkurrierend gegenüber?
- c. Können die Manipulationen und Mystifikationen der Regime (der Regierungen, der Museen etc.) aufgedeckt werden?

Zu Hypothese 1

Das Museum ist eine relativ junge Institution, die es erst seit ca. 200 Jahren gibt, wobei die französische Revolution als die entscheidende Zäsur aufgefaßt werden kann. Vor der Aufklärung waren die feudalen Sammlungen im Regelfall nicht öffentlich zugänglich und die in ihnen enthaltenen Werke wurden nicht als Kunst im heutigen Sinne ausgestellt und wahrgenommen. Nach der Entwicklung der Kunstgeschichte zu einer selbständigen Wissenschaft (im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Europa und wenig später in den USA) führten immer mehr ausgebildete Kunsthistoriker als Direktoren und Konservatoren Museen, was eine zunehmende Professionalisierung der Institution Museum zur Folge hatte. Außerdem richteten immer mehr Museen ihr Interesse auf moderne Kunst, eine Entwicklung, die sich in den 1920er Jahren in Deutschland durchsetzte. Wegen seiner ausgeprägten Autonomie und allgemeinen Anerkennung in der Öffentlichkeit war die kanonisierende Wirkung des Museums meiner Ansicht nach durchschlagend. Somit steht diese Institution in vorliegender Forschung im Mittelpunkt.⁶

Das Kunstmuseum löst Kunstwerke aus ihrem Kontext heraus und entledigt sie ihrer ursprünglichen politischen oder religiösen Funktion. Im Laufe der Geschichte hatte das angesichts des sich hieraus ergebenden Toleranzspielraumes übrigens nicht nur negative Folgen. So ist die sich dadurch ergebende Eindämmung der Kunstzerstörung durchaus positiv zu bewerten, wie Walter Grasskamp (1981, S. 74) feststellte. Durch die

⁶ Deshalb werden die Aktivitäten der Galeristen weniger systematisch untersucht. Sie produzierten im Allgemeinen weniger große Retrospektiven und entsprechend fundierte Kataloge als die Museen, die öffentliche Resonanz darauf war zurückhaltender, und sie bestimmten den späteren künstlerischen Diskurs und Kanonisierungsprozess in geringerem Maße mit. Außerdem ist es unzulässig, Kanonisierungen der reinen Marktwirkung zuzuschreiben, die meiner Meinung nach nur ein Teil des gesamten Prozesses sein kann. Schließlich gingen die Archive des Kunsthandels vielfach verloren. Galeristen setzten sich jedoch meist früher für moderne Kunst ein als Museen, womit sie eine wichtige initiierende Rolle spielen konnten. Gerade in den USA pflegten sie intensive Kontakte mit Sammlern und Museen.

museale Präsentationsweise wird Kunst stärker auf ihre eigentliche Kunst-Funktion reduziert. Sie dient nun der Kontemplation, was eventuell mit dem Verfall ihres früheren Sinns einhergeht. Gerade die visuellen Eigenschaften sind wesentlicher Bestandteil eines Kunstwerks, dessen Wirkung an sein materielles Erscheinungsbild gebunden ist. Gleichzeitig ist diese Wirkung nicht überzeitlich und ortsunabhängig. Kunstwissenschaftler sollten in jedem Fall die Historizität des Objekts und der ästhetischen Erfahrung mit bedenken. Auch das Auge des Kunstkenner ist das Produkt gesellschaftlicher und historischer Entwicklungen. Zumeist wird auf die Frage, warum ein Kunstwerk des ästhetischen Blickes für würdig empfunden wird, mit Hinweisen auf die unterstellte ästhetische Autonomie des Kunstwerks und mit dessen Funktions- und Zweckfreiheit erwidert (Bourdieu 1992, S. 449–456). Eine Antwort, die sich nur darauf beschränkt, kann nicht zufrieden stimmen, da sie nicht nur das Kunstwerk, sondern auch den Rezipienten enthistorisiert.

Obwohl Museumsdirektoren und –konservatoren der hier aufgestellten Hypothese zufolge den tiefgreifenden Umschwung in der Rezeption deutscher Kunst und deren Kanonisierung bewirkten, waren diese nicht die Ersten, die sich für die moderne deutsche Kunst einsetzten. Künstler, Galeristen, private Kunstsammler, Mäzene und andere Kunstvermittler reagierten bereits positiv darauf. Doch warum setzten gerade die Museen sich durch? Vorliegende Studie beabsichtigt, Einsicht in die unterschiedlichen Diskurse dieser Gruppen in der Kunstszene zu gewinnen, darüber hinaus in die Gründe, weshalb sich moderne deutsche Kunst durchsetzen konnte bzw. warum sie marginalisiert wurde.

Zu Hypothese 2

Politische Verschiebungen können die ästhetische Wertschätzung von Kunst grundlegend verändern. So schlug nach Beendigung der deutschen Besatzung der Niederlande die bis dahin negative Wertschätzung gegenüber deutscher Kunst in eine positive um (Langfeld 2004). Auffallend dabei war die einseitige Orientierung auf den Expressionismus, der als Ausdruck anti-faschistischer Gesinnung und eines anderen, besseren Deutschland galt, eine Vorstellung, welche die Museen verbreiteten, die historisch aber falsch ist. Die Nationalsozialisten verfemten zwar avantgardistische Künstler und machten sie zu Opfern des Regimes, was jene, ganz unabhängig von ihrer politischen Gesinnung, im Nachhinein als Gegner des Regimes erscheinen ließ. Meiner Forschung zufolge konnte sich der deutsche Expressionismus gerade durch den Mythos, er sei antifaschistische Kunst, international durchsetzen. Eine Frage ist, warum sich der Expressionismus dafür eignete.

Seit dem Ersten Weltkrieg wurde in Deutschland die moderne deutsche Kunst nationalistisch profiliert. Die Anerkennung dieser Kunst vollzog sich im Zuge der kulturellen Abgrenzung von anderen Ländern, insbesondere von Frankreich. Es stellt sich die Frage, ob die nationalistische Perspektive auf die deutsche Kunst außerhalb Deutschlands einen so durchschlagenden Erfolg haben konnte wie im eigenen Land. Untersucht werden soll, ob Kunstvermittler an der amerikanischen Ostküste am deutschen Diskurs anknüpften und welche Folgen das für die Wertschätzung der Kunst hatte.

Zur deutschen Kunst wurden auch aus dem Ausland stammende Künstler, wie Wassily Kandinsky,⁷ Alexej von Jawlensky,⁸ Lyonel Feininger,⁹ Paul Klee,¹⁰ Oskar Kokoschka¹¹ und Hans (Jean) Arp¹² gezählt. Die meisten dieser Künstler fehlen kaum in

⁷ Kandinsky (1866–1944) stammte aus Moskau, im Alter von 30 Jahren ging er nach München, um Künstler zu werden. Er schrieb sich in die private Malschule von Anton Ažbė ein. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges kehrte er nach Russland zurück. Von 1922 bis 1933 war er wieder in Deutschland als Lehrer am Bauhaus tätig. 1928 wurde er deutscher Staatsbürger. Als 1933 das Bauhaus geschlossen wurde, zog er nach Neuilly-sur-Seine bei Paris. 1939 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft.

⁸ Jawlensky (1864–1941) übersiedelte 1896 nach München, wo er die Malschule von Anton Ažbė besuchte. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges musste er als feindlicher Ausländer in die Schweiz gehen. Nach dem Krieg beschloss er, deutscher Staatsbürger zu werden, und er ließ sich 1921 in Wiesbaden nieder.

⁹ Feininger (1871–1956) wurde in New York geboren und siedelte im Alter von 16 Jahren nach Deutschland über, wo er die Hamburger Kunstgewerbeschule und die Berliner Akademie besuchte. Er lehrte später am Bauhaus und emigrierte während des Nationalsozialismus 1937 wieder in sein Geburtsland. Seine amerikanische Staatsbürgerschaft behielt er zeit seines Lebens.

¹⁰ Klee (1879–1940) wurde in der Schweiz geboren. Zum Kunststudium ging er nach München. Als Sohn eines deutschen Vaters wurde er im Ersten Weltkrieg einberufen. Nachdem er während des Nationalsozialismus von der Düsseldorfer Kunstakademie entlassen worden war, kehrte er in die Schweiz zurück. Er stellte einen Antrag auf Einbürgerung, doch erst 1942 wurde ihm postum die Schweizer Staatsangehörigkeit zuerkannt.

¹¹ Kokoschka (1886–1980) wurde in Österreich geboren und ausgebildet. 1910 zog er nach Berlin, wo er an Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* mitarbeitete. Im Jahr darauf kehrte er nach Wien zurück und behielt enge Verbindungen zur deutschen Kunstszene. 1919 wurde er als Professor an die Dresdener Akademie berufen, 1924 verließ er Dresden und reiste zehn Jahre durch Europa und Nordafrika. Er emigrierte 1938 von Prag nach England, wurde für Emigranten-Organisationen aktiv und 1943 Vorsitzender des Freien Deutschen Kulturbundes. 1947 wurde er britischer Staatsbürger, 1975 wieder österreichischer.

¹² Arp (1886–1966) wurde in Straßburg geboren, damals zum deutschen Reich gehörend und nach dem Ersten Weltkrieg wieder französisch. Sein Vater stammte aus Norddeutschland, seine Mutter war Elsässerin. Arp studierte in Straßburg, Weimar und Paris und zog 1909 in die Schweiz. Er hatte Kontakte zum Blauen Reiter und zu Herwarth Waldens Berliner Sturm-Kreis. Während des Ersten Weltkrieges war er Mitbegründer der Züricher Dada-Bewegung, danach Teilnahme an der Kölner Dada-Gruppe und

einer Übersicht zur deutschen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder zum deutschen Expressionismus, weshalb sie in der vorliegenden Studie mit einbezogen werden. Sie lebten zeitweise in Deutschland, hatten zum Teil die deutsche Staatsbürgerschaft und pflegten enge Kontakte mit der dortigen Kunstszene, was sich in ihrer Kunst und der ihrer deutschen Kollegen bemerkbar machte. Begreiflicherweise werden diese Künstler auch anderen Ländern zugeordnet, vor allem aber von ihren Heimatländern für sich beansprucht, wobei gerne übersehen wird, dass gerade die historischen Avantgarden international operierten und künstlerische Entwicklungen wohl kaum an Landesgrenzen gebunden sind.

Zu Hypothese 3

Forschungsergebnisse zur Rezeption deutscher Kunst in den Niederlanden ergaben (Langfeld 2004), wie eine spezifische ästhetische Haltung gegenüber Kunst, die über Jahrzehnte andauerte, innerhalb weniger Jahre von einer negativen in eine positive umschlagen kann. Das soll nicht etwa heißen, dass es vor dieser Periode gar keine Förderer moderner deutscher Kunst gegeben hätte. Zu einer Breitenwirkung der positiven Wertschätzung kam es jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Angesichts der auch für New York angenommenen abrupten Veränderung in der Rezeption deutscher Kunst lässt sich im Sinne Michel Foucaults, der Diskontinuität als konstitutives Prinzip der Geschichte beschrieb, von einem Wechsel oder Bruch sprechen (Foucault 1969/81). Hier tritt ein Gegensatz zur klassischen Geschichtsschreibung hervor, die das Diskontinuierliche umgeht und reduziert, um die Kontinuität der Ereignisse erscheinen zu lassen. Anstelle linear fortschreitenden Bewusstseins finden sich bei Foucault differente, sich Vereinheitlichungen widersetzende Abstufungen. Im Epochenwechsel stellt er eine Änderung in der Diskursstruktur eines Feldes fest. Indem sich zwei Diskurse ablösen, sich für einen Augenblick differentiell gegenüberstehen, erhält er eine Sicht auf zwei Systeme diskursiver Praktiken. Der Diskurs steht in Beziehung zu anderen Diskursen und Institutionen, Gruppen, Netzwerken und nicht-diskursiven Praktiken (wie der Entstehung von Institutionen). Es stellt sich die Frage, auf welche Weise sich in einer Gesellschaft bestimmte Diskurse als Wahrheit etablieren konnten, während andere als unwahr verdrängt wurden. Damit werden die Machtwirkungen des Diskurses in die Analyse mit einbezogen.

Zusammenarbeit mit Kurt Schwitters. 1926 wohnte er abermals in Straßburg und wurde französischer Staatsbürger. Im darauffolgenden Jahr ließ er sich in der Nähe von Paris nieder, flüchtete 1940 zunächst nach Süd-Frankreich, später in die Schweiz. Nach dem Krieg ging er nach Frankreich zurück und behielt einen schweizer Wohnsitz.

Indem ich mich in vorliegender Arbeit auf den Bruch richte, hoffe ich Einsichten in die Vorgänge zu erhalten, die für die Kanonisierung moderner deutscher Kunst verantwortlich waren. Trotz der unterstellten Diskontinuität wäre es absurd, das Auge vor gleichzeitigen Kontinuitäten und dem Prozesshaften zu verschließen. Das erläutert auch der Historiker Thomas Nipperdey (1978/1986), der anhand der deutschen Geschichte die Grenzen von Kontinuitätsmodellen aufzeigt. Er richtet sich gegen eine Art der Geschichtsschreibung, das Frühere allein vom Späteren her erklären zu wollen, was eine Geschichte der Sieger zur Folge hätte. Die Wirklichkeit werde auf diese Weise auf ein Ergebnis hin getrimmt, das jedoch nur eines unter anderen möglichen Ergebnissen darstelle; außerdem werde das Nebeneinander unterschiedlicher Kontinuitäten verkannt. Tatsächlich aber sei die Wirklichkeit weniger polarisierend und eindeutig, als es die Kontinuitätsperspektive verlange. Als Beispiel nennt er die Demokratie, welche zum Nationalsozialismus, Krieg und Antisemitismus in einem weniger eindeutigen, weniger ablehnenden Verhältnis stehe, als man es wahrhaben wolle (Nipperdey 1978/1986, S. 197 u. 199–200). Nach den Exzessen des Nationalismus dürfe dieser nicht unter den „Blick zurück im Zorn“ gestellt werden. 1933 bedeute nicht nur eine Steigerung und Radikalisierung, sondern eine neue Kombination von Kontinuitäten, bedeute etwas Neues.

Der heutige Kanon ist nur eine Möglichkeit unter vielen. Es wäre ungerecht, vergangenen Rezipienten vorzuwerfen, den Wert heute anerkannter Kunst nicht früher erkannt zu haben. Doch geschah dies beispielsweise in Hinblick auf den Expressionismus und Max Beckmann (Langfeld 2008, S. 116–117). Die Aussicht, Prozesse der verändernden Wertschätzung für Kunst zu verstehen, kann so unter Umständen verstellt werden.

Methodische Ausgangspunkte

Rezeption ist die verstehende Aufnahme eines Kunstwerks durch den Betrachtenden, Lesenden oder Hörenden. Mit seiner Konstanzer Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) leitete Hans Robert Jauss die Rezeptionsästhetik ein, die auch die Kunstwissenschaft beeinflusste. Brauchbar für das Verständnis von Rezeption ist der von Jauss gebrauchte Terminus Erwartungshorizont, der beim Lesen (oder, auf die Kunstwissenschaft übertragen, beim Betrachten) den Vergleich mit anderen bereits bekannten Werken impliziert (Jauss 1967, S. 32 ff). Der Rezipient vergleicht Form und Thematik und hat bereits ein Vorverständnis der Gattung,

dem das Werk angehört, wodurch es lesbar wird. Seit dem 20. Jahrhundert ist der Betrachter besonders gefordert, da Neuerungen in schneller Abfolge radikal mit Traditionen (Kanons) brechen. Eine weitere Implikation von Jauss' Ansatz ist, dass sich das Verständnis für spezifische Kunst im Laufe der Zeit ändert und jeweils neu über Bedeutung und Rang des Werks entscheidet. Das Kunstwerk ist eben kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick bietet, obwohl ein spezifisches Merkmal des Kunstwerks seine Festlegung im materiellen/visuellen Erscheinungsbild ist.

Jauss verkennt, dass der Rezeptionsprozess als solcher ein sozialer Vorgang ist und dass zahlreiche gesellschaftliche Faktoren diesen Prozess mitbestimmen (Jurt 1995, S. 5–7). Seine Rezeptionsästhetik bleibt letztendlich werkorientiert und geht von im Kunstwerk innewohnenden Bedeutungen aus, wonach zu suchen sei (Zijlmans 1990, S. 11–14). Zentral stehen die Rolle des Künstlers und dessen Intention, nicht aber der „wirkliche“ Leser bzw. Betrachter.

Im Unterschied zur Rezeptionsästhetik verlangt meine Fragestellung eine stärkere Einbeziehung des Betrachters (vgl. Kemp 1992, S. 21–22). Die vorliegende Rezeptionsgeschichte moderner deutscher Kunst, die speziell auf den Kanonisierungsprozess und in dessen Zusammenhang auf Geschmacksbildung abzielt (Geschmack im Sinne von ästhetischen Werturteilen), bezieht die Rolle der Kunstvermittler ein. Um deren Einfluss auf die Kanonbildung darstellen zu können, ist die empirische Analyse von Rezeptionszeugnissen notwendig, wie Ausstellungskataloge, Kunstkritiken und kunsthistorische Schriften. Diese Zeugnisse haben Referenzcharakter, indem sie sich argumentativ direkt oder indirekt auf das Kunstwerk beziehen. Außerdem stehen die Rezeptionsdokumente in Bezug zueinander. Aus den Dokumenten wird ersichtlich, wie Rezipienten die rezipierte Kunst verstanden. Dafür ist eine systematische Analyse insbesondere der Kunstkritiken notwendig, da diese einen großen Interpretationsspielraum zulassen, was zu unterschiedlichen, willkürlichen Schlussfolgerungen führen könnte.¹³ Die Argumentation der Kritiken kann ästhetisch, (kunst)historisch, politisch, gesellschaftlich, religiös, biographisch und psychologisch sein.

¹³ Für eine quantitative Inhaltsanalyse (*Content Analysis*) aus der empirischen Soziologie habe ich mich nicht entschlossen, da diese sich auf ein System von Kategorien beschränkt, das dem Kontext kaum Beachtung schenkt. Diese auf Dokumentenanalyse konzentrierte Methode eignet sich weniger für Aussagen über Zusammenhänge und Wirkungen. Diese Analyseverfahren könnten in anderem Kontext ein höheres Maß an Objektivität als herkömmliche Methoden erreichen, blieb kunstgeschichtlich aber bisher ungenutzt. Ähnliches gilt für eine linguistische Studie über die sprachliche Konstituierung

Ausgehend von der Problemstellung gilt es zu fragen, ob die Absicht der Rezipienten die Kanonisierung, Aufwertung, Abwertung oder Aktualisierung des Kunstwerks war und welche Vergleiche bzw. Kontraste zum jeweiligen Zweck herangezogen wurden.

Ausstellungskataloge spielen als Rezeptionsdokumente moderner Kunst eine entscheidende Rolle, da sich der Diskurs größtenteils im Zuge von Ausstellungen entwickelte. Sie geben Aufschluss darüber, welche Künstler ausgestellt bzw. ignoriert und auf welche Weise sie dem Publikum vorgestellt wurden. Deshalb werden in dieser Forschungsarbeit in erster Linie einflussreiche, von Museen und unterschiedlichen Kunstvermittlern organisierte Ausstellungen moderner deutscher Kunst selektiert und ausgewertet. Die Art der Fragestellung bedeutet, dass die großen Übersichten dieser Kunst mehr Nachdruck bekommen als Präsentationen einzelner Künstler und Gruppen.

Kunstkritiken sind eine weitere Art analytischer Rezeptionsdokumente, die sich nicht nur auf die Kunstwerke selbst beziehen, sondern auch auf die Präsentationsweise der Ausstellungen bzw. auf die Katalogtexte. Rezensionen zeigen, inwieweit sich Kritiker mit Kunstwerk und Ausstellung identifizieren, welche unterschiedlichen Positionen, von konservativen bis hin zu progressiven, hervortreten. Zu verschiedenen Zeitpunkten organisierte Ausstellungen können auf diese Weise untersucht werden, d.h. die Kunstkritiken werden sowohl synchron als auch diachron analysiert.

Neben Ausstellungen lässt der Aufbau musealer Sammlungen den Rang spezifischer Künstler und Strömungen erkennen, da es die Museen sind, die moderner Kunst die höchste institutionelle Anerkennung verleihen. Der Ankauf von Kunstwerken ist im Vergleich zu temporären Ausstellungen auf Dauer angelegt. Solche Kunstwerke werden zumeist erworben, von denen angenommen wird, dass sie wertbeständig sind, dass sie sich auch in der Zukunft bewähren. Darum werden sie mit großer Sorgfalt konserviert und dokumentiert. Bei der Untersuchung von Sammlungen ist eine rein quantitative Erfassung unzureichend. Es genügt nicht zu ermitteln, wieviel Werke einzelner Künstler gesammelt wurden, sondern auch deren künstlerische Qualität, Technik und Repräsentativität (z.B. Vollständigkeit eines Oeuvres, Andacht für spezifische Perioden). Dabei kann es eine Rolle spielen, inwieweit das Werk eines Künstlers auf dem Kunstmarkt verfügbar ist. Obwohl Museen Schenkungen bewusst selektieren, sollte mit berücksichtigt werden, ob Erwerbungen Teil aktiver Sammelstrategien waren. Schließlich geht es darum festzustellen, welche Museen eine Vorbildfunktion erfüllen, so dass andere

einer „deutschen“ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht (Müller 2007), die Anknüpfungspunkte bieten könnte.

folgen, welche durch den Besitz dieser Kunst einen Prestigegewinn erlangen und damit zu denjenigen gehören, die auf diese Weise die „Kunstgeschichte nachweisen“.

Die Entwicklung des Marktwertes, die Höhe des Preises eines verkäuflichen Werkes zu einem bestimmten Zeitpunkt, kann ebenso Aufschluss über dessen Anerkennung bieten. Des weiteren legen kunstgeschichtliche Übersichten Hierarchien fest, indem sie bestimmte Künstler aufnehmen, sie mehr oder weniger ausführlich behandeln oder ausschließen. Weiterhin kann festgestellt werden, welche Künstler an Akademien berufen wurden, wem auf diese Weise die Möglichkeit geboten wurde, Kunstauffassungen im Bildungssystem zu vermitteln. Schließlich lässt der Einsatz von Regierungen für Kunst Rückschlüsse auf deren gesellschaftlichen Status zu. Bei der Ermittlung der Kanonisierung moderner deutscher Kunst in New York sollen möglichst alle genannten Aspekte mit einbezogen und in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang betrachtet werden.

Forschungsstand

Die Rezeption moderner deutscher Kunst an der Ostküste der USA ist ein umfangreiches Forschungsgebiet. Der eigentliche Kanonisierungsprozess wurde bisher jedoch nicht thematisiert. Deshalb untersucht vorliegende Studie die Sekundärliteratur zur Rezeption deutscher Kunst aus dieser neuen, spezifischen Perspektive. Weiterhin werden Rezeptionsdokumente wie Ausstellungskataloge und originale Kunstkritiken aus Zeitungen und Zeitschriften ausgewertet. Ansonsten wird der archivalische Standort von Dokumenten explizit angegeben.¹⁴ Zur besseren Übersicht über den Forschungsstand werden drei Themenbereiche unterschieden, die sich teilweise überschneiden:

1. Vermittler moderner deutscher Kunst und deren Ausstellungsaktivitäten
2. Sammelgeschichte
3. Rezeption moderner deutscher Kunst

¹⁴ Für vorliegende Studie besucht wurden: Museum of Modern Art, New York; Harvard University Archives, Cambridge, MA; Busch-Reisinger Museum, Cambridge, MA; Solomon R. Guggenheim Museum, New York und Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, CT. Der Besuch des Archivs der Neuen Galerie New York war ansatzweise möglich. Weiterhin stellten folgende Archive Material zur Verfügung: Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC; Detroit Institute of Arts, MI; Connecticut Valley Historical Museum, Springfield, MA; Saint Louis Art Museum, MI; Milwaukee Art Museum, WI und The Institute of Contemporary Art, Boston, MA.

Zu Themenbereich 1

Über die einflussreichsten amerikanischen Vermittler moderner Kunst und deren Ausstellungen liegen bereits zahlreiche Forschungsergebnisse vor. Diesen Vermittlern war die deutsche Kunst ein wichtiges Anliegen, wie im Verlauf vorliegender Dissertation deutlich wird. Damit wird die gängige Auffassung widerlegt, dass die deutsche Kunst innerhalb der Rezeption der internationalen Moderne eine marginale Erscheinung gewesen sei (u.a. Barr 1931c u. Bealle 1990, S. 4). Auch wenn es stimmen mag, dass die französische Kunst ganz allgemein gesprochen in der Kunstszene die dominierende war, so sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass die deutsche Kunst im Vergleich zur Kunst anderer Länder in New York äußerst präsent war.

Katherine Dreier war die vielleicht aktivste Förderin moderner Kunst in den Vereinigten Staaten der zwanziger Jahre. Ruth Bohans Dissertation *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America* (Bohan 1980) untersucht die größte von ihr organisierte Ausstellung (1926/27). Obwohl seitdem mehr über Dreier und die von ihr gegründete Société Anonyme erschien, zählt Bohans Publikation noch immer zu den grundlegenden Studien zum Thema.¹⁵

Seit den dreißiger Jahren spielten das MoMA und dessen Direktor Alfred H. Barr, Jr. eine wichtige Rolle in der amerikanischen Vermittlung moderner Kunst, was zahlreiche Veröffentlichungen belegen.¹⁶ Er gilt als einer der bedeutendsten Museumsdirektoren des 20. Jahrhunderts. Allerdings wird er heute von Kunstwissenschaftlern häufig abfällig als Formalist charakterisiert. Diese Bestimmung soll in vorliegender Studie überprüft werden. Dabei sollte beachtet werden, dass Museen die Funktion haben, Kunstsammlungen aufzubauen, wodurch die formalen künstlerischen Qualitäten in den Vordergrund geraten. Als Barr sich 1967 aus dem Museum zurückzog, hatte er die wohl größte Sammlung moderner Kunst mit einer herausragenden Qualität aufgebaut. Er führte unterschiedliche Erneuerungen ein, die sich im Laufe der Zeit in modernen Kunstmuseen international durchsetzten. So verschaffte er beispielsweise Architektur, Design, Fotografie und Film einen festen Platz im Kunstmuseum. Er organisierte bahnbrechende Ausstellungen mit Katalogen über Kunstströmungen und einzelne Künstler, welche die

¹⁵ Die letzte (Wander)ausstellung einschließlich Katalog zu Dreier und ihrer Société Anonyme organisierte die Yale University Art Gallery, die 1941 die Sammlung der Société als Schenkung akzeptierte: Ausst. New Haven 2006.

¹⁶ Die erste (nicht fehlerfreie) Biografie über Barr stammt von Alice Goldfarb Marquis (1989); weiter zurück liegt Russell Lynes' (1973) Chronik des MoMA; über Barrs Kunstanschauungen siehe Irving Sandler (1986) eher flüchtige Einführung zu dessen ausgewählten Schriften; von Susan Noyes Platt (1988) stammt ein Beitrag zur

Kunstgeschichtsschreibung wesentlich beeinflussten. Kataloge über Künstler wie Matisse und Picasso behaupten sich bis zum heutigen Tage.

Von Sybil Gordon Kantor (2002) stammt die letzte biografische und geistesgeschichtliche Studie über Barr. Deren Stärke liegt im Schwerpunkt auf Barrs frühe Jahre, die seine Kunstanschauungen prägten. Bisherige Arbeiten schälten die Anfangsjahre nicht so sorgfältig heraus. In *The Power of Display* (1998) analysiert Mary Anne Staniszewski verschiedene Ausstellungen aus der Geschichte des MoMA. Sie ergründet das Ausstellungsdesign nicht nur als Kunstform, sondern auch als bestimmenden Faktor in der Rezeption und als Ausdruck von Geschichte, Ideologie und Politik.

Obschon das kunsthistorische Interesse an Barr und dem MoMA überwiegt, gibt es weitere grundlegende Studien über andere frühe Vermittler moderner Kunst an der Ostküste. Hierbei stechen einige Biografien hervor. Von Joan M. Lukach stammt *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art* (Lukach 1983), über die Frau, die Solomon R. Guggenheims Kunstsammlung aufbaute, woraus das gleichnamige Museum hervorging.¹⁷ Darüber hinaus sind Aspekte von Margaret Sternes Biografie über Wilhelm R. Valentiner (Sterne 1980) für die vorliegende Studie relevant, da er der Organisator der ersten wichtigen Ausstellung moderner deutscher Kunst in New York war und Direktor des Detroit Institute of Arts wurde. Außerdem sei Franz Schulzes Biografie über Philip Johnson genannt (Schulze 1994), den ersten Leiter der Abteilung Architektur und Design im MoMA, der außerdem die Sammlung des Museums mit vielen Schenkungen, unter anderem von moderner deutscher Kunst, bereicherte. Ferner sei auf den Ausstellungskatalog über Galka Scheyer und die sogenannte von ihr geförderte Künstlergruppe Die Blaue Vier (Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee) hingewiesen, obwohl Scheyer hauptsächlich an der Westküste aktiv war (Ausst. Bern/Düsseldorf 1997/98).

Über Galeristen, die Künstlerkarrieren maßgeblich unterstützten, erscheinen verhältnismäßig wenige Studien. Von Anja Walter-Ris stammt eine Dissertation über die Geschichte der Galerie Nierendorf (2003). Auf die New Yorker Galeristin Jane Kallir geht die Geschichte der von ihrem Großvater Otto Kallir-Nirenstein gegründeten Galerie St. Etienne zurück, die sich vor allem für österreichische Künstler wie Gustav Klimt, Egon

Wanderausstellung *Cubism and Abstract Art* (1936) und von Nana Leigh (2008) eine vergleichende Studie zwischen dem MoMA und dem Stedelijk Museum Amsterdam.

¹⁷ Eine Gedächtnisausstellung über Rebay folgte 2005 im Guggenheim-Museum, die auch in München zusammen mit dem biografischen Film *Die Baroness und das Guggenheim* von Sigrid Faltin zu sehen war (Ausst. New York 2005/06).

Schiele und Oskar Kokoschka einsetzte (Ausst. New York 1999). Weiterhin besteht ein Katalog über die Galerie Thannhauser und die Schenkung der Sammlung Justin Thannhausers an das Guggenheim Museum.¹⁸ Anja Tiedemann arbeitet zur Zeit an einer Dissertation zu Karl Buchholz und Curt Valentin.¹⁹

Zu Themenbereich 2

Bestandskataloge von musealen Sammlungen waren für die vorliegende Arbeit hilfreich, da sie Aufschluss über den Kanonisierungsgrad von Künstlern und Strömungen geben. Beeindruckend sind die umfangreichen Kataloge der Gemälde und Skulpturen des MoMA, erworben in der Periode Barrs (Barr 1977) und der Sammlung Dreiers/Société Anonyme (Slg. New Haven 1984). Gut dokumentiert sind die einzelnen Kunstwerke des zuletzt genannten Katalogs, der außerdem eine Aufstellung der von der Société Anonyme organisierten Ausstellungen enthält. Eine Liste der vom MoMA organisierten Ausstellungen ist online verfügbar (Anonym 2007).

Weiterhin hilfreich sind Angelica Zander Rudenstines Katalog der Gemälde des Guggenheim-Museums (Rudenstine 1976), Charles Kuhns Katalog deutscher expressionistischer und abstrakter Kunst des Busch-Reisinger Museums an der Harvard-Universität (Kuhn 1957) und die Kataloge zu einzelnen Sammlungsgebieten des MoMA (Umland 2008: Dada; Ausst. New York 1985: geometrische Abstraktion). Im Zuge der Aufklärung widerrechtlicher Aneignung von Kunstwerken während der Nazi-Zeit stellen amerikanische Museen seit mehreren Jahren Angaben zur Provenienz von Kunstwerken, die seit der Periode des Nationalsozialismus erworben wurden, zur Verfügung (Anonym 2002).

Bei den genannten Veröffentlichungen steht die Dokumentation der einzelnen Kunstwerke im Mittelpunkt. Der Leser erfährt, in welchem Jahr die Kunstwerke auf welche Weise (Ankauf oder Schenkung) erworben wurden. Die Kontextualisierung und Problematisierung der Sammelgeschichte kommt dabei notgedrungen häufig zu kurz. Außerdem handelt es sich oft nur um Teilbereiche der Sammlungen. Für eine vollständige Übersicht der Erwerbungen sind Kunsthistoriker auf die Kooperation der Museen, auf den

¹⁸ Die große Galerie Thannhauser handelte in erster Linie mit französischer Kunst. Daneben setzte die Galerie in München sich auch für deutsche Kunst ein, jedoch eher mit der älteren, obwohl Heinrich Thannhauser auch Ausstellungen von Künstlern des Blauen Reiters u.a. organisierte. Während des Nationalsozialismus hatte Justin Thannhauser Werke von Lyonel Feininger, Franz Marc und Ernst Ludwig Kirchner aus der Sammlung von Thekla Hess in Kommission. Informationen von Günter Herzog (Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln) am 14. September 2009.

Zugang zu den betreffenden Abteilungen und Archiven, angewiesen. Amerikanische Museen zeigten sich sehr hilfsbereit. Die Ankaufbeträge von Kunstwerken werden jedoch meist nicht offen gelegt, was übrigens in niederländischen Museen wohl der Fall ist.

Zu Themenbereich 3

Zur Rezeption moderner deutscher Kunst in den Vereinigten Staaten gibt es eine Reihe von Studien. Diese vollziehen den Rezeptionsprozess im Allgemeinen chronologisch-dokumentierend nach. Dadurch haben diese Arbeiten als „Materialsammlungen“ großen Nutzen. Die methodische Vorgehensweise bedeutet jedoch, dass Schlussfolgerungen willkürlich bleiben können, was bei der Auswertung von Kunstkritiken ersichtlich wird, da diese für Interpretationen offen sind. Enorme Ansammlungen von Rezeptionsmaterial deuten nicht zwangsläufig auf einen größeren Erkenntnisgewinn hin. Nach den inventarisierenden Studien zur Rezeption deutscher Kunst sind heute fokussierte Fragestellungen und Hypothesen gefordert. So wurde die Hypothese vorliegender Dissertation eines plötzlichen Umschwungs in der Wertschätzung deutscher Kunst in New York von negativ in positiv, wie sie für die Niederlande festgestellt werden konnte, bisher nicht geprüft. Einige Kunsthistoriker weisen auf Auswirkungen des Nationalsozialismus hin, thematisieren jedoch kaum dessen Folgen für den Kanonisierungsprozess. Allgemein wird zwar die Rezeption deutscher Kunst beschrieben, nicht aber die spezielle Form der Kanonisierung und Geschmacksbildung. Vorliegende Arbeit soll ein neues Licht auf das bestehende Material und unsere Vorstellung von der Rezeption deutscher Kunst werfen. Im Folgenden werden zunächst die Gesamtdarstellungen zur Rezeption deutscher Kunst und insbesondere des Expressionismus vorgestellt, danach die Literatur zur Exilforschung, zum Bauhaus, zum Dadaismus und schließlich zur Rezeption der Neuen Sachlichkeit in den USA.

Die erste Gesamtdarstellung zur Rezeption deutscher Kunst in New York ist Penny Joy Bealles Dissertation *Obstacles and Advocates: Factors Influencing the Introduction of Modern Art from Germany to New York City, 1912–1933. Major Promoters and Exhibitions* (Bealle 1990). Die nationalsozialistische Periode bleibt jedoch unberücksichtigt. Trotz der Materialfülle kommt Bealle zu dem erstaunlichen Schluss, dass seit den zwanziger Jahren bis zum Jahr der Veröffentlichung ihrer Arbeit, 1990, in New York kaum deutsche Kunst gesammelt worden sei, wobei sie die Sammlung Solomon R. Guggenheim ignoriert (Bealle 1990, S. 4). Dabei stellt sich auch die Frage, inwieweit Bealles Vergleiche

¹⁹ Der Arbeitstitel ist *Karl Buchholz und Curt Valentin – Verwertung „entarteter“ Kunst im „Dritten Reich“*.

zwischen der Rezeption von deutschen Künstlern aus der Generation des Expressionismus und der des französischen Impressionismus vertretbar sind, da diese Richtungen unterschiedlichen Jahrhunderten angehören und ihre Rezeption zeitlich verschoben einsetzte (Bealle 1990, S. 3–4). Übrigens muss der Tatsache Rechnung getragen werden, dass der Begriff des Expressionismus bis heute unscharf geblieben ist und eher vordergründig bestimmte Merkmale bezeichnet, weshalb er für unterschiedliche Kunstformen offen ist.²⁰

Die umfangreichste Publikation zur Rezeption moderner deutscher Kunst in den USA erschien zur Eröffnung des Museums Neue Galerie in New York: *New Worlds: German and Austrian Art, 1890–1940*. Das Museum ist ausschließlich deutscher und österreichischer Kunst und dem Kunstgewerbe des frühen 20. Jahrhunderts gewidmet. Unterschiedliche Autoren schreiben in dem gründlichen und reich illustrierten Katalogbuch Einzelbeiträge über diese Künstler.²¹

Die Herausgeberin und Direktorin der Neuen Galerie, Renée Price, suggeriert in der Katalogeinführung, die politischen Ereignisse im Zuge des Zweiten Weltkrieges seien dafür verantwortlich gewesen, dass das Interesse für deutsche Kunst einen gravierenden Schaden erlitten habe (Ausst. New York 2001, S. 10). Ziel der Neuen Galerie sei es, dieses Interesse wieder zu erwecken.

Entgegen Prices Annahme weisen Keith Holz (S. 106 u. 110–111) und Olaf Peters (S. 148–149) in ihren Beiträgen über Oskar Kokoschka bzw. Wilhelm Lehmbruck auf eine positive Rezeption dieser Künstler seit dem Nationalsozialismus hin.

Pamela Kort gibt in *New Worlds: German and Austrian Art, 1890–1940* eine Übersicht über die Rezeption des Expressionismus in den USA (2001, S. 260–293). Ihr zufolge fand der Expressionismus vor allem gegen Ende des 20. Jahrhunderts großen Anklang (S. 260), was im Vergleich zur Rezeption in den Niederlanden sehr spät wäre.

²⁰ Der Expressionismus wurde vor dem Ersten Weltkrieg vor allem international begriffen, dann aus dem internationalen Kontext herausgelöst. Man berief sich immer mehr auf eine nationale deutsche Tradition. Ron Manheim zufolge ist eine Gemeinsamkeit des Expressionismus die „Formzertrümmerung“, die Deformierungen oder von der Wirklichkeit abweichenden Formen und Farbgebung (Manheim 1998, S. 58). Zur Entstehungsgeschichte des Begriffs: Manheim 1986/1996.

²¹ Folgende deutsche Künstler werden behandelt: Lovis Corinth, Oskar Kokoschka (im Katalog unter den Österreichern), Wilhelm Lehmbruck, Brücke (Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff), Blauer Reiter (August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky), Dada und Neue Sachlichkeit (Max Beckmann, Otto Dix, Christian Schad, George Grosz, Kurt Schwitters), Bauhaus (László Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer) und angewandte Kunst und Architektur (Peter Behrens, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, Marianne Brandt, Theodor Bogler, Wilhelm Wagenfeld und Hans Przyrembel).

Sie bemerkt zwar, dass die Verfemung unter dem Nationalsozialismus das Interesse an expressionistischer Kunst „intensiviert“ habe (S. 261), tut diesen Sachverhalt jedoch gleichzeitig als Sensationshascherei ab und meint pauschal, dass diese Kunst niemals wirklich im Ausland akzeptiert worden sei. In Korts Überblick besteht, wie in unfokussierten Studien zur künstlerischen Rezeption überhaupt, die Gefahr, dass die Auswahl positiver bzw. negativer Reaktionen ein hohes Maß an Willkür zulässt, was zu sich widersprechenden Einschätzungen führen kann. Es sollte auch im Auge behalten werden, welche Stellung unterschiedliche Arten von Rezeptionsdokumenten in der institutionalisierten Kunstszenen einnehmen, um Reaktionen einschätzen zu können. Wo ich einen Bruch annehme, geht Kort eher von Kontinuität aus. Ihr zufolge war die expressionistische Malerei während des gesamten 20. Jahrhunderts abwertend beurteilt worden und sie suggeriert, dass diese Kunst noch gar nicht kanonisiert sei.²² Es stellt sich die Frage, ob Bemerkungen mit kritischem Unterton überbewertet werden und negativ erscheinende Charakterisierungen deutscher Kunst im Laufe der Zeit vielleicht sogar eine positive Bedeutung erhielten.²³ Kort zufolge wird der Expressionismus bis heute eher mit menschlichem Verhalten (grob, wild etc.) als mit Ästhetik verbunden. Meiner Forschung zufolge können beide Bereiche unmöglich voneinander getrennt werden. So ist auch „das Häßliche“ seit der Moderne integraler Bestandteil der Kunstbetrachtung.²⁴

Weitere wichtige Initiativen zur Erforschung moderner deutscher Kunst stammen von Stephanie Barron (Los Angeles County Museum of Art). Für den Beitragsband zum Sammlungskatalog des Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies steuerte sie bereits 1989 einen Aufsatz zur Rezeption des Expressionismus in den USA bei (Barron 1989).

Noch immer von Bedeutung ist der von Barron und Sabine Eckmann herausgegebene Katalog anlässlich der Ausstellung *Exil – Flucht und Emigration*

²² So meint sie beispielsweise in Bezug auf eine Besprechung über die Ausstellung *Expressionism: A German Intuition* (1980) im Guggenheim Museum, dass der herablassende Ton darauf schließen lasse, dass der Expressionismus nach wie vor nur zurückhaltend anerkannt werde. Widersprüchlich dagegen wirkt der Erfolg der Ausstellung, den sie allgemein dem Holocaust zuschreibt (ohne allerdings ihre Annahme mit Zitaten von Besprechungen zu belegen). Kort 2001, S. 284.

²³ Kort betont, dass auch nach dem Zweiten Weltkrieg die expressionistische Malweise als gewalttätig, die Farbgebung als disharmonierend und die Formensprache als ungezügelt bis grobschlächtig bezeichnet worden sei. Diese Kunst sei als schauerhaft, skrupellos und „unheimlich anders“ charakterisiert worden. Kort 2001, S 260, 281 u. 284.

²⁴ Bezeichnungen, die unter dem Häßlichen zusammengefaßt werden, sind von jeher Teil der Kunst. Die Ästhetik des Häßlichen erschließt Seinsbereiche, die traditionell als böse und unsittlich gebannt wurden, worin verborgene Triebmotive und Zerstörungsprozesse

europäischer Künstler 1933–1945 (Ausst. Los Angeles 1997). Als eigener Sonderbereich der Rezeption deutscher Kunst kann die Exilforschung im weiteren Sinne verstanden werden, wofür sich der Katalog als Fundament andient. Eine Reihe von Autoren behandelt in unterschiedlichen Biografien einzelne Künstler wie Max Ernst und George Grosz und die vielschichtigen, zuweilen widersprüchlichen Aspekte des Exils, die sich nicht auf einseitige Thesen reduzieren lassen.

Früher erschienene Literatur zum Exil sollte einmal kritisch betrachtet werden. So wird darin der Begriff des Exils oft ungenau benutzt, ebenso wie der problematische Begriff der „inneren Emigration“. Im Gegensatz zur Emigration, die jede Form der Auswanderung umfaßt, ist ein Exil unfreiwillig, ohne die Möglichkeit jeder Zeit in das Land der Herkunft zurückkehren zu können. Literatur, die Exil als humanistisch förderlich zu erfassen sucht, trägt, wie Edward Said nahelegt (Said 1990, S. 357–358), die Gefahr in sich, die Situation der Exilanten zu banalisieren. Genau das geschah in kunsthistorischen Veröffentlichungen zum Exil, die in den späten siebziger Jahren zunahmten, worin die Exilanten moralisch bewertet wurden. Eckmann verdeutlicht in ihrer Übersicht zur deutschen Exilliteratur, dass darin Exil auf Antifaschismus reduziert und mit ihm gleichgesetzt wird und Künstler als Schicksalsgenossen dargestellt werden, die Betroffenheit hervorrufen sollen (Eckmann 1997, S. 31–32). Hinzu kommt, dass in dieser Literatur die politische Haltung der Künstler ein Tabu bleibt. Werner Haftmann erklärt in der lange Zeit umfassendsten Veröffentlichung zum Thema (Haftmann 1986) kurzerhand alle Künstler zu Opfern des Nationalsozialismus; er macht keinen Unterschied zwischen solchen, die Deutschland freiwillig verließen, und anderen, deren Leben in Gefahr war (Eckmann 1997, S. 33 u. 2007, S. 103). In der amerikanischen Forschung wird ein Exil mehr aus der Perspektive des Kulturtransfers gesehen, wobei der Schwerpunkt beim Staatlichen Bauhaus liegt.

Wie der Expressionismus so hat sich auch das Thema des Staatlichen Bauhauses zu einem eigenen Forschungsschwerpunkt entwickelt. Zur frühen Bauhaus-Rezeption erschien Margret Kentgens-Craigs Dissertation *Bauhaus-Architektur: Die Rezeption in Amerika, 1919–1936* (Kentgens-Craig 1993). Auch behandeln im genannten Katalog über die Exilperiode europäischer Künstler mehrere Autoren den Aufenthalt von Bauhaus-Künstlern und -Architekten in den USA, wie Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und László Moholy-Nagy (Ausst. Los Angeles 1997). Peter Hahn und Lloyd Engelbrecht sind Herausgeber des Kataloges

des Subjekts freigelegt wurden. Silvio Vietta im Kapitel über ‚Ästhetik des Häßlichen,‘ in: Vietta 1992, S. 234.

über die Bauhaus-Nachfolge in Chicago (Ausst. Berlin 1987/88). Wesentlich in Bezug auf die Haltung der Bauhäusler gegenüber dem Nationalsozialismus ist der von Winfried Nerdinger herausgegebene Sammelband *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (Nerdinger 1993a). In Zusammenhang mit Leben und Werk ehemaliger Bauhäusler in den USA sei schließlich Franz Schulzes Biografie Mies van der Rohes genannt (Schulze 1985).

Obwohl das Bauhaus nach seiner anfänglichen, expressionistischen Phase stark zum Konstruktivismus und zur geometrisch abstrakten Kunst neigte, charakterisierte man diese Tendenzen in der Malerei kaum als spezifisch deutsch. Zumindest bestimmte Schaffensperioden einer Reihe von deutschen Künstlern können diesen Richtungen zugeordnet werden. Bekannte Beispiele hierfür sind Josef Albers, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Walter Dexel, Otto Freundlich und Paul Klee. Weiterhin: Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters und Friedrich Vordemberge-Gildewart (vgl. Ausst. New York 1985). Diese Künstler hatten mit ihren konstruktiven Werken Erfolg in den USA, sie wurden im Gegensatz zum Expressionismus jedoch als international und untypisch für die deutsche Kunst empfunden.

Über die Rezeption des deutschen Dadaismus besteht keine zusammenfassende Studie. Ein Grund dafür ist, dass Dada sich kaum zur nationalen Selbstdarstellung eignet. Außerdem wurde die Bewegung erst seit Anfang der sechziger Jahre als seriöses akademisches Thema eingestuft (Halley 1985, S. 102). In der von Stephen C. Foster herausgegebenen Reihe *Crisis and the Arts: The History of Dada* erscheinen Bibliografien zur amerikanischen Literatur über Dada (Sanouillet 1996) und Quellensammlungen von Beiträgen in Zeitungen und Zeitschriften (Tashjian 2004). Zur Rezeption des wohl bekanntesten deutschen Dadaisten Kurt Schwitters sei auf Karin Orchards Beitrag im Katalog der Neuen Galerie hingewiesen (2001).

Über die amerikanische Rezeption der Neuen Sachlichkeit sind bisher keine Studien erschienen, wohl Beiträge zu einzelnen Künstlern. Hierbei sind die bekanntesten Vertreter Otto Dix (Peters 2001) und George Grosz (McCloskey 2001) zu nennen, – die veristischen Maler, die scharf auf die Gesellschaft Bezug nahmen. Im Gegensatz zu diesen Künstlern ist die Rezeption der klassizistischen Richtung der Neuen Sachlichkeit, wozu Alexander Kanoldt, Carlo Mense und Georg Schrimpf gezählt werden, geringer ausgeprägt. Ebenfalls von Olaf Peters (2001) stammt ein Beitrag über Max Beckmann, dessen amerikanische Periode weiterhin Anabelle Kienle (2008) in einer Dissertation bearbeitete. Beckmann zählt heute zu den wichtigsten deutschen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Er sowohl als auch Grosz und Dix können nicht einseitig einer Strömung

zugeordnet werden. Sie fehlen in keiner Übersicht zum Expressionismus, der großen Erfolgsgeschichte der deutschen Kunst, obwohl sie teilweise widersprechenden Positionen zuzuordnen sind.

Es stellt sich die Frage, wie sich der Expressionismus als *die* deutsche Kunst schlechthin durchsetzen konnte und ob und warum nach dem Zweiten Weltkrieg kaum noch realistische und klassische Kunst gesammelt wurde, die vor dieser Periode gerade sehr geschätzt wurde. War das ein Ergebnis des Nachkriegstabus bezüglich nationalsozialistischer Kunst, wurden die nazistischen Kunstauffassungen nach 1945 einfach ins Gegenteil verkehrt? Wurde die von den Nationalsozialisten als „entartet“ gebrandmarkte Kunst einzig und allein wegen deren Verfemung in den Kanon aufgenommen? Diese Fragen, die in der vorliegenden Arbeit thematisiert werden, wirken beunruhigend, da sie eine fortdauernde Einflussnahme des Nationalsozialismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts suggerieren.

Die folgenden beiden Kapitel beschreiben zunächst Anfänge und Voraussetzungen der amerikanischen Rezeption moderner deutscher Kunst. In der Folge geht es um die Schlüsselfiguren der Kunstvermittlung, ihre Vorstellungen von Kunst und ihre Kontakte in der Kunstszene, bevor die von ihnen organisierten Ausstellungen analysiert werden (Auswahl der Künstler, Art der Präsentation, Resonanz der Kunstkritik). Daraus soll zuletzt geschlossen werden, auf welche Weise die Vermittler die moderne deutsche Kunst kanonisierten, bestimmte Strömungen und Künstler in den Kanon aufnahmen und andere marginalisierten. Diesen Prozess bewußt zu machen, ist kunsthistorisch von größter Bedeutung.

Harvard-Universität

Wie kommt es, dass in Harvard Ausgebildete die Kanonisierung moderner deutscher Kunst maßgeblich bestimmten? Insbesondere gilt das für den Direktor des New Yorker Museum of Modern Art (MoMA), Alfred H. Barr, Jr. Man könnte mit Fug und Recht sagen, dass die Geschichte des MoMA in Harvard begann. Hierbei sollte gerade angesichts der angelsächsisch bestimmten Tradition Neuenglands und der davon geprägten Vorstellungen über diese Region auf die Wirkung Deutschlands im geistig-kulturellen Bereich seit der amerikanischen Kolonialzeit hingewiesen werden, da diese bisher gern unterschätzt wurde (Pochmann 1961, S. 19 u. Totten 1986, S. 535–536). So wirkten die deutsche Musik und das deutsche Universitätssystem schon im 19. Jahrhundert in den USA stark nach (Brubacher u. Rudy 1997, S. 174–178).

Harvard, 1636 zunächst als College gegründet, ist die älteste Universität der USA. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann man sie nach deutschem Vorbild zu reorganisieren (Ungern-Sternberg 1994, S. 26–30). Unter Charles W. Eliot, der von 1869–1909 als Präsident Harvards fungierte, wurde die kleine, regionale Einrichtung eine moderne Universität. Eliot verehrte deutsche Kultur und setzte sich für gute Beziehungen zu deutschen Institutionen ein. Er schrieb 1886, dass Deutsch (wie im Mittelalter Latein) die Sprache der Gelehrsamkeit und Bildung sei und nur diejenigen Studenten einen entsprechenden Anspruch erheben könnten, die Deutsch gründlich beherrschten. Seine Äußerung charakterisiert nicht nur die Bedeutung deutscher Kultur an der Universität, sondern indirekt auch ihre Bedeutung für die amerikanische Elite, die sich mit Harvard verbunden fühlte. Das an die Universität angeschlossene Germanic Museum war einzigartig außerhalb Deutschlands, es war ausschließlich dem deutschen Kulturkreis gewidmet.

Eingeweiht wurde das Germanic Museum (heute Busch-Reisinger Museum) 1903.²⁵ Die Idee für das Museum stammte von den drei Germanisten George Bartlett, Kuno Francke und Hugo K. Schilling, die ihren Studenten neben deutscher Sprache und Literatur auch eine weiterreichende Vorstellung der deutschen Kultur vermitteln wollten (Francke 1897). Es ging ihnen dabei nicht so sehr um den ästhetischen Wert deutscher

²⁵ Dank der finanziellen Unterstützung Edmée Busch-Greenoughs, Tochter eines Gönners des Museums, Adolphus Busch, und der Witwe Hugo Reisingers, konnte dem Museum nach dem Zweiten Weltkrieg, als es mit akuten Geldproblemen kämpfte, neues Leben eingeflößt werden. Im Andenken an die Großzügigkeit der Familie wurde der Name des Museums 1950 in Busch-Reisinger Museum of Germanic Culture verändert, 1981 in

Kunst. Zur Vermittlung formaler Schönheit erachteten sie das Studium italienischer Kunst für entschieden wichtiger, und sie fügten hinzu, dass diese Vorherrschaft keiner anderen Nation gebühre.²⁶

Der aus Deutschland stammende Kuno Francke war als erster Kurator des Museums und dessen Lehrsammlung die treibende Kraft.²⁷ Bis 1925 besaß das Museum nur Reproduktionen, insbesondere Abgüsse deutscher Skulpturen und Modelle architektonischer Monumente, wobei es in erster Linie um die kulturgeschichtliche Darstellung und Dokumentation der Werke ging (Ungern-Sternberg 1994, S. 51).

Kaiser Wilhelm II. ermöglichte die Gründung des Museums wesentlich durch Schenkung einer wichtigen Sammlung von Gipsabgüssen (Haxthausen 1982, S. 14, 17–19). Francke hatte zwar gute Kontakte zur deutschen Regierung, finanziert wurde das Museum jedoch von privater Seite. Nicht nur die deutsche, sondern auch die amerikanische Regierung maßten dem Museum besondere Bedeutung zu für die Förderung der Beziehungen beider Länder. Sowohl der amerikanische Präsident Theodore Roosevelt als auch der Botschafter in Berlin, Andrew W. White, waren im Museumsvorstand. Durch diese Unterstützung von höchster Stelle gewann die Institution ihren Status. In direktem Zusammenhang mit der Museumsgründung wurde 1905 der deutsch-amerikanische Professoren Austausch eingeführt, wodurch man die Wissenschaft offiziell in den Dienst der Außenpolitik stellte (Ungern-Sternberg 1994, S. 140–148). Nicht zufällig hatte ein Großteil der damaligen Professoren Harvards und mancher anderen amerikanischen Universität in Deutschland studiert.

Francke verfolgte nationalistische Ziele und wollte zur Stärkung des nationalen Bewusstseins beitragen. Die Bestimmung des Museums lag demzufolge darin, „ein Symbol germanischer Größe zu werden, eine geistige Hochburg für die idealen

Busch-Reisinger Museum of Central and Northern European Art und schließlich 1990 in Busch-Reisinger Museum.

²⁶ “In suggesting the establishment at Harvard of a museum devoted to this hitherto neglected subject, we do not wish to enter into a discussion of the aesthetic value of German Art. We admit that for the cultivation of the sense of formal beauty the study of Italian art is decidedly more important than the study of German Art; although we should not be willing to grant this preference to the art of any other modern nation. What we maintain is the paramount importance of such a collection as this for the study of civilisation.” Francke 1897, S. 3.

²⁷ Francke wurde 1855 in Kiel geboren und bekam 1884 einen Lehrauftrag für deutsche Literatur an der Harvard-Universität. 1892 wurde er zum ordentlichen Professor für deutsche Literatur und 1905 zum Professor für Deutsche Kulturgeschichte berufen. „In seinen zahlreichen Büchern schrieb Francke weniger als Wissenschaftler, sondern eher als Missionar für die deutsche Kultur im weitesten Sinne, als Repräsentant deutscher Ideale; seine Lebensaufgabe hat er als ‚Deutsche Arbeit in Amerika‘ – der Titel seiner Autobiographie – aufgefaßt.“ Haxthausen 1982, S. 16.

Bestrebungen der Millionen Deutschen in der neuen Welt und zugleich ein Berührungspunkt zwischen dem Besten, was die deutsche und die spezifisch amerikanische Gesittung hervorgebracht hat und erstrebt.“²⁸ Er sprach von einer nationalen Ehrenpflicht der amerikanischen Bürger deutscher Abstammung und aller Deutschen, denen die Weltmachtstellung des deutschen Geistes am Herzen liege.²⁹ In den USA lebende Deutsche sollten nicht nur bessere Amerikaner, sondern auch bessere Deutsche werden.

Dem französischen und englischen Einfluss einerseits und der Voreingenommenheit gegen das deutsche Wesen andererseits wollte Francke unbedingt entgegenwirken. Er glaubte, dass verglichen mit „der maßvollen Feinheit der Franzosen“ und „der weltmännischen Kraft des Engländers“ das „formlose, sprunghafte, übertriebene, sentimentale des deutschen Charakters“ als etwas Minderwertiges betrachtet werde (Ungern-Sternberg 1994, S. 63). Er war jedoch davon überzeugt, dass in den ausgestellten Werken positive, spezifisch deutsche Eigenschaften zum Ausdruck kämen, wie schlichte Lebensnähe, Unmittelbarkeit und kindliche Einfalt. Rohheit sah er als eine Eigenschaft an, die bekömmlich und voller Kraft sei und sich nicht konventionellen Maßstäben unterwerfe.³⁰ An anderer Stelle sprach er von der Intensität des inneren Lebens als dem bemerkenswertesten Merkmal mittelalterlicher deutscher Kunst.³¹

Während des Ersten Weltkrieges war das Museum aufgrund der herrschenden antideutschen Stimmung gezwungen, seine Türen zu schließen. Francke sah sich 1917 veranlasst, von der Fakultät zurückzutreten. Er wurde nach dem Krieg wieder ans Museum berufen.³² Die Wiedereröffnung und Einweihung des neuen Museumsgebäudes verschob sich bis April 1921, woraufhin das Museum eine zweite erfolgreiche Periode erlebte. Lehrer und Studenten um Boston nutzten dort ihre Möglichkeiten, auch wenn ein

²⁸ Francke in der *Deutschen Rundschau* (April 1902), Bd. 111, S. 127–145. Zitiert nach: Ungern-Sternberg 1994, S. 42–43.

²⁹ Francke in der *Internationalen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* (1908), S. 1033–1044. Zitiert nach: Ungern-Sternberg 1994, S. 62.

³⁰ “In these remarkable sculptures [St. Bernward Säule und Portal des Hildesheimer Doms, 11. Jahrhundert] the German genius for homely truthfulness and directness of characterisation manifest itself with a truly childlike simplicity. Crudeness is the most palpable quality of this art, but it is a crudeness thoroughly wholesome and full of power and therefore refusing to submit to conventional canons.” Francke in *German Ideals of Today and other Essays on German Culture* (1907), S. 196ff. Zitiert nach: Ungern-Sternberg 1994, S. 48.

³¹ “In these figures [...] the intensity of the inner life, of which I spoke before as the most striking characteristics of mediaeval German art [...]” Ungern-Sternberg 1994, S. 48–49.

³² Franckes politisch pro-deutsche Haltung zu Beginn des Ersten Weltkriegs änderte sich 1916. Sowohl das deutsche als auch amerikanische Lager betrachtete ihn als „Verräter“. Ungern-Sternberg 1994, S. 6, 157 u. 201.

eigener Experte für deutsche Kunst fehlte (Haxthausen 1982, S. 20–21). Allerdings wurden Gastprofessoren, u.a. Adolph Goldschmidt (1927/28 u. 1930/31), Gustav Pauli (1928/29 u. 1934/35) und Wilhelm Köhler (1932/33 u. 1933/34), aus Deutschland eingeladen. Diese Kunsthistoriker banden die Sammlung in ihre Lehrveranstaltungen mit ein (Ungern-Sternberg 1994, S. 6). Das Germanische Museum diente seinem Zweck als Lehrmuseum, indem die Studenten anhand von Gipsabgüssen charakteristische Werke der deutschen Kunst kennen lernten.

Als Francke schwer erkrankte, leitete Paul J. Sachs, Professor für Kunstgeschichte in Harvard und Direktor des dortigen Fogg Art Museums, vorübergehend das Museum.³³ Sachs empfahl 1930 Charles Kuhn als Konservator für das Germanic Museum, der gerade eine Dissertation über katalanische romanische Kunst fertiggestellt hatte. Das Museum, das seit seiner Gründung mit der germanistischen Fakultät verbunden gewesen war, wurde nun zu einer Abteilung des Fogg Art Museums. Es blieb aber finanziell unabhängig, da es eigenes Stiftungskapital besaß.

Mit der Ernennung Kuhns zum Konservator wandelte sich die Sammel- und Ausstellungsstrategie des Museums. Er begann, moderne deutsche Kunst zu sammeln. Zwar standen dem Museum nur bescheidene Mittel zur Verfügung, aber diese Kunst wurde zu jener Zeit von öffentlichen Institutionen in Groß-Boston weder gesammelt noch ausgestellt und war erschwinglich (Kuhn 1955, S. 461). Bis nach 1945 fehlte eine konsequente Sammelstrategie, doch kann als Schwerpunkt die Bildhauerkunst gelten mit Skulpturen u.a. von Barlach, Kolbe, Lehmbruck und Sintenis. Auf Grund der politischen Entwicklung kam Kuhn davon in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre ab und schlug vor, das Museum in ein Forschungsinstitut umzuformen.³⁴ Dennoch kaufte er 1941 ein erstes wichtiges Ölgemälde, Max Beckmanns *Selbstbildnis im Smoking* (1927), das heute zu den herausragenden Stücken des Museums zählt. Nach dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten wurde das Museum am 4. August 1942 erneut, wie schon während des Ersten Weltkrieges, geschlossen, und Kuhn leistete seinen Militärdienst. Nach dem Krieg nahm er seine Aufgaben als Kurator wieder auf.

³³ Sachs war seit 1917 Assistent, ab 1927 ordentlicher Professor.

³⁴ "In my report for the year 1936/37, I suggested that the Germanic Museum might better benefit the University and the country by becoming a research institute rather than remaining a museum of art. Since writing that report, political events in Europe have made the need for such an institute even more apparent.

The Museum should house the Department of Germanic Literatures and Languages and should offer research facilities for advanced students and scholars in all fields of Germanic studies." Kuhn 1939, S. 435.

Sachs förderte bei seinen Studenten das Interesse für moderne Kunst, obwohl er selbst sich mit ihr nicht voll und ganz anfreundete. Seine Lehrtätigkeit war auf museale Praxis, auf Stilanalyse und Kennerschaft ausgerichtet. Viele Studenten fanden nach Absolvierung seines berühmten „museum course“ (offiziell: Museum Work and Museum Problems) Positionen an amerikanischen Museen. Eine besonders starke Beziehung entstand zwischen einigen Studenten aus seinem Kreis und dem MoMA, was in der Folge für die Etablierung moderner deutscher Kunst wichtig werden sollte. Sachs, selbst Mitbegründer des New Yorker Museums, empfahl 1929 Alfred H. Barr für die Stelle des Direktors. Er hatte seinem Protegé bereits 1927/28 ein Stipendium verschafft, mit dem Barr ein Jahr lang durch Europa bis in die Sowjetunion reisen konnte, um Material für seine Dissertation und Reproduktionen für den Unterricht zu sammeln.³⁵ Barr gab 1927 am Wellesley College (Massachusetts) den überhaupt ersten akademischen Kursus moderner Kunst in den USA.

Eine weitere Verbindung zwischen Harvard und dem MoMA bildete die Harvard Society for Contemporary Art. Sachs half den Studenten Lincoln Kirstein, John Walker und Edward M.M. Warburg,³⁶ 1928 diese Vereinigung zu gründen.³⁷ Ihr Anliegen war es, Ausstellungen internationaler moderner Kunst und auch angewandter Kunst zu organisieren, die in den Museen um Boston herum noch kaum bekannt war. Viele ihrer Ausstellungen, wie die über moderne deutsche Kunst (1930) und jene über das Bauhaus (1930/31), wurden kurze Zeit darauf vom einflussreicheren MoMA, auf ähnliche Weise, aber größer angelegt, wiederholt.³⁸ Im Jahr 1930 baten die Trustees des MoMA die drei Studenten der Harvard Society, als Mitglieder des Junior Beirats des New Yorker Museums zu fungieren. Schließlich war Harvard mit dem MoMA durch den wohlhabenden Harvard-Studenten Philip Johnson verknüpft. Johnson lernte Barr 1929 kennen, wonach

³⁵ Barr berichtete in seinen Briefen an Sachs über seine Erfahrungen. In Deutschland besuchte er das Bauhaus und die Sammlung der Stadt Mannheim, wo er mit Direktor Gustav Friedrich Hartlaub sprach. Er rühmte dessen Sammlung als die schönste öffentliche Sammlung moderner Kunst außerhalb Russlands. Kantor 2002, S. 185.

³⁶ Der aus einer Bankiersfamilie stammende Warburg war Neffe des deutschen Kunsthistorikers Aby M. Warburg. Von 1932 bis 1958 gehörte der Philantrop dem Kuratorium (board of trustees) des MoMA an.

³⁷ Sachs war einer der Trustees der Society. Der Fabrikant/Geschäftsmann A. Conger Goodyear (Mitbegründer und Vorsitzender des MoMA) war im zweiten Jahr des Bestehens Mitglied des Vorstandes (board of trustees). Lillie P. Bliss, Abby Rockefeller, Philip Johnson und Goodyear unterstützten die Society als Mitglieder mit mehr als zehn Dollar jährlich. Zweiter Jahresbericht der Harvard Society for Contemporary Art, Februar 1930–Februar 1931.

³⁸ Barr folgte den Aktivitäten der Harvard Society, wie aus seiner Besprechung ihrer ersten Ausstellung ersichtlich wird (Barr April 1929, S. 265–268). Zu diesem Zeitpunkt wusste er bereits, dass die Society eine Ausstellung deutscher Kunst plante.

sich schnell eine Freundschaft entwickelte. Er war anfänglich ebenfalls Mitglied des Junior Beirats und der erste Leiter der Abteilung Architektur und Design am MoMA, ein Posten, den er sich selbst finanzierte. Er schenkte dem Museum im Laufe der Jahre über 2.200 Objekte.

Die Harvard-Studenten, die das MoMA wesentlich mitgestalteten, repräsentierten eine amerikanische Elite. Im New Yorker Museum potenzierte sich dieser Status durch Persönlichkeiten wie Abby Rockefeller und ihren Sohn Nelson. Die reichen Kunstsammler und Philantropen zeichneten sich durch ähnliche, mehr oder weniger unbewusste Einstellungen und Verhaltensweisen aus, die ihrer sozialen Klasse entsprachen. Pierre Bourdieu gebraucht hierfür den Terminus *Klassenhabitus*, den er wiederum vom ökonomischen Kapital bestimmt sieht (Bourdieu 1992, S. 285 ff; 1979, S. 277 ff etc.). Die hier genannten Amerikaner verfügten über große materielle Ressourcen, wodurch sie sich von den übrigen Klassen der Gesellschaft unterschieden. Der ökonomische Unterschied spiegelte sich im kulturellen Bereich symbolisch wider, insbesondere in ihrem Umgang mit Kunst. Bourdieu stellt in einer frühen Studie über die Besucher von Kunstmuseen überzeugend dar, dass die Fähigkeit ästhetischen Genusses anerzogen ist und von der sozialen Herkunft bestimmt wird (Bourdieu 1966). Die Gruppe der Persönlichkeiten, die mit Harvard bzw. dem MoMA verbunden war, stammte aus gebildeten Familien, für die Kunst Teil der Erziehung war, wodurch der Umgang mit ihr zu einer Selbstverständlichkeit wurde. Neben ihrem familiär ererbten kulturellen Kapital verfestigte sich diese „zweite Natur“ während ihres Studiums. Gerade Sachs legte Wert auf die Erziehung von *Connaisseurs*, die ein Gespür für die formalen Qualitäten von Kunst besitzen. Eine Reihe seiner Studenten begann bereits während der Harvard-Periode, Kunst zu sammeln, wie etwa Warburg, der auf seinen Deutschlandreisen Werke von Pablo Picasso, Ernst Barlach und Paul Klee erwarb. Durch Schenkungen von Kunstwerken an Museen setzten sie ihre künstlerischen Vorlieben durch. Das offenbart sich besonders in der Gründung des MoMA, des ersten Museums nur für moderne Kunst in den USA. Ein wichtiger Schritt hin zur Institutionalisierung des Verständnisses für die moderne bildende Kunst.

Erste Ausstellungen deutscher Kunst bis zum Ersten Weltkrieg

Harvard war ein einflussreiches Zentrum für deutsche Kultur. Darüber hinaus gab es für Interessenten die Möglichkeit, deutsche Kunstausstellungen in New York und anderen amerikanischen Städten zu besuchen. In den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren diese Ausstellungen eher traditionellen künstlerischen Normen verpflichtet; das amerikanische Kunstklima war anfangs noch konservativ und man war uninformatiert bezüglich moderner Kunst. Was in diesem Kapitel über die Rezeption deutscher Kunst vor dem Ersten Krieg in den USA mitgeteilt wird, mag als Einleitung oder Hinführung zum eigentlichen Thema dieser Arbeit über die Rezeption moderner deutscher Kunst gelten.

Während man deutsche Kunst in den USA relativ stark rezipierte, wurde umgekehrt die amerikanische in Deutschland und sogar in ganz Europa kaum wahrgenommen. Ausnahmen bildeten die Präsentationen auf den Weltausstellungen und von Künstlern wie etwa Marsden Hartley.³⁹ Im Allgemeinen wurde die US-amerikanische Kunst im Verhältnis zur europäischen Kunst als epigonal betrachtet (Ruby 1999, S. 38–39). Erst 1930 nahmen die USA mit einem eigenen Pavillion an der Biennale in Venedig teil, wobei die internationale Resonanz noch sehr verhalten blieb. 1938 präsentierte das MoMA im Musée du Jeu de Paume in Paris eine umfassende Ausstellung amerikanischer Kunst. Es sollte bis Mitte der fünfziger Jahre dauern, dass mit dem Abstrakten Expressionismus eine signifikante Rezeption amerikansicher Kunst in Europa begann (Ruby 1999 u. Honisch et al. 1976 S. 11–12).

Die erste Schau deutscher Kunst im 20. Jahrhundert fand während der Weltausstellung in Saint Louis (1904) im Palace of Fine Arts statt. Auch hierbei spielte Kaiser Wilhelm II. eine wichtige Rolle. Verursacht durch sein Eingreifen war die Auswahl der Exponate konservativ (Paret 1980, S. 149). Der Kaiser war in Deutschland wegen seines schlechten Geschmacks und seiner Angriffe auf die „moderne“ Kunst berüchtigt. Vertreter traditioneller Gruppen dominierten die Jury für die Ausstellung, wodurch sich fast alle deutschen Sezessionisten zurückzogen. Damit fehlten auch die meisten der respektablen Künstler, die dem allgemeinen Geschmack durchaus entsprachen (Paret 1980, S. 131–133). Obwohl der deutsche *Simplicissimus* die Ausstellung satirisch als „sirupsüß“ und „Theaterschund“ abstempelte, reagierten amerikanische Kunstkritiker

³⁹ Der Maler und Schriftsteller Hartley reiste 1912 nach Europa, wo er Franz Marc und Wassily Kandinsky begegnete, die sich dafür einsetzten, dass Herwarth Walden seine

positiv (Paret 1980, S. 148). Die Anerkennung der Ausstellung seitens dieser Rezensenten weist auf einen reaktionären Geschmack und wenig Einsicht in den damaligen deutschen Kunstdiskurs hin. Außerdem fügte die deutsche Kunst sich zu sehr in das allgemeine Bild der auf der Weltausstellung gezeigten Exponate, als dass sie besonders abfällige Stimmen hervorgerufen hätte.

Auf der Weltausstellung wurden auch Erzeugnisse dekorativer Kunst präsentiert. Der eigentliche deutsche Pavillon, eine Nachbildung von Schloss Charlottenburg, war mit nachgeahmten Barockinterieurs gefüllt, wohingegen die aus Deutschland eingesandte moderne dekorative Kunst im sogenannten Palace of Varied Industries ausgestellt war (Topp 2001, S. 573). Die modernen Produkte waren innovativ und schlicht im Sinne von Funktions- und Materialtreue. Einzelne Künstler, darunter Peter Behrens, entwarfen 62 Interieurs. Die Presse reagierte positiv auf diesen umfangreichen Beitrag zur Weltausstellung (Topp 2001, S. 574–575). Sie würdigte Deutschland als Vorbild für gute Wohnkultur. Da die dekorative Kunst praktischen Nutzen hatte, war sie leichter zugänglich als Malerei und sprach dementsprechend ein breites Publikum an. Die Rezensionen rühmten Einfachheit, Stabilität, Sorgfalt und die Abkehr von leerem Schein (Topp 2001, S. 574). Das gefiel auch den unteren sozialen Schichten, die Gebrauchsgegenstände wegen ihrer Funktionalität und weniger aus ästhetischer Sicht würdigten. Sie bevorzugten eine schlichte, pflegeleichte und praktische Wohnungseinrichtung.

Contemporary German Art (1909) war die zweite wichtige (Wander)Ausstellung deutscher Kunst im 20. Jahrhundert, die im New Yorker Metropolitan Museum of Art, im Arts Institute of Chicago und in der Copley Society in Boston zu sehen war. Der deutsche Immigrant Hugo Reisinger, dessen Name später mit dem Germanic Museum der Harvard-Universität verbunden sein sollte, war Initiator und Förderer der Ausstellung. Die Schau war weniger rückwärtsgewandt als die der Weltausstellung, obwohl einige der in ihr vertretenen Künstler (entgegen dem Ausstellungstitel) nicht mehr lebten. Werke von Künstlern aus dem 19. Jahrhundert, wie Arnold Böcklin, Franz von Stuck, Wilhelm Leibl und Max Liebermann waren ausgestellt, während die von Lovis Corinth und Max Slevogt fehlten (Bealle 1990, S. 37–38). Wesentlicher für die vorliegende Arbeit ist jedoch, dass die historische Avantgarde, die radikal mit den Traditionen des 19. Jahrhunderts brach, nicht repräsentiert war. Dass die Expressionisten ausgeschlossen waren, ist verständlich insofern, als sie bis zum Ersten Weltkrieg auch in Deutschland auf breite Ablehnung stießen und noch gar nicht zum nationalen Kanon gehörten.

Gemälde im *Ersten Deutschen Herbstsalon* (1913) mit aufnahm. Ludington 1992, S. 106 etc.

Einige Kunstkritiker reagierten ausgesprochen positiv auf die Ausstellung. Christian Brinton bewunderte die Vitalität zeitgenössischer deutscher Kunst (Brinton 1909). Obwohl durchaus Einflüsse aus anderen Ländern zu erkennen wären, meinte er, darin den Anfang eines nationalen Stils zu erkennen. In den letzten Jahren gewänne die Farbe gegenüber der Zeichnung an Wichtigkeit. Die Auffassung, dass die deutsche Kunst in einer linearen, nicht koloristischen Tradition stehe, die bis auf Dürer zurückgehe, war unter Kunstkritikern weit verbreitet. Brinton fand in Hans Thomas Werk „Spuren gotischer Einfachheit, die Basis aller deutschen Kunst“ (Brinton 1909). Der Mythos der Gotik als einem deutschen Nationalstil gewinnt in den nächsten Kapiteln an Wichtigkeit, da er für den Kanonisierungsprozess der deutschen Kunst wesentlich ist.

Trotz positiver amerikanischer Kritiken gab es bezüglich jüngerer Künstler auch eine negative Resonanz, wie Penny Joy Bealle in ihrer Analyse der Kunstkritiken zur Ausstellung feststellt (Bealle 1990, S. 45–49). Sie wurden als roh, plump und abstoßend bezeichnet und der überlegenen französischen und amerikanischen Kunst gegenübergestellt. Negative Kritik bezüglich deutscher Kunst gab es also bereits vor dem Ersten Weltkrieg. Allein schon deshalb ist die Behauptung, dass negative Bewertungen nach dem Ersten Weltkrieg in erster Linie auf den Krieg zurückzuführen seien, mit Vorsicht zu genießen. Autoren wie Bealle (1990, S. 48, 70 etc.) überschätzen meines Erachtens den Krieg als Ursache negativer Kritiken. Auch sollte der Verriss deutscher Kunst nicht auf vage Attitüden wie „anti-deutsche Gefühle“ oder „anti-deutsche Haltung“ zurückgeführt werden. Damit würde man die damalige Kunstkritik unterschätzen. Einzelne Rezensenten schlachteten Krieg und Militarismus wohl polemisch aus, um die moderne Kunst abzuwerten. Eine Argumentationsweise, die dazu diente, ihrer künstlerisch konservativen Haltung mehr Nachdruck zu verleihen. Es ging dabei um den Kampf zwischen Tradition und Neuerung, der in Kanonisierungsprozessen eine grundlegende Rolle spielt.

In den Jahren 1912/13 fand in New York die Ausstellung *Contemporary German Graphic Art* statt, die Martin Birnbaum von der New Yorker Filiale der Berlin Photographic Company (ein in Deutschland ansässiger Verlag) organisierte.⁴⁰ Birnbaum bekräftigte im Ausstellungskatalog das herrschende Klischee, dass die Stärke der Deutschen nicht in der Malerei liege, sondern in der Grafik, deren Tradition er bis auf Dürer zurückführte. Bei

⁴⁰ Nach New York war die Ausstellung erst im Chicago Art Institute, danach in der Albright Knox Art Gallery in Buffalo, dem Worcester Art Museum, dem St. Louis Museum und zuletzt im Carnegie Institute in Pittsburgh. Penny Joy Bealle (1990, S. 49–68) ging auf diese Ausstellung bereits ein. Vorliegende Studie basiert auf deren Ergebnissen. Die

der Auswahl der Exponate war er bemüht, nur solche Werke auszustellen, die dem puritanischen Geschmack und der Sittsamkeit der Amerikaner entsprachen. Für die Moralvorstellungen des Durchschnittsamerikaners jener Zeit war deutsche Kunst zu freizügig. Auch noch nach dem Ersten Weltkrieg berücksichtigten Kuratoren diesen Aspekt bei der Zusammenstellung von Ausstellungen.

Zum ersten Mal in New York ausgestellt wurden Ernst Barlach, Max Beckmann, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc, Otto Mueller und Max Pechstein. Die Druckgrafik und die Zeichnungen dieser Avantgarde stellten unter den über dreihundert Exponaten jedoch eine Minderheit dar. Birnbaum selbst stand ambivalent zu diesen Künstlern, er rief jedoch zu Besonnenheit bei der Beurteilung ihrer Werke auf, da sich ihre künstlerische Entwicklung noch in einer frühen Phase befände. Er glaubte, dass Feiningers seltsame Perspektiven und primitive Methoden einen Sturm der Empörung hervorrufen würden. Dieser blieb zwar aus, doch bereiteten die heftiger expressionistischen Werke den Kritikern die größten Schwierigkeiten, zumal sie nicht ahnten, welchen Platz sie in der Zukunft einnehmen würden. Insgesamt aber reagierten sie positiv auf die Ausstellung und würdigten die technischen Qualitäten der Kunstwerke.

In den Jahren 1912/13 fand eine weitere Schau deutscher Kunst statt: *German Applied Arts* war eine große Wanderausstellung deutscher und österreichischer angewandter Kunst, die der deutschen Museumsgründer Karl Ernst Osthaus organisierte.⁴¹ Die Ausstellung war ein großer Publikumserfolg und bekam Leslie Topp (2001) zufolge überschwängliche Kritiken. Gleichzeitig meinte eine Rezensentin, dass amerikanischen Augen deutsches Design als plump und schwer erscheine und die Farbkombinationen schockierend seien.⁴² Ein weiterer Rezensent empfand die Objekte zwar als künstlerisch, aber zu sehr deutschen Normen entsprechend, als dass sie in den USA als schön empfunden werden könnten, wo englische und französische Ideale lange Zeit vorgeherrscht hätten (Anonym 1913). Dass die extreme Kunstbewegung Auswirkungen auf Deutschland gehabt habe, zeige die Druckgrafik, wo manches so brutal (violent) sei wie Arbeiten von Henri Matisse, die gerade in der *Armory Show* zu sehen waren. Hier ging es also um eine Form der modernen Kunst, die man als unakzeptabel

Library of Congress in Washington, D.C., kaufte einen großen Teil der Ausstellungsstücke.

⁴¹ Die Ausstellung reiste zu Kunstmuseen in Newark, Saint Louis, Chicago, Indianapolis, Cincinnati, Pittsburgh und New York. Topp 2001, S. 575–576.

⁴² Daneben brachte Leila Mechlin Wertschätzung für Keramik, Buchgestaltung und Lederarbeiten zum Ausdruck, und: „The German touch is invariably strong and positive, and at times it is inspired.“ Ein Teil dieser Rezension aus *Art & Progress* wurde abgedruckt in: *The Arts & Crafts Magazine* (September 1912), Jg. 3, Nr. 1.

empfang und nicht etwa speziell um die deutsche. Gerade das Werk des Franzosen Matisse wurde als Inbegriff von „Brutalität“ hervorgehoben.

Die *Armory Show* (1913) ging in die Geschichte ein als die erste Ausstellung, die in den USA einen umfassenden Überblick gab über die europäische Moderne und das Publikum dementsprechend erregte. Eine kleine Gruppe von Künstlern organisierte die Schau: die Association of American Painters and Sculptors. Sie rief viel heftigere Reaktionen hervor als die eher biedere deutsche Ausstellung, die auf die grafischen Künste beschränkt war. Milton W. Brown legt in seiner ausführlichen Studie über dieses Ereignis dar, wie schockiert die Kunstkritik auf die europäische Avantgarde, die ein Drittel der Exponate ausmachte, reagierte (Brown 1988, S. 153–186). Diese Kunst wurde nicht nur als Ausdruck von Dekadenz, sondern auch von Degeneration und daher als eine Gefahr für die kräftige Natur Amerikas erfahren. Das Schlagwort *degenerate art*, das heute so sehr mit der späteren Terminologie der Nazis (entartete Kunst) verknüpft ist, wurde mehrfach aufgeführt (Brown 1988, S. 164 ff). Begriffe wie dieser waren bis zum Zweiten Weltkrieg weit verbreitet, um die moderne Kunst abzuwerten. Davon zeugt auch die von Josephine Hancock Logan ins Leben gerufene Society for Sanity in Art.

Der gut repräsentierte Matisse wurde besonders heftig kritisiert und ins Lächerliche gezogen. Aber sogar die nicht mehr lebenden Künstler des 19. Jahrhunderts Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Paul Gauguin waren spöttischer Kritik ausgesetzt (Brown 1988, S. 157–162). Hieraus wird wieder einmal ersichtlich, dass keineswegs alle französischen Künstler Zustimmung fanden. Die Behauptung, dass deutsche Kunst viel weniger Zustimmung gefunden habe als die französische (Barr 1931c; Bealle 1990, S. 4 etc.), basiert meiner Meinung nach auf überlieferten Klischees. Man identifizierte sich in den USA ganz allgemein lieber mit der französischen Kunst, die als weniger wild, als kultivierter und erträglicher galt. Wie in den folgenden Kapiteln dargestellt werden wird, war der seit Giorgio Vasari (1550) konstruierte Gegensatz zwischen französischer und deutscher Kunst identitätsstiftend, indirekt auch für die Amerikaner. Der Gegensatz ließ sich auf wenige Aspekte reduzieren und war wohl durch seine Banalität so einprägsam. Abgesehen von diesem Stereotyp wurde die moderne französische Kunst aber ebenso zerrissen wie die deutsche. So widersprüchlich es auf den ersten Blick vielleicht erscheinen mag, für die konkrete, negative Beurteilung französischer (und deutscher) Kunst war nicht die Nationalität entscheidend, sondern der Umstand, dass sie traditionellen ästhetischen Maßstäben, man könnte auch sagen dem damaligen Geschmack, nicht entsprach. Tatsächlich wurde während der *Armory Show*, die eine

Verkaufsschau war, wenig avantgardistische Kunst verkauft (Brown 1988, S. 221–222 etc.).

Kaum ein amerikanischer Kritiker war damals über die europäische Avantgarde informiert. Ausnahmsweise wies Christian Brinton auf die Lücken der Schau hin, ohne jedoch ein Verfechter der Avantgarde zu sein (Brown 1988, S. 183–186). Ihm fiel insbesondere die Abwesenheit deutscher Künstler auf wie Franz Marc und deutscher Künstlergruppen wie Brücke, Berliner Neue Sezession, Neue Künstlervereinigung München. Nicht nur sie, auch Künstler anderer europäischer Nationen fehlten. Seitens der Initiativnehmer der *Armory Show* scheint nicht der Wunsch bestanden zu haben, die deutschen Künstler angemessen darzustellen. Das trifft allerdings auch auf England, Irland, die Schweiz und die Niederlande zu, deren Künstlern ebenfalls keine eigenen Räume zugeteilt wurden.⁴³ Die meisten europäischen Länder waren überhaupt nicht vertreten. Neben Amerika in elf Sälen dominierte Frankreich in acht Sälen die Ausstellung.

Die deutsche Abteilung bestand aus unterschiedlichsten Künstlern, die meist nur mit einem einzigen Werk teilnahmen, darunter der traditionelle Tier- und Freilichtmaler Julius Paul Junghanns, Max Slevogt und der durch Henri Matisse beeinflusste Rudolf Levy.⁴⁴ Hier war auch von dem in Deutschland lebenden Russen Wassily Kandinsky die abstrakte *Improvisation 27 (Garten der Liebe II)* (1912) zu sehen, von Ernst Ludwig Kirchner *Wirtsgarten in Steglitz* (1911), außerdem zwei Skulpturen von Wilhelm Lehmbruck. Bei rund 1.300 ausgestellten Werken der *Armory Show* gingen die deutschen Künstler etwas unter und boten die vereinzelt Kunstwerke keinen guten Eindruck von den unterschiedlichen Positionen deutscher moderner Kunst. Das war auch nicht die Absicht der Organisatoren. Lehmbruck wurde jedoch mit seinen großen Skulpturen aus unterschiedlichen Perioden wahrgenommen. Er verkaufte seine klassische *Große Stehende* (1910) für \$ 1.620 an Stephen C. Clark,– der höchste während der Ausstellung für eine Skulptur erreichte Betrag (Brown 1988, S. 129). Dem gegenüber wurde

⁴³ Die deutschen Künstler waren gemeinsam mit englischen und irischen in einem Saal untergebracht; niederländische mit französischen, amerikanischen und englischen; schweizer mit französischen und englischen. Dem Grundriss der Ausstellung zufolge waren keine weiteren Länder vertreten. Brown 1988, S. 115.

⁴⁴ Ein Großteil der Werke stammte von zwei Münchner Galeristen, die sich früh für moderne Kunst einsetzten: Hans Goltz und Heinrich Thannhauser. Goltz sandte Gemälde von Wassily Kandinsky (1), Walter Helbig (1) und Ernst Ludwig Kirchner (1); Thannhauser von Julius Hess (1), dem Schweizer Ferdinand Hodler (2), Max Mayrshofer (Zeichnungen), Julius Seyler (1) und Max Slevogt (1). Daneben sandte der Galerist Alfred Flechtheim ein Gemälde von Rudolf Levy. Franz Maria Jansen (1, 12 Werke auf Papier),

Lehmbrucks expressionistische, langgestreckte und deformierte *Kniende* (1911), die nach der Stilwende des Künstlers entstand, ins Lächerliche gezogen, allen voran durch den früheren Präsidenten der Vereinigten Staaten, Theodore Roosevelt. Zynisch verglich er die Skulptur, die er als „krankhaft“ empfand, mit einer Heuschrecke.⁴⁵ Hiermit klärte er, was das amerikanische Volk seiner Meinung nach von solcher Kunst zu halten hatte. Mit Deutschfeindlichkeit hatte seine Kritik auch hier nichts zu tun, denn Deutschland und den Deutschen brachte er im Gegenteil viel Sympathie entgegen (Ungern-Sternberg 1994, S. 85–86).

Kandinskys *Improvisation*, das erste Gemälde des Künstlers, das in den USA zu sehen war, kaufte Alfred Stieglitz für \$ 500 (seit 1949 im Metropolitan Museum of Art in New York).⁴⁶ Neben der *Armory Show* trug dieser New Yorker Galerist, Verleger und Begründer der modernen amerikanischen Fotografie in jenen Jahren viel dazu bei, dass das amerikanische Publikum mit moderner Kunst vertraut gemacht wurde.⁴⁷ Stieglitz erwarb keine weiteren Gemälde Kandinskys, auch eine von diesem erhoffte Ausstellung in seiner Galerie 291 blieb aus.

Wie das vorliegende Kapitel zeigt, war bis zum Ersten Weltkrieg deutsche Kunst in New York durchaus zu sehen, wobei die moderne jedoch kaum eine Rolle spielte. Konservative Kritiker zerrissen ohne Unterschied die französische wie die deutsche

Julius Paul Junghanns (1) und Wilhelm Lehmbruck (2 Skulpturen und 6 Zeichnungen oder Radierungen) sandten ihre Werke selbst (Brown 1988, S. 274–317 etc.).

⁴⁵ “Though obviously mammalian it is not especially human... One might as well speak of the ‘lyric grace’ of a praying mantis, which adopts much the same attitude; and why a deformed pelvis should be called ‘sincere’, or a tibia of a giraffe-like length ‘precious’, is a question of pathological rather than artistic significance.” Brown zitiert hier die Rezension ‚A Layman’s View of an Art Exhibition‘ vom 29. März 1913 (1988, S. 146). *Kniende* wurde nicht verkauft. Clara S. Davidge erwarb sechs Zeichnungen oder Radierungen Lehmbrucks für \$ 81 (1988, S. 286).

⁴⁶ Im gleichen Jahr erwarb der Jurist und Kunstsammler Arthur Jerome Eddy aus Chicago, der Kandinskys Werk auf der *Armory Show* gesehen hatte, drei Gemälde des Künstlers in London (Barnett 2001, S. 231). Später erwarb er weitere Werke Kandinskys und Münters und 1914 sorgte er für den Auftrag von vier Gemälden für die Eingangshalle der New Yorker Wohnung Edwin R. Campbells. Auch veröffentlichte Eddy in seinem Buch *Cubists and Post-Impressionism* (1914) Auszüge aus Kandinskys Briefen und Reproduktionen der Gemälde.

⁴⁷ In 1905 gründete Stieglitz The Little Galleries of the Photo-Secession, um in New York eine Möglichkeit zur Ausstellung von Fotografie zu schaffen. Die Galerie an der Fifth Avenue mit der Hausnummer 291 wurde unter dem Namen Galerie 291 bekannt. Er organisierte hier erstmals in Amerika eine Ausstellung von Henri Matisse (1908), Henri Rousseau (1910), Pablo Picasso (1911), Francis Picabia (1913), Constantin Brancusi (1914) und Gino Severini (1917). Daneben wurden afrikanische Skulpturen und mexikanische Keramik gezeigt. 1925 eröffnete Stieglitz die Intimate Gallery und 1929 die Galerie An American Place, wo er 1935 die erste größere Ausstellung von George Grosz zeigte (40 Aquarelle und Zeichnungen von 1933/34).

Kunst. Während des Ersten Weltkriegs kam das Interesse für deutsche Kunst zum Erliegen. Trotz der anfänglichen Neutralität der USA schenkte man überwiegend den Alliierten Sympathie, und es entstand eine deutschfeindliche Stimmung, die sich bis ins kulturelle Leben hinein fortsetzte. Deutsche Gouvernanten wurden fristlos entlassen, die Opern Richard Wagners von den Spielplänen abgesetzt und Gemälde deutscher Meister ins Depot verbannt.⁴⁸ Der Kriegseintritt der USA verstärkte dieses Verhalten. Das hatte zur Folge, dass das amerikanische Publikum erst nach dem Krieg eingehend mit moderner deutscher Kunst in Berührung kam. Wie das folgende Kapitel zeigt, war in den zwanziger Jahren mehr moderne deutsche Kunst in New York zu sehen als je zuvor. Wichtige Vermittler wurden Katherine Dreier und Wilhelm R. Valentiner.

⁴⁸ Das beschreibt Ernst („Putzi“) Hanfstaengel in *15 Jahre mit Hitler* (1980). Hanfstaengel war in den zwanziger Jahren Hitlers Intimus und sein späterer Auslandspressechef, bevor er 1937 vor den Nazis flüchtete und während des Zweiten Weltkriegs Berater Franklin D. Roosevelts war. Zitiert in: Ungern-Sternberg 1994, S. 151.

Vermittlung deutscher Kunst in den zwanziger Jahren: internationale versus nationale Position

Nachdem der Erste Weltkrieg für eine Unterbrechung des deutschen Kulturtransfers in den USA gesorgt hatte, normalisierten sich die Beziehungen beider Länder in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre und blühte das Interesse für deutsche Kultur wieder auf. Erstmals wurde jetzt moderne deutsche Kunst in großem Rahmen gezeigt. Vereinfachend können zwei Arten von Präsentationen unterschieden werden, die Auswirkungen auf den Kanonisierungsprozess hatten: Zum einen wurde deutsche Kunst in einem internationalen Kontext dargestellt; zum anderen national, direkt anknüpfend an den nationalistischen Kunstdiskurs, der sich während des Ersten Weltkriegs in Deutschland entwickelte.

Eine Ausprägung der internationalen Position wird in den Aktivitäten von Katherine Dreier sichtbar. Ihre bedeutendste Ausstellung war die *International Exhibition of Modern Art* (1926/27). Nach der *Armory Show* (1913) war diese die nächste große Schau internationaler moderner Kunst in den USA. Dreier war selbst Künstlerin, Teil eines Systems von Produzenten-für-Produzenten. Bis Ende der zwanziger Jahre spielten Künstler in der Organisation von Ausstellungen, die neue künstlerische Entwicklungen vorstellten, eine ganz wichtige Rolle.

Als repräsentativ für die nationale Herangehensweise kann die vom Kunsthistoriker Wilhelm R. Valentiner zusammengestellte Ausstellung *Modern German Art* (1923) in den Anderson Galleries gelten. Bis Ende der zwanziger Jahre war es die einflussreichste Schau, die moderne deutsche Kunst präsentierte.

Katherine Dreier

Die in Brooklyn geborene Katherine Dreier (1877–1952) stammte aus einer wohlhabenden und sozial progressiven Familie deutscher Immigranten, die ihre deutschen kulturellen Wurzeln in New York weiterhin pflegten. Zu Hause wurde deutsch gesprochen und gesungen, deutsche Kunst schmückte die Wohnräume und fast jeden Sommer ging es zu Verwandten in Bremen (Bohan 1980/82, S. 1). Angeregt durch ihre ältere Schwester Dorothea, eine aufstrebende Künstlerin, nahm Katherine bereits im Alter von zwölf Jahren Malunterricht, studierte von 1895–1897 an der Brooklyn Art School, in 1900 am Pratt Institute und von 1903–1908 in Abständen bei Walter Shirlaw, einem der Künstler, die in den 1870er Jahren die Münchner Malerschule in Amerika einführten (Bohan 1980/82, S. 4–5). Dreier reiste regelmäßig nach Europa. So studierte sie 1907 in

Paris und im Winter 1911/12 in München, wo sie erstmals von Wassily Kandinsky hörte (Dreier 1923, S. 3). Dessen einflussreiche Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912) half ihr, ihre vagen Vorstellungen von Kunst zu klären. Sie fühlte sich einverstanden mit Kandinskys Analogie von Malerei und Musik. Ihr Besuch der sogenannten Kölner *Sonderbund*-Ausstellung (1912) und der New Yorker *Armory Show* (1913) waren weitere Offenbarungen für sie, die ihr Interesse an moderner Kunst anspornten.

Dreier berief sich auf das Arts and Crafts Movement von John Ruskin und William Morris, als sie 1914 den Cooperative Mural Workshop mitbegründete, in welchem ihre sozialen und künstlerischen Einstellungen zusammenfanden. Die beiden Engländer Ruskin und Morris wendeten sich noch im 19. Jahrhundert gegen die durch die industrielle Revolution verursachte Entfremdung, indem sie wieder an Handwerk und mittelalterliche Produktionsformen anknüpften. Katherine Dreier leitete die Manhattan Trade School of Girls, die junge Frauen schulte, um ihnen bessere Arbeitsmöglichkeiten zu eröffnen; sie engagierte sich im German Home for Woman and Children, das ihre Mutter mitgegründet hatte; sie setzte sich außerdem für die Sozialreformen Argentiniens ein. Im Zuge dieser schon in jungen Jahren betriebenen Aktivitäten erlangte sie die soziale Kompetenz, mit Menschen unterschiedlichster sozialer Klassen umzugehen. 1916/17 war sie Mitbegründerin der Society of Independent Artists, die gegen konservative Kunstinstitutionen zu Felde zog, die Künstler von juriierten Ausstellungen ausschlossen. Sie kam zu der Überzeugung, dass abstrakte Kunst am besten den sozialen und spirituellen Bedürfnissen der modernen Gesellschaft entgegenkomme.

1920 gründeten Katherine Dreier und Marcel Duchamp, die eine lebenslange Freundschaft verband, die Société Anonyme.⁴⁹ Deren Ziel war es, das Verständnis für moderne Kunst in den USA zu fördern. Sehr bald organisierte hauptsächlich Dreier die laufenden Aktivitäten, während Duchamp Anfang 1923 wieder nach Frankreich zurückkehrte. In den nächsten zwei Jahrzehnten organisierte sie ungefähr neunzig Ausstellungen und hielt noch mehr Vorträge bzw. organisierte Diskussionen und Symposien (Slg. New Haven 1984, S. 772–779). Während Duchamp als Hauptvermittler der Pariser Avantgarde nach Amerika fungierte, unterhielt Dreier besondere Kontakte zu deutschen Künstlern und förderte sie in Amerika. 1923 ernannte sie Kandinsky, dem sie im Jahr zuvor am Bauhaus begegnet war, zum „first honorary vice-president“ der Société

⁴⁹ Man Ray war auf Wunsch seines Freundes Duchamp Mitbegründer der Société Anonyme, scheint Dreier jedoch nicht immer wohl gesinnt gewesen zu sein und ging 1921 nach Frankreich. Man Rays Präsenz verstärkte die anfängliche, befreiende dadaistische Note, der Dreier aber nur solange folgte, bis die Seriosität ihres Unternehmens außer Zweifel stand (Bohan 1980/82, 33–35).

Anonyme. Vor allem zu Beginn von Dreiers Aktivitäten war Herwarth Walden in seiner bekannten Berliner Galerie *Der Sturm* von Bedeutung, von dem sie Kunstwerke für Ausstellungen lieh und ankaufte.⁵⁰ Im Laufe der Zeit entwickelten sich verschiedene freundschaftliche Beziehungen mit Künstlern der Avantgarde wie Kurt Schwitters, dessen Werk Dreier 1920 erstmals in Waldens Galerie sah.

Von einer Reihe von deutschen Künstlern, die heute zum kunsthistorischen Kanon gehören, organisierte sie die ersten amerikanischen Einzelausstellungen, wie von Wassily Kandinsky (1923), Paul Klee (1924) und Heinrich Campendonk (1925) (Slg. New Haven 1984). Von Kandinsky zeigte sie die meisten Ausstellungen, was wegen ihres gleichgestimmten Kunstverständnisses nicht überrascht. Danach folgte Campendonk und schließlich Schwitters und Klee.

Neben der Organisation von Ausstellungen baute Dreier eine Sammlung moderner Kunst auf, wobei sie meist keinen deutlichen Unterschied zwischen der Kunstsammlung der *Société Anonyme* und ihrer eigenen machte (Slg. New Haven 1984, S. 7). Die vielen Schenkungen an Museen während ihres Lebens und posthum beeinflussten den Kanonisierungsprozess dieser Kunst. In ihrer Kunstsammlung waren deutsche Künstler am besten vertreten, dann erst folgten amerikanische, französische und russische.⁵¹ Zusammen mit den Kunstwerken, die nach Dreiers Tod (29. März 1952) an die Yale-Universität gingen, umfasste die Sammlung 1.019 Objekte von 180 Künstlern.⁵²

Das Erbe des Expressionismus war für Dreier wesentlich, selbst wenn in ihrer Sammlung der Expressionismus der ersten Generation nur mäßig repräsentiert war, da sie neu entstandene Kunst bevorzugte. Während sie sich für ein weites Spektrum der zur Abstraktion neigenden Avantgarde einsetzte, distanzierte sie sich vom Naturalismus. Es überrascht daher nicht, dass die Neue Sachlichkeit, die Brücke,⁵³ Max Beckmann, Oskar

⁵⁰ Der international orientierte Walden schuf ein Forum für die europäische Moderne. Neben einer Galerie und der Zeitschrift *Der Sturm* betrieb er einen Verlag, eine Buchhandlung, eine Kunstschule und eine Bühne und organisierte in vielen Ländern Ausstellungen. Während des Ersten Weltkrieges blieb *Der Sturm* eine der wenigen Institutionen ohne nationalistische und chauvinistische Parolen (Beloubek-Hammer 2000, S. 38 u. 41). Die international orientierte Kunst war weniger geeignet, als „typisch deutsch“ vereinnahmt zu werden, als dies in Bezug auf den figurativen Expressionismus der Fall war, der von der deutschen Gotik hergeleitet wurde. Zu Dreiers Bewunderung für den Sturm: Ausst. New York 1926b, S. 11.

⁵¹ In 1941 besaß die Sammlung Arbeiten von 141 Künstlern (davon 20 Frauen), darunter 45 deutsche, 27 amerikanische, 20 französische und 18 russische. Slg. New Haven 1984, S. 765.

⁵² 207 Ölgemälde; 28 Skulpturen; 400 Aquarelle, Zeichnungen, Collagen; 357 Druckgrafiken und 27 Fotografien. Slg. New Haven 1984, S. 770.

⁵³ Dreier erschien die Lebensnähe der Brücke-Künstler, die ihre sinnlichen Erfahrungen unmittelbar darstellten, als zu wenig vergeistigt. Sie erwarb nur ein Gemälde Emil Noldes

Kokoschka und Georg Kolbe nahezu fehlten. Zusammenfassend lag ihr Interesse beim Blauen Reiter, bei abstrakten bzw. abstrahierenden und konstruktivistischen Tendenzen. Die Avantgarde der zwanziger Jahre war am stärksten vertreten, insbesondere Dada, Konstruktivismus, späterer Kubismus und Neoplastizismus. Mehrere ihrer Künstler entwickelten einen Stil der expressionistische, futuristische und kubistische Elemente miteinander verband. Dreier kaufte relativ viel deutsche Kunst aus der Periode von nach dem Ersten Weltkrieg bis in die erste Hälfte der zwanziger Jahre, d.h. in der Beginnperiode ihrer Sammeltätigkeiten. Gesellschaftskritische Tendenzen spiegelten sich in den unterschiedlichen Werken von Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Vogeler und Magnus Zeller wider. Diese Vorliebe ist mit auf Dreiers soziales Engagement zurückzuführen, das in ihrer Familie Tradition hatte. Außerdem kaufte sie Werke befreundeter Künstler, um sie finanziell zu unterstützen.⁵⁴

Dreiers Vorliebe für die Avantgarde, die sich über die Normen traditioneller Kunst hinwegsetzte und nur von einem kleinen Kreis respektiert wurde, rief bei der Kunstkritik die größten Widerstände hervor. Während eines schwierigen Rezeptionsprozesses erlangte diese Kunst letztendlich, posthum, einen hohen Rang in der künstlerischen Hierarchie, auch wenn ihre spirituellen Ausgangspunkte weitgehend verloren gingen.⁵⁵ Im Gegensatz dazu war traditionelle Kunst, die sofort kommerziell erfolgreich und vom Bildungsstand der Rezipienten relativ unabhängig war, einem schnellen Veralterungsprozess ausgesetzt. Bezeichnenderweise empfanden Dreier und Duchamp kommerziell erfolgreiche Kunst als etwas Anrüchiges, da sie diese mit traditioneller, figurativer Kunst assoziierten.⁵⁶ Dreier hatte die Möglichkeit, eine große Sammlung

(*Morning in the Flower Garden*, ca. 1918–30) und wenige Holzschnitte der Gruppe. Im Gegensatz zur Brücke war den Künstlern des Blauen Reiter das Übersinnliche wichtiger als die sichtbare Realität. Außerdem schätzte Dreier die Künstler des Blauen Reiter formal-ästhetisch höher ein. Slg. New Haven 1984, S. 433.

⁵⁴ Während der schlechten wirtschaftlichen Lage in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre unterstützte Dreier Campendonk mit monatlichen Zuwendungen. Im Gegenzug erhielt sie Gemälde. Bis 1941 stellte sie sein Werk über vierzig Mal aus! Die schlechte finanzielle Lage von Dora Bromberger war wohl ausschlaggebend dafür, dass Dreier eine große Anzahl ihrer Arbeiten kaufte. Ähnliches gilt für zwei Blumenstilleben und Figürliches von Annot (Annot Krigar-Menzel Jacobi), mit der Dreier ihr Interesse für Kunsterziehung und Frauenrechte teilte. Slg. New Haven 1984, S. 41, 91 ff, 128 etc.

⁵⁵ Dreier lehnte es ab, die Form von Kunst hervorzuheben statt deren „Essenz“, deren innere Verbundenheit mit dem Leben. Dreier in ihrem Vortrag [*Art as pertaining to life*], o.J., S. 4–5 (Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive [Kasten 45, Mappe 1324] Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁵⁶ Duchamp meinte, dass es nicht notwendig sei, neue Arbeiten von Braque und Picasso in eine Ausstellung mit aufzunehmen, da diese ohnehin erfolgreich auf dem Kunstmarkt seien („such successfully marketed stuff“). Duchamp an Dreier d.d. 3. Juli 1926 (Katherine

aufzubauen, da sie die Kunstwerke zu günstigen Preisen erwerben konnte (meist direkt von den Künstlern), solange diese noch nicht kanonisiert waren. Dabei besaß sie die Kompetenz (aufgrund ihrer Herkunft und Bildung), die Qualität von Kunstwerken beurteilen zu können. Ohne das ökonomische und symbolische Kapital, das sie mit ihrer sozialen Schicht verband, hätte sie ihr Unternehmen nicht durchführen können. Somit kontrollierte in ihrer Person eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe die frühe Selektion moderner deutscher Kunst.

Dreiers Kunstverständnis

Dreiers Vorstellung von der modernen Kunst war mit der Theosophie verknüpft. Sie las die Schriften der Begründerin der Theosophischen Gesellschaft, Helena P. Blavatsky, und die Rudolf Steiners, der nach seinem Bruch mit der Theosophischen Gesellschaft 1913 die Anthroposophische Gesellschaft gründete. Gerade avantgardistische Künstler fühlten sich mit dieser religiösen Lehre verbunden, da sie der abstrakten Kunst eine besondere Bedeutung gab.⁵⁷ Von daher wird Dreiers Neigung zu den metaphysischen Ideen Kandinskys verständlich. Der Expressionismus, wie dieser sich in seinem Werk äußerte, war für ihre Kunstanschauung wesentlich und sie bezeichnete sich selbst als Expressionistin (Anonym 1920/21, S. 13). Letztendlich fühlte sie sich künstlerisch denn auch mehr Kandinskys intuitiver Herangehensweise und seiner Vorstellung der geistigen Bedeutung abstrakter Kunst verbunden als der eher intellektuellen Position Duchamps. Kandinsky distanzierte sich überigens von Dreiers Gebrauch des Begriffs Expressionismus. Er äußerte ihr gegenüber, dass er diesen Begriff gar nicht in seinen Schriften gebraucht habe, sondern statt dessen Abstraktion. Lediglich sein Werk aus der Periode von 1908–1911 könne als expressionistisch bezeichnet werden, es sei jedoch nur als ein Übergang zu seiner abstrakten Malerei zu verstehen.⁵⁸ Obwohl sein Werk zunehmend von geometrischen Konstruktionen geprägt war, lebte sein Anspruch, aus

S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive [Kasten 12, Mappe 317] Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Und Dreier fand, dass beide Künstler die moderne Kunst mit ihrem jüngsten figurativen Werk verrieten. Anfang der dreißiger Jahre äußerte sie, dass alte französische Männer wie Picasso und Braque in ihre alte individuelle Methode verfallen seien (Slg. New Haven 1984, S. 17).

⁵⁷ Bekannte Künstler, die sich für die Theosophie interessierten, waren u.a. Marcel Duchamp (wenn auch distanziert), Wassily Kandinsky, Franz Marc, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian und František Kupka.

⁵⁸ Dreier erwarb zwar Gemälde von Kandinsky aus dieser Periode, besaß jedoch mehr aus den zwanziger Jahren. Kandinsky an Dreier d.d. 14. März 1927. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 20, Mappe 567) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

subjektiver Intuition zu gestalten, sein geistig und emotional zu verstehendes Ideengut, fort. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit einzubeziehen, war dabei kein Widerspruch.

Kandinsky und Dreier zufolge hatten Künstler die prophetische Fähigkeit, eine höhere geistige Ebene zu erblicken, die sie Anderen vermitteln konnten. Sie waren davon überzeugt, dass sie am Anfang einer großen Epoche lebten, die sich international auf allen geistigen Gebieten offenbare. Auch Rudolf Steiner vertrat die Ansicht, dass es die Funktion von Kunst sei, geistiges Wissen zu vermitteln. Dreier übernahm seine Vorstellung eines „geistigen Auges“ (bei ihr „sehendes Auge“, *seeing eye*) und glaubte, dass dies bei Künstlern besser entwickelt sei als bei anderen Menschen (Bohan 1980/82, S. 19). Künstler hatten ihres Erachtens die Aufgabe, die Gesellschaft zu vergeistigen, auch wenn künstlerische Anschauungen in der eigenen Zeit häufig unverstanden blieben und erst später Gemeingut wurden (Ausst. New York 1926a u. b).

Was Dreier als eine Gabe bezeichnete, war ihr tatsächlich anezogen und von ihrer sozialen Herkunft her bestimmt. Es beruhte auf ihrer künstlerischen Kompetenz und auf ihrem Glauben an die Theosophie. Zur Sakralisierung von Kunst, wie sie von Dreier betrieben wurde, hat sich Pierre Bourdieu geäußert. Ihm zufolge trägt die Sakralisierung von Kunst zur Verschleierung der sozialen Bedingungen für den Umgang mit Kunst bei (Bourdieu 1966, S. 165–166). Das Kunstwerk als „Heiliges“ erteile denjenigen ihre „Weihe“, die seinen Anforderungen entsprechen, die zu den Erwählten gehören, die dafür empfänglich seien. Eine kultivierte Natur oder die Liebe zur Kunst wird als eine Gnade oder Gabe dargestellt. Dem Kunstwerk wird die Kraft zugeschrieben, in jedem noch so Ungebildeten die Gnade ästhetischer Erleuchtung zu erwecken. Somit wird im Verschweigen der sozialen Bedingungen der Glaube der Kulturmenschen an die Barbarei und der Barbaren an ihre eigene Barbarei aufrecht erhalten.

Obwohl Dreier sich stark für deutsche Kunst einsetzte, organisierte sie eigentlich keine nationalen Ausstellungen. Die moderne Bewegung war nach ihrer Überzeugung nicht an Landesgrenzen gebunden. Da deutsche Kunst Teil dieser Bewegung war, nahm sie sie nicht in erster Linie als deutsch wahr. Nationalität spielte also keine wesentliche Rolle in ihrer Beurteilung von Kunst (Ausst. Buffalo 1931, S. 7), obwohl sie gleichzeitig bestimmte Vorstellungen von der Kunst unterschiedlicher Nationen hatte. So war sie der Meinung, moderne französische Kunst hätte im Allgemeinen größeren Erfolg in den USA als moderne russische, deutsche, niederländische, schwedische und italienische.⁵⁹

⁵⁹ Franzosen betonten Dreier zufolge die Technik, besaßen eine Selbstbeherrschung und Nüchternheit im Unterschied zu leidenschaftlichen Nationen wie Russland, Deutschland und Italien. Das sei der Gegensatz zwischen dem Klassischen und dem Romantischen. Auch sie schloss in diesem Fall also, sei es in abgewandelter Form, an überlieferte

Ihr Verhältnis zu künstlerischen Rangordnungen war zwiespältig. Es ging ihr weniger darum, eine Sammlung exklusiver Topstücke oder nur von solchen Künstlern, für die das größte öffentliche Interesse bestand, aufzubauen, sondern die ganze Breite der modernen Bewegung darzustellen, soweit sich mit ihren geistigen Ansprüchen vereinigen ließ und demzufolge universal wäre. Gleichzeitig war sie über die unterschiedliche Anerkennung zeitgenössischer Künstler in Deutschland informiert, kannte die dortigen Sammlungen und organisierten Ausstellungen.⁶⁰ Sie schloss einerseits daran an und rebellierte andererseits gegen die älteren künstlerischen Hierarchien in den USA. Ihre Empfänglichkeit für zeitgenössische Kunst ergab sich nicht nur aus ihrer Herkunft und Erziehung, sondern auch aus der Ausübung ihres Künstlerberufs, wodurch ihr der Umgang mit Kunst zu einer zweiten Natur wurde. Ihr Verhältnis zur Kunst war weniger rational, sondern eher intuitiv oder von der persönlichen Anschauung her geprägt. In der Anfangszeit der Rezeption moderner Kunst traten erstaunlich häufig Künstler wie Katherine Dreier als Vermittler auf und nicht etwa Kunsthistoriker.

International Exhibition of Modern Art (1926/27)

Die *International Exhibition of Modern Art* war die wichtigste von Dreier organisierte Ausstellung. Diese Schau war erst im Brooklyn Museum zu sehen, danach (teilweise, aber fast sämtliche Werke der europäischen Kunst) in den Anderson Galleries (New York), schließlich in der Albright Art Gallery (Buffalo) und in der Art Gallery of Toronto. Das Brooklyn Museum zeigte mehr als 300 Kunstwerke von 106 Künstlern, wobei die deutschen einen wichtigen Platz einnahmen.⁶¹ Ein Drittel der europäischen Kunst war von konstruktivistischen Tendenzen her geprägt.

Stereotypen über die Kunst bestimmter Nationen an. Vortrag von Dreier d.d. 20. November 1925 am Mount Vernon Seminary in Washington, DC, S. 30–31. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 45, Mappe 1335) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁶⁰ Das wird aus ihren Künstlerbiographien in Ausstellungskatalogen (Ausst. New York 1926b) und aus ihrer Korrespondenz ersichtlich, z.B. an William Henry Fox d.d. 13. u. 21. Juli 1926 (Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive [Kasten 6, Mappe 152] Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁶¹ Folgende Künstler waren vertreten, die im weiteren Sinne zur deutschen Kunst gerechnet werden können: Hans Arp, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Heinrich Campendonk, Max Ernst, Heinrich Hoerle, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Edmund Kesting, Paul Klee, Adolf Küthe, Franz Marc, László Moholy-Nagy, Johannes Molzahn, Gabriele Münter, Hans Nitzschke, Kurt Schwitters, Franz Seiwert, Käte (Kate T.) Steinitz, Fritz Stuckenberg und Friedrich Vordemberge-Gildewart. Marc war einer von Dreiers Favoriten und neben Raymond Duchamp-Villon der einzige posthum ausgestellte Künstler.

In Dreiers Katalogtexten zur Ausstellung klang Affinität mit der Theosophie an.⁶² Demnach äußerte sich in der starken Präsenz moderner Kunst eine kosmische Kraft, die in diejenigen Menschen eindringe, die diese Kraft erkannten, wodurch sie in „größere Höhen“ gebracht würden (Ausst. New York 1926b). Diese Kraft sei mächtiger als jede Nationalität. Das solle zwar nicht heißen, dass nationale Eigenschaften völlig erloschen seien, aber dass Nationalität nicht mehr die ganze Substanz, sondern mehr die Würze sei, die Charme hinzufüge. Die Internationalität der Ausstellung, an der ungefähr zwanzig Nationalitäten teilnahmen, galt ihr als Beweis dafür, dass diese Kunst repräsentativ für die gesamte westliche Welt war. Nicht alle Menschen seien in der Lage, die neuen Kräfte zu empfinden, doch dort, wo dies wohl der Fall sei, wären die Folgen grundlegend. Sie seien eine Vorhut, die eine neue Ära verkünde, welche in ihren Auswirkungen weit über die bildende Kunst hinausgehe. Als Verfechterin ihrer persönlichen Ideologie setzte Dreier sich voll Enthusiasmus für die von ihr geschätzte Kunst ein. Im Grunde unterwarf sie alles ihren Vorstellungen von universellen, „kosmisch wirkenden Kräften“. Ein Großteil der Ausstellungsbesucher nahm wohl ihre Bemerkung mit Verwunderung wahr, dass die Organisation der Ausstellung nur aus reiner Liebe und durch kosmische Kräfte hervorgerufen worden sei (Ausst. New York 1926a u. b). Ihre irrationale, außer-ästhetische Kunstbetrachtung muss der Fachwelt und nüchternen Betrachtern suspekt vorgekommen sein. Von vielen wurde sie vermutlich nicht ernst genommen.

Dreier war keine Kunsthistorikerin, sie schloss sich kaum kunsthistorischen Lehrmeinungen an und strahlte keine kunsthistorische Autorität aus. Die Unterscheidung zwischen den „ismen“ der Avantgarde, die Kategorisierung von Kunstwerken, wodurch Namen von Gruppen „gemacht werden“ und sie sich Existenz verschaffen, war für sie unwesentlich und blieb bei ihr vage. Den feststehenden Kanon stellte sie infrage, und sie beteuerte, dass die von ihr verteidigte Kunst noch keinen historischen Platz erlangt habe, sondern eine neue Ära verkünde, die noch in der Zukunft liege. Das machte die kunsthistorische Stellung der von ihr vertretenen Künstler spekulativ. Sie liebte Franz Marcs Aphorismus, welcher der Société Anonyme als Motto diente: „Traditions are beautiful things, but only the creation of traditions, not living after them.“ (Ausst. New York 1926b, S. 31 u. Slg. New Haven 1984, S. 434). Weiterhin ging sie kaum auf formal-ästhetische Beurteilungskriterien ein.⁶³

⁶² Die Société Anonyme veröffentlichte neben einem kleineren Ausstellungskatalog (Ausst. New York 1926a) einen umfangreichen, illustrierten Katalog (124 Seiten), der Kandinsky aus Anlass seines 60. Geburtstags gewidmet war (Ausst. New York 1926b).

⁶³ Sie sprach zwar von drei Fundamenten in der Kunst (Proportion, Ausgewogenheit und Rhythmus), doch lagen ihr zufolge deren Wurzeln in der Phantasie und konnten diese

Dreier wollte überzeugen, dass die von ihr geförderte abstrakte Kunst nicht nur von Bedeutung für die damalige Zeit, sondern auch für die Zukunft sei. Sie glaubte, dass diese Kunst nicht aussterben werde, wie deren Feinde verkündeten, sondern dass sie an Umfang, Stärke und Vitalität zunehmen und stets neue Anhänger finden werde. Darum zeigte sie vor allem zeitgenössische Werke. Sie setzte sich auch für unbekannte Künstler ein, da die moderne Bewegung nach ihrer Überzeugung von einer breiten Künstlerschaft getragen würde, die nicht allein auf der Reputation einiger bekannter Künstler beruhte. Allerdings schwächte – in meinen Augen – ein damit zusammenhängendes, zwiespältiges Verhältnis zu qualitativen Werturteilen die ästhetische Überzeugungskraft ihrer Präsentation zwangsläufig ab.

Die New Yorker Ausstellung der Société Anonyme wurde in der Presse ausgiebig besprochen – insgesamt jedoch negativ.⁶⁴ Die Rezensenten waren sich darin einig, die Schau abzuwerten. Ein Jahrzehnt nach der *Armory Show* hatte die amerikanische Kunstkritik sich nicht allzu sehr verändert, obwohl die Brooklyn-Ausstellung weniger heftig einschlug.

Die Reaktionen veranschaulichen den Kampf zwischen Tradition und radikaler Moderne. Viele Kunstkritiker bemängelten einerseits das Fehlen naturalistischer Kunst und werteten andererseits die Bedeutung abstrakter Kunst ab.⁶⁵ Sie kritisierten die Dominanz der Abstraktion in der Ausstellung als irreführend, da wichtige realistische Tendenzen, wie beispielsweise die Neue Sachlichkeit, eigentlich unberücksichtigt blieben. Da Dreier die Ausstellung als Ausdruck moderner Kunst im Allgemeinen präsentierte und die Auswahl nicht näher motivierte, wiesen die Rezensenten auf Subjektivität und Unvollständigkeit hin. Dreiers Anspruch auf Modernität wurde vollends diskreditiert, wenn Kritiker meinten, dass abstrakte Kunst anachronistisch sei. Obwohl diese Kunst seit bereits ca. 15 Jahren bestand, blühten Strömungen wie der Konstruktivismus gerade in den zwanziger Jahren international auf. Dreier, die behauptete, dass die von ihr

nicht rational erfahren werden. Ausst. Buffalo 1931, S. 7 u. Vortrag Dreiers d.d. 23. November 1933 in der Academy of Allied Arts, S. 6–8. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 45, Mappe 1342) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁶⁴ Ruth L. Bohan weilt ein ganzes Kapitel der Beschreibung der Kunstkritiken (1980/82, S. 97–113). Darum fasse ich vornehmlich ihre Ergebnisse zusammen, sofern diese für den Kanonisierungsprozess relevant sind. In der vorliegenden Studie gilt es, stärker danach zu fragen, ob die Rezensenten beabsichtigten, die Kunst auf- oder abzuwerten.

⁶⁵ U.a. Hart Benton u. Jacques Mauny (*The Arts*), Lewis Mumford (*The New Republic*), Margaret Breuning (*New York Evening Post*) und Elisabeth Luther Cary (*New York Times*). Bohan 1980/82, S. 98 ff.

verteidigte Kunst eine neue Ära verkünde, die noch in der Zukunft liege, wurde von den Kritikern ohne Rücksicht auf die sich abzeichnende Entwicklung beiseite geschoben.

Die Kunstkritiker hatten keinerlei Sympathie für Dreiers metaphysische Auffassungen, für ihre Annahme einer kosmischen Kraft als Triebfeder des künstlerischen Tuns. Sie waren für diese Lehre unempfänglich oder nahmen sie gar nicht ernst. Dreiers Engagement für die Kunst konnte leicht als Illustration ihrer eigenen esoterischen Weltanschauung erscheinen. Einige reagierten zynisch und stempelten ihre Auffassungen als bloße Rhetorik ab, um dürftige Kunst zu legitimieren. Ähnlich verhielten Kritiker sich hinsichtlich einer Aufsatzsammlung über moderne deutsche Kunst, Film, Architektur und Literatur von dem amerikanischen Schriftsteller H.G. Scheffauer (1924). Lloyd Goodrich, der die Beiträge in *The Arts* (Juli, S. 60) rezensierte, umschrieb das Buch als religiös, wobei der Expressionismus die Religion sei. Scheffauer quäle den Leser mit Begriffen wie „kosmisch“, „ewig“ und „elementar“, bis dessen Sinne total benommen seien (Platt 1985, S. 63). Vom wirklichen Charakter dieser Kunst gebe der Schriftsteller nur eine ganz vage Vorstellung. Er mißbilligte das Buch, da der Autor subjektiv sei und keine Distanz einhalte. Die einzigen Kritiker, die positiv auf die Brooklyn-Ausstellung reagierten waren Henry McBride, der für die *New York Sun* und *The Dial* schrieb, und Murdock Pemberton für *The New Yorker*. Sie fanden, dass die Exponate eine große Lebendigkeit übertrugen, dass sie direkt zu den Zeitgenossen sprechen. Jedoch distanzieren auch sie sich von Dreiers Erklärungsversuchen der Moderne, die allzu offensichtlich von der Theosophie herrührten (Bohan 1980/82, S. 98 u. 101–102).

Die meisten Rezensenten fanden, dass abstrakte Kunst rein dekorativ sei, ohne Empfindung und intellektuelle Tiefe (Bohan 1980/82, S. 98–101). Sie erkannten die Exponate nicht als „freie Kunst“ an, ihnen zufolge sollten sie außerhalb des Museums angewandt werden. Diese Kunst repräsentierte ihrer Meinung nach bloß eine Lehre abstrakter Grundsätze für Formgebung, sie sei primär als „vorbereitende Übung“ brauchbar oder selbst dazu nicht imstande. Lewis Mumford (*The New Republic*) qualifizierte die Kunstwerke als Produkte reiner „Muster-Maler“ (patternists) ab, die sich besser für Wanddesign, Teppiche oder Buchumschläge eigneten.⁶⁶ Selbst als angewandte Kunst außerhalb des Museums konnten die wenigsten Kritiker in den Exponaten einen dauerhaften Wert erkennen. Im Grunde lief es auf die Aberkennung irgendeines ästhetischen Wertes hinaus, was den Ausschluss aus dem Bereich ernst zu

⁶⁶ Ähnlich äußerte sich Sheldon Cheney in seinem oft aufgelegten Buch *A Primer of Modern Art* (1924, S. 45 u. 168 ff): „Nell Walden's abstract design approach pattern-making [...] hers are not paintings in the beyond-decoration sense,“ „It is probable that Kandinsky realizes the structural lack in his painting“ etc.

nehmender Kunst rechtfertigte. Somit war nach Absicht der Rezensenten jede Aussicht auf Kanonisierung vertan...

Kunstkritiker werteten die Ausstellung also sowohl ästhetisch als auch gesellschaftlich ab. Die New Yorker fanden sogar, dass die Werke sich gegen gesellschaftliche Grundwerte richteten. Sie empfanden abstrakte Kunst als „unpersönlich“, womit sie ihr einen Mangel an Individualität unterstellten. Damit schien diese Kunst traditionelle amerikanische Werte zurückzuweisen. Ernest Hubbard (*The Brooklynite*) glaubte im Fehlen künstlerischer Individualität den Zerfall sinnvollen, gesellschaftlichen Verkehrs zu erkennen. Ihm zufolge waren Maler Individuen und könne nur der individuelle Kommentar eine positive Bedeutung haben. Künstler, die die Natur vernachlässigten, stempelte er nicht nur ab als äußerst langweilig, sondern auch als pervers, und er ging so weit, sie mit dem römischen Tyrannen Nero zu vergleichen.⁶⁷

Die Auffassung, dass die Exponate eigentlich gar keine Kunst seien und folglich nicht ins Museum gehörten, ist insofern nachvollziehbar, als amerikanische Museen bis dahin weder internationale moderne Kunst ernsthaft ausgestellt noch gesammelt hatten. Erstmals stellte das Brooklyn-Museum seine Räume für eine solch große Schau bereit, was an sich schon eine mutige Tat war. Doch Museumsdirektor William Henry Fox machte sich nicht zum Fürsprecher dieser Kunst. In seinem Vorwort distanzierte er sich von der Ausstellung, er ergreife weder für noch gegen diese Kunst Partei (Ausst. New York 1926a u. b). Er wolle dem Publikum die Möglichkeit geben, diese Kunst zu betrachten, und er wolle ein Forum für künstlerische Debatten schaffen, weil das für die künstlerische Entwicklung unerlässlich sei. Doch er überließ es explizit dem Publikum, selbst zu urteilen. Mit seiner Aussage, dass Geschmack nicht durch Diktat entwickelt werden könne, sei es von Seiten der Künstler, der Kunstkritiker oder der Museen, verschleierte Fox die gesellschaftlichen Mechanismen der Geschmacksbildung. Er trat nicht als ein Vermittler moderner Kunst auf. Wahrscheinlich war er dafür auch nicht kompetent.

Überraschenderweise reagierte die Kunstkritik in Buffalo und Toronto positiver als in New York. In Buffalo waren die Reaktionen zwar viel weniger umfassend, aber toleranter. Das ist mit darauf zurückzuführen, dass der Museumsdirektor, William

⁶⁷ “[...] for hardly a moment does one feel that an original soul has caught and held a keen, individual glimpse of life such as may be received by stepping into the next room and glancing at the Maurice Denis and the Segantini that are part of the Museum’s permanent collection [...] that nearly all the radical works [were] reared in the barren ground of boredom – a boredom that says that sun and tide and holding your girl’s hand are old stuff – and that only can be dispersed by some artistic perversion never used before by anyone.” Bohan 1980/82, S. 104.

Hekking, selbst ein Maler von Seestücken, viel weniger im Hintergrund blieb als Fox vom Brooklyn Museum (Bohan 1980/82, S. 108). Hekking umarmte die moderne Kunst zwar nicht ganz und gar,⁶⁸ doch hielt er Vorträge und schrieb einen Beitrag für *The Buffalo Arts Journal*. Er wandte sich an das konservative Publikum und rief zu Toleranz und Aufgeschlossenheit auf. Er empfand die Kunstwerke nicht, wie viele der New Yorker Kritiker, als leere, formale Übungen und Dekorationen, sondern erkannte in ihnen eine spirituelle Kraft. In seinen Äußerungen kam eine ähnliche Haltung wie in Dreiers theosophischen Auffassungen zum Ausdruck. Die meisten Rezensenten zitierten Hekking's Artikel wörtlich. Im Gegensatz zu Dreier hatte Hekking aufgrund seiner Stellung als Museumsdirektor eine institutionelle Autorität, welche die Meinung der Kritiker beeinflusste. In Toronto, wo niemals zuvor eine so große Schau moderner Kunst stattgefunden hatte, erschienen neben verreißenen Artikeln auch positive, die auf die spirituellen und transzendenten Aspekte hinwiesen. Bohan zufolge (1980/82, S. 109–112) war das auf Torontos Landschaftsmaler der Group of Seven und deren mystisch-spirituelle Philosophie zurückzuführen, wodurch die dortigen Kritiker auf eine andere Betrachtungsweise als die rein formale vorbereitet waren.

Nachdem Alfred H. Barr, Jr. die Brooklyn-Ausstellung besucht hatte, begann er einen Briefwechsel mit Dreier, worin verschiedenartige Kunstanschauungen der beiden Kunstvermittler zum Ausdruck kamen. Er wandte sich mit dem Wunsch an Dreier, Ausstellungen mit Kunstwerken der Société Anonyme in Wellesley und Boston zu organisieren.⁶⁹ Das Werk László Moholy-Nagys fand er geeignet, um das Bauhaus zu repräsentieren,⁷⁰ Paul Klee und Heinrich Campendonk kamen für ihn nicht in Betracht.

⁶⁸ Hekking drückte Dreier sein Unverständnis für das Werk Kandinskys aus: „I appreciate Kandinsky's intellectual approach, but I feel he has lost contact with humanity. I find it difficult to transpose his art into emotion as expressed by tone, color or form, and somehow I feel offended and dislike the idea of the necessity of having his pictures explained to me by title. People who jump from one idea to another are psychologically considered neurotic. It is a symptom of abstraction and disassociated ideas which physicians call a mild form of insanity. Thus the disjointed, formless, swirling lines of Kandinsky's musical ideas on paper seem to be on the outer fringe of that genius' zone. [...] I am suspicious of its lasting qualities, because like a private cable code, it is unintelligible to millions and only deciphered after much tedious transposition, which must always be something on the order of your lecture on the 'Invisible Line'.“ Hekking an Dreier d.d. 24. August 1935. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 17, Mapped 480) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁶⁹ Wegen praktischer Schwierigkeiten konnte sie die Ausstellungen letztendlich nicht unterstützen.

⁷⁰ Barr an Dreier d.d. 7. März 1927. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 37) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Dagegen waren Katherine Dreiers Favoriten gerade Wassily Kandinsky und Paul Klee, die ihren Vorstellungen von Spiritualität und dem anfänglichen, expressionistischen Bauhaus entsprachen.⁷¹ Der deutlichste Unterschied zwischen beiden trat bezüglich Otto Dix zutage, den Barr mit aufnehmen wollte. Dreier machte ihm unmissverständlich klar, dass dessen Werk nichts mit ihrem Standpunkt zu tun habe, da sein Realismus die Kunst der Vergangenheit in üblicher Weise fortführe.⁷²

Nach der bedeutenden *International Exhibiton* organisierte Dreier weiterhin Ausstellungen, vor allem in den dreißiger Jahren, aber weniger häufig als zuvor. Sie suchte jetzt verstärkt eine Möglichkeit, ihre Sammlung der Öffentlichkeit dauernd zugänglich zu machen. Schließlich akzeptierte Theodor Sizer, Direktor der Yale Art Gallery, im Oktober 1941 die Sammlung als Schenkung, obwohl er Dreiers philosophischen Standpunkten nicht zustimmte. Bis dahin besaß das Museum kaum moderne Kunst. Charles Seymour, Rektor der Yale-Universität, begrüßte die Sammlung als ein aktuelles pädagogisches Instrument. Dreier, für die ihre erzieherische Mission, Menschen an zeitgenössische Kunst heranzuführen, immer bedeutend blieb, schrieb ihm: „It is a beautiful ending to one's life's work and I cannot express to you sufficiently my gratitude in recognizing our effort and giving it a permanent setting where it can continue to do its educational work of releasing the Spirit in Man.“ (Slg. New Haven 1984, S. 30). Nach Dreiers Tod verteilte Duchamp als ihr Testamentsvollstrecker die Werke ihrer Privatsammlung, die nicht an Yale gingen, an das MoMA (102), das Guggenheim Museum (34) und andere amerikanische Sammlungen (Slg. New Haven 1984, S. 30). Erst postum wurde Katherine Dreier, die gegen viele Widerstände zu kämpfen hatte, wirkliche Anerkennung zuteil für ihren mühsamen Einsatz für die moderne Kunst.

⁷¹ Obwohl Dreier Moholy-Nagys typografischen Arbeiten mochte und dessen Werk sammelte, entsprach seine eher technische Orientierung weniger ihrer künstlerischen Position. Für Bauhaus-Design im Dienst der Industrie hatte sie keinerlei Interesse, was die altmodisch wirkende Einrichtung ihres eigenen Hauses und die Modelleinrichtungen in der Brooklyn-Ausstellung unterstreichen. Letztendlich vollzog sie den ganzheitlichen Anspruch des Bauhauses nicht mit. Marcel Breuers Architektur und Möbel waren für sie „so abschreckend wie ein entsetzlicher Traum“. Ihr zutolge waren sie eine Gefahr, weil „Feinheit der Kultur einfach über den Haufen geschmissen“ würde. Dreier an Kandinsky d.d. 2. Mai 1926. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 20, Mappe 567) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Und: Dreier an Barr d.d. 4. u. 14. März 1927 (genanntes Archiv, Kasten 37).

⁷² Dreier an Barr d.d. 4. u. 14. März 1927. Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 37) Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

William R. Valentiner

Der in Karlsruhe geborene William R. Valentiner (1880–1958) kam aus einer Gelehrtenfamilie.⁷³ Da seine Mutter kurz nach seiner Geburt verstarb, wuchs er bei einem lutherischen Pfarrer auf. Im Alter von zehn Jahren kehrte er zum Vater, einem Professor für Astronomie, zurück. Valentiner war sehr musisch: Er wollte anfänglich Schriftsteller oder Maler werden und spielte täglich Klavier. Nachdem er unterschiedliche Studien begonnen hatte, entschloss er sich für das Fach Kunstgeschichte bei Henry Thode in Heidelberg, dessen Assistent er wurde. Thode machte ihn mit Cornelis Hofstede de Groot bekannt, dem er bei einem Katalog von Rembrandt-Zeichnungen half, danach assistierte er ihm in Den Haag bei einem wichtigen Katalog niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts. Valentiner wurde mit einer Dissertation über Rembrandt promoviert, die Wilhelm von Bode, den Direktor des Kaiser Friedrich Museums in Berlin, auf ihn aufmerksam machte. Er war einige Jahre Bodes Assistent, der ihm 1908 eine Stelle als Kurator für Kunstgewerbe am Metropolitan Museum of Art in New York verschaffte. 1913 gründete er *Art in America*, eine der ersten amerikanischen Kunstzeitschriften, kehrte aber 1914 nach Deutschland zurück, um im Ersten Weltkrieg zu dienen.

Während seiner Offiziersausbildung 1915 begegnete er Franz Marc, dessen Werk er bis dahin nicht kannte. Marc, der kurz darauf vor Verdun fiel, klärte ihn, der den Kontakt mit der deutschen Kunstszene verloren hatte, über die neuen künstlerischen Entwicklungen auf. In der revolutionären Nachkriegszeit war er Mitbegründer des Arbeitsrats für Kunst, der beabsichtigte, kulturpolitischen Einfluss auszuüben und Kunst und Architektur der breiten Bevölkerung näher zu bringen. Zu den Unterzeichnern des ersten Manifests gehörten die meisten Brücke-Künstler, daneben Heinrich Campendonk, Arthur Degner, Lyonel Feininger, Georg Kolbe und Gerhard Marcks (die allesamt kurze Zeit später in der von ihm organisierten Ausstellung in den New Yorker Anderson Galleries [1923] prominent vertreten waren). Den Arbeitsrat verband eine enge Zusammenarbeit mit der Novembergruppe. In dieser Periode schrieb Valentiner einen langen Beitrag über die Reorganisation der Museen als Bildungsanstalten für das Volk. Er erörterte darin die Gründung eines deutschen Nationalmuseums. So könne gezeigt werden, dass das besiegte Deutschland noch in der Lage sei, anderen Nationen mit dem Konzept eines Museums für das Volk voranzugehen.

⁷³ Valentiners Taufname war Wilhelm Reinhold Otto; in Amerika veränderte er seinen Namen in William R. Die biografischen Informationen stammen aus Margaret Sternes (1980) Biografie, die ausführlich aus Valentiners Tagebüchern, Korrespondenz und Aufzeichnungen zitiert.

1921 kehrte er in die USA zurück, nachdem er wiederum durch Vermittlung Bodes eine Einladung Joseph Wideners nach Philadelphia erhalten hatte, um dessen Sammlung alter Meister zu katalogisieren. Außerdem bekundeten die Anderson Galleries in New York ihr Interesse an einer Ausstellung moderner deutscher Kunst, die er organisieren sollte (Sterne 1980, S. 139–140 etc.). Da er jedoch keine feste Anstellung fand, beabsichtigte er, nach Berlin zurückzukehren. Plötzlich tat sich aber eine Möglichkeit in Detroit auf, als der Vorsitzende der Detroit Arts Commission, Ralph H. Booth, ihn zu einem Gespräch einlud. Die Begegnung führte zu seiner Anstellung als Berater für den Bau eines neuen Museumsgebäudes und als Kunstankäufer für das Detroit Institute of Arts. 1924 wurde er zum Direktor des Detroit Institute of Arts ernannt, eine Funktion, die er bis 1945 inne hatte.

Das Detroit Institute of Arts gehört zu den großen amerikanischen Museen mit einer Kunstsammlung von der Antike an. Was moderne deutsche Malerei betrifft, so konzentrierte Valentiner sich auf den figurativen Expressionismus. Hierbei müssen in erster Linie die Brücke-Künstler genannt werden, daneben Oskar Kokoschka und Max Beckmann.⁷⁴ Auf dem Gebiet der Bildhauerei richtete er sein Interesse primär auf klassisch ausgerichtete Künstler wie Georg Kolbe und Gerhard Marcks.⁷⁵ Die Ankäufe moderner deutscher Kunst fielen in die Jahre 1921 und 1928/29; in den dreißiger und vierziger Jahren wurde die Sammlung sporadisch durch Schenkungen erweitert.

Während der Periode des Nationalsozialismus organisierte Valentiner einige Ausstellungen moderner deutscher Kunst: 1935 Zeichnungen moderner Bildhauer; 1936 Christian Rohlf's und expressionistische Aquarelle; 1937 Ernst Ludwig Kirchner, Lyonel

⁷⁴ 1921 kaufte das Museum auf Anraten Valentiners zwei Gemälde von Erich Heckel und jeweils eins von Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, außerdem von Lyonel Feininger (den Valentiner mit der Brücke assoziierte), Carl Schwalbach und Oskar Kokoschka, der wegen seiner engen Verbindungen zur deutschen Kunstszene schon früh zur deutschen Kunst gezählt wurde, insbesondere zum Expressionismus. 1928 und 1930 erwarb das Museum, teilweise als Schenkungen, Gemälde von Max Kaus, 1929 von Karl Hofer und Max Beckmann (Stillleben), 1935 von Kokoschka, 1937 von Schmidt-Rottluff und 1940 Kirchner (Schenkung Curt Valentin). 1944 erhielt das Museum Gemälde von Heinrich Campendonk und Paul Klee (von Klee hatte Valentiner seit 1922 vier Aquarelle in seinem Privatbesitz). Bis zum Zweiten Weltkrieg erwarb das Museum Werke auf Papier u.a. von George Grosz, Käthe Kollwitz, Emil Nolde und Christian Rohlf's. Daneben bestand ein Großteil der Ausstellungsstücke moderner deutscher Kunst aus Leihgaben, vor allem aus dem Besitz Valentiners (Heiden 1931, S. 15 f).

⁷⁵ Seit 1921 erwarb das Museum mehrere Skulpturen von Georg Kolbe und Gerhard Marcks und einzelne von Renée Sintenis, Wilhelm Lehmbruck, Rudolf Belling (Schenkung von Alfred Flechtheim) und August Gaul.

Feininger und Lovis Corinth; 1938 moderne deutsche Kunst; 1939 Paul Klee, Karl Hofer und Gerhard Marcks (Uhr 1982, S. 28).

Valentiner machte eine ganze Reihe von Kunstsammlern, Kunsthistorikern und Kuratoren mit dem Expressionismus vertraut, unter ihnen Ralph H. Booth, Robert H. Tannahill⁷⁶ und Perry T. Rathbone, der spätere Direktor des City Art Museum in Saint Louis und des Museum of Fine Arts in Boston. 1924 unternahm Valentiner zusammen mit Abby Rockefeller eine Deutschlandreise, wobei er sie dazu ermunterte, Werke von Erich Heckel und Georg Kolbe zu erwerben. Es waren ihre ersten Ankäufe moderner deutscher Kunst. Valentiner wurde Mentor und Berater sowohl von Abby Rockefeller als auch von ihrem Mann, der jedoch alte Kunst bevorzugte (Jeffers 2004, S. 121). Er fungierte als Brücke zwischen dem Paar, da er als Kenner sowohl alter als auch moderner Kunst galt. Er ermutigte Rockefeller dazu, das MoMA zu gründen. Ferner war er ein wichtiger Leihgeber für Ausstellungen dieses Museums, sowohl mit Werken aus seiner eigenen Sammlung als auch mit Werken aus dem Detroit Institute of Arts. Nach dem Zweiten Weltkrieg schenkte er ein wichtiges Gemälde Emil Noldes an das New Yorker Museum: *Christus und die Kinder* (1910).

Valentiners Kunstverständnis

Ganz im Gegensatz zu Katherine Dreier war William R. Valentiner der Meinung, bedeutende Kunst sei der höchste Ausdruck eines Volkes. Das galt sowohl für alte niederländische Malerei als auch für die moderne deutsche.⁷⁷ Er glaubte, dass Karl Schmidt-Rottluff durch einen „Rasseninstinkt“ getrieben werde und dessen Werk das Beste „unseres eigenen Wesens“ ausdrücke.⁷⁸ Diese irrationalen Anschauungen hatten identitätsstiftenden Charakter und wirken gerade dadurch bis zum heutigen Tage fort. Den Einfluss der französischen Kunst auf die deutsche tat Valentiner als ganz unwichtig ab (Ausst. New York 1923, S. 5). Hiermit schloss er an eine nationalistische Polarisierung an, die insbesondere in der Romantik ihren Ursprung hatte und Vorurteile und Klischees über

⁷⁶ Tannahill organisierte in seiner Funktion als Vorsitzender der Detroit Society of Arts and Crafts 1936 eine Einzelausstellung von Schmidt-Rottluff (Uhr 1982, S. 28).

⁷⁷ So betrachtete er 1906 Rembrandt als die ideale Verkörperung nationaler Eigenart, eines im Kern unveränderlichen Nationalcharakters. Er zählte diesen Künstler zum bodenständigen, ländlich-bäuerlichen Typus, der ihm zufolge Ausdruck von Authentizität war, während er die gehobene städtische Gesellschaft als zivilisatorisch überformt und künstlich („französierend“ oder „italisierend“) abwertete (Hellmold 2001, S. 220).

⁷⁸ Schmidt-Rottluffs Produktion von Holzschnitten und Holzskulpturen sei Ausdruck einer spezifisch deutschen Kunst, die bis auf die Gotik zurückgehe. Die Bildung des rohen Stammes mit seiner knorrig ungefügen Form, die sich dem leidenschaftlich schnitzenden

die Kunst beider Nationen hervorrief. An die Gegenüberstellung französisch vs. deutsch ließen sich andere Oppositionen anschließen, welche die Vorstellung über zwei Kulturgebiete prägten, wie griechisch/romanisch vs. germanisch/nordisch, apollinisch vs. dionysisch und zivilisatorisch vs. barbarisch. Wie im Verlauf vorliegender Studie noch gezeigt werden wird, waren diese stereotypen Vorstellungen, die sich im Laufe von Jahrhunderten verfestigt hatten, aber nicht hinterfragt wurden, maßgeblich an der Kanonisierung deutscher Kunst beteiligt.

Nachdem der Expressionismus vor dem Ersten Weltkrieg innerhalb eines internationalen Kontexts verstanden und als eine besonders absurde Spielart der Moderne abgelehnt worden war, setzte er sich danach in der Weimarer Republik als Manifestation nationaler Selbstdarstellung durch.⁷⁹ Valentiner erkannte, dass der Expressionismus nach der Schmach der Kriegsniederlage zum Stolz und zum Trost der Deutschen werden könne (Ausst. New York 1923, S. 2–3). Hierin kam die Hoffnung einer identitätsstiftenden Funktion dieser Kunst zum Ausdruck, die er in älterer deutscher Kunst vermisste.⁸⁰

Seit dem Ersten Weltkrieg setzte sich eine „völkische“ Interpretation des Expressionismus durch, wobei Traditionslinien zur Kunst des Mittelalters und der Gotik konstruiert wurden.⁸¹ Laut Valentiner hatte sich die deutsche Kunst nach dem Mittelalter erstmals wieder vom Naturalismus abgewandt, wodurch das deutsche Volk zu seiner

Messer doch so willig füge, sei dem halb barbarischen, halb rührend sich hingebenden deutschen Wesen besonders gemäß. Valentiner 1920a, S. 467 u. 473.

⁷⁹ Der Expressionismus etablierte sich im Laufe der zwanziger Jahre in Deutschland, wurde musealisiert und Expressionisten wurden an Akademien berufen. Selbst ehemalige Gegner der Richtung, wie Paul Westheim, bekehrten sich dazu (Bushart 1990, S. 135–136). Namhafte Museumsdirektoren (und nicht mehr die zerstrittenen Künstlerverbände) wurden als Kommissare großer Ausstellungen im Ausland bestellt, wobei der Expressionismus stets massiv vertreten war (Saehrendt 2005, S. 28–29).

⁸⁰ Er beneidete die Niederländer, da sich im Ruhm ihrer alten Kunst die gesamte Bevölkerung wiedererkenne (Sterne 1980, S. 134). Jeder einfache Niederländer kenne Rembrandts *Anatomiestunde des Dr. Tulp* (1632). Vergleichbares gebe es in Deutschland nicht.

⁸¹ Magdalena Bushart zufolge bezeichnet eine Besprechung Paul Fechters der Kölner Sonderbundausstellung (1912) den Beginn der „völkischen“ Interpretation des Expressionismus (Bushart 1990, S. 101–103). Auch in anderen Besprechungen wurde etwa zur gleichen Zeit die Beziehung moderner deutscher Kunst zu Mittelalter und Gotik angesprochen. Fechter meinte, er spüre ein lebendig Gefühltes, etwas Verwandtes zu Strebungen, die „mit den in der Gotik sich am reinsten ausdrückenden Grundtendenzen der germanischen Seele zusammenhängen“. Bestätigt sah Fechter sich durch das Katalogvorwort der Ausstellung von Richard Reiche und durch Wilhelm Worringer, der in einem Aufsatz auf die heimliche Gotik verwies, die in den Bewegungen der Gegenwart ans Licht dringe, und der die Neigung zur Abstraktion, die in den Versuchen der Heutigen

geistigen Heimat zurückgekehrt sei (Ausst. New York 1923, S. 3–4 u. Valentiner 1920a, S. 475). Die neue Kunst, die zur Abstraktion neige, sei von Spiritualität und Religiosität erfüllt, die seit der Renaissance verloren gegangen sei. Moderne Kunst charakterisierte er als transzendent, mystisch und als Ausdruck von Ewigkeit. Die innere und spirituelle Verfassung des Künstlers war seiner Überzeugung nach maßgeblich, nicht etwa eine mimetische Bildgestaltung. Da die moderne deutsche Kunst aus der Seele des Volkes geboren sei und dessen tiefstes Leiden ausdrücke, könne sie sich nicht durch Anmut und Gefälligkeit auszeichnen.⁸² Stilistisch stehe diese Kunst in direktem Kontrast zu einer oberflächlichen Auffassung von Geschmack, die er mit der französischen assoziierte. Seine Vorstellung von einer neuen geistigen, nicht naturalistischen Kunst, die nicht nur am Anfang einer neuen Generation, sondern einer ganzen Ära stand, war der Dreiers durchaus verwandt. Im Gegensatz zu Valentiner war Dreiers Auffassung jedoch nicht mit einer bestimmten Nation verknüpft, sondern universal ausgerichtet. Sie distanzierte sich von der von Valentiner bevorzugten Kunst der Brücke, die ihrer Ansicht nach zu diesseitig ausgerichtet war.

Die individuelle Künstlerpersönlichkeit stand bei Valentiner dennoch an erster Stelle, wohingegen ihm Künstlergruppen und Schulen unwichtig waren. Begriffe wie Expressionismus, Kubismus und Futurismus bedeuteten ihm im Grunde genommen gar nichts.⁸³ Die „Stärke“ oder „Bedeutung der Künstler-Persönlichkeit“, die seine ursprüngliche Individualität verkörperte, war für ihn ausschlaggebend. Psychologisch argumentierend glaubte er, über das Kunstwerk zum Künstlerindividuum, zu dessen Empfindungen und Leiden vordringen zu können. Das Kunstwerk stellte für ihn ein Zeichen dar, das einer an sich unzugänglichen, verborgenen Kraft zur Sprache verhalf: Es war Ausdruck der inneren Befindlichkeit des Künstlers und machte dessen wesenhaft-seelische Bedeutsamkeit auf der Leinwand sichtbar (Hellmold 2001, S. 149). Valentiner

wirksam sei, zu der *einen* großen Triebkraft im Kunstwollen der Menschheit in Beziehung setzte.

⁸² “One does not expect that an art born out of the soul of the people, and expressing its deepest suffering, shall ingratiate itself through charm and surface agreeability. Such an art is in direct contrast with a superficial ideal of taste. That which is born out of revolutions, cannot be measured by the petty standards of an art based on luxury. Since the 18th century there has existed a ‘society’ art that even today dominates wide circles. This conception of art has poisoned the taste of the public and has only an appearance of life.” Ausst. New York 1923, S. 2.

⁸³ Wenn Kategorien dieser Art bei Valentiner eine Rolle spielten, so waren diese weitergefasst: Naturalismus vs. Abstraktion/Spiritualität und Nationalität. Ausst. New York 1923, S. 4.

war erfüllt vom Glauben daran, dass die moderne deutsche Kunst wie ein Schrei aus den Tiefen emporsteige und so den tiefsten Ausdruck wahren Menschseins trage.⁸⁴

Modern German Art in den Anderson Galleries (1923)

Die von Valentiner organisierte deutsche Kunstausstellung fand vom 1. bis 20. Oktober 1923 in den Anderson Galleries statt (Ausst. New York 1923). Der mit Valentiner befreundete Berliner Galerist Ferdinand Möller half bei der Organisation der Ausstellung, was sich auch in der für den Galeristen typischen Zusammenstellung der Künstler äußerte (Roters 1984, S. 56). Möller, der deutsche Kunst gegenüber der französischen etablieren wollte, war ein Förderer der Brücke.⁸⁵ Durch seine Mitwirkung an der Ausstellung versuchte er herauszufinden, ob die Eröffnung einer New Yorker Filiale realistisch sei.

In der ersten Woche waren nur Werke auf Papier und Skulpturen zu sehen, danach kamen Ölgemälde hinzu. Mehr als ein Drittel der Exponate stammte von den fünf Brücke-Künstlern Erich Heckel, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff (97 Werke, davon 29 Ölgemälde)! Lyonel Feininger stellte die meisten Werke aus (47, davon 5 Ölgemälde), da er als Amerikaner in seiner ersten amerikanischen Ausstellung gut vertreten sein wollte (Ausst. New York 1923, S. 7–8). Er passte nicht in das allgemeine Bild der Schau und nahm eine Sonderstellung ein, obwohl Valentiner sein Werk in Zusammenhang mit der Brücke brachte.⁸⁶ Bei den Bildhauern dominierten realistische und expressionistische Tendenzen mit Künstlern wie Herbert Garbe, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Gerhard Marcks, Emy Roeder, Edwin Scharff, Richard Scheibe, Renée Sintenis und Milly Steger (46 Werke, inklusive Zeichnungen). Werke von Bildhauern wie Rudolf Belling, die zur Abstraktion tendierten, fehlten hingegen. Die übrigen 14 Künstler waren mit 81 Werken vertreten, wobei der Blaue Reiter neben Lyonel Feininger nur mit Heinrich Campendonk (3 Ölgemälde) und Paul Klee (9 Werke, wovon 2 Ölgemälde) in Erscheinung trat. Die meisten der verbleibenden Künstler tendierten zum (nicht abstrakten) Expressionismus.⁸⁷

⁸⁴ "But there is also an art that is life itself, that rises out of the depths like a cry, and in this cry carries the deepest expression of true humanity." Ausst. New York 1923, S. 2.

⁸⁵ Möller äußerte sich in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* (7. November 1927) national als er auf die deutschen Künstler hinwies, die unter dem Import französischer Kunst zu leiden hatten. Es gebe eine deutsche Kunst auf die man stolz sein könne.

⁸⁶ "He is on intimate terms [...] particularly with the Dresden group which forms the Brücke." Ausst. New York 1923, S. 5.

⁸⁷ Die restlichen Künstler waren Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Arthur Degner, W.R. Huth, Max Kaus, Heinrich Nauen, Alfred Partikel, Franz Radziwill, Christian Rohlf, Martel Schichtenberg, Richard Seewald und Max Unold.

Valentiner richtete sein Interesse auf Künstler, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg zu ihrer vollen künstlerischen Entwicklung gelangt waren, womit neuere Tendenzen fehlten. So war die Neue Sachlichkeit, die bis dahin kaum in Deutschland programmatisch in Erscheinung getreten war, auf ein Minimum reduziert. Künstler, die den Krieg und die Nachkriegszeit thematisierten, waren so gut wie nicht zu sehen (von Grosz nur zwei Zeichnungen). Im Gegensatz zu Dreiers Schau von 1926/27 fehlten weiterhin der abstrakte Konstruktivismus, der Dadaismus und einzelne Künstler wie Hans Arp, Max Ernst und Kurt Schwitters.

Obwohl Valentiner selbst davon überzeugt war, dass er die gesamte moderne Bewegung darstellte (das erklärte auch Dreier von ihren Ausstellungen) und ein variiertes Bild von der deutschen Kunst zeigte, konzentrierte er sich letztendlich doch auf die Brücke und anverwandte Kunst. Das waren die Künstler, die in der Weimarer Republik zu offiziellem Ansehen gelangten, im Ausland jedoch große Schwierigkeiten bereiteten. Klee wurde noch früher als diese Künstler geschätzt, auch wenn sein Werk Valentiner zufolge in den USA weniger Liebhaber als die anderen Künstler finden würde, da seine Kunst weniger realistisch wäre.

Nach Ansicht späterer Autoren fand die Ausstellung zu bald nach dem Ersten Weltkrieg statt, als dass sie Erfolg hätte haben können (u.a. Barr 1931c, S. 2 u. Kort 2001, S. 265). Diese Behauptung ist problematisch, denn erstens wurde die Ausstellung nicht so einmütig abgelehnt, wie man aus ihr vielleicht entnehmen könnte, und zweitens sollte man den Krieg nicht einseitig für die Ablehnung verantwortlich machen, auch wenn eine mit ihm verbundene anti-deutsche Haltung durchaus vorhanden gewesen sein dürfte. Allzu leichtfertig wird so der Eindruck geweckt, dass Kritiker sich bei negativen Urteilen von Vorurteilen leiten ließen, die nicht mit der künstlerischen Qualität zusammenhingen. Kort bemerkt in einem einzigen Satz kurz und fast vorwurfsvoll, dass es einige geneigtere Besprechungen gegeben habe, die sich jedoch nicht zu vorbehaltloser Anerkennung durchgerungen hätten (Kort 2001, S. 265). Meiner Auffassung nach sollten damalige Besprechungen nicht aus der Perspektive des heutigen Kanons beurteilt werden und negative Rezensionen nicht überbetont bzw. positiv marginalisiert werden. Valentiner notierte kurz nach der Ausstellung in sein Tagebuch, dass die Schau günstig beurteilt worden sei, was allein schon die Auffassung späterer Autoren widerlegt (Sterne 1980, S. 143–144). Verschiedene Zeitschriften und Zeitungen rezensierten die Ausstellung und ignorierten diese nicht etwa, was an sich schon als Erfolg gewertet werden kann. Neben

Verrissen gab es auch nuancierte und sogar begeisterte Besprechungen.⁸⁸ Das heißt, dass die Ausstellung positiver beurteilt wurde als Dreiers *International Exhibition of Modern Art* (1926/27) in New York. Das sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die meisten Kritiker die Kunstwerke ästhetisch abwerteten. Form- und Farbgefühl empfanden sie als „hässlich“, „grob“, „brutal“, „krude“ und „geschmacklos“.

Valentiners nationalistische Position, die das „spezifisch Deutsche“ der Ausstellung betonte und gegen französische Kunst abgrenzte, sorgte nicht etwa für eine rigorose Ablehnung. Kunstkritiker werteten die Ausstellungsstücke generell nicht ab, weil diese *deutsch* waren.⁸⁹ Valentiners Vorstellung, dass die Exponate Ausdruck der Leiden des deutschen Volkes seien und sich darum nicht durch Anmut und Gefälligkeit auszeichnen könnten, wurde oft aufgegriffen. Diese Erklärung weckte bei vielen Rezensenten Verständnis für die Besonderheiten dieser Kunst. Nur wenige Rezensenten zeigten Verständnis für Valentiners Darstellung moderner Kunst als Ausdruck von Spiritualität und Religiosität, wie dies in Washburn Friends ausführlicher und positiver Besprechung im *International Studio* (Freund 1923) der Fall war.

Die zur Demokratischen Partei tendierende *New Yorker Staats-Zeitung* berichtete begeistert über die Ausstellung, obgleich Werke einzelner Künstler kritisch nuanciert wurden (Anonym 4. Oktober 1923). Valentiner aufgreifend, meinte diese größte deutschsprachige Zeitung New Yorks, dass für Leser, die die Seele des deutschen Volkes zu erkennen suchten, der Besuch der Ausstellung unerlässlich sei. Die Schau sei „Lichtblick“ und „Verheißung“ und zeuge von der Kraft und den Fähigkeiten die dem deutschen Volke, trotz aller Drangsal und Demut an Rhein und Ruhr, nicht zerschlagen werden könnten. Damit spielte die Besprechung auf die Besetzung des Ruhrgebiets durch die Franzosen und Belgier an, als die Deutschen ihren Reparationszahlungen nicht nachkamen. Die Höhe der Zahlungen wurden zunehmend als unangemessen angesehen. Die politische Anteilnahme für Deutschland wirkte sich also positiv auf die Beurteilung der Ausstellung aus.

Die Rezension argumentierte auch ästhetisch. So sei die Schau mit ihrer Fülle von Schönerem, „von Farben und Prachtverschwendung [...] ein Heilquell und eine Offenbarung“. Dabei hob die Besprechung die Mitglieder der Brücke heraus und lobte die

⁸⁸ Anonym 4., 7., 13. u. 14. Oktober 1923; Anonym Oktober 1923, S. 214–215; Cortissoz 3. Oktober 1923; Freund 1923, S. 41–46; Read 14. Oktober 1923.

⁸⁹ Vereinzelt Charakterisierungen der Exponate, wie „agressiv“, könnten vielleicht auf eine psychologisierende Deutung in Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg weisen (Anonym Oktober 1923). Diese Bewertungen bezogen sich aber in erster Linie auf das ästhetische Aussehen der Kunstwerke, das verurteilt wurde.

naturnahe Darstellungsweise von Heckel und Schmidt-Rottluff.⁹⁰ Klees Kunst gehöre zwar der Einbildung an und müsse „echt zusammengedacht“ werden, aber seine Beherrschung der Farbe und deren überschwengliche Glut seien bewundernswert. Die Ausstellung verdeutliche, wie die neue Zeit auf die in Deutschland vorherrschende Kunst wirke.

Helen Appleton Read zufolge, die für den *Brooklyn Daily Eagle* schrieb (14. Oktober 1923), war der erste, ästhetische Eindruck der Ausstellung wegen der „schwülstigen“ und grellen Farben unangenehm. Gleichzeitig leuchtete ihr Valentiners Erklärung ein, dass diese Kunst aufgrund der Leiden der Deutschen nicht anmutig und gefällig sein könne. Read folgerte dann auch, dass die Exponate zumindest anregend seien und sprach ihnen stilistisch somit eine positive Bedeutung zu. Dass Besucher für die deutsche Kunst empfänglich seien, bewies ihr zufolge der gute Verkauf der Kunstwerke. In der Tat waren nach zwei Wochen viele Werke verkauft, was allerdings stark von Möllers Verhandlungsgeschick mit Händlern und Sammlern abhing.⁹¹ Der Galerist schätzte die Situation nicht so positiv ein, als dass er eine New Yorker Filiale eröffnet hätte.⁹² Helen Appleton Read hatte für die eher klassische Bildhauerkunst große Bewunderung übrig, und sie meinte sogar, dass in keinem anderen Land Besseres auf diesem Gebiet gemacht werde, – eine Meinung, die übrigens europäische Kritiker der Zwischenkriegszeit mit ihr teilten. Sie verwies auf Kolbe, Sintenis und den früheren Lehmbruck. Klees Werk fand sie ganz bezaubernd.

Read forderte Besucher auf, vorurteilslos in die Ausstellung zu gehen. Sie wies darauf hin, dass nur ein Teil der deutschen Kunst gezeigt werde, denn wie überall gäbe es zwei künstlerische Positionen: einerseits die traditionelle oder naturalistische, die sie auch als impressionistisch bezeichnete, und andererseits eine moderne, wozu abstrakte

⁹⁰ Jedes Werk Schmidt-Rottluffs verrate eine „tüchtige Formdurchbildung“, die sich in unentwegtem Naturstudium herausgebildet habe, und Heckels Werk verrate mit jeder Linie viel naturechten Stimmungsgehalt. Anonym 4. Oktober 1923.

⁹¹ Zwei Wochen nach Eröffnung der Ausstellung waren fast alle Werke von Kaus, Kolbe, Nauen, Pechstein, Scheibe, Seewald und Sintenis verkauft; weiterhin Werke von Degner, Heckel, Huth, Klee, Mueller, Partikel, Radziwill, Rohlf's und Unold; 18 Skulpturen gingen in amerikanischen Besitz über. Roters 1984, S. 58.

⁹² Ein Problem war, dass die Inflation Vergleichsmöglichkeiten für Kunstpreise durcheinander brachte. Einige Künstler überschätzten das Preisniveau im Ausland und verlangten zuviel für ihre Kunst, andere Werke wurden zu Schleuderpreisen weggegeben. Möller bemerkte während einer Ausstellung von Aquarellen und Druckgrafik in der Galerie Weyhe, die er nach der Schau in den Anderson Galleries organisiert hatte (1923), dass er kaum genug verdient habe, um seine Spesen decken zu können. Für moderne Kunst war die Situation allgemein schwierig. Er schrieb am 29. November 1923 an Valentiner, dass der New Yorker Kunstmarkt voll und übersättigt sei. Rosenberg habe seit dem 17. November bei Wildenstein eine große Picasso-Ausstellung und nichts verkauft. Roters 1984, S. 60–61 u. Bealle 1990, S. 143–150.

und expressionistische Kunst gehöre. In diesem Sinne ist es wichtig, auf ihre scharfsinnige Bemerkung hinzuweisen, dass Betrachter, die die gesamte Moderne verabscheuten, geneigt seien, die Ausstellung zu verurteilen, nur weil sie deutsch sei. Der eigentliche Grund sei jedoch ihre konventionelle Kunstanschauung, denn traditionelle und akademisch arbeitende Maler fehlten in den Anderson Galleries.

Royal Cortissoz, Kunstkritiker der Republikanischen *New York Tribune*, war für seine konservative Haltung bekannt und verurteilte die Ausstellung (Cortissoz 3. Oktober 1923). Auch er bezog sich auf Valentiners Vorstellung, dass die Exponate absolut bodenständig und Ausdruck der Seele des durch den Krieg niedergeworfenen deutschen Volkes seien. Doch er bezweifelte im Gegensatz zu den meisten anderen Kritikern Valentiners „allzu verständnisvolle Hypothese“. Falls diese Gemälde Ausdruck der Seele des deutschen Volkes seien, schrieb Cortissoz sarkastisch, dann sei Deutschland gewiss übel dran. Als Kunst für eine neue Epoche konnte er sie nicht akzeptieren. Er beschuldigte die Modernisten, die gegenständliche Kunst zu bekämpfen und ihr Erbe antreten zu wollen. In der Tat polarisierte Valentiner mit seiner Prophezeiung vom Ende des Naturalismus und vom Beginn einer neuen abstrakten Ära, selbst wenn er den Begriff der Abstraktion weitläufig auffasste (Valentiner 1923, S. 3–4).

Cortissoz wertete die in der Ausstellung vertretenen Künstler ästhetisch ab, indem er ihnen zwei Eigenschaften absprach: handwerkliches Können und Geschmack. Valentiners Argumentation entsprechend, aber sie in ihr Gegenteil verkehrend, machte Cortissoz dafür rassische Merkmale verantwortlich. Bereits einige Jahre zuvor sei ihm in einer Ausstellung im Metropolitan Museum aufgefallen, dass die deutschen Gemälde zwar von handwerklichem Können zeugten, doch kaum von Gefühl für Schönheit und Anmut. In der jetzigen Schau sei das auch der Fall, doch nun seien auch noch alle handwerklichen Prinzipien über Bord geworfen worden. Stattdessen pflegten die Künstler eine grobe, stümperhafte Art des Ausdrucks, die das besondere Kennzeichen aller Modernisten sei. Über Klee meinte er zynisch, dass er das Feenreich mit Nagelschuhen erkunde.

Dennoch zeigte Cortissoz sich von Nolde beeindruckt, von dessen „guter, kräftiger Farbe“, groß angelegter Form und Ausdruck von Persönlichkeit (Cortissoz 3. Oktober 1923). Falls auf dieser Ausstellung Schönheit zu finden sei, dann bei Nolde. Trotzdem leide auch dieser Künstler an einer gewissen Ungeschliffenheit des Geschmacks. Bei Erscheinen der Rezension waren übrigens noch keine Ölgemälde zu sehen. Noldes Aquarelle wurden gegenüber seinen Ölgemälden auch in Europa früher positiv besprochen (Langfeld 2002, S. 271, 273 u. 276–277). Cortissoz beurteilte auch einige

wenige andere Kunstwerke positiv: ein Aquarell von Rohlf's, eine Landschaft von Arthur Degner und eine Zeichnung Kolbes. Obwohl er mit Vorurteilen gegen deutsche Kunst seiner Rezension Kraft verlieh, spielten anti-deutsche Ressentiments letztlich doch nicht die entscheidende Rolle. Es ging ihm vor allem um die Verteidigung künstlerischer Traditionen.

Die folgenden Kapitel werden zeigen, dass Valentiners „völkische“ Konzeption moderner deutscher Kunst sich entscheidend auf den amerikanischen Kanonisierungsprozess auswirkte. Valentiner fungierte in einer Periode, als der Expressionismus noch nicht anerkannt war, als wichtiger Leihgeber für Ausstellungen dieser Kunst und es gelang ihm, Kunsthistoriker und Sammler nachhaltig für sie zu begeistern. Anfang der zwanziger Jahre initiierte er die ersten wesentlichen Museumsankäufe in den USA. Ungeachtet aller Rückschläge setzte er sich weiterhin kühn für diese Kunst ein. In seiner Funktion als Direktor des North Carolina Museum of Art in Raleigh organisierte er noch in seinem Todesjahr 1958 eine Einzelausstellung Ernst Ludwig Kirchners.

Vermittlung deutscher Kunst um 1930: die nationale Position

Harvard Society for Contemporary Art: *Modern German Art* und *Bauhaus* (1930/31)

Die Harvard Society for Contemporary Art organisierte unter den Studenten Lincoln Kirstein, John Walker und Edward M.M. Warburg Ausstellungen einer Reihe von modernen Künstlern, die heute zum Kanon gehören. In den Galerieräumen der Harvard Society präsentierten sie u.a. deutsche Buchdruckerkunst (1929), moderne deutsche Kunst (1930) und das Bauhaus (1930/31).

Vom 18. April bis zum 10. Mai 1930 zeigte die Harvard-Society die moderne deutsche Kunstausstellung (Ausst. Cambridge 1930). Die Schau reiste nach Harvard zum Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut) weiter, die Abteilung der Druckgrafik war im Anschluss auch in der Legion of Honor (San Francisco) zu sehen. Mit den Brücke-Künstlern (Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff), George Grosz, Max Kaus, Paul Klee, Christian Rohlf, Martel Schwichtenberg und den Bildhauern Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck und Renée Sintenis ähnelte die Ausstellung der um fast sieben Jahre früheren Schau Valentiners in den Anderson Galleries (1923). Somit überrascht es nicht, dass Valentiner als Privatperson und als Direktor des Detroit Institute of Art der größte Leihgeber war.⁹³ Er stellte u.a. fast alle in der Ausstellung gezeigten Werke der Brücke zur Verfügung.⁹⁴ Die Organisatoren bemerkten, dass die Ausstellung ohne seine Leihgaben nicht realisierbar gewesen wäre (Ausst. Cambridge 1930). Wie in der früheren New Yorker Schau so bestand auch in Harvard über ein Drittel aller Exponate aus Werken der Brücke; was Malerei betrifft, sogar fast die Hälfte. Die Brücke-Künstler und verwandte figurativ-expressionistische Tendenzen dominierten die Ausstellung. Weitere Maler waren Max Beckmann, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Anita Ree und Max Schulze-Soelde. Dazu kamen die Bildhauer Martha Amstern, Rudolf Belling und Ernesto di Fiori.

Wie zuvor Valentiner (Ausst. New York 1923) so versuchte auch die Harvard Society davon zu überzeugen, dass es eine „spezifisch deutsche“ moderne Kunst gäbe, die in einer gotischen Tradition stünde. Diese Kunst spiegelte das deutsche Volk wider

⁹³ Weitere Leihgeber waren u.a. der Galerist Israel Ber Neumann, E. Weyhe Galleries, Galerie Arnold in Dresden (Druckgraphik), MoMA, Jere Abbott, Ralph H. Booth, Erich Cohn, Abby Rockefeller und Edward M.M. Warburg.

und ging quasi überzeitlich bis ins Mittelalter zurück. Zitate in den Künstlerbiographien zeigen, dass die Harvard Society auf Valentiners früheren Katalog zurückgriff. Sie sprach von einem „nationalistischen Idiom“ und „gotischen Erbe“ im Werk der Brücke (Ausst. Cambridge 1930). Im Gegensatz zum Blauen Reiter und zum Sturm, die international und universal ausgerichtet seien, habe die Brücke rein nationale Talente, also deutsche Künstler angezogen. In der gotischen Tradition stünde auch das Nachkriegswerk von Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz und Oskar Kokoschka. Man vergesse hier keinen Augenblick die „mittelalterlichen Schauer“ und die heftige physische Unmittelbarkeit eines Grünewald, die durch spirituelle Ekstase transzendiert werde.⁹⁵

Die Subjektivität und „unerträgliche Innenschau“ seien zwar durch eine neue Objektivität abgelöst worden, doch beträfe diese Tendenz hauptsächlich Architektur und angewandte Kunst, die hierin auch erfolgreicher seien als die Malerei. Marginalisiert wurden somit die Maler der Neuen Sachlichkeit. Dix und Grosz wurden zwar genannt, jedoch nur als Vertreter des erwähnten gotisch-expressiven Prinzips. Abstrakt-konstruktivistische Tendenzen, die nicht in das Klischee der deutschen Kunst passten, wurden ignoriert. Leichtfertig und oberflächlich wurde deutsche Kunst als Ausdruck dramatischer historischer Ereignisse, wie Erster Weltkrieg und Krisenjahre der Republik, charakterisiert. Gemeinsam mit Valentiner führte die Harvard Society den nationalistischen Kunstdiskurs, wie dieser sich seit dem Ersten Weltkrieg in Deutschland entwickelt hatte, in den Vereinigten Staaten fort.

Dass zu dieser Ausstellung nur wenige Rezensionen erschienen, ist mit darauf zurückzuführen, dass die Schau in einem studentischen und nicht in musealem Rahmen stattfand. Die jungen Männer hatten auch noch keine akademische Autorität, kein intellektuelles Prestige. Doch waren die Kritiker den „mutigen“, „jungen Herren“ für die Ausstellung dankbar, da im Raum Boston sonst kaum moderne Kunst zu sehen war. An den Ausstellungskatalog anschließend betrachtete F.W. Coburn die deutsche Kunst als Ausdruck des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegszeit, was den Zugang erleichterte (Coburn 19. April 1930).

Andere Rezensenten beurteilten die moderne deutsche Kunst viel negativer. Dabei wiesen sie historisch-psychologisierend auf Krieg und Nachkriegszeit hin, jetzt aber mit der Absicht diese Kunst abzuwerten (A.F.G. 1930). Krieg und politische Isolation hätten

⁹⁴ Neben den Werken der Brücke lieb Valentiner auch solche von Beckmann, Hofer, Kaus, Klee, Kokoschka, Kolbe, Rohlf, Schulze-Soelde und Schwichtenberg.

⁹⁵ “One never forgets for a moment the Medieval horror, the intense physical immediacy of Grünewald, transcended by an overtone of spiritual exaltation; the broken spirit wrenched

zwar künstlerische Auswirkungen gehabt und zu größerer Solidarität im „Kunstnationalismus“ geführt, jedoch nicht eine Steigerung der künstlerischen Leistungen hervorgebracht. Auf der Ausstellung sei Weniges von Bedeutung zu sehen, dagegen sei Vieles schlichtweg „vulgär“. Der Rezensent ging so weit zu behaupten, dass die Exponate gar nicht als Kunst zu bezeichnen seien.

Eine Rezension wies auf den Gegensatz zwischen deutscher und französischer Kunst hin (Anonym 19. April 1930). Im Unterschied zur anmutigen französischen Kunst sei bei den Deutschen die Malerei kein Endziel, sondern nur Mittel, um sich emotional auszudrücken. „Plumpe Arbeitsweise“ und „schonungsloser, ätzender Expressionismus“ seien in der deutschen Kunst bis hin zu „Gewalttätigkeiten“ ausgeartet. Die Besprechung argumentierte ästhetisch, wenn sie stilistische Eigenschaften, wie dicke Umrisszeichnungen und starke Farbkontraste, als künstlerisches Unvermögen abwertete. Der Stil der ausgestellten deutschen Kunst entsprach deutlich nicht dem Geschmack. Nur Kokoschka wurde tieferes ästhetisches Verständnis für Farbfolgen und tonale Nuancen zuerkannt.

Die Harvard Society präsentierte von Dezember 1930 bis Januar 1931 die erste Schau in den USA, die ausschließlich dem Bauhaus gewidmet war und dessen Gesamtkonzept berücksichtigte (Ausst. Cambridge 1930/31). Das Bauhaus existierte zu diesem Zeitpunkt noch in Deutschland. Lincoln Kirstein schrieb die dreiseitige Katalogeinführung und organisierte die Schau, die nach Cambridge auch in den John Becker Galleries in New York (Januar/Februar 1931) und sogar im renommierten Arts Club of Chicago (März) zu sehen war (Kentgens-Craig 1993, S. 71 f). Kirstein gehörte zum Harvard-Kreis um Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock, der 1929 *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* fertigstellte, die erste ausführliche amerikanische Veröffentlichung über moderne europäische Architektur (Hitchcock 1929).

Die Bauhaus-Ausstellung bestand aus Werken auf Papier u.a. von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger (von ihm auch fünf Ölgemälde); typografischen Arbeiten von Herbert Bayer; Fotos von Bauhaus-Architektur und -Interieurs und Ludwig Mies van der Rohes deutschem Pavillon in Barcelona; weiterhin wurden verschiedene Bauhaus-Veröffentlichungen gezeigt. Schließlich stellte Johnson vier Objekte zur Verfügung (Chromstahltablett, Lampe, Aschenbecher und Schal), deren Gestalter ungenannt blieben. Andere Leihgeber waren u.a. die Galeristen John Becker, Erhard

free at last from its bloody, fettering flesh. The intense physicality of post-war Germany recalls the Gothic in every way [...].“ (Ausst. Cambridge 1930).

Weyhe und Israel Ber Neumann; Alfred H. Barr, Jr., Jere Abbott, Wilhelm R. Valentiner und das Detroit Institute of Arts (Ausst. Cambridge 1930/31).

Kirstein beschrieb die unterschiedlichen Phasen des Bauhauses und bezeichnete es als das wichtigste Experiment damaliger Kunstausbildung (Ausst. Cambridge 1930/31). Dabei betrachtete er die Kunstschule primär in Hinblick auf Architektur und Funktionalismus, wodurch das Bild, das er über das Bauhaus in seinem Text vermittelte, begrenzter war als die Ausstellung (vgl. Kentgens-Craig 1993, S. 71). So einseitig seine Sichtweise auch sein mochte, so trug sie doch dazu bei, dem Bauhaus in seiner Unterschiedlichkeit zu anderen Schulen einen Namen zu machen. In Kirsteins Darstellung der kommunistischen Gesinnung des Bauhaus-Direktors Hannes Meyer kam Mißbilligung zum Ausdruck, und er stellte befriedigt fest, dass dessen Nachfolger Mies van der Rohe Kommunisten wieder aus dem Bauhaus entfernt habe. Bostoner Rezensenten empfanden das Bauhaus-Design als zu fremdartig und kommunistisch (Topp 2001, S. 578). Anders, als es beim früheren deutschen Design der Fall war, hatte Kritikern zufolge das Bauhaus keine Relevanz für die USA.

Das Museum of Modern Art und Alfred H. Barr, Jr.

Das Ende 1929 eröffnete Museum of Modern Art in New York (MoMA) bedeutete die Institutionalisierung und Professionalisierung der modernen Kunstszene nicht nur in New York, sondern für die gesamte USA. Selbstbewusst waren die Museumsgründer davon überzeugt, dass New York mit seinem Reichtum, bereits prächtigen privaten Kunstsammlungen und dem begeisterten, aber noch nicht organisierten Interesse für moderne Kunst, innerhalb von zehn Jahren international zum vielleicht bedeutendsten Museum moderner Kunst heranwachsen könne (Anonym 1929). Diese Vorstellung war nicht abwegig, und das MoMA machte denn auch eine rasante Entwicklung durch. Da das Museum und sein Direktor Alfred H. Barr, Jr. maßgeblich an der Kanonisierung moderner deutscher Kunst beteiligt waren, sollen in vorliegendem Kapitel zunächst die Museumsgründung und Barrs Kunstanschauungen sowie sein Werdegang dargestellt werden.

Das Museum wurde gegründet, da nach Meinung der Gründer in New York eine öffentliche Institution fehlte, die exklusiv moderner Kunst gewidmet war. Es gab zwar die Société Anonyme, doch diese erwarb trotz der von ihr organisierten Ausstellungen und anderer Aktivitäten keinen festen Platz in der Kunstszene und blieb deshalb relativ unbekannt. Das war mit darauf zurückzuführen, dass die Société weder feste Ausstellungsräume noch ein regelmäßiges Ausstellungs- und Vortragsprogramm hatte. Die Organisation der Ausstellungen lag bei Dreier als Einzelperson, was als privates Unternehmen erscheinen konnte. Anders ausgedrückt: Sie hatte keinerlei institutionelle Autorität. Darüber hinaus widmete sie sich nicht der gesamten Moderne, sondern einseitig der abstrakten Kunst, die am wenigsten anerkannt war. Weiterhin führte sie keine überzeugenden Argumente an, welche die Anerkennung der von ihr geförderten Kunst hätten rechtfertigen können.

Die Initiative für die Errichtung des MoMA stammte von drei wohlhabenden Kunstsammlerinnen: Abby Aldrich Rockefeller, Jr.; Lillie P. Bliss und Mary Quinn Sullivan. Abby Rockefeller (1874–1948) war bis zum Zweiten Weltkrieg die wohl einflussreichste Förderin des Museums. Sie gehörte zu einer mächtigen Familie, war Tochter des bekannten republikanischen Senators Nelson W. Aldrich, mit dem sie bereits als junge Frau europäische und amerikanische Museen besuchte (Lynes 1973, S. 4). Später heiratete sie John D. Rockefeller, Jr., Sohn des reichsten Mannes Amerikas. Die Rockefellers genossen als äußerst finanzkräftige Familie und als Philanthropen hohes Ansehen. Mehr als ihr Mann, der sich für viele philanthropische Projekte einsetzte, konzentrierte sich Abby Rockefeller auf das MoMA. Nachdem sie anfangs nur alte Kunst

gesammelt hatte, interessierte sie sich seit Mitte der zwanziger Jahre mehr und mehr für zeitgenössische Kunst.⁹⁶ Durch ihre Förderung moderner Kunst wurde diese Kunst salonfähig. Sie eröffnete der breiten Öffentlichkeit die Möglichkeit, an den Interessen eines elitären Kreises teilzunehmen. Anders formuliert, sie hatte die Möglichkeit über das von ihr gegründete Museum ihre künstlerischen Vorlieben am effektivsten zu etablieren, was konkret durch Schenkungen von Kunstwerken und ihr Einfluss auf das Ausstellungsprogramm geschah.

Lillie Bliss (1864–1931) stammte aus ähnlichen gesellschaftlichen Kreisen wie Abby Rockefeller. Ihr Vater Cornelius N. Bliss war ein erfolgreicher Textilfabrikant und Innenminister unter William McKinley (Lynes 1973, S. 6). Lillie war eine bekannte Förderin der Musik und einflussreich in der New Yorker Kunstszene. So drängte sie 1921 das Metropolitan Museum dazu, eine Ausstellung impressionistischer und post-impressionistischer Kunst zu zeigen. Unter der Führung ihres Mentors Arthur B. Davies, Maler und Mitorganisator der *Armory Show* (1913), baute sie eine beachtliche Kunstsammlung auf.

Nachdem das MoMA in den ersten Jahren seines Bestehens größtenteils Ausstellungen organisiert hatte, vermachte Bliss 1931 dem Museum ihre Kunstsammlung unter der Bedingung, dass in den nächsten Jahren für eine solide finanzielle Basis gesorgt werde.⁹⁷ Das war 1934 der Fall, als \$ 600.000 beschafft werden konnten, wovon die Hälfte von Abby Rockefeller und ihrem Sohn Nelson stammte.⁹⁸ Das Museum besaß jetzt Werke von Paul Cézanne, Georges Seurat, Honoré Daumier, Edgar Degas, André Derain, Paul Gauguin, Henri Matisse, Amadeo Modigliani, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Odilon Redon, Auguste Renoir und Henri de Toulouse-Lautrec. Später verkaufte

⁹⁶ Zu Abby Rockefellers anfänglichem Sammelgebiet gehörten chinesisches Porzellan, persische Miniaturen und europäische Kunstwerke, darunter die mittelalterlichen Tapisserien mit den Einhörnern (heute Metropolitan Museum, Cloisters) und die Renaissancebüsten von Francesco Laurana und Andrea del Verrocchio (heute Frick Collection, New York). 1925 stellte John D. Rockefeller, Jr. seiner Frau ein persönliches Kunstbudget von \$ 25.000 zur Verfügung, das er stetig erhöhte. Jeffers 2004, S. 121.

⁹⁷ Gegen Ende der ersten vier Jahre besaß das Museum nur zwölf Gemälde und zehn Skulpturen (Barr 1977, S. XIII).

⁹⁸ Abby Rockefeller finanzierte das Museum auch anderweitig. 1935 stellte sie anonym \$ 1.000 für Ankäufe in Europa zur Verfügung, was als der erste Ankauffonds angesehen werden kann (Barr 1977, S. 625). Dafür erwarb Barr Werke von Max Ernst, Kurt Schwitters, André Masson, Yves Tanguy und Kasimir Malewitsch. 1938 spendete sie Mittel für Ankäufe, die viel höher lagen als zuvor: \$ 20.000, wozu Nelson A. Rockefeller im Namen seiner Mutter nochmals \$ 11.500 beisteuerte (von 1935 bis 1937 war der Totalbetrag ca. \$ 8.500, plus \$ 4.500 vom Beirat [Advisory Committee]). Diese Mittel wurden 1939 erneuert, um dafür europäische und amerikanische Kunst anzukaufen. Barr 1977, S. 625.

oder tauschte das MoMA einige dieser Werke, um u.a. 1939 Picassos *Les Femmes d'Alger* (1907) und 1941 van Goghs *Nuit étoilée* (1889) zu erwerben.

Einen anderen sozialen Hintergrund als die beiden genannten Frauen hatte Mary Quinn Sullivan (1877–1939), die als Älteste von sieben Kindern auf einer Farm in Indianapolis aufwuchs. Als Kind entwickelte sie Zeichentalent und als 22-jährige ging sie nach New York, um an der Arts Students League und am Pratt Institute zu studieren (Lynes 1973, S. 7). Dann wurde sie Kunstlehrerin und besuchte 1902 für New Yorker Schulen Europa, um sich über die dortige Kunsterziehung zu informieren. Später studierte sie an der Slade School of Art in London und unterrichtete am New Yorker Pratt Institute. 1917 heiratete sie den prominenten Anwalt und Sammler kostbarer Bücher und Gemälde, Cornelius J. Sullivan. In ihrem New Yorker Haus an der Hell Gate Bridge organisierten sie Soupers für große Gesellschaften.

Als einer der sieben MoMA-Gründer schlug Paul J. Sachs seinen früheren Studenten, den 27-jährigen Alfred H. Barr, Jr., als Museumsdirektor vor.⁹⁹ Nachdem Abby Rockefeller am 12. August 1929 mit Barr gesprochen hatte, teilte sie Sachs mit, dass sie Barr mochte und fand, dass seine Jugend, sein Enthusiasmus und Wissen das aufwogen, was er an beeindruckender Persönlichkeit nicht sei. Barr galt als schüchtern und zurückhaltend (Kantor 2002, S. 9, 14 etc.) und war unsicherer im Auftreten, als sie es sich gewünscht hätte. Er besaß nicht die Selbstsicherheit, die Eleganz und die kultivierten Umgangsformen, die junge Leute aus ihrem Umfeld vielleicht eher an den Tag legten. Er war Sohn eines Geistlichen. Was er an ökonomischem Kapital entbehrte, wog er jedoch mit seinem kulturellen Kapital auf. Er absolvierte sein Studium an renommierten Universitäten und war außergewöhnlich gut über moderne Kunst informiert, wofür ihm Bewunderung zufiel.

Barr scheint noch sehr jungenhaft gewesen zu sein, und er betrachtete Rockefeller bald beinahe wie eine Art zweite Mutter (Kantor 2002, S. 213). Bis 1939, als sie sich aus dem Museum zurückzog, sahen sie sich häufig. Nach ihrem ersten Gespräch war Barr über die Gleichgestimmtheit ihrer Vorstellungen erfreut. Er schrieb ihr, dass er jetzt größeres Vertrauen habe, dem Beirat (Committee) eine deutsche Ausstellung, eine kleine

⁹⁹ Zunächst nahmen die drei Initiativnehmer des MoMA mit A. Conger Goodyear Kontakt auf, ehemals Präsident der Albright-Knox Art Gallery (Buffalo), der gezwungen war, sein Amt niederzulegen, da er ein Aktgemälde aus Picassos später Rosa Periode ankaufte (*La toilette*, 1906), das als zu unkonventionell angesehen wurde. Den Frauen gefiel sein Einsatz für die moderne Kunst, und sie gewannen ihn als Vorsitzenden des Gremiums für die Organisation des neuen Museums. Weitere Museumsgründer waren Mrs. W. Murray Crane, Frank Crowninshield (Herausgeber von *Vanity Fair*) und Paul J. Sachs. Bald

Bibliothek für Zeitschriften und die Notwendigkeit einheitlicher künstlicher Beleuchtung nahezu legen (Kantor 2002, S. 211). Bei seinem Einsatz für die deutsche Kunst hatte er also ihre Rückendeckung, während andere Trustees eher zur französischen Kunst neigten.¹⁰⁰ Die große Ausstellung *German Painting and Sculpture* fand kaum anderthalb Jahre nach Eröffnung des MoMA statt. Bereits davor zeigte das Museum seine erste Skulpturenausstellung mit Werken von Wilhelm Lehmbruck und Aristide Maillol (1930) und gleichzeitig eine Schau von Paul Klee. Die deutsche Kunst war ein essentielles Anliegen der Museumsleitung. Zwei deutsche Immigranten förderten sowohl Barrs als auch Rockefellers Interesse für diese Kunst auf persönliche Weise: Der erste war der bereits dargestellte Valentiner und der zweite der New Yorker Galerist Israel Ber Neumann, der 1923 aus Deutschland kam, aber seine Geschäfte in Berlin und München beibehielt (Meißner 1992, S. 222–223). Diese vier Persönlichkeiten trugen in der Zwischenkriegszeit wesentlich zur Verbreitung deutscher Kunst in den USA bei. Sie bildeten eine effektive Vernetzung, wobei verschiedene Bereiche des künstlerischen Feldes zusammenkamen: das Museum, der Kunsthandel, private Kunstsammler und Kunstförderer.

Barrs Werdegang und Kunstverständnis

Anfangs studierte Barr an der Princeton-Universität, wo ein Onkel am theologischen Seminar lehrte und er historische und ikonographische Methoden kennenlernte. Später besuchte er Harvard, wo er zum Connaisseur wurde und in die museale Praxis einbezogen wurde. In Princeton beeinflusste ihn der Mediävist Charles Rufus Morey, der unterschiedliche Kunstformen wie Architektur, Bildhauerkunst, Malerei und angewandte Kunst als Belege einer Zivilisationsepoche und eines Stils zusammenfasste. Diese Betrachtungsweise hinterließ einen starken Eindruck auf Barr, der sie auf die Moderne anwandte. Moreys Einfluss kommt auch in Barrs bekannt gewordenen Schemata zum Ausdruck, worin er die Ursprünge, die chronologische Entwicklung und die Beeinflussung von Stilen übersichtlich darstellte und ordnete.

1923/24 unterrichtete Barr ein Jahr lang Kunstgeschichte am Vassar College, dann verbrachte er 1924 erstmals zwei Monate in Europa, um dort alte Kunst im Original zu erfahren (Kantor 2002, S. 32). 1926 lernte er Israel Ber Neumann kennen, der mit dem

darauf schlossen sich Stephen C. Clark, Chester Dale, Sam A. Lewisohn und Duncan Phillips dem Vorstand an.

¹⁰⁰ Barr schrieb Ende 1930/Anfang 1931 an Wilhelm R. Valentiner und Ernst Gosebruch, Direktor des Folkwang Museums, dass die Trustees erst wenig Begeisterung für moderne deutsche Kunst an den Tag legten, da sie mehr Interesse für die französische gehabt hätten (Bealle 1990, S. 303). Doch rasch gewann Barr die Trustees, vermutlich mit Hilfe Abby Rockefellers, für eine große deutsche Kunstausstellung.

jungen Kunsthistoriker viel Zeit verbrachte und ihm Wissen über u.a. die deutsche und russische Avantgarde vermittelte (Kantor 2002, S. 150–151). Barr äußerte gegenüber dem Galeristen, dass er von ihm mehr lernen könne als von jedem anderen. Später blieben Barr und Neumann weiterhin in Kontakt, so dass dieser bei der Organisation von Ausstellungen behilflich war und Leihgaben zur Verfügung stellte.

Als Barr 1927 am Wellesley College den ersten akademischen Kurs moderner Kunst in den USA gab, behandelte er nicht nur Malerei und Bildhauerkunst, sondern auch Film, Photographie, Musik, Theater, Architektur und Industriedesign, da er im Sinne Moreys glaubte, dass darin der „Zeitgeist“ zum Ausdruck komme. Während seiner Europareise 1927/28 besuchte er das Staatliche Bauhaus in Dessau, wo er Lyonel Feininger, Paul Klee,¹⁰¹ László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer begegnete. Das Bauhaus-Konzept, unterschiedliche Kunstformen zu integrieren, diente ihm neben Moreys Ansichten als weitere Inspirationsquelle für das MoMA. Leitgedanken waren für ihn die Einheit des Stils in allen Künsten und die internationale Orientierung. Barr schrieb aus Europa an Neumann, dass er hoffe, in Berlin Emil Nolde, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff zu sehen. Außerdem fand er, dass das Mannheimer Museum die schönste öffentliche Sammlung moderner Kunst außerhalb Rußlands besäße. Dort sprach er mit dem Direktor Gustav Friedrich Hartlaub (Kantor 2002, S. 185 & 189), der mit seiner Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle (1925) den Begriff der Neuen Sachlichkeit prägte.

Zurückgekehrt in die USA nahm er seine Lehrtätigkeit am Wellesley College wieder auf und hielt dort eine Reihe von Vorlesungen, worin er die ganze Breite der modernen Kunst behandelte: amerikanische und französische Kunst (André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso), Surrealismus, die russische LEF-Gruppe, Wassily Kandinsky und den abstrakten Expressionismus in Deutschland, die Neue Sachlichkeit (Otto Dix) und das Phantastische und Grotteske in der Kunst (Marc Chagall, Paul Klee). Bezüglich des Bauhauses erörterte er das Paradox zwischen den Konstruktivisten und expressionistischen Malern (Feininger, Kandinsky und Klee).

1929 wollte er zwar an der New York University eine Dissertation über den Einfluss primitiver und exotischer Formen auf die europäische Malerei beginnen, ihm wurde jedoch der Direktorenposten am MoMA angeboten. Nach der großen Wachstumsperiode des Museums hat man ihn 1943 als Direktor entlassen. Der Verwaltungsratsvorsitzende, Stephen C. Clark, gab ihm zu verstehen, dass er noch als

Autor gebraucht werde. Sein Gehalt sollte halbiert und die Funktion des Direktors zeitweise abgeschafft werden. Mit Hilfe von James T. Soby, Leiter der Gemälde- und Skulpturen-Abteilung, behielt Barr ein kleines Büro im Museum. 1946 erlangte er die Doktorwürde von Harvard mit einer überarbeiteten Fassung des Ausstellungskataloges *Picasso: Forty Years of His Art* (1939).¹⁰² Dank seines Beharrungsvermögens wurde er 1947 schließlich wieder als Leiter der Sammlungen angestellt.

Sammelstrategien der Museumsgründer

Die sieben Museumsgründer entschieden sich in einem von ihnen herausgegebenen Text über ihre Zielsetzungen, der von Barr konzipiert war, für eine internationale (westliche) Sammelstrategie mit enzyklopädischem Charakter (Anonym 1929). Neben den direkten Vorfahren amerikanischer und europäischer Kunst, die noch zu umstritten waren, um allgemein anerkannt zu werden, war ihr Interesse auf Kunstwerken der wichtigsten lebenden Meister ausgerichtet. Sie strebten nach Qualität („the best“). Obwohl sie insbesondere an französische und amerikanische Kunst dachten, sollten repräsentative Gruppen von Kunst auch aus England, Deutschland, Italien, Mexiko und anderen Ländern zusammengetragen werden. Sie beabsichtigten, eine konsistente Vorstellung vom Kunstgeschehen zu vermitteln, wobei ihnen der erzieherische Aspekt wichtig war.

Als Barr die Bekanntmachung konzipierte, schlug er den Museumsgründern vor, über die engen Grenzen der Malerei und Bildhauerkunst hinauszugehen und Abteilungen zu schaffen für Zeichenkunst, Druckgrafik, Fotografie, Typografie, Architektur, Industriedesign, Kunstgewerbe und Bühnenbild. Außerdem solle eine Filmothek aufgebaut werden (Barr 1977, S. 620). Den Trustees gingen Barrs Zielsetzungen zu weit, wodurch die endgültige Fassung des Textes dahingehend abgeändert wurde, dass das Museum im Laufe der Zeit neben der Malerei und Bildhauerkunst auch Zeichenkunst, Druckgrafik und andere Gebiete moderner Kunst mit einschließen werde (Anonym 1929). Barr konnte sich im weiteren Verlauf durchsetzen, so dass er 1932 formell die Architektur- und Designabteilung, 1935 ein Filmarchiv und 1940 eine Fotografie-Abteilung einrichtete. Seine Integration unterschiedlicher Künste kam auch in Ausstellungen zum Ausdruck, wie in *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), welche die Zusammenarbeit und Beeinflussung von Architekten und Malern bei den russischen Konstruktivisten, dem Bauhaus und De Stijl behandelte.

¹⁰¹ Von Klee sah Barr 1922 zum ersten Mal ein Werk in *Vanity Fair*; 1925 besuchte er eine von Galka Scheyer organisierte Ausstellung der Blauen Vier in der New Yorker Daniel Gallery (Kantor 2002, S. 158–160).

¹⁰² Der Titel der Dissertation ist *Picasso: Fifty Years of His Art* (Kantor 2002, S. 4).

Barrs Ansehen

Aufgrund der ausgeprägten Autonomie und Anerkennung, die das MoMA als Kunstmuseum genoß, war seine Wirkung von durchschlagender Bedeutung. Die Kanonisierung moderner Kunst war aufs engste mit der Professionalisierung der Institution des modernen Kunstmuseums verbunden. Barr erkannte das Wesentliche der Institution Museum, indem er Kunstwerke aus ihrem Kontext herauslöste und ihrer ursprünglichen politischen oder weltanschaulichen Funktion entledigte. Er reduzierte sie auf ihre eigentliche Kunstfunktion, die der Kontemplation diene. Das kam auch in seiner Ausstellungsweise zum Ausdruck: Er präsentierte die einzelnen Kunstwerke relativ weit von einander entfernt (und nicht etwa übereinander) auf neutralem Hintergrund, wie beige und ganz blasses grau (Staniszewski 1998). Seine Saaltexte unterstrichen die ästhetische Aussagekraft der Exponate. Die Qualität der Exponate war das ausschlaggebende Kriterium, und die Präsentationsweise bestätigte deren kanonischen Status. Barr konstruierte eine stilistische Chronologie, während er geistige, gesellschaftliche, ökonomische und psychologische Erklärungen generell ausblendete. Meyer Schapiro, Kunsthistoriker an der New Yorker Columbia-Universität, war einer der wenigen, die die Dekontextualisierung kritisierten.¹⁰³ Auch stellte er Barrs Vorstellung vom unvermeidlichen Fortschritt in der Kunst in Frage. Trotz Schapiros Ablehnung übte gerade Barrs Art der Kunstbetrachtung bis in die sechziger Jahre großen Einfluss auf die Kunstkritik aus. Zu nennen wäre in diesem Wirkungsbereich auch der Kritiker Clement Greenberg.

Die Trustees schätzten weder Barrs Persönlichkeit, noch sein Charisma oder seine organisatorischen Fähigkeiten hoch ein. Heute würde man sagen, dass ihm Manager-Qualitäten fehlten.¹⁰⁴ Doch fanden die Trustees, dass er maßgeblich zum Erfolg des Museums beitrug. Rockefeller meinte, dass das MoMA, der Kritik an Barr zum Trotz,

¹⁰³ Schapiro, der seit 1928 Dozent für mittelalterliche Kunst an der Columbia-University war, begann 1933 auch moderne Kunst zu unterrichten. Seit 1936 war er Professor. Er lud Barr 1935 ein, an einer Diskussionsrunde teilzunehmen, gemeinsam mit James J. Sweeney, Erwin Panofsky, Robert Goldwater, Jerome Klein, Dimitri Tselos, Louis Lozowick und Jere Abbott. Zeitweise war er Mitglied des Kuratoriums (board of trustees) des MoMA. Kantor 2002, S. 330.

¹⁰⁴ Abby Rockefeller schrieb am 16. Dezember 1936 an Goodyear, dass es gut wäre, wenn das Museum einen Direktor habe, der die Führung übernehmen könne (a director who directs). "One who has the confidence and sympathy of the trustees and who is able to help raise money, as well as interest people in giving their collections. As you know, I greatly admire and respect and trust Alfred Barr. I have often said I feel that he *is* the Museum. Because of the catalogues he has made the greatest possible contribution to the study of modern art in America, but I feel he is neither physically nor temperamentally

seit der Surrealismus-Ausstellung (1936/37) gerade in seiner Person repräsentiert werde. Seine Kataloge hätten den größtmöglichen Beitrag zum Studium moderner Kunst in Amerika geliefert. In den Worten Bourdieus war Barrs Kapital sein Wissen. Seine Autorität erlangte er durch seine Kenntnisse, die er in seinen Katalogen und Ausstellungen vermittelte und wodurch er sich einen Namen machte. Außerdem war er in seiner Funktion als Museumsdirektor bzw. Leiter der Sammlungen Inhaber eines institutionellen Autoritätskapitals, wodurch man ihm Kredit gab, ihm das Wort erteilte. Dadurch wurde seine Kompetenz im künstlerischen Feld anerkannt.

Barr betonte in seinen Texten eine akademische Haltung gegenüber der Kunst. Seine kunsthistorischen Übersichten moderner Kunstentwicklungen und seine dokumentierten Kommentare zu Strömungen und Künstlern machten einen gediegenen, integren Eindruck. Er gab sich als distanzierter Beobachter, der objektiv über künstlerische Entwicklungen informierte. In seinen ersten allgemeinen Retrospektiven moderner Kunstbewegungen¹⁰⁵ legte er dar, dass er nicht beabsichtige, eine bestimmte Art der Kunst zu protegieren, sondern dem Publikum Material zum Studium und Vergleich zur Verfügung zu stellen (Ausst. New York 1936/37, S. 7 u. 9). Viele seiner Kataloge wurden zu Standardwerken. Rezensenten griffen häufig darauf zurück, zumal sie didaktisch und gut lesbar geschrieben waren.

Für Architektur und Design war das MoMA von entscheidender Bedeutung, da mit der Gründung der Architektur- und Design-Abteilung (1932) und mit den Ausstellungen dieser Bereich wie Kunst ästhetisiert wurde, was bis zu diesem Zeitpunkt nicht der Fall gewesen war. So wurde das Neue Bauen bis dahin eher mit Technik, Industrie und Kommerz in Verbindung gebracht und nicht als ausstellungswürdig in Form von Fotografien und Modellen betrachtet (Kentgens-Craig 1993, S. 69). Wenn Architektur überhaupt ausgestellt wurde, dann eher in Galerien, Kunstvereinen oder im universitären Rahmen. Vornehmlich Architekten und andere Professionelle nahmen das Neue Bauen seit Ende der zwanziger Jahre als mögliche Alternative wahr und das MoMA sorgte später für den öffentlichen Durchbruch.

Barr stammte aus einer protestantischen, genauer gesagt presbyterianischen Familie. Aufgrund seiner Herkunft und seiner belehrenden und entschlossenen Art der Kunstvermittlung wurde Barr häufig als „Missionar“ oder „Prediger“ der modernen Kunst bezeichnet. Der Titel von Alice Marquis' Biografie heißt *Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern* (1989). Die einzelnen Kapitel tragen religiöse Überschriften, die Barrs

suited to cope with the intricate problems of the management of the Museum or the management of the trustees." Kantor 2002, S. 357.

Werdegang charakterisieren sollen. Auch wenn Marquis hierin viel zu weit geht (vgl. Kantor 2002, S. 5–6), so ist unbestritten, dass Kunst einen sakralen Charakter haben kann. Das kommt beispielsweise darin zum Ausdruck, dass im allgemeinen Sprachgebrauch der Künstler als Schöpfer und das Kunstwerk als seine Schöpfung bezeichnet werden. Bourdieu weist darauf hin, dass Kunstmuseen als heilige Orte verstanden werden können, was in der Unantastbarkeit der Gegenstände, der sakralen Stille und kargen Einrichtung zum Ausdruck komme (Bourdieu 1966, S. 165). Barrs autonome Ausstellungsweise, die im 20. Jahrhundert zur Richtschnur moderner Kunstmuseen wurde, unterstrich, dass Kunst dem Alltag entgegengesetzt ist, wie das Sakrale dem Profanen. Er suggerierte Universalität und Zeitlosigkeit und damit den kanonischen Status der Kunstwerke, das zentrale Thema vorliegender Studie.

German Painting and Sculpture (1931)

In den MoMA-Ausstellungskatalogen kam eine internationale Gesinnung zum Ausdruck. Exemplarisch dafür ist Barrs Schema, das er für *Cubism and Abstract Art* (1936) zeichnete: Hier stellte er Ursprünge und Entwicklung der abstrakten Kunst grafisch dar und verdeutlichte, dass die moderne Kunst von grenzüberschreitenden Einflüssen geprägt war. Ein anderes Beispiel ist die Ausstellung *Painting in Paris* (1930) als er nachdrücklich nationale Generalisierungen vermied und die Diversität der in Paris lebenden Künstler aus unterschiedlichen Ländern betonte (Ausst. New York 1930a, S. 11). Im Unterschied dazu fällt bezüglich der deutschen Kunst eine nationalistische Haltung auf, wobei er diese Kunst von der anderer Länder und insbesondere der französischen unterschied. In seiner Darstellung deutscher Kunst war es äußerst wichtig, auf diesen Kontrast hinzuweisen.

Zusammenstellung der Ausstellung

Mit seiner Ausstellung *German Painting and Sculpture* (13. März–26. April 1931) bekräftigte Barr ein einseitiges, stereotypes Bild der deutschen Kunst, das internationale künstlerische Zusammenhänge marginalisierte.¹⁰⁶ Er konzentrierte die Ausstellung denn auch stark auf den Expressionismus (auch gemäß der heutigen Bedeutung des Begriffs)

¹⁰⁵ *Cubism and Abstract Art* (1936) und *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936/37).

¹⁰⁶ Folgende Maler waren mit ca. 114 Kunstwerken (korrigiertes Katalogexemplar, MoMA Archives, NY: Reg 11) vertreten: Willi Baumeister, Max Beckmann, Heinrich Campendonk, Otto Dix, George Grosz, Erich Heckel, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Paul Kleinschmidt, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Paula Modersohn-Becker, Johannes Molzahn, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlf, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff und Georg Schrimpf. Folgende Bildhauer: Ernst

und vertrat damit eine ähnliche Darstellungsweise der deutschen Kunst wie die Harvard Society und Valentiner. Wie bereits angesprochen, war diese Anschauung auf den Kunstdiskurs in der Weimarer Republik zurückzuführen, als man den Expressionismus zur nationalen Selbstdarstellung heranzog und ihn infolgedessen aus dem internationalen Kontext heraus löste. Somit prägte die Brücke wesentlich Barrs Präsentation „typisch“ deutscher Kunst. Trotzdem war seine Haltung gegenüber einzelnen Künstlern ambivalent.¹⁰⁷ Bei einigen bezog er ihre Werke aus der Vorkriegszeit mit ein, während er das bei den anderen noch lebenden Künstlern kaum tat. Er war der Meinung, dass sich die Brücke-Künstler in den letzten zehn Jahren ästhetisch in vielen Fällen zum Negativen hin verändert hätten.¹⁰⁸ Allgemein war eine Umorientierung bemerkbar: weg von der expressionistischen Vehemenz und hin zu einer beruhigten Ausdrucksweise. Deshalb aktualisierte Barr meines Erachtens frühere Werke der Brücke, um eine spezifische Vorstellung von der deutschen Kunst zu schaffen.

Oskar Kokoschka kann man ebenfalls zum figurativen Expressionismus zählen. Barr bezeichnete ihn als bereits international bekannt, was mit darauf zurückzuführen ist, dass er seit 1925 regelmäßig auf der *Carnegie International*, der internationalen Ausstellung des Carnegie Institutes in Pittsburgh, zu sehen war. Gleichzeitig war dieser Künstler Barr zufolge in New York nicht mehr als ein bloßer Name (Barr 1931c, S. 4). Ausgestellt waren drei Gemälde aus den verschiedenen Schaffensperioden von 1915 bis 1926.¹⁰⁹ Kokoschkas „impressionistisches“ Werk aus der letzten Periode förderte sicher

Barlach, Rudolf Belling, Ernesto de Fiori, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, wiederum Schlemmer und Renée Sintenis.

¹⁰⁷ So schrieb Barr: „At their worst the paintings of the Brücke are magnificent posters [...]“ (Ausst. New York 1931, S. 10), „At the time of his death Mueller’s art was gaining in strength and quality – which can scarcely be said of the current output of several members of the Brücke“ (S. 31), „He [Schmidt-Rottluff] outlines his figures with heavy, angular contours which seem derived from the leads of stained glass or 15th century woodcuts, a technique which he employs perhaps more appropriately in his mosaics and woodcuts“ (S. 35) etc.

¹⁰⁸ Schmidt-Rottluff und Kirchner schätzte Barr höher ein als Heckel (Ausst. New York 1931, S. 24, 26, 31, 33 u. 35). Die Einschätzung dieser Brücke-Mitglieder kommt mit der überein, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg allgemein durchsetzte. Heckel war in den dreißiger Jahren am besten in Museen vertreten (Barrs Angaben zufolge in 30, vorwiegend deutschen Museen), während Schmidt-Rottluff (15 Museen) und Kirchner (13 Museen) im unteren Bereich lagen. Barr erklärte, dass Pechstein anfänglich der bekannteste deutsche Expressionist gewesen sei und viel dazu beigetragen habe, die Kunst der Brücke populär zu machen. Seine Kunst werde mittlerweile weniger hoch eingeschätzt und unterschätzt.

¹⁰⁹ Im Katalog werden zwar vier Werke aufgeführt, doch wurde *Dresden-Neustadt II* (1921) einem Korrektorexemplar des Katalogs zufolge letztendlich nicht ausgestellt. MoMA Archives, NY: Reg 11.

eine positive Rezeption, denn seine früheren psychologisierenden Porträts waren für damalige Kritiker weniger akzeptabel (Holz 2001, S. 107 u. Breuning 1931).

Obwohl Barr neben der Brücke den mehr zur Abstraktion neigenden Blauen Reiter als zweite wichtige Gruppe des Expressionismus nannte (Ausst. New York 1931, S. 10), war dieser weniger gut repräsentiert. Kandinsky fehlte als dessen zentrale Figur sogar gänzlich, da abstrakte Künstler (worunter auch Moholy-Nagy) laut Barr für die Ausstellung zu international ausgerichtet waren. Dabei war der Museumsdirektor nicht konsequent, da er Klee wohl zeigte, obschon er dessen wichtigste Werke als Vorwegnahme des französischen Surrealismus betrachtete (Ausst. New York 1931, S. 10 u. 27). Barr erkannte in Klee aber auch typisch deutsche Eigenschaften, da dessen Auseinandersetzung mit primitiver Kunst nicht nur eine formale Übung gewesen sei, sondern er auch deren Geist studiert habe. In der deutschen Presse, wie *Kunstblatt* und *Vossische Zeitung*, wurde Klee zur gleichen Zeit übrigens als typischer Vertreter deutschen Wesens und in scharfer Abgrenzung zur französischen Kunst gesehen (Hopfengart 1989/2005, S. 92). Klee und Campendonk waren in Barrs Ausstellung relativ bescheiden vertreten, wohingegen von Marc sechs Gemälde ausgestellt waren.¹¹⁰

Barr betrachtete sowohl das Werk von Marc, das er als dekorativ charakterisierte, als auch das von Kandinsky formalästhetisch.¹¹¹ Im Gegensatz dazu betonte Katherine Dreier gerade Marcs Verfahren in der Farbgebung seiner Tierbilder, und sie hielt Kandinskys geistige und transzendente Auffassungen für wesentlich.¹¹² Es überrascht nicht, dass Barr ihr für die Förderung deutscher Künstler nicht den Kredit gab, den sie

¹¹⁰ Von Campendonk waren zwei Gemälde zu sehen, von Klee fünf (wovon allerdings die meisten Aquarelle).

¹¹¹ 1923/24 sah Barr am Vassar College vier Ölgemälde und neun Aquarelle von Kandinsky auf einer von der Société Anonyme organisierten Ausstellung. Er empfand dessen Werk zwar als farblich dekorativ (nicht in Barrs späteren abschätzigen Bedeutung des Wortes), aber gleichzeitig meinte er, dass Rhythmus fehle, wodurch die dekorativen Eigenschaften abgeschwächt würden (Kantor 2002, S. 31–32). Er qualifizierte Kandinsky sogar als Versager ab, da dessen Kunst keine Emotion vermittele. Das MoMA sammelte dessen Werk somit erst nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv, wenn auch Abby Rockefeller 1935 ein Aquarell (1915) schenkte und das Museum 1941 eine Zeichnung (1915) ankaufte. Barr meinte 1934, dass der dekorative Expressionismus mit seiner spontanen Ungebundenheit (freedom) und reinem ästhetischem Erleben (experience) die extremste Ausprägung in Kandinskys Werk gefunden habe (Ausst. New York 1934/35, S. 14). Sheldon Cheney sprach sich in seinem *Primer of Modern Art* (1924, S. 45, 166 ff, 172 etc.) übrigens negativ über die formale Bedeutung von Kandinskys rein abstraktem Werk und dessen geistiger Bedeutung aus, obwohl er dessen Führungsrolle für die abstrakte Kunst anerkannte.

¹¹² Dreier schrieb: „The danger of the ornament which Americans find especially hard to avoid – Kandinsky has mastered and controlled. He saw the danger from the beginning.

verdient hätte.¹¹³ Hiermit verringerte er ihren Einfluss und verstärkte er die eigene Position, so dass er seine Kunstanschauungen besser durchsetzen konnte, die denen Dreiers grundlegend widersprachen.¹¹⁴ In seinem Katalogtext ging er nur flüchtig und falsch auf ihre Aktivitäten ein: Er meinte, dass sie dem linken Flügel zugehörige Künstler in New York introduziert habe (Ausst. New York 1931, S. 7). Das war irreführend, da das Politische für die meisten dieser Künstler und für Dreier selbst eigentlich keine Rolle spielte. An den unterschiedlichen Sichtweisen der beiden Förderer moderner deutscher Kunst werden grundsätzliche Tendenzen im Kanonisierungsprozess sichtbar. Und zwar verläuft die Etablierung von Kunst nicht etwa harmonisierend (wie Howard Becker meint [1982]), sondern rivalisierend um die Vorherrschaft spezifischer Positionen. Weiterhin findet mit der einsetzenden musealen Kanonisierung von Kunst eine zunehmende Ästhetisierung und Dekontextualisierung statt.

Barr bekannte, dass die Expressionisten nur mit einer Portion Toleranz und Wohlwollen von Seiten eines Betrachters, der nicht mit ihrer Einstellung vertraut ist, begriffen werden könnten (Ausst. New York 1931, S. 9). Anders als bei den Impressionisten sei ihre Kunst, da weniger an die äußere Erscheinungswelt gebunden, schwer verständlich. Er wies auf die Schwierigkeiten hin, einen Zugang zu bekommen, und tat sich als ein objektiver Beobachter hervor, der niemandem, koste es was es wolle, die moderne Kunst aufzuzwingen beabsichtige. Sein historischer Überblick über die moderne deutsche Kunstentwicklung und seine detaillierten Kommentare zu einzelnen Künstlern machten einen gediegenen, vorurteilslosen Eindruck. Wie wir noch sehen werden, griffen die Rezensenten immer wieder auf Barrs Texte zurück.

Barr schätzte Beckmann hoch ein und nahm acht seiner Arbeiten mit in die Ausstellung auf. Ihm zufolge war er einer der wichtigsten lebenden europäischen Künstler. Sein gegenwärtiger Stil sei in seiner Kraft, Vitalität und Gefühlsweite in

He speaks of his love of ‚the hidden‘, the mysterious, the quality of time.“ Dreier 1923, S. 12 u. Ausst. New York 1926b, S. 30–31.

¹¹³ Umgekehrt distanzierte Dreier sich vom MoMA, als sie am 8. September 1932 an Kandinsky schrieb: „Seit die Rockefellers sich so sehr für das Museum of Modern Art interessieren – hat unsere Société sehr zu leiden – denn alle die Direktoren des Museum of Modern Art haben keine Kenntnisse – sondern sie wollten ihre Privatsammlungen vorführen – Sie sind ganz und gar auf den Geschäftssinn des Kunsthändlers eingestellt und können ohne ihn nichts schaffen – dagegen standen wir auf unseren Kenntnissen, die auf Kunst beruhten und nicht auf Geschmack – denn ein Kunsthändler bei uns ist im Handel Geld zu verdienen – und studiert den Geschmack der Menschen. Also eine ganz andere Einstellung.“ Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive (Kasten 20, Mappe 568) YCAL.

Deutschland unerreichbar. Ob er die wahre Größe seiner Persönlichkeit in seinen Gemälden realisieren, so dass er als einer der führenden modernen Künstler gelten könne, werde sich in den nächsten Jahren entscheiden (Ausst. New York 1931, S. 12 u. 20). Diese Ambivalenz in der Einschätzung zeigt, dass Beckmann noch keinen kanonischen Status hatte.

Neben den unterschiedlichen Formen des Expressionismus bildeten die Maler der Neuen Sachlichkeit eine eigene Gruppe: Otto Dix, George Grosz und Georg Schrimpf. Relativ wenige Maler der Neuen Sachlichkeit waren also vertreten, obwohl diese Richtung zeitgemäßer war als der Expressionismus. Schrimpfs Gemälde strahlten Zeitlosigkeit und Harmonie aus. Doch gerade Dix und Grosz, die bekanntesten Vertreter der Neuen Sachlichkeit, hatten Berührungspunkte mit dem Expressionismus. Themen wie Prostitution, die in den USA vielleicht Anstoß erregt hätten, waren auf der New Yorker Ausstellung übrigens nicht zu sehen.

Weiterhin waren die Bildhauer Barlach, de Fiori, Kolbe, Marcks, und Sintenis stark präsent. Diese tendierten zur klassischen und realistischen Form, was auf Zuspruch rechnen konnte. Allein Belling und Schlemmer waren mit abstrakten Skulpturen vertreten.

Die abstrakte Kunst war auf Barrs Ausstellung mengenmäßig eine Randerscheinung: hierzu kann die wohl vertretene Gruppe von Künstlern gezählt werden, die sich teilweise konstruktiv-geometrisierend mit der menschlichen Figur beschäftigte (Baumeister, Schlemmer und Molzahn).¹¹⁵

In seinem Ausstellungskatalog erläuterte Barr, dass international orientierte Kunst nicht als „deutsch“ bezeichnet werden könne! Reine Abstraktion, Konstruktivismus, Dada und Surrealismus waren auf seiner Ausstellung kaum vertreten. Dies geschah nicht etwa, weil er die abwesenden Strömungen und Künstler nicht geschätzt hätte. Er legte sogar große Bewunderung für das Werk von Hans Arp, Max Ernst und Kurt Schwitters an den Tag, indem er es bereits 1935 bzw. 1936 sammelte und ausstellte.¹¹⁶ Mit seiner Präsentationsweise schuf er eine konzentrierte Vorstellung von der deutschen Kunst. Diese Sicht rührte vom deutschen Kunstdiskurs seit dem Ersten Weltkrieg her und ging von einem überzeitlichen germanischen Künstlertum aus, das dem mediterranen Kulturkreis entgegengesetzt war. Diese höchst einseitige Sicht auf die deutsche Kunst

¹¹⁴ Erst als das MoMA etabliert war, erkannte Barr in seinem Vorwort zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* Dreier als eine wichtige Vorkämpferin an, die die abstrakte Kunst in den USA eingeführt hatte. Ausst. New York 1936.

¹¹⁵ Von diesen Künstlern waren insgesamt nur fünf Kunstwerke ausgestellt. Korrigierter Katalog: MoMA Archives, NY: Reg 11.

¹¹⁶ Diese Künstler waren auf den wichtigen MoMA-Ausstellungen *Cubism and Abstract Art* und *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (beide 1936) vertreten.

sollte sich als Schlüssel für deren Kanonisierung erweisen. Sie war so erfolgreich, dass sie sich bis zum heutigen Tage gehalten hat.

Barr zufolge gehörten Kurt Schwitters und Rudolf Bauer nicht in die Ausstellung, da sie zusammen mit niederländischen, russischen und französischen Künstlern gezeigt werden müssten (Ausst. New York 1931, S. 9). Max Ernst, Hans Arp und Dietz Edzard seien durch ihre Verknüpfung mit der École de Paris für seine Präsentationsweise der deutschen Kunst unbrauchbar. Hans Purrmann, Oskar Moll und Rudolf Levy standen zu sehr unter dem Einfluss des Franzosen Henri Matisse. Schließlich erwähnte er das Bauhaus nur am Rande als eine unter anderen Kunstschulen. Es ist deutlich, dass er auf diese Weise eine beschränkte Vorstellung von der deutschen Kunst schuf. Sein sachlich erscheinender Abriss der modernen deutschen Kunstentwicklung, worin er erläuterte, warum er bestimmte Künstler und Bewegungen ausschloss, konnte leicht darüber hinweg täuschen. Einige Künstler, die nicht in die Kategorie „deutsche Kunst“ passten, wurden hiermit endgültig marginalisiert. Andere profilierten sich jedoch in anderen Diskursen: Arp und Ernst etwa innerhalb der Rezeption des Dadaismus und Surrealismus.

An den Leihgebern der Ausstellung lässt sich ablesen, dass diese Kunst bis dahin keinesfalls in den USA kanonisiert war, da sie von nahezu keinem dortigen Museum gesammelt wurde. Nur das Detroit Institute of Arts, dessen Direktor Valentiner war, stellte drei Werke zur Verfügung.¹¹⁷ Der Galerist Israel Ber Neumann war ein weiterer deutscher Immigrant und Leihgeber für Werke der Brücke, der Barr bei der Organisation der Ausstellung half.¹¹⁸ Der größte Leihgeber mit über 20 Werken (von 114) war Alfred Flechtheim, ein international operierender Galerist mit Geschäften in Düsseldorf und Berlin.¹¹⁹ Daneben stellte eine Reihe anderer Kunsthändler, Sammler, deutscher Museen (vor allem das Folkwang Museum, Essen, und die Nationalgalerie, Berlin) und Künstler

¹¹⁷ Valentiner lieh außerdem neun Werke aus seiner privaten Sammlung (vor allem Brücke). Diese Angaben sind einem korrigierten Katalogexemplar entnommen. MoMA Archives, NY: Reg 11.

¹¹⁸ Neumann reiste mit Barr für die Ausstellung nach Deutschland. Zur Zeit der Ausstellung verkaufte er an Rockefeller Kunstwerke von Beckmann, Dix, Heckel und Marcks (Bealle 1990, S. 330–331, 333). Philip Johnson kaufte bei ihm das von Barr begehrte Gemälde *Dr. Mayer-Hermann* (1926) von Dix, das er 1932 ans MoMA schenkte.

¹¹⁹ Von Flechtheim kamen wohl auch Skulpturen von Sintenis, de Fiori und Kolbe, welche der Kunstbuchhändler und Galerist Erhard Weyhe (New York) zur Verfügung stellte, vermutlich auch die Werke von Grosz. Flechtheim organisierte 1928 bei Weyhe Ausstellungen von Sintenis und de Fiori und 1929 von Kolbe (Langfeld 2004, Abb. 3). Flechtheim war auch der größte Leihgeber der Klee-Ausstellung im MoMA (1930) (Bibliothek MoMA, Releases, 13. März 1930). Diese Werke kamen anscheinend durch Vermittlung von Neumann von Berlin nach New York. Neumann unterhielt neben Flechtheim geschäftliche Verbindungen zu Klee und lieh dem MoMA ebenfalls Werke des Künstlers.

Ausstellungsstücke zur Verfügung. Ungefähr 15 der ausgestellten Kunstwerke wurden zielstrebig noch Jahre später vom MoMA erworben, was Barrs Treffsicherheit in seiner Auswahl veranschaulicht. Dazu gehörten Werke von Barlach, Beckmann, Belling, Dix, Grosz, Kirchner, Klee, Kolbe und Marcks.

Deutsche versus französische Kunst

Indem Barr die Gegensätzlichkeit von deutscher und französischer Kunst betonte, schloss er an den deutschen Kunstdiskurs seit dem Ersten Weltkrieg an und trug er zur Mystifikation dieser Kunst bei. Wie sehr die Polarisierung unter deutschen Künstlern verbreitet war, zeigt eine Äußerung des politisch links stehenden George Grosz, der im Jahr der deutschen MoMA-Ausstellung (1931) schrieb, dass Künstler am besten an die deutschen Vorfahren anknüpfen würden, um die nationale Tradition fortzusetzen, die bis ins Mittelalter zurückreiche. Deutsche Künstler sollten seiner Meinung nach die Volksgemeinschaft ausdrücken, statt sich an Frankreich zu orientieren, das eine andere Tradition habe.¹²⁰

Obwohl Barr ausländische Einflüsse auf die deutsche Kunst einräumte (vor allem im kleingedruckten Katalogteil, worin er Hintergrundinformationen zu einzelnen Künstlern bot), war seine Grundaussage doch die Andersartigkeit dieser Kunst. Man müsse erkannt haben, dass sich die deutsche Kunst stark von der französischen und amerikanischen unterscheide, um sie überhaupt schätzen zu können (Ausst. New York 1931, S. 7). Barrs Pochen auf die ästhetische Einzigartigkeit der deutschen Kunst, die sich nicht an den Maßstäben der französischen Kunst messen ließe, diene ihrer Aufwertung. Im *Museum der Gegenwart*, einer Zeitschrift der wichtigsten deutschen Museen zeitgenössischer Kunst, deren einzige ständigen Mitarbeiter außerhalb des deutschen Sprachraums Barr und Valentiner waren, schrieb er, dass seine Ausstellung dem amerikanischen Publikum den Beweis dafür erbracht habe, dass es in Europa auch außerhalb von Paris eine Kunst mit einem starken, eigenwilligen nationalen Ausdruck gebe.¹²¹ Seine Aussage bestätigt übrigens, dass französische Kunst noch immer als die Norm galt.

¹²⁰ Grosz schrieb: „Ich habe die Empfindung, als sei unser Land vom Schicksal zu einer großen Rolle berufen. [...] Warum denn nach wie vor ins spießbürgerliche französische Mekka pilgern. [...] Unter uns gesagt, lieber doch als zweitklassig einrangiert werden, aber wenigstens ein wenig von unserer Volksgemeinschaft ausgesagt zu haben.“ Grosz 1931, S. 79 u. 84.

¹²¹ Die Mitarbeit Barrs an der seit 1930 herausgegebenen Zeitschrift verdeutlicht, dass er sich schnell als Museumsdirektor moderner Kunst international positionierte. Seine Zusammenarbeit mit den deutschen Museumsdirektoren zeigt auch, dass er an den deutschen Kunstdiskurs anschloss. Barr 1931d, S. 58.

Barr reduzierte die deutsche Kunst auf klischeehafte, einprägsame Aspekte und auf Gegensätze zur französischen Kunst, wie Inhalt versus Form. Hiermit hatte die deutsche Kunst einen Vorteil gegenüber anderen Ländern, deren Kunst er weniger nationalistisch abgrenzte. Die deutsche Kunst profilierte sich in der Unterscheidung zur Kunst anderer Nationen, die sich mit Frankreich identifizierten, wodurch die deutsche Kunst eine Nische in der internationalen Kunstszene erwarb. Durch die Benennung weniger, anschaulicher Eigenschaften erlangte die deutsche Kunst einen eigentümlichen Status, „machte sie sich einen Namen“. Der Begriff des Expressionismus funktionierte als Erkennungszeichen für die deutsche Kunst, die sich damit von der französischen Kunst unterschied und einen wahrnehmbaren Platz in der Kunstszene erhielt. Barr betonte auch die Merkmale der Künstlergruppen Die Brücke und Der Blaue Reiter, die sich als die Gruppen des deutschen Expressionismus schlechthin durchsetzten.¹²² Bourdieu zufolge schaffen die Namen von Künstlergruppen und Schulen Dinge: „Als distinktive Zeichen schaffen sie Existenz in einem Universum, in dem existieren differieren heißt, ‚sich einen Namen machen‘, einen Eigennamen oder einen gemeinsamen Namen (der einer Gruppe)“ (Bourdieu 1992/1999, S. 253). Im Kampf darum, einen wahrnehmbaren Platz in der Kunstszene zu erlangen und Neues durchzusetzen spielen solche Distinktionszeichen eine Rolle, deren Ziel im günstigsten Fall sei, die oberfächlichsten und sichtbarsten Merkmale einer Gruppe von Werken oder Künstlern zu benennen.

Die formalistische Herangehensweise Barrs ist charakteristisch für einen Museumsdirektor, zu dessen Aufgaben der Aufbau einer Kunstsammlung gehört. Obwohl er formal die unterschiedlichen Perioden deutscher Künstler mit Kennerblick analysierte, beschränkte er sich nicht darauf. Jedenfalls erklärte er eine nicht-formalistische Sicht auf deutsche Kunst für essentiell, um sie verstehen zu können. Die formal-ästhetischen Eigenschaften dieser Kunst ordnete er den psychologischen, gesellschaftlichen, politischen, philosophischen und religiösen unter (Ausst. New York 1931, S. 7 etc.). Form und Stil seien weniger Selbstzweck als bei der französischen und amerikanischen Kunst. Er behauptete sogar, dass die deutsche Kunst in der Regel keine reine Kunst sei und die Künstler häufig Kunst und Leben miteinander verwechselten. Barr argumentierte

¹²² Dies im Gegensatz zu Valentiner, der in seinem Katalog (1923) den Blauen Reiter namentlich gar nicht erwähnte, die Brücke nur ungenau, teilweise falsch definierte und nicht von anderen Gruppen abgrenzte. Weiterhin verfasste er keine Biographien zu den einzelnen Künstlern, sondern nannte diese nur kurz im laufenden Text. Barr dagegen erhob historisierend die Künstler zu denkwürdigen Persönlichkeiten. Er wies systematisch auf ihre akademische Ausbildung hin, auf erworbene Preise, berufliche Positionen, wichtige Ausstellungen, an denen sie teilgenommen hatten usw. Hiermit bestätigte er die hohe Stellung, die er ihnen in der künstlerischen Hierarchie einräumte.

kunsthistorisch, wenn er meinte, dass zeitgenössische Künstler dabei in die Fußspuren ihrer Vorfahren traten: so habe Albrecht Dürer sich für Wissenschaft und Metaphysik interessiert, Hans Holbein für das Ergründen menschlichen Charakters und Matthias Grünewald für gewaltige Gefühlsäußerungen (Ausst. New York 1931, S. 7). Ähnlich wie die Harvard Society prägte er mit einer linearen Geschichtsauffassung das Bild vom unveränderlichen deutschen Volkscharakter, der Ausdruck in der Kunst fand.

Nationalistische Kontinuitätsmodelle beherrschten denn auch die damalige Kunstgeschichte.¹²³ Barr suggerierte auch, dass das idealistische Programm der Brücke durch eine romantische Interpretation mittelalterlicher Gilden inspiriert worden sei (Ausst. New York 1931, S. 10, 13, 22 etc.). Außerdem neigte Otto Dix seiner Meinung nach, wie seine geistigen und künstlerischen Vorfahren Matthias Grünewald und Hans Baldung Grien, zur Übertreibung (overemphasis). Gemeinsam sei ihnen ihre Schärfe/Grellheit (stridency), gelegentliche Alltäglichkeiten (vulgarity), dissonante Farbgebung und Realismus, der bis an die Grenze des Bizarren geführt werde. Diejenigen, die französischer Kunst oder ihren amerikanischen Imitationen ergeben seien, sähen in diesem deutschen Künstler ihre Vorurteile gegenüber deutscher Malerei bestärkt (Barr 1931a). Er bezeichnete dessen Werk auch als derb, skrupellos und exzessiv. Trotzdem

¹²³ Georg Dehio ging in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* (1919–1926) der Frage nach, was die Kunst vom „Wesen der Deutschen“ offenbare. Er war von einer über Jahrhunderte hinweg konstanten, geistigen Identität des deutschen Volkes überzeugt. Ihm zufolge zeigte sich das deutsche Wesen authentischer als anderswo in Gotik, Barock und Romantik. 1937 beabsichtigte die Carl Schurz Memorial Foundation, die sich für die kulturellen Wechselbeziehungen Deutschlands und der USA einsetzte, ein Lehrbuch zur deutschen Kunst in englischer Sprache herauszugeben, da dieser Kunst auf amerikanischen Colleges und Universitäten zu wenig Aufmerksamkeit zuteil werde. Die Stiftung wandte sich an Barr, der wiederum die Meinung des in Princeton lebenden Erwin Panofsky einholte. Panofsky riet zu, Dehios Werk zu übersetzen, wie auch Eberhard Hanfstaengl, Direktor der Berliner Nationalgalerie. Obwohl beide deutschen Kunsthistoriker auch Wilhelm Pinder nannten, der ebenfalls auf nationalistische Kontinuitätsmodelle zurückgriff (u.a. Pinder 1924, S. 1–2), zogen sie für das Projekt Dehio vor. Pinders Nähe zum Nationalsozialismus spielte mit eine Rolle. Weiterhin erwähnte Barr als Vorbild für ein Buch, dass sich allein auf die Malerei beziehen könne, Curt Glaser. Dieser Kunsthistoriker behandelte einheitliche Stilphasen, in denen sich seiner Ansicht nach das „spezifisch Deutsche“ manifestierte (Betthausen 1999, S. 120).

Die Stiftung plante auch ein jährliches Seminar zur deutschen Kunst, das Dehios Diktum „there are inner chambers of the German spirit for which only its art history has the key“ illustrieren sollte. Als Redner eingeladen werden sollten u.a. Panofsky (Barock), Henry-Russell Hitchcock (Architektur), Helen Appleton Read (Romantik) u. Barr (moderne Kunst).

Hanfstaengl an Wilbur K. Thomas d.d. 14. Mai 1937, Barr an Panofsky d.d. 27. Mai 1937, Panofsky an Barr d.d. 29. Mai 1937, Barr an Wilbur K. Thomas d.d. 1. Juni 1937, Forrest D. Comfort an Barr d.d. 14. Dezember 1937. MoMA Archives, NY: Early Museum History Administrative Records. Kasten 28, Mappe 34.

war er davon überzeugt, dass es sehr gut möglich sei, dass Dix in der Zukunft als einer der großen Künstler aus der Mitte des 20. Jahrhunderts hervorgehen werde. Das erste wichtige Gemälde eines deutschen Künstlers, das in die Sammlung kam (1932), war denn auch das Bildnis *Dr. Mayer-Hermann* (1926) von Dix.¹²⁴

Dass das MoMA den Gegensatz von deutscher und französischer bzw. lateinischer und nordischer Kunst nicht ausnahmsweise in der Ausstellung *German Painting and Sculpture* (1931) geltend machte, sondern ihn bereits früher betont hatte, zeigen die Ausstellungen über Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat und Vincent van Gogh (1929)¹²⁵ sowie über Wilhelm Lehmbruck und Aristide Maillol (1930).¹²⁶

Barr schloss an eine alte von Giorgio Vasari ins Leben gerufene Vorstellung an, wonach die unklassische Gotik auf die Deutschen und nicht auf die Franzosen zurückzuführen sei. In seinen Künstlerviten von 1550 schrieb Vasari die unklassische gotische (und frühere) Architektur fälschlicherweise den Deutschen zu und nicht etwa den Franzosen, wo die Gotik in der Mitte des 12. Jahrhunderts eigentlich entstanden war. Damit trug er zu einer folgenschweren Entwicklung bei, die sich bis ins 20. Jahrhundert durchsetzte. Er bezeichnete die deutsche Architektur als räumlich groß, barbarisch und

¹²⁴ Das MoMA präsentierte Philip Johnsons Schenkung *Dr. Mayer-Hermann* als das erste wichtige deutsche Gemälde in der Sammlung, die Presse empfing es als solches positiv. The Archives of American Art (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks), reel 5097 u. Bibliothek MoMA, Releases, 17. u. 18. September 1932.

¹²⁵ Barr bezeichnete Vincent van Goghs Werk als energisch (trenchant), disproportioniert, „ohne Geschmack“ und in seiner brennenden, spirituellen Glut absolut unfranzösisch. Wenn eine Rasse auf van Gogh Anspruch erheben dürfe, so sei es die nordische (Ausst. New York 1929, S. 18 u. 1931, S. 9.). Dieser Künstler sei der Archetyp des Expressionismus, des Kultes der reinen, unzensierten Spontaneität. Die leidenschaftlichen (vigorous) Brücke-Künstler, Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner verdankten ihm mehr als jedem Anderen.

¹²⁶ Der stellvertretende Direktor des Museums, Jere Abbott, betonte in der Katalogeinführung über Lehmbruck und Maillol die Polarität beider Bildhauer und nicht etwa deren Parallelen, die in den ausgestellten Werken durchaus sichtbar waren. Die meisten Skulpturen beider Bildhauer standen dem klassischen Ideal nahe. Der Schwerpunkt lag also nicht auf den späten, stark deformierten Skulpturen des deutschen Bildhauers. Trotzdem behauptete Abbott, dass es in der Bildhauerkunst des 20. Jahrhunderts nur wenige Werke gebe, die unterschiedlicher seien als die von Lehmbruck und Maillol, ein Unterschied der teilweise rassistisch begründet sei (Ausst. New York 1930b, S. 5).

Abbott war davon überzeugt, dass die Gegensätzlichkeit beider Künstler noch fundamentaler im traditionellen Verhältnis vom Norden zum Süden, vom Gotischen zum Klassischen/Griechischen zu suchen sei. Maillol drücke physische Bewegung und kontrollierten, organisierten Realismus aus, Lehmbruck dagegen eine spirituelle Stimmung, eher einen geistigen als physischen Zustand. Lehmbruck verglich er mit dem gotischen Handwerker des Nordens, der von der Vorstellung der spirituellen Vorbereitung für eine kommende Welt durchdrungen gewesen sei. Das werde in der Unterdrückung des Physischen als Zeichen religiösen Eifers sichtbar.

plump. Er gebrauchte das Wort „entartet“ im Sinne von abweichend vom national eigenen, klassischen Ideal, das er auch auf die sittliche Ebene bezog (Vasari 1550/1832, S. 28–29, 32–33 u. 35). Übrigens bestand bereits im Mittelalter das Klischee vom Deutschen als stark, kriegerisch und unzivilisiert (Beller 2007, S. 160).

Auch das Wort „deutsch“ bedeutete ursprünglich volkssprachlich und nicht lateinisch.¹²⁷ Im Zuge der Romanisierung der Westfranken wurde dann „deutsch“ als Bezeichnung gegenüber dem Romanischen verwendet und im 10./11. Jahrhundert, um allgemein die kontinentalgermanischen Sprachen zu signifizieren (Kluge 1883/2002, S. 194). Die Etymologie zeigt, dass bereits die frühesten Bedeutungen von „deutsch“ im Unterschied zu „lateinisch“ bzw. „romanisch“ standen.

Mit dem Selbst- bzw. Fremdbild der Deutschen entstand auch das Kontrastbild der Franzosen als unsittlich, wollüstig, falsch und feige.¹²⁸ Barrs Fortführen der Gegenüberstellung beider Kulturgebiete gewann durch die jahrhundertealte Überlieferung zwar an Überzeugungskraft, konnte aber leicht über deren Oberflächlichkeit in der bildenden Kunst hinwegtäuschen, die in den wenigsten Fällen einer wirklichen Analyse standhält. Die Hartnäckigkeit solcher Stereotype beweist, wie wichtig es ist, dass die Kunstgeschichte sie bewusst macht und rekonstruiert.

Französische Propaganda

Barr zufolge standen Amerika, Deutschland, England, Italien und sogar Frankreich selbst auf künstlerischem Gebiet mit dem Rücken zueinander und mit dem Gesicht nach Paris gewandt (Ausst. New York 1931, S. 7). Er äußerte so sein Missfallen über die internationale Dominanz der Pariser Kunstszene. In New York werde anhaltend und mit Nachdruck Propaganda für französische Kunst betrieben, wodurch die Wertschätzung für die Kunst anderer Länder überschattet werde. Dadurch seien nur wenige deutsche Künstler in New York bekannt.¹²⁹ Obwohl er auf frühere Ausstellungen deutscher Kunst hinwies, scheint er deren Belang und Erfolg heruntergespielt zu haben. Damit verschleierte er, wie verhältnismäßig stark moderne deutsche Kunst im Unterschied zu

¹²⁷ Siehe auch die frühere Bezeichnung des englischen German als Dutch: Onions 1966, S. 295.

¹²⁸ Ein positives Bild von Deutschland entstand während der Romantik als Mme de Staël in ihrem berühmt gewordenen *De l'Allemagne* (1810/13) Deutschland als Land der Dichter und Philosophen und als ein nachstrebenswertes Vorbild Frankreichs beschrieb. Beller 2007, S. 160–161.

¹²⁹ Max Beckmann, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Georg Kolbe und Wilhelm Lehmbruck seien weniger berühmt als zweitrangige französische Künstler wie Maurice de Vlaminck und Othon Friesz. Die Brücke-Künstler, Ernst Barlach, Rudolf Belling und Oskar Kokoschka seien bloße Namen. Barr 1931c, S. 4.

fast allen anderen Nationen präsent war.¹³⁰ Es scheint, als habe Barr einerseits die Marginalisierung deutscher Kunst übertrieben, andererseits suggeriert, dass die Wertschätzung französischer Kunst nicht unbedingt auf deren Qualität, sondern auf Propaganda beruhe und deshalb eine künstlerische Neubewertung beider Nationen an der Zeit sei. Hiermit legitimierte er sein Bestreben, die deutsche Kunst aus ihrem vermeintlichen Schattendasein zu holen und ihr mehr Anerkennung zu verschaffen (Barr 1931c, S. 6).

Laut Barr wurde nicht nur die deutsche Kunst, sondern auch die amerikanische allzu oft von der französischen unterdrückt (Barr 1931d, S. 58). Er ließ der deutschen und amerikanischen Kunst eine Opferrolle angesichts französischer Machenschaften zuteil werden. Die nationalistische Kunstbetrachtung war eine Chance, die dem Ansehen der Kunst des eigenen Landes zugute kommen konnte. Expressionistische Künstler wie Nolde suggerierten übrigens auch französische Konspirationen gegen die deutsche Kunst, die durch den mit viel Macht und Geschick lancierten französischen Impressionismus fast ganz verdrängt worden sei.¹³¹

Die deutschen Museen als Vorbild

Barr bewunderte die deutschen Museumsdirektoren, die die Sachkenntnis, Voraussicht und den Mut gehabt hätten, moderne Kunst zu kaufen, lange bevor die öffentliche Meinung sie dazu veranlasst hätte. Im Ausstellungskatalog (1931) widmete er den Sammlungen moderner Kunst in deutschen Museen ein eigenes Kapitel. Er stellte eine Liste von über 50 Museen auf, die Werke der ausgestellten Künstler besaßen, und wies

¹³⁰ Das bewiesen die vielen Rezensionen die bezüglich *German Painting and Sculpture* (1931) erschienen. Außerdem wurde die Schau sehr gut besucht (über 27.000 Besucher in sechs Wochen; Barr 1931d, S. 58). Hiermit zeigten die New Yorker ebenso großes Interesse für die deutsche Ausstellung wie für die französische Herbstattraktion Honoré Daumier und Jean-Baptiste-Camille Corot und noch größeres Interesse als für Henri de Toulouse-Lautrec und Odilon Redon. Des weiteren stellte eine Mitarbeiterin Barrs, Carry Ross, fest, dass moderne deutsche Kunst in New Yorker Privatsammlungen reich vertreten sei (Ross 1931). In einem Artikel stellte sie eine Liste von ungefähr 20 Kunstsammlern auf, von denen übrigens ein Viertel offiziell mit dem MoMA verbunden war. Dieser Liste zufolge hatte Dreier die größte Sammlung moderner deutscher Kunst. Israel Ber Neumanns Privatsammlung war nicht spezifiziert. Die anderen Sammler waren Jere Abbott, Barr (Aquarell Klees), Erich Cohn, John A. Dunbar, die Gallery of Living Art, Richard Goldsmith, A. Conger Goodyear, Solomon R. Guggenheim, Ernest Hemingway, F.H. Hirschland, Sidney Janowitz, Philip Johnson, Hermann Post, Hilla Rebay, R.M. Riefstal, Abby Rockefeller, Elsa Schmidt und Erhard Weyhe (Ross 1931, S. 10–11).

¹³¹ Anlässlich einer erfolgreichen deutschen Ausstellung in Oslo (1932), woran Nolde teilnahm, meinte der Künstler, dass diese die erste Präsentation sei, wo seine Generation endlich die Führung übernehme. Das Konzept der Ausstellung war „völkisch“ ausgerichtet. Nolde 1932, S. 162 u. Saehrendt 2005, S. 43.

darauf hin, dass ein Dutzend dieser Museen Werke von fast allen Künstlern in ihrer Sammlung hatten. Seine beeindruckenden, detaillierten Angaben zum öffentlichen Kunstbesitz machten deutlich, wie hoch die Wertschätzung der Moderne in Deutschland war. Dresden besaß demnach über 700 Kunstwerke, Essen 774 und Hamburg sogar 1.577 (19./20. Jahrhundert, exklusive Druckgrafik); daneben hätten Berlin und München eigene Institutionen, die allein der modernen Kunst seit dem Impressionismus gewidmet seien. Die bloße Tatsache, dass Museen diese Kunst sammelten, diene als Garant für deren Qualität und verschaffte der New Yorker Schau Ansehen. Barr empfand es als äußerst wichtig, Leihgaben von Museen zu erlangen anstatt von, wie er sich ausdrückte, einem exzentrischen privaten Sammler.¹³² Die Aufnahme eines Kunstwerks in eine museale Sammlung bedeutete schließlich dessen höchste institutionelle Anerkennung als kulturell bedeutsam und von bleibendem Wert. Barr war bemüht, Belege dafür zu erbringen, dass eine Neuordnung der künstlerischen Hierarchie an der Zeit sei, da die deutsche Kunst international unterbewertet sei.

Aus Barrs Angaben kann eine Rangordnung der verschiedenen Künstler abgelesen werden. Von den Teilnehmern der Präsentation hatten die meisten Museen Skulpturen von Kolbe in ihrer Sammlung.¹³³ Gut vertreten waren auch die anderen klassisch/realistisch arbeitenden Bildhauer Sintenis und de Fiori. Bei den Malern lag Heckel gefolgt von Hofer an der Spitze. Weiterhin stark vertreten waren Klee, Kokoschka, Grosz, Nolde, Barlach, Beckmann und Pechstein. Künstler mit einer konstruktiven, figurativ-abstrahierenden Formensprache lagen im unteren Bereich (Molzahn, Baumeister und Schlemmer). Außerdem sammelten die Museen weniger Werke von Kirchner als von den anderen Brücke-Künstlern außer Mueller.

Barr erfasste auch ausländischen Museumsbesitz: Nach Detroit und Wien folgte demnach quantitativ bezüglich moderner deutscher Kunst Moskau.¹³⁴ Daneben war in

¹³² Das war ein Grund dafür, dass aus Dreiers Sammlung lediglich zwei Werke von Campendonk ausgestellt waren, obwohl auch andere „ihrer“ Künstler, wie Klee, Marc und Molzahn, in der Ausstellung mit aufgenommen waren. Barr schrieb an den Mannheimer Museumsdirektor Hartlaub (23. Juli 1930): „You understand of course how important it is in this first great Exhibition of German Art in America to borrow paintings from German Museums, for, to the public, a painting from a Museum is far more important than one which comes from a possibly eccentric private collector.“ Zitiert nach: Bealle 1990, S. 306.

¹³³ Aus den Angaben Barrs ergab sich die folgende Hierarchie: Kolbe (35), Heckel (30), Sintenis (27), Hofer (24), de Fiori (23), Klee/Kokoschka (20), Grosz/Nolde/Barlach (18), Beckmann/Pechstein (17), Schmidt-Rottluff (15), Kirchner (13), Rohlf/Schrimpf (12), Mueller (11), Dix/Marc (10), Modersohn-Becker (8), Belling (7), Campendonk/Schlemmer (6) Baumeister (5), Molzahn/Kleinschmidt (4) und Marcks (2).

¹³⁴ Beckmann war in Basel, Detroit und Zürich vertreten; Campendonk in Moskau; Grosz in Amsterdam, Detroit, Moskau und Venedig; Heckel in Wien; Hofer in Basel, Detroit,

schweizerischen und niederländischen Städten deutsche Kunst zu sehen, nahezu keine jedoch in London und Paris. Auffallender Unterschied zwischen den deutschen und ausländischen Sammlungen war, dass die letzteren viel weniger Brücke-Künstler zeigten. Gerade deren Rezeption war durch den nationalistischen Kunstdiskurs bestimmt.

Ein weiterer gesellschaftlicher Nutzen der deutschen Museumspolitik war Barr zufolge, dass diese einen wichtigen ökonomischen Faktor darstellte, da Museen Künstler durch Ankauf ihrer Werke unterstützten. Moderne Kunstmuseen erfüllten somit auch eine soziale Aufgabe. Mit Barrs Würdigung der deutschen Museen, die den amerikanischen voraus waren, wies er ihnen eine Vorbildfunktion zu. Rezensenten griffen seine Gedanken regelmäßig auf.

Reaktionen der Kunstkritik

Die nationalistische Perspektive auf die deutsche Kunst zieht sich wie ein roter Faden durch die Kunstkritiken. Hier soll es zunächst um die kunstkritische Aufnahme von Barrs Vorstellungen von französischer Propaganda gehen. In diesem Zusammenhang muss nochmals erwähnt werden, dass die moderne französische Kunst keinesfalls grundsätzlich positiver beurteilt wurde als die deutsche. Das kann meiner Meinung nach nicht oft genug betont werden, da diese Annahme weit verbreitet ist. Es folgt die Analyse der Besprechungen, die auf den Expressionismus als reinste Ausprägung deutscher Kunst eingehen, des weiteren auf Barrs Vorstellung vom Gegensatz „deutscher Inhalt“ versus „französische Form“. Schließlich werden Reaktionen auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten (vor allem Beckmann) angeführt, die Klischeevorstellungen über die deutsche Kunst bestätigen, aber auch zwangsläufige Widersprüche zutage treten lassen.¹³⁵

Mit seiner vage vorgebrachten Vorstellung französischer Propaganda suggerierte Barr die Manipulation der öffentlichen Meinung in den USA, wodurch die französische Kunst ein höheres Ansehen genieße, als sie eigentlich verdiene. Er verurteilte die daraus resultierende geringe Wertschätzung deutscher Kunst und drang auf eine Veränderung in

Prag, Rom, Wien, Winterthur und Zürich; Kirchner in Wien; Klee in Detroit, Den Haag, Merion (Pennsylvania), Moskau, New York und Washington; Kokoschka in Detroit, Prag und Wien; Marc in Moskau; Nolde in Basel und Wien; Pechstein in Moskau und Zürich; Schmidt-Rottluff in Detroit; Schrimpf in Stockholm. Bezüglich der Bildhauer war Barlach in Wien zu sehen; de Fiori in Detroit, London, Rotterdam, Wien und Paris; Kolbe in Chicago, Denver, Detroit, Den Haag, Manchester, Rom, Rotterdam, Stockholm und Wien; Sintenis in Chicago, Denver, Detroit, Den Haag, Helsinki, London, Oslo, Rotterdam, Stockholm und Wien.

¹³⁵ Zur Ausstellung gesammelte Kunstkritiken: The Archives of American Art (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks).

ihrer Einschätzung. Seine Vorstellung von französischer Propaganda stieß bei den Kunstkritikern auf offene Ohren. Sie fanden, dass mehr deutsche Kunst gezeigt werden solle, als es bisher der Fall war. Er fachte ein bereits vor der Ausstellung vorhandenes Unbehagen gegenüber der starken Präsenz französischer Kunst an.¹³⁶ So empfand Lloyd Goodrich (1931) die deutsche Kunst als willkommene Abwechslung zur französischen.

Barrs Propagandatheorie löste bei dem bis dahin auf französische Kunst fixierten Henry McBride eine überraschende Veränderung aus in seiner Haltung gegenüber deutscher Kunst (McBride 1931). McBride bemühte sich plötzlich darum, der deutschen Kunst mehr abzugewinnen, zumal er im Problem der Deutschen dasjenige der Amerikaner erkannte, deren Kunst ebenfalls international mißachtet werde (McBride 14. März 1931). Er hoffte, dass mit seiner Aufwertung der deutschen Kunst die amerikanische künftig auch mehr Anerkennung im Ausland erhalten werde. Auf ähnliche Weise drückte Margaret Breuning (1931) die Hoffnung aus, dass einmal eine amerikanische Ausstellung in Deutschland oder Paris organisiert werde, die so repräsentativ und umfassend wie die deutsche Ausstellung im MoMA sei.

Breuning gehörte zu den Kritikern, die darauf hinwiesen, dass es um die deutsche Kunst gar nicht so schlecht bestellt sei, da die meisten Künstler bereits in der Vergangenheit in den USA zu sehen gewesen seien, beispielsweise im Rahmen der *Carnegie International* und der *Société Anonyme*. Die jetzige Ausstellung sei jedoch geschlossener und repräsentativer für die deutsche Kunst als Ganzes. Das MoMA bot einen profilierten Überblick über die moderne deutsche Kunst, der sich als wegweisend bis zum heutigen Tag herausstellen sollte, so einseitig er auch war. Kunstkritiker fanden, dass die Schau das Wesentliche der deutschen Kunst wiedergab (Breuning 1931). Der informative Ausstellungskatalog, die Qualität der Exponate und die Leihgaben aus wichtigen Museen erhöhten die Überzeugungskraft der Präsentation.

¹³⁶ Lillian Semons schrieb im Dezember 1930, dass Kunstförderer einseitig auf französische Kunst ausgerichtet seien und sich von allem fernhielten, was zeitgenössischer deutscher Kunst ähnlich sehe (Semons 1930).

Edward Alden Jewell (1930) äußerte in den *New York Times* den Wunsch, dass einmal eine große Schau zeitgenössischer deutscher Kunst gezeigt werde. Er schrieb das anlässlich einer in der Penthouse Gallery organisierten Ausstellung (November 1930) mit 30 Ölgemälden und Aquarellen von neun Künstlern aus der Sammlung Neumanns. Die Schau war seiner Meinung nicht umfassend genug. Er war davon überzeugt, dass eine solche Ausstellung eines Tages komme, wobei man ausrufen werde: „Warum hatten wir denn von der großen künstlerischen Begabung der Deutschen keine Ahnung!“ Er zitierte Forbes Watson, Herausgeber von *The Arts*, der der Zeit entgegensah, in der die Leitung der Carnegie International sich dazu entschließen werde, Deutschland wie eine „Erste-Klasse-Nation“ zu repräsentieren.

Viele Rezensenten empfanden die französische Kunst, wozu sie auch die *École de Paris* zählten, allgemein als erträglicher und weniger „wild“ als die deutsche. Angemerkt werden sollte, dass im Einzelfall Künstler wie Pablo Picasso, Henri Matisse und Joan Miró ebenso zerrissen werden konnten.¹³⁷ Die bis heute immer wieder geäußerte Behauptung, dass deutsche Kunst auf weniger Zustimmung im Ausland rechnen konnte als die Kunst anderer Länder und vor allem die Frankreichs, ist meiner Auffassung nach problematisch und beruht auf Stereotypen. Dabei ging es häufig nicht um vergleichbare Perioden, Strömungen und Techniken, sondern es wurden beispielsweise Impressionismus und Expressionismus oder Malerei und Bildhauerkunst über einen Kamm geschoren. So war eine Gruppe klassisch und realistisch ausgerichteter deutscher Bildhauer, wozu Kolbe und Sintenis gehörten, international durchaus beliebt. Barrs Beschränkung moderner deutscher Kunst auf den Expressionismus verstärkte die Polarisierung deutscher und französischer Kunst. Eine weitere Widersprüchlichkeit in der Beurteilung französischer Kunst tritt zutage, wenn man bedenkt, dass zur *École de Paris* zahlreiche ausländische Künstler gehörten, die von ihren nationalen Schulen her geprägt waren und individuellen Eigenarten treu blieben.

Edward Alden Jewells Begeisterung für die deutsche Kunst, wie er sie in den *New York Times* äußerte, war außergewöhnlich groß, und er fand, dass diese Kunst nicht einmal der *École de Paris* nachstehe (Jewell 13. März 1931). Hierbei bezog er sich auf Barr, der im Ausstellungskatalog behauptet hatte, dass die deutsche Malerei in der internationalen Hierarchie direkt nach der französischen folge, also in der künstlerischen Rangordnung mit an der Spitze liege, und die deutsche Bildhauerkunst sogar der jeder anderen Nation mindestens ebenbürtig sei.¹³⁸ Jewell wies zurecht darauf hin, dass zwischen der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts unterschieden werden müsse. Wenn die ältere Generation mit einbezogen werde, so könne er sich Barrs Urteil anschließen, nicht aber, wenn er sich auf die zeitgenössische Kunst beschränke. Oft werde kein Unterschied zwischen früheren französischen Künstlern wie Gauguin und Cézanne und Zeitgenossen gemacht. Er prophezeite, dass seine Behauptung, die deutsche Kunst

¹³⁷ Royal Cortissoz charakterisierte Matisses Werk als unwichtig und roh (crude), seine Technik und sein Formgefühl als unsicher (Cortissoz 8. November 1931). Weitere ablehnende Äußerungen gegenüber französischen Künstlern: u.a. M'Cormick 1930 u. Anonym 26. Januar 1930.

¹³⁸ Barr äußerte eine gewisse Ambivalenz, da er meinte, dass solche Überzeugungen spekulativ seien. Was auch immer die endgültige Entscheidung sein werde, so könne Deutschland doch stolz auf Maler wie Beckmann, Dix, Grosz, Hofer, Kirchner, Klee, Marc und Nolde und auf Bildhauer wie Barlach, de Fiori und Kolbe sein (Ausst. New York 1931, S. 14). Gleichzeitig hatten seine Äußerungen eine suggestive Kraft, die nicht nur die Hegemonie der französischen Kunst, sondern auch der deutschen bestätigte.

stehe nicht einmal der französischen nach, auch wenn sie noch nicht gerade beliebt sei, doch eines Tages eine allgemeine Überzeugung sein werde. Er gab zu, dass Besucher, die diese Kunst mit ihrem „erregenden romantischen Charakter“ nicht gewohnt sind, sich zuerst ein wenig erschreckt fühlen mochten. Er begeisterte sich jedoch für deren Frische, Vielfalt, wirkliche Kraft und sogar Feinheit (Jewell 22. März 1931).

Murdock Pemberton (1931) wies als einer der Wenigen darauf hin, dass einige der ausgestellten Künstler durchaus von französischen beeinflusst seien. In seinem kurzen Kommentar in *The New Yorker* relativierte er die Einzigartigkeit deutscher Kunst als nationale Ausprägung. Er machte sich über die nationalistische Präsentation lustig, indem er einen patriotischen Arzt zitierte, der darauf hingewiesen haben soll, dass das von ihm gebrauchte Radium echtes amerikanisches Radium sei. Pemberton hatte eine Ausstellung deutscher Kunst in Berlin gesehen, die höchst anregend gewesen sei, da dort auch die Anhänger Matisse und Derains zu sehen waren. Die New Yorker Ausstellung sei hingegen nicht der Mühe wert besucht zu werden, da der Versuch alles Französische auszuschließen ein geschmackloses und nicht gerade aufregendes Resultat zur Folge habe.

Barrs nationalistische Präsentationsweise war im Übrigen sehr erfolgreich, und er überzeugte damit die meisten Rezensenten. Sein Katalog hatte eine Langzeitwirkung und blieb über 25 Jahre die umfassendste in den USA veröffentlichte Geschichte moderner deutscher Kunst. Die Rezensenten nahmen die Beschränkung auf die „typisch deutsche Kunst“ und den Ausschluss international orientierter Künstler positiv auf. Allgemein sahen sie die Ausstellung als repräsentativ an für die gesamte moderne deutsche Kunst. Gleichzeitig kritisierten sie die starke Präsenz des Expressionismus, was einen gewissen Widerspruch bedeutete.

Manche Rezensenten bezeichneten den Expressionismus als unzeitgemäß, was insofern berechtigt war, als dieser in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre als aktuelle Bewegung an Bedeutung verloren hatte (und in Deutschland bereits musealisiert wurde), selbst wenn amerikanische Kritiker (Vaughan 1931) ihn noch immer als experimentell einschätzten. Sie erklärten diese Kunst in der Regel für veraltet, um sie abzuwerten. Laut Lloyd Goodrich (1931) nahmen die Kunstwerke der Expressionisten, die häufig zehn oder zwanzig Jahre alt seien, einen Raum ein, der in keinem Verhältnis zu ihrer „jetzigen“ Bedeutung oder zu ihrem Verdienst stehe. Trotz ihres möglichen Wertes als „historisches Dokument“ seien die Werke von beispielsweise Marc, Nolde und Kirchner wenig mehr als

kindisch, roh und schwach. Zugleich fand Goodrich die Einschränkung auf die „echt deutsche“ Kunst richtig.

Diese Zustimmung war insofern widersprüchlich, als Barr gerade mit seiner Fokussierung auf den vom Kritiker abgelehnten Expressionismus die Vorstellung von der „typisch deutschen“ Kunst kreierte. Barr unterschied die verschiedenen Gruppen und Tendenzen in der deutschen Kunst, vor allem waren das innerhalb des Expressionismus Der Blaue Reiter, Die Brücke und einzelne Künstler wie Beckmann und Kokoschka, daneben die Neue Sachlichkeit und die Bildhauerkunst. Die Rezensenten übernahmen die kunsthistorischen Klassifikationen, die sie in ihren Besprechungen weiter vermittelten.

Der Kritiker der deutschsprachigen *New Yorker Staats-Zeitung* fand, dass der Katalog irreführend sei, da kein Überblick zur deutschen Kunst geboten werde, sondern 70 Prozent der Exponate expressionistisch bzw. nach-expressionistisch seien (H.H. 1931). Er wies zurecht darauf hin, dass die ehemaligen Brücke-Künstler in der letzten Zeit viel gemäßigter und wirklichkeitsgetreuer geworden seien. Er meinte, dass dem amerikanischen Geschmack bezüglich des Expressionismus Zugeständnisse hätten gemacht werden müssen und dass diese Kunst abgelehnt werde. Seiner Meinung nach waren diese Künstler jedoch durchaus begabt. Sie müssten aus ihrer Modernität heraus verstanden werden, auch wenn sie sich überlieferten, landläufig begrenzten Wertmaßstäben entzögen. In dieser Kunst komme das Stürmische, Metaphysische, Starke und Verinnerlichte, mit einem Wort all das „Problematische“ des Deutschen zum Ausdruck.

An Barrs Einführung anschließend wiesen Kunstkritiker auf den „deutschen Gedankenreichtum“ in der deutschen bildenden Kunst hin. Der Betonung des Inhalts in der deutschen Kunst wurde die französische Form entgegengestellt. Der Hinweis auf diesen Gegensatz diente in vielen Fällen der Abwertung der deutschen Kunst, konnte aber auch zur Aufwertung herangezogen werden. Dass die deutsche Kunst innerhalb einer mehr ästhetischen Argumentation leicht abgewertet werden konnte, ist verständlich, da die visuelle Form das ureigenste Element der bildenden Kunst ist. Die der Kunst unterstellte ästhetische Autonomie führt dazu, dass der Form gegenüber dem Inhalt Vorrang gegeben wird.

Helen Appleton Read (1931) fand, dass die deutsche Malerei zu allen Zeiten Ausdruck einer Weltanschauung und eine Suche nach spirituellen Werten gewesen sei. Form, Farbe und Schönheit seien der Idee untergeordnet. Angela Hagen (April 1931) meinte in *Creative Art*, dass Franzosen immer mehr an Form-Beziehungen interessiert

gewesen seien als an menschlichen Aspekten, so dass sie „glücklicherweise“ solche düstere Themen wie die psychologische Reaktion auf den Krieg vermieden hätten. Die expressionistische Farbgestaltung nannte sie nicht zu unrecht „psychologisch“. Darum charakterisierte sie wohl den deutschen Sinn für Farbe als „problematisch“. Gleichzeitig besaß ihr zufolge Noldes Farbgebrauch orientalische Pracht und Campendonks *Weißer Baum* (1925) die Schönheit von Glasmalerei. Sie schloss ihren Beitrag mit der Bemerkung, dass sie die feineren ästhetischen Werte in der deutschen Kunst zwar vermisse, aber Ersatz im Gedankenreichtum finde. Die Künstler bemühten sich ihr zufolge ehrlich darum, geistige, soziale und menschliche Probleme mit ästhetischen Mitteln zu lösen.

Lloyd Goodrich betonte in *The Arts* (1931), dass die Schwäche der Deutschen darin liege, dass für sie Form wenig bedeutet und ihre Kunst (im Gegensatz zur französischen) wenig anhaltenden ästhetischen Wert aufweist. Das belegten seiner Meinung nach die „laut kreischenden Leinwände“ mit ihren groben Umrissen und Primärfarben. Darüber hinaus wertete er die deutsche Kunst psychologisch ab, da sie nichts weiter als ein simpler Ausdruck persönlicher Emotionen sei. Zu oft erschienen ihm diese Künstler wie große, starke Männer, die sich selbst zügellos gehen ließen. Er vermisse Tiefe und Substanz.

Royal Cortissoz (15. März 1931) meinte sarkastisch, dass die Deutschen zwar Ideen, aber wenig Geschmack hätten. Gleichzeitig schätzte der berüchtigt konservative Kunstkritiker die deutsche Bildhauerkunst, worunter Barlach und Marcks. Kolbe war nicht nur sein „Held“, sondern auch der vieler anderer Kritiker, wohingegen er das abstrakte Werk von Belling als bizarr abtat. Durchaus etwas Positives gewann Cortissoz auch dem Werk von Dix, Hofer, Kokoschka, Modersohn-Becker und Schrimpf ab. Schrimpf habe als einziger deutscher Künstler einigen Sinn für Form. Beckmann und Grosz jedoch übergossen seiner Meinung nach ihr Werk mit Hässlichkeit.

Die deutsche Bildhauerkunst wurde höher eingeschätzt als die Malerei. Selbst konservative Kunstkritiker fühlten sich von Bildhauern wie Kolbe, de Fiori und Sintenis beeindruckt. Das war auf deren größeren Realitätssinn und die klassische Form zurückzuführen. Sie würdigten nicht nur das Können, sondern auch Empfindung und Charme, was sonst in Bezug auf die deutsche Kunst wenig vorkam. Barlach war für viele eine Entdeckung. Rezensenten nahmen ihn stärker als die anderen Bildhauer als „spezifisch deutsch“ wahr und schätzten seine „nordische“ oder „gotische“ Ausstrahlung, woraus tiefe Menschlichkeit strahle (Hagen Mai 1931 u. Vaughan 1931).

Ähnlich wie Barr empfanden Rezensenten Hofer als einen der wenigen Künstler, der französisch beeinflusst sei, d.h. der im Gegensatz zu den deutschgestimmten kultiviert sei (Goodrich 1931). Nach Angela Hagens (April 1931) Dafürhalten hatte er eine Gabe, die bei den Deutschen selten anzutreffen sei, und zwar Geschmack.

Der Erfolg der Neuen Sachlichkeit war bei den Kunstkritikern ebenfalls beträchtlich, obwohl Dix (5), Grosz (6) und Schrimpf (3), die diese Richtung repräsentierten, rein mengenmäßig innerhalb der Ausstellung nur untergeordnet vertreten waren. Kritiker bewunderten vor allem Dix' Können und scharfen Realismus, obwohl sie dessen Werk manchmal als „hart“ und „kalt“ empfanden (u.a. Hagen April 1931). Daneben interpretierten sie es auch als „symbolisch“ (Breuning u. Read 1931). Ausschlaggebendes Argument für die Aufwertung der sachlichen Maler war deren Realismus, der auch bezüglich der frühen Erwerbungen deutscher Kunst im MoMA ein wichtiges allgemeines Kriterium bei deren Kanonisierung gewesen war, wenn wir die Aufnahme eines Kunstwerkes in eine museale Sammlung als Indikator dafür betrachten.¹³⁹

Die Kunstkritiker versuchten im Großen und Ganzen unvoreingenommen und offen sich mit dem ungewöhnlichen Erscheinungsbild mancher Exponate auseinanderzusetzen, auch wenn diese nicht dem eigenen Schönheitsempfinden entsprachen (u.a. Breuning 1931). Einige riefen explizit zu Besonnenheit auf und dazu, die Kunstwerke nicht voreilig abzulehnen (Anonym 31. März u. Jewell 13. März 1931). Wie bereits erwähnt, bekehrte sich unvermutet auch Henry McBride (14. März 1931) von der *New York Sun* dazu, der bis dahin vornehmlich für französische Kunst Interesse gezeigt hatte. Er erklärte, die Ausstellung bedeute für ihn eine plötzliche Hinwendung zur deutschen Kunst und er habe unlängst noch einen Widerwillen gegen deutsche Kunst verspürt, die ihm einfach „zuviel“ gewesen sei. Von ihrer Roheit und Härte habe er sich abgestoßen gefühlt. Auf einmal habe er sich jedoch in das Werk von Klee¹⁴⁰ verliebt,

¹³⁹ Was die Ankäufe bis 1936 betrifft, so erwarb das MoMA von Dix 1932 *Dr. Mayer-Hermann* (1926). 1935 folgte dessen *Nelly mit Puppe* (1928) zusammen mit Beckmanns *Familienbild* (1920), beide Schenkungen von Abby Rockefeller. Im Falle Beckmanns könnte darüber gestritten werden inwieweit er als Realist oder Expressionist zu gelten habe. Eine Ausnahme ist Rockefellers Schenkung von Lehmbrucks Skulptur *Emporsteigender* (1913) 1936, womit früh ein Beispiel expressionistischer Kunst ins MoMA kam. Die antikisierende *Große Stehende* (1910) war allerdings bereits seit 1930 in der Sammlung.

¹⁴⁰ Barr zufolge fanden Besucher das Werk Klees während der deutschen Kunstausstellung 1931 plötzlich ganz hinreißend, während sie es im Jahr zuvor während der Klee-Ausstellung noch empört abgelehnt hätten. Das stimmt so nicht, denn er behauptete selbst an anderer Stelle, dass der Katalog zur Klee-Ausstellung ein Riesenerfolg gewesen sei, da dieser als einziger aller MoMA-Kataloge schnell ausverkauft gewesen sei (Barr, 29. März 1931b). Einerseits gab es zur Klee-Ausstellung mindestens

später Campendonk schätzen gelernt und dann, „vielleicht ein wenig widerwillig“, die Kraft Beckmanns, Hofers und Kokoschkas empfunden. Auf der jetzigen Ausstellung begeistere er sich für Grosz, in geringerem Maße auch für Kirchner.

Viele Kritiker bezeichneten die deutsche Kunst ganz allgemein als barbarisch, hart, roh und grob, was meistens abwertend gemeint war. Manchmal bekamen diese Adjektive jedoch, wenn nicht gar eine positive Wendung, doch zumindest eine gewisse Ambivalenz. Margaret Breuning glaubte, dass die Ausstellung bei solchen Amerikanern beliebt sein werde, die ihre „künstlerische Kost gerne gut gewürzt“ hätten, da sie mehr ungestümer Ausdruck sei als dass sie Subtilität enthalte, und da die Farbgebung der gezeigten Gemälde hart das Auge treffe (Breuning 1931). Diese „symbolische“ Kunst, die erst ergründet werden müsse, habe durchaus etwas anziehendes. Die Rezensentin ging denn auch davon aus, dass dies die erfolgreichste Ausstellung sein werde, die das MoMA bis dahin gezeigt habe.

Forbes Watson, Herausgeber der Zeitschrift *The Arts*, schätzte bereits auf der Carnegie International von 1927 die Ernsthaftigkeit der deutschen Kunst. Er charakterisierte sie als maskulin, unmodisch und von einem „erschreckenden Geschmack“ (Bealle 1990, S. 216). Diese Merkmale nahm er als durchaus positiv wahr. Unterschiedliche Autoren bewerteten dagegen die als gegensätzlich zur deutschen unterstellten Eigenschaften der französischen Kunst negativ (als „oberflächlich“ und „zivilisatorisch überformt“). So zog der konservative und nativistische Thomas Craven gegen die französische Kunst, beispielsweise den Kubismus und Surrealismus, zu Felde. Er verabscheute das „dekadente“ Paris, wo keine „gesunde“ Kunst entstehen könne.¹⁴¹ Ihm zufolge hatte die französische Kultur keine spirituellen Inhalte, sondern ging es ihr bloß um physischen Genuß und Sinnlichkeit (Craven 1934, S. 4). Dem gegenüber bewunderte er sehr wohl das Werk von Grosz.

ebenso viele positive wie negative Stimmen seitens der Kunstkritik (s. Einklebebücher des MoMA: *The Archives of American Art* [MoMA Archives, Public Information Scrapbooks]), andererseits wird aus den Rezensionen der deutschen Kunstaussstellung nicht ersichtlich, dass Klees Werk als hinreißend erfahren wurde. Meist wurde nur erwähnt, wieviel Werke ausgestellt waren und dass sein Werk bereits in New York bekannt sei. Einige Rezensenten erinnerten an Robert Macbeth, der Klee scharf angriff und ihn u.a. als „verrückt“ und „entartet“ bezeichnet hatte (Fox u. Macbeth 1931). Vielleicht bestimmte die dadurch entfachte Polemik Barrs Sicht auf den vermeintlich plötzlichen Umschwung in der Haltung gegenüber Klees Werk. So drastisch, wie Barr (1931d, p. 60) und in seiner Nachfolge andere Kunsthistoriker es darstellten (Hopfengart 1989/2005, S. 121), hatte sich meiner Ansicht nach die Haltung gegenüber Klee in den USA nicht verändert.

¹⁴¹ Siehe auch die Besprechung, Anonym 20. Mai 1934, von Thomas Cravens populärem Buch *Modern Art: The Men, the Movement, the Meaning* (1934).

Der gut repräsentierte Beckmann erregte viel Aufsehen, und Rezensenten empfanden ihn als einen sehr „starken Künstler“. Wie so oft knüpften die Kritiker hier wiederum an Barrs Einschätzung an. Die Ausstellung muss als wichtig für Beckmanns Anerkennung in den USA eingestuft werden, auch wenn der Galerist Israel Ber Neumann sich bereits 1927 mit der ersten, aber recht erfolglosen Einzelausstellung in den USA für ihn einsetzte (Kienle 2008, S. 14–16) und der Künstler 1929 für sein Bild *Die Loge* (1928) mit einer *Honorable Mention* der Carnegie International in Pittsburgh ausgezeichnet wurde. James Johnson Sweeney, Mitglied des Vorstandes des Junior Beirats im MoMA, der 1935 Kurator des Museums werden sollte, rezensierte die Ausstellung in der *Chicago Evening Post*.¹⁴² Er empfand Beckmann als die eindrucksvollste Figur, obwohl er in den USA nicht so bekannt sei wie Klee, Grosz oder Kokoschka (Sweeney 1931). In Gemälden wie *Familienbild* (1920) komme seine kompositorische Genialität zum Ausdruck. Seine Deformationen der Realität, seine Entstellungen und Verzerrungen empfand er als „urdeutsch“.¹⁴³

Lloyd Goodrich (1931), der sonst nicht viel für die Expressionisten übrig hatte, da diese seiner Meinung nach wenig Sinn für Form hatten, fand Beckmann den besten der älteren Künstler. Obwohl er mindestens genauso „brutal“ und „laut“ wie die anderen Expressionisten sei, überzeuge sein Realitätsbezug. Aus dieser Haltung heraus wird die relativ positive Reaktion auf die Ausstellung von eher realitätsnaher deutscher Kunst im Gegensatz zu Dreiers auf abstrakte Kunst konzentrierter Brooklyn-Ausstellung (1926/27) verständlich. Die als deutsch erfahrene Expressivität wurde als weniger störend empfunden als die abstrakte Kunst. Die *New York Times* erklärte den „kompromisslosen Realisten“ Beckmann zur Entdeckung des Jahres (Anonym 5. April 1931). Ähnlich wie in dieser Rezension entdeckte Helen Appleton Read in Beckmanns Werk eine Verschmelzung von Realismus und psychologischer Phantasie (Read 1931). Realismus bedeutete also keinesfalls blanken Naturalismus. Angela Hagen (April 1931) sah in Beckmann eine Persönlichkeit von solider Kraft. Was Beckmann an Verfeinerung aufopferte, gewann ihr zufolge seine Charakterisierung von Personen und Sachverhalten. Das Gemälde *Alte Schauspielerin* (1923) sei eine imposante Karikatur, farblich und kompositorisch klar. Hagen wies auf das dekorative Element in Beckmanns Werk hin: er

¹⁴² Dem Jahresbericht 1930/31 zufolge scheint Sweeney bereits Mitglied des Junior Beirats gewesen zu sein. Barr 1977, S. 621.

¹⁴³ Er griff hierbei auf den österreichischen Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862–1941) zurück, der rassistische Vorstellungen über den Verlauf der Kunstgeschichte vertrat. Strzygowski zufolge ist nordische Kunst im Gegensatz zur mediterranen nicht gegenständlich, sondern dekorativ. Sweeney erkannte diese Merkmale nicht nur in der alten deutschen Kunst, wie in den Werken Stefan Lochners und Matthias Grünewalds, sondern auch in der gesamten deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts.

arbeite konsequent an einem kaleidoskopischen Bildgefüge. Für den Kritiker der *New Yorker Volkszeitung* waren einige Gemälde Beckmanns starke realistische Szenen, obwohl er sonst den größten Teil der Exponate anderer Künstler wegen ihrer Realitätsferne als dekadent und pervers abstempelte (C.R. 1931). Er warnte seine Leser davor, diese moderne Kunst nur zu billigen, weil man politisch radikal sei. Ein wahrer Kult des Hässlichen werde betrieben, mit verzerrten Gesichtern, die die Besucher von allen Wänden aus den Gemälden wie böse Geister anschauten. Schmidt-Rottluff, Heckel, Mueller und manche Bilder von Dix kokettierten ihm zufolge förmlich mit Hässlichkeit.

Marc und vor allem sein dynamisches Gemälde *Die Roten Pferde* (1911), das aus gegenständlichen Formen, jedoch eher unnatürlichen Farben besteht, fand viel Anerkennung. Malcolm Vaughan (1931) spendete der leuchtenden Farbe Beifall, Elizabeth McCausland (1931) bescheinigte dem Künstler bezüglich der Farbe Sicherheit in der Gestaltung und Sensibilität. Marcs Werk wurde aber auch als überholt, als leere Dekoration und als oberflächlich wahrgenommen (Goodrich 1931). Das letztere Urteil geht auf Barr zurück, der Marcs Werk in erster Linie wegen seiner dekorativen Qualitäten rühmte (Ausst. New York 1931, S. 29), es ruft jedoch auch Reaktionen auf die abstrakte Kunst in Katherine Dreiers Brooklyn-Ausstellung (1926/27) in Erinnerung.

Vor allem Die Brücke wurde oftmals als veraltet und roh beschrieben. Ein deutscher Kritiker war überrascht darüber, dass ausgerechnet die Brücke-Künstler, denen im Nachkriegsdeutschland so viel positive Aufmerksamkeit zuteil wurde, von der amerikanischen Presse weniger enthusiastisch besprochen wurden (Anonym September 1931). Auch Barr fand, dass die Brücke vergleichsweise geringen Erfolg gehabt hätte und dem amerikanischen Publikum die größten Schwierigkeiten bereitete (Barr 1931d, S. 59–60). Trotzdem waren die Brücke-Künstler wichtig, um eine spezifische Vorstellung von moderner deutscher Kunst zu prägen. Nolde wurde regelmäßig positiv erwähnt, gleichwohl sein Hauptwerk *Tod der Heiligen Maria von Ägypten* (1912) unbeachtet blieb. Bereits vor der Eröffnung meinte Barr, dass Kirchners Ruhm nur national sei, ganz im Gegensatz zu Beckmann, Kolbe, Klee und Kokoschka, die eine internationale Ausstrahlung hätten.¹⁴⁴

Resümierend lässt sich feststellen, dass die Ausstellung ein breites Spektrum von ablehnenden bis hin zu begeisterten Besprechungen bewirkte. Selbst konservative Kunstkritiker wiesen in ihrer Mehrheit auf die positiven Aspekte hin, etwa im Hinblick auf klassische und realistische Tendenzen, wie sie beispielsweise in der deutschen Bildhauerkunst zum Ausdruck kamen. Der Expressionismus wurde zwar überwiegend

¹⁴⁴ Barr an E.A. Jewell d.d. 31. Januar 1931. Bibliothek MoMA, Releases.

abgewertet, aber er fand auch einige ernsthafte Befürworter. Die moderne deutsche Kunst wurde also nicht grundsätzlich abgelehnt und nicht aufgrund einer anti-deutschen Haltung. Dafür spricht der Umstand, dass die Kritiker die deutsche Schau insgesamt positiver aufnahmen als Dreiers internationale Brooklyn-Ausstellung mit vornehmlich abstrakter Kunst.

Barrs persönliche Einschätzung der Qualität des Expressionismus war Schwankungen unterworfen und manchmal geradezu gespalten. Das ist mit darauf zurückzuführen, dass sich seiner Ansicht nach die deutschen Künstler im Gegensatz zu den Franzosen auf den Inhalt und nicht auf die Form bezogen, die letztendlich die Qualität ausmacht, da sie das ureigenste Element der bildenden Kunst ist. Der Expressionismus war in jener Zeit noch nicht kanonisiert und es sollte noch dauern, bevor Barr erste Ölgemälde eines Brücke-Künstlers (Kirchner), von Kokoschka und von einem Repräsentanten des Blauen Reiters (Klee) anschaffte (abgesehen von vereinzelt Werken auf Papier). Das einzige wichtige Gemälde eines deutschen Künstlers, das in der Zeit, als die deutsche Ausstellung lief, als Schenkung Philip Johnsons in die Sammlung kam (1932), war das Bildnis *Dr. Mayer-Hermann* (1926) von Otto Dix. Diese Erwerbung stand im Einklang mit der beifälligen Haltung der Kunstkritik gegenüber Dix. Wenn die Aufnahme eines Künstlers in eine museale Sammlung als Indikator für die Kanonisierung gilt, so war damals für die neue deutsche Kunst weniger ihr expressiver Gehalt als vielmehr der Realismus der Darstellungen ein ausschlaggebendes Kriterium.

Der Einfluss des Nationalsozialismus auf die Kanonisierung

In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre war das Interesse für die nationalsozialistische Kulturpolitik in den USA gering. Diese vom Isolationismus geprägte Haltung veränderte sich erst, nachdem Deutschland 1937 eine entschiedene Haltung gegenüber moderner Kunst einnahm. Das Thema wurde jetzt zunehmend aufgegriffen und bestimmte den amerikanischen Kanonisierungsprozess deutscher Kunst, insbesondere den des Bauhauses und des Expressionismus.

Reaktionen auf die nationalsozialistische Kunstpolitik bis 1937

Amerikanische Kunstkritiker wiesen bis 1937 sporadisch auf die nationalsozialistische Verfemung moderner Kunst und Künstler hin. So lautete eine Überschrift in den *New York Times* in Bezug auf die Ausstellung *Modern European Art* im MoMA (4.–25. Oktober 1933):¹⁴⁵ ‚Kunst, die die Nazis missbilligen, im MoMA ausgestellt. Werke dreier deutscher Maler, deren Ruhm verblasste.‘¹⁴⁶ Der Rezension zufolge beabsichtigte Alfred H. Barr, Jr. nicht, die Andacht speziell auf die ausgestellten Gemälde von Oskar Schlemmer, Karl Hofer und Paul Klee zu lenken, die vor dem Regimewechsel in Deutschland sehr geschätzt worden seien. Außerdem wies die *New York Times* im Anschluss an die Besprechung darauf hin, das deutsche Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung habe mitgeteilt, dass die Entfernung von Gemälden dieser Künstler aus dem Dresdener Museum die Initiative eines einzelnen Direktors gewesen und nicht offiziell angeordnet worden sei. Die nationalsozialistische Haltung gegenüber moderner Kunst war zu diesem Zeitpunkt also noch unklar und widersprüchlich.

Homer Saint-Gaudens, der konservative Leiter der jährlich stattfindenden *Carnegie International* (Carnegie Institute, Pittsburgh), nahm von 1933–1939 sowohl von den Nazis abgeseignete Künstler als auch jüdische mit in die renommierte Ausstellung auf (Holz 2001, S. 106–107). Seine Haltung scheint in dieser Periode ambivalent gewesen zu sein. Doch wies er bereits 1934 auf den deutschen Antisemitismus hin, dass über Liebermann

¹⁴⁵ In der Ausstellung (Ausst. New York 1933) vertreten waren Ernst Barlach, Rudolf Bauer, Max Ernst, Karl Hofer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Georg Kolbe, Wilhelm Lehbruck, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer und vor allem französische Künstler. Auf die Verfemung moderner Kunst wiesen hin: Anonym 11. Oktober 1933, Burrows 8. Oktober 1933, Anonym November 1933 u. Anonym 15. Oktober 1933. The Archives of American Art (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks), reel 5058.

¹⁴⁶ ‚Art Nazis Spurned Is Exhibited Here. Work by Three German Painters Whose Fame Grew Dim Is Shown in Modern Museum.‘ Anonym 11. Oktober 1933.

ein Ausstellungsverbot verhängt worden sei und die Presse nicht mehr über ihn berichte (Saint-Gaudens 1934, S. 134 u. 139–140). Künstler wie Gert H. Wollheim hätten das Land verlassen müssen. Trotz des Ernstes der Lage sei die deutsche Kunst interessant und voll nordischer Vitalität, die nur ein wenig Muße und Mittel brauche, um wirklichen Einfluss ausüben zu können. Die deutsche Regierung versäume es, ihre Kunst finanziell zu unterstützen.

Charles L. Kuhn, Konservator des Busch-Reisinger Museums der Harvard-Universität, der 1935 eine Ausstellung von Werken auf Papier von George Grosz organisierte, äußerte seine Bedenken, gegen den Nationalsozialismus gerichtete Arbeiten auszustellen, da das Museum bislang der Anschuldigung habe entgehen können, dem einen oder anderen politischen Lager anzugehören.¹⁴⁷ In seiner Begründung lag insofern ein Widerspruch, als er zwar politische Werke zeigen wollte, aber nicht solche, die den Nationalsozialismus angriffen. Seine Neutralität scheint in diesem Fall nicht so neutral gewesen zu sein, wie er glauben machen wollte.

Erstaunlich ist, dass eine ganze Reihe von Künstlern, die Deutschland während des Nationalsozialismus verließen, die Vorstellung verbreiteten, dass ihre Emigration nicht politisch motiviert sei. Dazu gehörte Josef Albers, der erste Bauhauslehrer, der im November 1933 in die USA übersiedelte.¹⁴⁸ Am 29. November 1933 teilte er den *New York Times* mit, dass er Deutschland aus eigenem Entschluss verlassen habe und das Bauhaus eher aus ökonomischen als aus politischen Gründen geschlossen worden sei (Barnett 1997, S. 280). Dass er die Augen vor den politischen Realitäten verschloss, ist umso bemerkenswerter, als seine Frau, die Textilkünstlerin Anni Albers, eine zum

¹⁴⁷ An den Kunstsammler Erich Cohn schrieb Kuhn am 29. Oktober 1935: „I feel that the anti-war subjects will be entirely appropriate for us to exhibit but I am a little doubtful about the political drawings. If the subjects are definitely anti-Nazi, I feel that we should not show them, since the Germanic Museum so far has been able to escape the accusation of being on one side of the fence or the other. If, however, the drawings deal with political subjects that have no direct bearing on the Nazis, I think we could certainly show them.“ In Bezug auf diese und anderen Ausstellungen über Käthe Kollwitz (1934), Hubert Landau und Josef Albers (1936) wiesen Rezensenten manchmal auf die Verfolgung deutscher Künstler hin. Archiv Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA), Grosz-Ausstellung.

¹⁴⁸ Auf Betreiben von Philip Johnson, der selbst dem Faschismus nicht abhold war, wurde Albers eine Stelle am neu gegründeten Black Mountain College in North Carolina angeboten. Alternative Prinzipien der Selbstverwaltung und das gemeinschaftliche Leben von Lehrern und Studenten waren Grundlagen des Colleges. Josef Albers und seine Frau Anni spielten eine wichtige Rolle bei der Entwicklung eines fortschrittlichen Lehrplans, der ganzheitlich orientiert war. Im Gegensatz zu seinen früheren konstruktivistischen Ansätzen am Bauhaus spielten jetzt die Natur und organische Begriffe eine wesentliche Rolle. Albers wurde schnell erfolgreich in den USA: In den Jahren von 1933–1945 hatte er mehr als 20 Einzelausstellungen. Von 1950 bis 1959 war er Leiter der Designabteilung an der Yale Universität.

Protestantismus konvertierte Jüdin war. Auffällig ist auch, dass Josef Albers einerseits 1934 sein Werk in der von der faschistischen Regierung Italiens unterstützten Galleria del Milione (Mailand) ausstellte, sich aber andererseits weigerte, 1938 an einer Pariser Ausstellung des antifaschistischen Freien Künstlerbundes, einer Gruppe exilierter deutscher und österreichischer Künstler, teilzunehmen.¹⁴⁹ Er nahm nicht an der antifaschistischen Schau teil, um die Sicherheit seiner Familie in Deutschland nicht zu gefährden, und er riet den Organisatoren sogar, nichts Negatives über Deutschland öffentlich zu äußern (Bernstein 1997, S. 254). In einem Interview Ende 1933 teilte Anni Albers mit, ihre Kunst finde keine Zustimmung im offiziellen Deutschland, da dort die internationalen, persönlichen und nicht-politischen Vorstellungen über Kunst, die das Bauhaus teile, missbilligt würden. Für welche Kunstform man sich in Deutschland entscheiden werde, sei noch nicht zu sagen.¹⁵⁰

Die Haltung des Ehepaars Albers war unter den Bauhäuslern eher die Regel als eine Ausnahme. So biederte Schlemmer sich auch noch den Nationalsozialisten an, als er heftigen Attacken ausgesetzt war und sein Lehramt verlor.¹⁵¹ 1934 war er enttäuscht darüber, dass ihm der Auftrag des Propagandaministeriums für den Kongreßsaal im Münchner Deutschen Museum entging, da er doch als einziger versucht habe, die „Volksgemeinschaft“ darzustellen. Noch 1937 sah er Parallelen zwischen den Prinzipien seiner Kunst und dem nationalsozialistischen Staat.

Während die Albers' eine unpolitische Haltung beibehielten und die nationalsozialistische Verfemung moderner Kunst verharmlosten, war das im Falle von Grosz, der ebenfalls früh in die USA emigrierte, nur schwer möglich. Grosz folgte 1932 einer Einladung zum Unterricht in einem Sommerkurs an der Arts Students League (New York) und emigrierte wenige Tage vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler in die USA. Barbara McCloskey zufolge war hier Interesse für seine früheres Werk vorhanden, das, wie auch seine Emigration, in direktem Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus gesehen wurde (McCloskey 2001, S. 331). Marsden Hartley schrieb einen Katalogtext zu Grosz' erster wichtiger Ausstellung in der American Place Gallery von Alfred Stieglitz (1935). Er meinte, dass Grosz für sein frühes Werk sicher hingerichtet worden wäre, wenn

¹⁴⁹ Wassily Kandinsky, Paul Klee, Fernand Léger und Pablo Picasso stellten ebenfalls in der Galleria del Milione aus. Bernstein 1997, S. 261, Anm. 5.

¹⁵⁰ Anni Albers vermied es, sich näher zu äußern. Sie meinte: „We are too close to the change to see clearly, and besides there have been only discussions so far. We have been really too busy with our work to talk much about it. We had the invitation to come here, and we are very happy.“ Anonym 1. Dezember 1933.

¹⁵¹ Über die Haltung Schlemmers und anderer Bauhaus-Maler während des Nationalsozialismus: Droste 1993b.

er in Deutschland geblieben wäre. Er betonte, dass Grosz ein Emigrant sei und sein Werk von den Umständen herrühre, die er zurückgelassen habe. Das Werk des Künstlers sollte jedoch in seiner amerikanischen Schaffensperiode die satirische Schärfe verlieren, für die er in der Weimarer Republik bekannt geworden war.

Barrs frühe Einschätzungen

Anfang 1933 erholte Barr sich von einem Erschöpfungszustand in Stuttgart, wo er die Machtergreifung der Nationalsozialisten aus nächster Nähe mitverfolgen konnte. Nachdem er ungefähr vier Monate in Stuttgart verbracht hatte, schrieb er im Mai 1933 vier Aufsätze unter dem Titel ‚Hitler and the Nine Muses.‘ Zu diesem Zeitpunkt bestand seitens amerikanischer Verleger fast kein Interesse für seine Texte. Allein sein Freund Lincoln Kirstein veröffentlichte den Beitrag ‚Nationalism in German Films‘ in der Harvard-Zeitschrift *Hound & Horn* (Barr Januar 1934). Barr hatte die anderen Texte verschiedenen Zeitschriften angeboten, darunter *The New Republic*, *The Nation* und *Harper's Magazine*, die aber allesamt ablehnten (Sandler 1986, S. 102).

Erst zwölf Jahre später, nachdem Deutschland den Zweiten Weltkrieg verloren hatte, veröffentlichte *The Magazine of Art* Barrs Beiträge unter dem Haupttitel ‚Art in the Third Reich – Preview, 1933‘ (Barr 1945). Barr teilte dem Herausgeber John D. Morse mit, dass er die Texte damals aus Zorn und als Warnung verfasst habe. Die Gleichgültigkeit gegenüber der kulturellen Situation in Nazideutschland sei im Unterschied zu politischen und rassistischen Fragen jedoch zu groß gewesen (Sandler 1986, S. 102).¹⁵²

Barrs erster Beitrag („The Battle Band for German Culture“ – 1933‘) beschreibt die erste öffentliche Versammlung der Württembergischen Gruppe des nationalsozialistischen Kampfbundes für deutsche Kultur am 9. April 1933 (Barr 1945). Er erklärt, dass der Kampfbund das gesamte kulturelle Leben Deutschlands dominiere und die Absicht habe, alles „Undeutsche“ und Internationale zu verbannen, und er nennt eine ganze Reihe von

¹⁵² Jacques Barzun, wie Barr Mitglied des Beirats (editorial board) des *Magazine of Art*, machte ähnliche Erfahrungen. Nach seiner Rückkehr aus Deutschland im Herbst 1934 lehnten Zeitschriftenredaktionen seinen Text über die kulturellen Entwicklungen in Deutschland ab: „But as Alfred Barr had discovered the year before, the importance of the facts and their bearing was generally poo-hooed. I was told that Nazi esthetics was all propaganda with no teeth in it.“ (*Magazine of Art*, Oktober 1945, Jg. 38, Nr. 6, S. 211). Als Barzun seine Einsichten durch die Pariser Weltausstellung 1937 bestätigt sah, verarbeitete er seine früheren Aufzeichnungen im dritten Kapitel seines Buches *Of Human Freedom* (Barzun 1939).

Museumsdirektoren und lehrenden Künstlern an Akademien, die bereits durch das neue Regime entlassen worden waren.

Im zweiten Beitrag („Returning Sanity“ in German Art – 1933‘) geht Barr auf eine am 1. März 1933 eröffnete, vom Württembergischen Kunstverein organisierte Retrospektive Oskar Schlemmers ein (Barr 1945). In seinem Text zitiert er den Stuttgarter *NS-Kurier*, der die Ausstellung am 11. März 1933 angriff und prophezeite, dass zum letzten Mal künstlerischer „Kulturbolschewismus“ gezeigt worden sei. Barr weist darauf hin, dass Schlemmers Kunst doch gar nicht politisch sei und der *NS-Kurier*-Kritiker wohl davon ausgehe, dass ein stilistisch radikales Gemälde auch politisch radikal sei, – eine Gleichstellung, wie sie auch in Amerika geläufig sei. Der Kunstkritiker beklage, dass die Gemälde Schlemmers unfertig und die Farben unmöglich (nicht natürlich) seien. Ähnliches sei bereits im 19. Jahrhundert über die Impressionisten, Whistler, Turner und Constable behauptet worden.

Die Schlemmer-Ausstellung, die eigentlich einen Monat lang zu sehen sein sollte, wurde bereits am 12. März 1933 wieder geschlossen. Außerdem räumte das moderne Kunstmuseum Württembergs zwei Gemälde des Künstlers ins Depot. Barr macht darauf aufmerksam, dass diese Ereignisse nicht ohne Bedeutung seien, da Schlemmer der bekannteste lebende Künstler Stuttgarts sei. „Schutz der Bilder nach ungünstigen Pressemeldungen“ sei die Erklärung der Museumsvertreter für ihre Aktion gewesen. Die Gemälde seien wie die dem neuen Regime politisch oder rassistisch verhassten Personen behandelt worden, die ins Gefängnis, in „Schutzhaft“ (Schutz durch Haft) kämen. Diese Parallele gehe nicht ganz auf, da die neue Regierung keine direkten Schritte unternommen habe, die Ausstellung zu schließen. Die Vertreter des Kunstvereins und des Museums hätten vor allem sich selbst beschützt, nicht so sehr die Gemälde. Er hatte recht. Die Ausstellungsmacher reagierten übervorsichtig, wodurch sich eine Selbstgleichschaltung vollzog. Barr zufolge wurden kurz nach der Schlemmer-Ausstellung aus der Stuttgarter Staatsgalerie auch Gemälde von Otto Dix, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller und Karl Schmidt-Rottluff entfernt.

Daraufhin setzte sich Barr mit Philip Johnson in Verbindung und kaufte in dessen Namen eines der heute bekanntesten Gemälde Schlemmers, *Bauhaustreppe* (1932), das der Kunstverein zeigte. Johnson stellte das Werk dem MoMA als Leihgabe zur Verfügung und schenkte es schließlich 1942.

Weiterhin informierte Barr darüber, dass aus den Museen in Dresden und Leipzig Kunstwerke verbannt worden seien, in Frankfurt ganze Galerien geschlossen wurden und in Nürnberg der Ankaufbetrag von modernen Gemälden auffällig angegeben werde, wobei

das Wort Kunst nur in Anführungszeichen genannt werde. Es existiere jedoch ein Widerspruch, da nur ein Teil der Werke von Grosz und Dix angegriffen würde. Grosz' Zeichnung eines Berliner Elendsviertels und Dix' Porträt der Tänzerin Anita Berber bekamen diskreditierende Beschriftungen verpasst, während das bei den Porträts von Grosz' Mutter und Dix' Sohn nicht der Fall war. Das ungleiche Verhalten habe offenbar nichts mit dem Malstil zu tun, sondern mit dem Thema: Babys und Mütter seien im Gegensatz zu Slums und bestimmten Tänzerinnen gebilligte Motive. Was gerade als die deutscheste aller Kunst erscheint, der Expressionismus von Schmidt-Rottluff oder Klee und der übertriebene Realismus von Dix und Grosz, würde missbilligt.

Barr erkannte zu einem frühen Zeitpunkt die sich mit dem Regimewechsel anbahnenden Entwicklungen. Dass damals fast keiner seiner Beiträge veröffentlicht wurde, zeigt, wie wenig die Analyse des bereits bekannten Museumsdirektors in den damals von einer isolationistischen Stimmung geprägten USA geschätzt wurde.

Kunstkritik 1937

Trotz der früh einsetzenden Repressalien nahmen die Nationalsozialisten erst 1937 einen eindeutigen Standpunkt in ihrer Kunstpolitik ein. In jenem Jahr fand in München erstens die *Große Deutsche Kunstausstellung* statt, die die offiziell propagierte deutsche Kunst zeigte, und zweitens die Ausstellung *Entartete Kunst*, die als Attacke gegen die moderne Kunst inszeniert war. Beide großen Ereignisse wurden in der amerikanischen Presse breit besprochen.¹⁵³ Die Grundhaltung der amerikanischen Kunstkritik, die sich hier abzeichnete, sollte sich, trotz zugleich widersprechender Tendenzen, als ganz wesentlich für den bald darauf einsetzenden Kanonisierungsprozess moderner deutscher Kunst erweisen.

Die Rezensenten stimmten allgemein einen sachlichen Ton an oder sie verurteilten die Unterdrückung der demokratischen Grundwerte: Recht auf künstlerische Freiheit und Meinungsfreiheit. Die Überschriften waren jetzt schärfer als zuvor und lauteten: ‚Germany „Nazified“ Art‘ (Anonym 16. Juli 1937), ‚Modernism Is Now Verboten‘ (Nyson 1937) und ‚Germans Ask: Does Fuehrer's Frustrated Ambition as Artist Explain

¹⁵³ Berücksichtigt werden folgende Rezensionen: *Chicago Daily Tribune* (16., 17., 19., 23. u. 29. Juli u. 6. August 1937), *Christian Science Monitor* (19. Juli, 6. August, 23. September 1937), *The Courier-Journal*, Louisville (13. August 1937), *Herald Tribune* (22. August 1937) *The New York Times* (16. März; 17., 18., 20. u. 25. Juli; 4., 5., 6., 12. u. 22. August; 1. September u. 27. November 1937), *Springfield Sunday Union and Republican* (29. August 1937), *The Washington Post* (18. u. 19. Juli u. 26. September 1937).

„Degenerate Art“ Ban?“ (Barnes 1937). Kunstkritiker erklärten, dass im jetzigen Deutschland ausschließlich die nationalsozialistische Regierung bestimme, was „gute“ bzw. „schlechte“ Kunst sei und zwar nicht gemäß künstlerischen Kriterien, sondern gemäß ihrer politischen Nützlichkeit (Tolischus 1937). Die Kunst des Dritten Reichs sei in eine Uniform gesteckt worden; Künstler seien wie Soldaten der nationalsozialistischen Weltanschauung rekrutiert worden. Auch gehe die deutsche Kunstkritik nicht mehr von ästhetischen Gesichtspunkten aus, sondern von politischen und rassistischen (Anonym 16. März u. Nyson 1937). Künstler und Kulturträger seien aus öffentlichen Stellungen entlassen, gefangen genommen und verbannt worden (Anonym 23. Juli 1937). Hitler beabsichtige die sogenannte „entartete Kunst“ auszulöschen und zwar nicht nur die deutsche, sondern alle internationalen „ismen“, wie Kubismus, Futurismus, Dadaismus und die abstrakte Kunst. Unterschiedlichste Kunstformen würden unter dem Nenner „jüdischer Kulturbolschewismus“ in einen Topf geworfen (Tolischus 1937). Alles, was Hitler nicht begreife, werde als „undeutsch-jüdisch“, marxistisch und bolschewistisch gebrandmarkt (Barnes 1937).

Bei den Rezensenten rückte eine ästhetische Bewertung in den Hintergrund. Sie vermieden es, die verfemte Kunst zu verurteilen, um sich nicht auf die Seite der Nationalsozialisten zu stellen. Sie wiesen darauf hin, dass diese Künstler international viel bekannter seien, als die jetzt durch die Nazis offiziell befürworteten. Elizabeth McCausland bezeichnete die moderne deutsche Bewegung von nach dem Ersten Weltkrieg als einen Glanzpunkt, der im Expressionismus, Funktionalismus, Bauhaus und International Style Ausdruck gefunden habe. Sie zitierte Barrs Ausstellungskatalog von 1931, in dem dieser der deutschen Kunst in der internationalen Hierarchie einen Platz mit an vorderster Stelle einräumte (McCausland 1937). Sie kam zu dem Schluß, dass in einem Regime, das auf Zensur basiere, keine Kultur gedeihen könne.

Ein Rezensent meinte am Rande, dass einige skurrile, kubistische Werke im Stile Picassos und dadaistische Arbeiten, welche die deutsche Presse reproduziert hatte, ohne Frage unverständlich seien (Nyson 1937). James Montgomery Flagg, vor allem bekannt für sein *Uncle Sam* Plakat mit der Aufschrift „I Want You For U.S. Army“, bewunderte in einem Interview, das übrigens keinen direkten Bezug zu den Münchner Ausstellungen hatte, Hitlers Angriff auf modernistische und seiner Meinung nach „dekadente“ Bewegungen. Er verachte die französische Moderne, die häßlich sei (Cady 1937). Rezensenten stimmten sonst jedoch kaum Hitlers Diffamierung moderner Kunst zu.

Die genannten Kunstkritiker werteten die offizielle Kunst nicht nur wegen ihres propagandistischen Charakters ab, sondern auch wegen ihrer künstlerischen Begrenztheit

und geringen Qualität. Doch eine wirkliche ästhetische Stellungnahme spielte auch hier bei den meisten, wenn überhaupt, nur eine untergeordnete Rolle. Es stehe fest, dass die Kunst (mit Ausnahme vielleicht der Architektur) seit dem Regimewechsel keinerlei Bedeutung erreicht habe (Nyson 1937), sie sei akademisch, mittelmäßig oder schlichtweg schlecht, auch wenn einige gute Skulpturen dabei seien (Barnes 1937). Andere charakterisierten die offizielle Malerei als gleichförmig (auch thematisch) und steril; die akribische Technik und Glätte des Farbauftrags habe einen lithografischen, plakathaften Charakter (Tolischus 1937). Insgesamt bezogen die amerikanischen Kunstkritiker von 1937 Stellung gegen die NS-Kulturpolitik, sofern sie nicht rein sachlich darüber informierten. Diese Haltung wirkte sich positiv auf die Rezeption der modernen Kunst aus, da die Rezensenten diese zumindest nicht abwerteten, um sich so vom Nationalsozialismus zu distanzieren.

Die Kanonisierung des Bauhauses

Margret Kentgens-Craig veranschaulicht in ihrer Studie zur Rezeption der Bauhaus-Architektur in den USA bis 1936, dass moderne Architektur anfangs kaum Beachtung fand (Kentgens-Craig 1993, S. 27–28, 31 u. 33). Die vom Bauhaus propagierte Abkehr von Ornament, Historisierung und stilistischer Verkleidung empfand man als Werteverlust, denn sie widersprach überkommenen Schönheitsvorstellungen. Henry-Russell Hitchcock schrieb 1927 seinen ersten Beitrag über moderne Architektur in *The Hound and Horn* (Hitchcock 1927), wenig später setzten sich auch große Architekturzeitschriften mit dem Neuen Bauen auseinander. Das Bedürfnis nach Erneuerung war zunächst auf einen kleinen Kreis von Fachleuten begrenzt. Um 1930 wurde zwar der Abstand zwischen der traditionellen Ausbildung und den neuen beruflichen Anforderungen kritisiert, doch erst gegen Mitte der dreißiger Jahre wurde das Bauhaus seriös in die Diskussion mit einbezogen. Während Rezensenten der frühen zwanziger Jahre die ungewohnten, abstraken Formen der europäischen Architektur-Avantgarde oft noch kompromisslos und polemisch abgelehnt hatten, schlugen sie im Laufe der Jahre in den Fachzeitschriften einen sachlicheren Ton an.

Für die Einführung des Bauhauses in den USA war die Architektur- und Designabteilung des MoMA und dabei vor allem Philip Johnson von großer Bedeutung. Ziel der einflussreichen Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) war es, die moderne Architektur innerhalb einer breiten internationalen Bewegung zu präsentieren und dafür in den USA zu werben. Mit der Ausstellung und den begleitenden

Publikationen fanden Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe erstmals breite und institutionell abgesicherte Publizität in den USA.¹⁵⁴ Die unmittelbare Resonanz der Fachkritik war verhalten (Kentgens-Craig 1993, S. 74). Werkbeispiele von Gropius bekamen gemischte Kritiken, solche von Mies van der Rohe überwiegend positive. Andere Bauhäusler fanden in der Architekturkritik bis Mitte der dreißiger Jahre wenig oder keinerlei Beachtung, abgesehen von Hannes Meyer, der trotz seiner Verdienste als Direktor des Bauhauses negativ beurteilt wurde, was letztendlich darauf zurückzuführen ist, dass er als Kommunist galt.¹⁵⁵ Lincoln Kirstein tat sein Direktorat im Katalog zur Ausstellung der Harvard-Society (Ausst. Cambridge 1930/31) als eine widerwärtige kommunistische Zwischenphase ab. In den nächsten Jahrzehnten wurde Meyer marginalisiert, wodurch es zu einer selektiven Darstellung des Bauhauses kam. Mit dazu beigetragen haben Meyers Vorbehalte gegen eine formalistische Architektur, gegen einen Bauhausstil. Seit Ende der zwanziger Jahre stand in der amerikanischen Rezeption nicht mehr das ganze Bauhaus im Mittelpunkt des Interesses, dafür erlangte sein Gründer Walter Gropius immer größere Bedeutung (Kentgens-Craig 1993, S.101–102).

Bauhaus 1919–1928 im MoMA (1938/39)

Vom 7. Dezember 1938 bis zum 30. Januar 1939 organisierte das MoMA in seinen temporären Räumen im Rockefeller Center die Ausstellung *Bauhaus 1919–1928*, die danach in etwas verkleinerter Form auch an anderen Orten in den USA gezeigt wurde. Diese Schau mit ungefähr 700 Exponaten blieb lange Zeit die wichtigste Ausstellung über die Kunstschule. Die Organisation lag bei Herbert Bayer, dem früheren Leiter der Bauhaus-Druckerei und -Reklamewerkstatt. Bayer, Walter Gropius und dessen Frau Ise gaben den Ausstellungskatalog heraus, der sich auf die Jahre bis 1928, also Gropius' Direktorat, beschränkte (Ausst. New York 1938).

Barr steuerte für den Katalog ein dreiseitiges Vorwort bei, das, wie auch der Pressebericht, die Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten 1933 betonte (Ausst. New York 1938, 5–6). Er erklärte, dass aufgrund des Wahns (illusion) der Nationalsozialisten, die moderne Möbel, Flachdächer und abstrakte Malerei als entartet

¹⁵⁴ Neben dem Katalog (Mitarbeit von Barr und Lewis Mumford) erschien das ergänzende Buch *The International Style: Architecture since 1922* (New York 1932). Johnson und Henry-Russell Hitchcock stellten die Architekten Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius und J.J.P. Oud als die wichtigsten Vertreter eines neuen Stils vor, der eine Alternative zum vorherrschenden historistischen Eklektizismus bot. Kentgens-Craig 1993, S. 123.

und bolschewistisch brandmarkten, jetzt ehemalige Bauhaus-Meister in den USA lebten und sich so deren Gedankengut und Design über die Welt verbreite. Das Bauhaus, womit auch er die Dessauer Periode seit 1925 meinte, gehöre zu den wichtigsten kulturellen Errungenschaften Deutschlands. In Dessau vollzog sich die Hinwendung zur Architektur, zu Industrie und Funktionalismus, wie es mustergültig im Bauhaus-Gebäude von Gropius zum Ausdruck kam. Dagegen spielte Barr die Bedeutung der frühen Phase herunter, wozu die utopischen Gemeinschaftsideen, Sympathien für die Arbeiterbewegung und expressionistische Tendenzen gehörten.

Indem Barr und die Herausgeber des Kataloges Merkmale benannten, die ihrer Meinung nach das Bauhaus ausmachten, und indem sie explizit auf Unterschiede zu anderen Kunstschulen eingingen, verschafften sie dem Bauhaus Existenz, „machten sie ihm einen Namen“. Die Bezeichnung Bauhaus diene als Erkennungszeichen, das sich wie eine Marke durchsetze. Obwohl in Deutschland gegründet, galt die Bezeichnung eher als eine internationale Erscheinung. Sie schufen ein einseitiges Bild, indem sie sich auf das Gropius-Direktorat konzentrierten und Hannes Meyer übergingen, der aufgrund seiner politisch linken Haltung eine negative Ausstrahlung auf die Rezeption gehabt hätte. Die Herausgeber richteten ihr Augenmerk auf die unpolitische Seite des Bauhauses und löschten die unbequemen Elemente seiner Geschichte ganz einfach aus (Ausst. New York 1938, S. 90).

Anfänglich beabsichtigte Barr, darauf hinzuweisen, dass das Bauhaus durch seine politische Anbindung an die Weimarer Republik geschlossen worden sei. Sein Vorschlag stieß jedoch bei den ehemaligen Bauhäuslern, die die Ausstellung organisierten, auf Ablehnung. Dennoch betrachtete die Öffentlichkeit die Kunstschule als künstlerischen Ausdruck demokratischer Werte, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.¹⁵⁶ Barrs Formulierung hätte zweifellos eine identitätsstiftende Wirkung erzielt, da eine antifaschistische Gesinnung mit demokratischen Werten assoziiert wurde, obwohl eine

¹⁵⁵ Funktionalismus wurde mit Kommunismus gleichgesetzt (Kentgens-Craig 1993, S. 107 u. 109–113). Es hieß, Meyer habe wegen seiner politische Ausrichtung das Bauhaus in seiner Existenz bedroht.

¹⁵⁶ Barr schlug Gropius in einem Brief vom 10. Dezember 1938 folgendes Statement vor: „In 1933 the Bauhaus was closed by the National Socialist Government. Because the Bauhaus had developed during the Social Democratic regime the National Socialists felt that it was politically related to the German Democracy and was therefore suspect.“ (MoMA Archives, NY: Exh.nr. 82 [*Bauhaus 1919–1928*]). Ise Gropius notierte dazu handschriftlich: „The radical innovations took place in the field of art and education and were never related to any political party program.“ Bauhaus-Archiv, Berlin. Nachlaß Walter Gropius. Zitiert in: Hahn 1997, S. 222, Anm. 24.

solche auch in den Verdacht geraten konnte, politisch linksstehend oder gar kommunistisch zu sein.¹⁵⁷

Die früheren Bauhäusler verhielten sich äußerst unpolitisch, was bei Barr und den ihm oftmals folgenden Kunstkritikern weniger der Fall war. Für die Bauhäusler spielte die politische Einbindung in die Weimarer Republik kaum eine Rolle, und sie enthielten sich sogar jeglicher Verurteilung des Nationalsozialismus. Politische Exilanten sollten sie darum auf keinen Fall genannt werden. Opportunistisch genug hatten Bayer und Gropius vor ihrer Emigration sogar an der Gestaltung von nationalsozialistischen Propaganda-Ausstellungen mitgearbeitet.¹⁵⁸ Statt politisch Farbe zu bekennen, konzentrierten sie sich noch während der New Yorker Ausstellung (1938) auf die Verteidigung der Prinzipien der Moderne gegen die der Beaux Arts. Ähnlich wie Albers, der sich niemals als Exilant bezeichnete, verstand der Bauhaus-Gründer Gropius sich nicht als Flüchtling. Die Kunstkritikerin Elizabeth McCausland verurteilte Gropius' unpolitische Haltung und bezeichnete es als „extrem gefährlich und töricht“, dass er während einer Pressekonferenz im Dezember 1938 im MoMA verkündete, dass Kunst nichts mit Politik zu tun habe.¹⁵⁹

Auch in Deutschland vermochte das Bauhaus nicht mit seinen ästhetischen Mitteln, die von sich aus nicht demokratisch waren, Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu leisten. Peter Hahn stellt dar, dass die Haltung der Bauhäusler gegenüber dem Nationalsozialismus voll von Widersprüchen war (Hahn 1997, S. 214–216 etc.). Obwohl einige Künstler aufgrund ihrer jüdischen Herkunft und kommunistischer

¹⁵⁷ Barr äußerte sich gegenüber Gropius besorgt darüber, dass die Ausstellung als jüdisch und kommunistisch betrachtet wurde. Sein Vorschlag darauf hinzuweisen, dass am Bauhaus keine oder fast keine Juden beschäftigt gewesen seien, verwarf Gropius (Barr an Gropius am 10. Dezember u. Gropius an Bayer am 15. Dezember 1938, MoMA Archives, NY: Exh.nr. 82 [*Bauhaus 1919–1928*]).

Selbst wenn die Öffentlichkeit Künstler pries, die sich vom Nationalsozialismus lossagten, legte das FBI über Gropius und Mies van der Rohe Akten an, die Angaben über ihre Kontakte und von ihnen unterschriebene Petitionen enthielten, die als „unamerikanisch“ und „kommunistenfreundlich“ eingestuft wurden (Kentgens-Craig 1993, S. 175).

¹⁵⁸ Zu Beginn des Naziregimes hoffte Gropius auf „eine Etablierung der Moderne als ‚deutsche‘ Kunst nach dem italienischem Vorbild“ (Nerdinger 1993c, S. 154–158). Selbst noch nach seiner Professur in Harvard empfand er sich als „loyaler deutscher Staatsbürger“, und verweigerte er die Nennung seines Namens für die *American Guild for German Cultural Freedom*. Zum opportunistischen Verhalten der Bauhäusler während des Nationalsozialismus: Nerdinger 1993a u. Hahn 1997.

¹⁵⁹ McCausland kritisierte ebenso Grosz, da dessen Werk seine frühere politische Schärfe verloren habe. Sie empfand es als eine bürgerliche Pflicht der durch die Nationalsozialisten Verfolgten, die in den USA Zuflucht gefunden hatten, sich aktiv für den

Aktivitäten in Konzentrationslagern umkamen, führte die Bauhaus-Zugehörigkeit nicht zwangsläufig zur Verfolgung. Ehemalige Bauhäusler hofften auf die Anerkennung der Nationalsozialisten und waren in den Bereichen Architektur, Grafik, Design und Ausstellungswesen beschäftigt.¹⁶⁰ Eine ganze Reihe der bekanntesten Lehrer des Bauhauses sind emigriert. Hierbei kann jedoch kaum von Exil im engeren Sinn oder von antifaschistischem Widerstand gesprochen werden. Vielmehr spielten berufliche Erwägungen die ausschlaggebende Rolle (Kentgens-Craig 1993, S. 166). Gleichzeitig war die Emigration Folge der Beeinträchtigung der Arbeitsmöglichkeiten unter dem Nationalsozialismus. Mies van der Rohe Emigration in die USA war von der Hoffnung getragen, die Anerkennung zu erhalten, die ihm die Nazis versagten (Nerdinger 1993, S. 163). Barr setzte sich dafür ein, ihn in die USA zu holen. Politische Gründe waren jedenfalls unwesentlich, denn Mies van der Rohe war überzeugt, die moderne Form sei auf jeden Inhalt übertragbar.

Der Katalog der Bauhaus-Ausstellung (1938) war ein Instrument, das dem Bekanntwerden vieler Bauhäusler in den USA diente: behandelt wurden das Black Mountain College in North Carolina (Josef und Anni Albers, Alexander Schawinsky), das New Bauhaus in Chicago (László Moholy-Nagy, Hin Bredendieck, György Kepes),¹⁶¹ die Architektur-Abteilungen der Harvard-Universität (Gropius, Marcel Breuer) und des Armour Institute of Technology (das spätere Illinois Institute of Technology) in Chicago (Mies van

Erhalt demokratischer Freiheiten einzusetzen, ähnlich wie Thomas Mann es tat. McCausland 26. März 1939 u. Anonym 15. April 1939.

¹⁶⁰ In der Architektur wurden Industrie- und Waffenbauten zu einem Schwerpunkt der Moderne. Auch arbeiteten Modernisten im grafischen Bereich für nationalsozialistische Propaganda (Herbert Bayer). Wilhelm Wagenfeld machte Karriere als Industriedesigner. Ernst Neufert, Verfasser der Bauentwurfslehre und ehemaliger Mitarbeiter von Walter Gropius, war Albert Speers Beauftragter für Normungsfragen. Hanns Dustmann, ebenfalls früherer Mitarbeiter von Gropius, arbeitete als Reichsarchitekt der Hitlerjugend. Fritz Ertl war an der Entwicklung von Baracken im Konzentrationslager Auschwitz beteiligt. Es gab auch viele unauffällige Existenzen, deren Arbeiten nicht politisch instrumentalisiert wurden. Nerdinger 1993b, S. 19–20 etc.

¹⁶¹ Moholy-Nagy eröffnete 1937 das New Bauhaus, das spätere Institute of Design, welches das volle, unter Gropius in Weimar und Dessau entwickelte Ausbildungsprogramm weiterentwickelte, wobei der Einsatz maschineller Techniken intensiv betrieben wurde. Die hier herausgebildete Methodik wurde von anderen amerikanischen Hochschulen (in vielfach modifizierter Form) übernommen und dadurch die Beaux-Art-Tradition zurückgedrängt. Die Herangehensweise von Moholy-Nagy in der Fotografieausbildung ist bis zum heutigen Tage in amerikanischen Ausbildungsstätten präsent (Droste 2001, S. 356). Da er keine öffentliche Unterstützung erhielt, waren enge Verbindungen mit der Wirtschaft notwendig, und seine kommerziellen Tätigkeiten, wie Produktdesign, gewannen an Bedeutung. Nach Moholy-Nagys Tod wurde das Institute of Design 1949 in das von Mies van der Rohe geführte Illinois Institute of Technology integriert.

der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Walter Peterhans), das Laboratory of Industrial Design in New York und die Southern California School of Design, wo ehemalige Bauhaus-Studenten unterrichteten (Ausst. New York 1938, S. 7, 215–217 etc.).

Die Ausstellung erhielt besondere Aufmerksamkeit in der Presse.¹⁶² Ein immer wieder aufgenommenes Thema, das in seiner politischen Aktualität großes Aufsehen erregte, war die Schließung des Bauhauses unter den Nationalsozialisten. Mit Hinweis auf den politischen Hintergrund werteten die Rezensenten diese Kunstschule stark auf. Obwohl sie nur ungenau auf die Ereignisse eingingen, die zur Schließung führten, spielte der politische Aspekt eine prominente Rolle, was schon in den Überschriften zum Ausdruck kam: ‚Nazi-Banned Art is Exhibited Here‘ und ‚Functional Art, Exiled by Nazis, Exhibited Here‘ (Anonym 4. Dezember 1938a u. b). Die plakative Darstellung kreierte einen krassen Gegensatz zwischen dem sogenannten nationalsozialistischen Verbot des Bauhauses in Deutschland und der freiheitlichen USA, zwischen den Nazis und den Bauhäuslern. Unerwähnt blieben die Widersprüche, die Fortführung der Tätigkeiten von Bauhäuslern während des „Dritten Reiches“, Kompromissbereitschaft, Anpassung und Nutzbarmachung durch das Regime. Unbesprochen blieb auch, dass der Lehrkörper des Berliner Bauhauses sich nach einer polizeilichen Durchsuchung am 20. Juli 1933 selbst aufgelöst hatte. Rezensenten empfanden es als völlig abwegig, dass die Nationalsozialisten moderne Architektur, Design und abstrakte Malerei als „entartet“ und „bolschewistisch“ brandmarkten. Barr wusste, dass die Kunstkritik anders hätte reagieren können: dass antideutsche, antikommunistische und antisemitische Reflexe hätten ausgelöst werden können. Darum waren sein Vorwort und der Pressebericht so wichtig. Geschickt hatte er die gewünschte Perspektive vorgegeben, auf welche die Rezensenten dann gerne zurückgriffen.

Die Schließung des Bauhauses als ein gewaltsamer Akt der Nationalsozialisten bestimmte die Rezeption wesentlich mit, wodurch die Bauhäusler als Opfer des

¹⁶² Vorliegende Analyse berücksichtigt die Artikel u.a. folgender Zeitungen und Zeitschriften: *Art Digest* (15. Dezember 1938, 1. Januar, 1. August, 1. September 1939), *Christian Science Monitor* (20. Dezember 1938), *Daily Worker* (30. Dezember 1938), *Dallas Times Herald* (1. Januar 1939), *New Republic* (11. Januar 1939), *New York Evening Post* (10. Dezember 1938), *New York Herald Tribune* (4., 7., 11., 16. Dezember 1938), *New York Sun* (10. Dezember 1938, 28. Januar 1939), *New York Times* (4., 5., 7., 18., 25. Dezember 1938, 1. Januar 1939), *New York World-Telegram* (10. Dezember 1938), *New Yorker* (24., 31. Dezember 1938), *San Francisco Chronicle* (3., 23. Dezember 1938), *Springfield Morning Union* (18. Dezember 1938), *St. Louis Post Dispatch* (25. Dezember 1938), *Washington Post* (18. Dezember 1938). Gesammelte Besprechungen befinden sich in: MoMA Archives, NY: Exh.nr. 82 (*Bauhaus 1919–1928*) u. The Archives of American Art (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks), reel 5063.

Naziregimes Mitleid und Sympathie weckten.¹⁶³ Dass die in ihrem Heimatland „verbotene“ Institution mit einer großen Ausstellung im MoMA geehrt wurde, war ein politisches Statement, das die demokratischen Grundwerte der USA bestätigte und somit identitätsstiftend wirkte. Das Bauhaus wurde zum Hort demokratischer Werte stilisiert, obwohl die Ausstellungsorganisatoren es strikt ablehnten, die Kunstschule mit einem bestimmten politischen System zu identifizieren.¹⁶⁴ Einmal angenommen Hitler hätte das Bauhaus zur Ausbildungsstätte offizieller Staatskunst ernannt, wäre eine Vereinnahmung durch westliche Demokratien unmöglich geworden.

Barr historisierte das Bauhaus nicht nur, sondern er aktualisierte es auch. An sein Vorwort anknüpfend erkannten die Rezensenten der Kunstschule historische Bedeutung zu. Sie habe moderne Architektur und Design enorm beeinflusst, wie u.a. die Entwicklung guten Designs für die Massenproduktion. Das Bauhaus sei damit eine der bedeutendsten Kunstschulen des 20. Jahrhunderts, wenn nicht sogar die bedeutendste überhaupt. Die meisten Kritiker fanden, dass der Einfluss der Schule nicht etwa beendet sei, sondern durch die Emigration ehemaliger Bauhäusler Verbreitung über die ganze Welt gefunden habe, insbesondere in den USA. Einige Kritiker, die allerdings weniger stark in Erscheinung traten, widersprachen der aktualisierenden Auffassung, um das Bauhaus abzuwerten.¹⁶⁵

¹⁶³ Leslie Topp (2001, S. 579–580) betont meines Erachtens zu sehr die negativen Bemerkungen aus Besprechungen zur Ausstellung, da diese zu einer Minderheit gehörten. Das gilt auch für den Verriss Henry McBrides (10. Dezember 1938), der meinte, dass die Versuchung groß sei, Künstlergruppen besonders freundlich gesonnen zu sein, die sich in den sicheren USA geltend machen wollten. Er spielte hiermit auf die im Nationalsozialismus verfolgten Künstler an, verdeutlichte aber zynisch, dass er sich nicht einer solchen Sympathiebekundung anschließe. Topps ausführliches Zitat könnte den Eindruck erwecken, dass McBride eine starke Position repräsentierte. Das ist aber nicht der Fall. Seine Bemerkung bestätigt gerade, dass die Tendenz, das Bauhaus aufgrund der politischen Situation aufzuwerten, stark anwesend war.

¹⁶⁴ Gropius verkündete während der Ausstellungsvernissage, dass die gleichen architektonischen und ästhetischen Erscheinungen in Rußland als „westlich-bourgeois“ und in Deutschland als „bolschewistisch“ verdammt während sie in Italien als „faschistisch“ umarmt würden (Anonym 4. Dezember 1938b).

¹⁶⁵ Leslie Topp (2001, S. 580) zitiert einen bissigen Leserbrief der ehemaligen Bauhaus-Studentin Nathalie Swan in den *New York Times* (18. Dezember 1938), die meinte, dass die Bauhaus-Ideen nicht auf Amerika übertragbar seien. Hier tendiert Topp dazu, die negative Seite zu betonen, da sie nicht die drei Swan widersprechenden Reaktionen von Barr, Leonard Cox und William F. Reed nennt, die ebenfalls als Leserbriefe in den *New York Times* (25. Dezember 1938) erschienen und eine deutliche Überlegenheit gegenüber Swan ausstrahlten. Swans Reaktion überraschte Barr übrigens nicht, da sie für den (Ausstellungs)Architekten und Designer Frederick Kiesler arbeitete (Staniszewski 1998, S. 145).

Ästhetisch bereiteten die Bauhaus-Produkte Kritikern wenig Schwierigkeiten. Obwohl die meisten der ausgestellten Gegenstände mehr als ein Jahrzehnt alt waren, wurde ihnen zeitgemäße Schönheit zuerkannt. Diese Würdigung hing auch mit dem Gebrauchswert und der Anerkennung industrieller Fertigung zusammen. Einige Rezensenten, die sich kritisch über die autonome Kunst des Bauhauses äußerten, begrüßten gleichzeitig enthusiastisch die Ästhetik des Handwerks, Designs und der Architektur (Minor 30. Dezember 1938). So vermisste Emily Genauer (10. Dezember 1938) „Spontaneität“ und „Emotion“ in der Malerei.

Doch werteten einige Besprechungen das Bauhaus auch ästhetisch ab. Freilich widersprach dem Schönheitsempfinden des erkonservativen Cortissoz das Äußere der Bauhaus-Produkte. Er urteilte plakativ, die Bauhäusler hätten keinen Geschmack (Cortissoz 11. Dezember 1938). Ihre Buchgestaltung tat er als plumpes Haschen nach Effekten ab und die Möbel als „uninteressant“. Das von Gropius entworfene Gebäude der Schule habe „die blanke Würde einer Schachtel“ (bare majesty of a packing box). Henry McBride zufolge hatten die Lehrer und der Leiter des Bauhauses, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger und Walter Gropius große Verdienste, doch mangle es ihren Schülern an Talent (McBride 10. Dezember 1938). Die demonstrative Modernität irritierte den Verfasser. Diese Arbeiten hätten etwas Schweres, Forciertes und Abstoßendes an sich. Sie schienen ihm nur um der Modernität willen modern zu sein, nicht aber aus einer Notwendigkeit heraus.

Die Ausstellungsformgebung Herbert Bayers wurde des öfteren kritisiert, da sie einen chaotischen Eindruck machte. Die für das damalige Publikum schwierig „lesbare“ Schau stellte ein Problem dar, da die Ausstellung ja gerade gutes Design vorführen wollte. Die Kritik bezüglich der Ausstellungsgestaltung hieß jedoch nicht, dass man allgemein Bauhaus-Prinzipien und Bauhaus-Ästhetik abgewiesen hätte. Die auf den Fußboden gemalten Orientierungshilfen, Fußabdrücke und abstrakten Formen, welche die Besucher durch die Ausstellung leiten sollten, verwirrten eher, als dass sie einen praktischen Nutzen gehabt hätten. Trotzdem äußerten sich nicht alle Rezensenten abfällig. Emily Genauer (10. Dezember 1939) meinte begeistert, dass in der Einrichtung Klarheit, Gewichtung und Spannung anwesend sei, was die erfolgreiche Anwendung der Bauhaus-Prinzipien in der Ausstellungstechnik veranschauliche. Ihr zufolge war die Präsentation der vielen Exponate in den kleinen, temporären Räumen des MoMA im Rockefeller Center geglückt.

Ein Beispiel für die aktive Einflussnahme Barrs auf die Rezeption dieser und anderer Ausstellungen sind seine Leserbriefe in Zeitungen, worin er auf andere

Veröffentlichungen reagierte. So beklagte er sich im *Art Digest* darüber, dass dessen Herausgeber einen parteiischen Standpunkt einnahmen, insofern sie in einer Kompilation von Kunstkritiken aus verschiedenen Zeitungen nur negative Bemerkungen zitiert hätten (Barr 1939). Er zitierte in seinem Leserbrief die offensichtlich mit Absicht ignorierten positiven und begeisterten Reaktionen. So wies er auf die negative Besprechung Royal Cortissoz' hin, fügte jedoch mit Genugtuung hinzu, dass sogar der bemerkt habe, dass das MoMA niemals besser seine Funktion als Laboratorium für die Analyse des jüngsten Experimentierens bewiesen habe.

Trotz solcher Kontroversen war eine positive Grundtendenz in der Kunstkritik spürbar, wobei sich entscheidende Weichenstellungen für die Kanonisierung abzeichneten. Im Großen und Ganzen nahm die Kunstkritik die Bauhaus-Ästhetik an, ganz besonders bezüglich der angewandten Kunst. Das Bauhaus wurde als historisch bedeutsam anerkannt, nicht zuletzt aufgrund seiner identitätsstiftenden Dimension, in der amerikanische Grundwerte wie Freiheit und Demokratie zum Ausdruck kamen. Die wenigsten Rezensenten bezweifelten, dass das Bauhaus weiterhin Einfluss in den USA ausüben werde. Bestärkt wurden sie in ihrer Überzeugung dadurch, dass man das Bauhaus als international erklärte, was wiederum die Nazis veranlasste, seinen Charakter als „undeutsch“ zu empfinden. Das Bauhaus konnte seine Machtstellung auch dadurch festigen, dass ehemalige Bauhäusler erfolgreich im amerikanischen Bildungssystem wirkten.

Bauhäusler im Bildungssystem

Eine ganze Reihe von Bauhäuslern, unter ihnen Mies van der Rohe und Gropius, besetzten schon vor dem Zweiten Weltkrieg Schlüsselpositionen im amerikanischen Bildungssystem. Sie erarbeiteten neue Lehrpläne und setzten ihre Konzepte durch.¹⁶⁶ Johnson und Barr engagierten sich aktiv für die Immigration bekannter Bauhäusler und deren Ernennung an amerikanischen Universitäten und Colleges, wie im Fall von Mies van der Rohe und Josef und Anni Albers. Mit ihren Lehrtätigkeiten hatten die ehemaligen Bauhäusler eine Langzeitwirkung, da sie häufig bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus im

¹⁶⁶ Mies van der Rohe hatte als Dekan am Armour Institute völlige Freiheit, eigene Vorstellungen umzusetzen. Dies im Gegensatz zu Gropius in Harvard, dem ein Rahmen vorgegeben war (Kentgens-Craig 1993, S. 163, 177–180). Der Ruf von Mies und Gropius in Amerika begründete sich auf der Entwicklung des neuen Stils und auf ihrer innovativen Pädagogik. Damit war die Hoffnung verbunden, dass die amerikanische Architektur bald Anschluss an die europäische Entwicklung des Neuen Bauens finden würde, um so endlich zeitgemäße Lösungen für Probleme zu finden, die seit Ende des Ersten Weltkriegs diskutiert wurden.

Bildungssystem präsent blieben. Sie hatten Schüler, die später selbst wieder Lehrämter übernahmen, im Falle von Gropius über 250(!) (Wingler 1972, S. 6). Hiermit verbreiteten sie effektiv ihre Vorstellungen darüber, was kanonwürdig bzw. kanonunwürdig sei. Pierre Bourdieu zufolge ist das Bildungssystem als *einzig*e Institution dazu in der Lage, auf lange Sicht ein Publikum von Überzeugten zu schaffen.¹⁶⁷ Doch entgegen seiner Annahme trat die Kanonisierung des Bauhauses nicht erst *post mortem* ein, sondern bereits zu Lebzeiten der Künstler, Architekten und Designer. Finalistische Erklärungen sollten zwar vermieden werden, aber zu diesem Zeitpunkt waren bereits wichtige Weichenstellungen vorgegeben, die sich während des kalten Krieges voll entfalteten, als das MoMA als wichtigstes modernes Kunstmuseum der USA und tonangebende Architektur- und Kunsthistoriker ihren längst gefassten Überzeugungen zum Durchbruch verhalfen.¹⁶⁸

Dass Konservative gegen die Ernennungen der Bauhäusler opponierten und Bauhaus-Architektur bis zum Zweiten Weltkrieg im Erscheinungsbild der USA eine untergeordnete Rolle spielte, da die Beaux-Arts-Traditionen fortgesetzt wurden, in denen viele Architekten ausgebildet worden waren, ist nicht als wirklicher Widerspruch zum Kanonisierungsprozess zu verstehen, da dieser sich im Kampf zwischen Tradition und Erneuerung abspielt und kaum jemals harmonisch verläuft. Es mag zwar richtig sein, dass die Architektur der Vororte vom *International Style* weitgehend unbeeinflusst blieb,¹⁶⁹ doch wurde dieser nicht kanonisiert, fehlte also weitgehend in den kunsthistorischen Standardwerken. Wenn große Teile der Bevölkerung keine Affinität mit dem Bauhaus hatten, so war das – meiner Ansicht nach – für den Kanonisierungsprozess relativ unerheblich, da die Bevölkerung keinen Einfluss auf den Prozess hat, der von einer relativ kleinen Elite bestimmt wird.

Wenn nach der Schließung des Berliner Bauhauses von einer Fortsetzung gesprochen werden kann, dann in Amerika. Im Laufe der Nachkriegszeit gaben

¹⁶⁷ „Das Bildungswesen, welches das Monopol auf Kanonisierung der Werke der Vergangenheit und auf die Produktion und Weihe (anhand der Diplomvergabe) der konformen Konsumenten beansprucht, gewährt erst *post mortem* und nach einem langwierigen Prozess dieses unfehlbare Siegel der Konsekration: die Kanonisierung der Werke als klassische kraft ihrer Aufnahme in die Lehr- und Studienpläne.“ Bourdieu 1992, S. 237–238.

¹⁶⁸ In den fünfziger Jahren verfestigten die einflussreichen Architekturohistoriker Henry-Russel Hitchcock (1952 u. 1958) und Sigfried Giedion (1953), u.a. im Zuge von Ausstellungen im MoMA, die Vorstellung von der Abhängigkeit zeitgenössischer amerikanischer Architektur vom Bauhaus. Mies, Gropius, Breuer und deren Studenten wurde eine prominente Rolle in der modernen Architekturgeschichte zugeschrieben. James-Chakraborty 2006, S. 163–164.

¹⁶⁹ James-Chakraborty (2006, S. 165) beruft sich hierbei auf Greg Hise (1997) und Richard Longstreth (1997).

Architekten wie Mies van der Rohe amerikanischen Großstädten ihre Gestalt. Einer ganzen Reihe von Bauhäuslern wurden in den USA bessere berufliche Möglichkeiten geboten, als sie jemals zuvor in Deutschland hatten. Es überrascht daher nicht, dass sie nach 1945 in den Vereinigten Staaten blieben. Der Wirkungsbereich des Bauhauses vervielfältigte sich geradezu an den verschiedenen Orten in den USA (Cambridge, Chicago, New York etc.). Die deutsche und europäische Kultur lebte hier fort, wenn auch in einer den neuen Umständen angepassten Form. Es kann durchaus von einem erfolgreichen Kulturtransfer gesprochen werden, den erst der Nationalsozialismus ermöglichte. In Deutschland war die künstlerische Substanz des Bauhauses nicht nur durch Emigration und Arbeitsverbote geschwächt, sondern auch durch eine am Handwerk orientierte Kunstpolitik und den eingeschränkten Austausch mit dem Ausland (Droste 1993a, S. 100). Die meisten weniger bekannten Bauhäusler hatten nicht die Möglichkeit, zu emigrieren wie ihre berühmten Kollegen, so dass sie oftmals vor der schwierigen Entscheidung standen zwischen Mittätertum, Anpassung und Widerstand.

Welch entscheidende Rolle der politische Kontext in der Beurteilung des Bauhauses und der modernen Kunst im Allgemeinen spielte, verdeutlicht prägnant die im Folgenden dargestellte Ansprache des amerikanischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt, wenige Monate nach der Bauhaus-Ausstellung. Diese Rede bestätigt die dargelegten Reaktionen auf die Ausstellung. Mit der politischen Absegnung erhielten die geschilderten Veränderungen eine neue, für die nächsten Jahre omnipräsente Dimension. Die ursprüngliche Rezeption des Bauhauses erwies sich im Nachhinein als „richtig“ und wurde „offiziell“.

Roosevelts Eröffnungsrede des MoMA (1939)

Anlässlich des 10-jährigen Jubiläums des MoMA und der Einweihung des neuen Museumsbaus hielt Präsident Roosevelt am 10. Mai 1939 eine Radioansprache, die die Presse ausführlich zitierte.¹⁷⁰ Die Ansprache war eine Art Grundsatzrede über große amerikanische Werte und speziell ein Plädoyer für künstlerische Freiheit. Er sprach seine Überzeugung aus, dass Kunst nur in einer Atmosphäre von Freiheit und Frieden gedeihen könne. Während politische Freiheit die künstlerische Freiheit als Resultat habe, zerstöre die Vernichtung von Individualität die Kunst in der Gesellschaft. Amerikanische Künstler

¹⁷⁰ Die Rede war u.a. auf der Titelseite der *Herald Tribune* ausführlich wiedergegeben (11. Mai 1939). Für weitere Reaktionen der Presse: The Archives of American Art (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks), reel 5062.

hätten die Möglichkeit, sich in völliger Freiheit auszudrücken, frei von Begrenzungen überlebter künstlerischer Traditionen oder politischer Ideologien.

Roosevelt bezeichnete das MoMA als integralen Bestandteil des demokratischen Systems, da es ein lebendiges Museum und keine bloße Sammlung von Objekten sei. Wie weit die Verflechtung zwischen der staatlichen Organisation und dem MoMA tatsächlich reichte, zeigt die intensive Zusammenarbeit des Museums mit unterschiedlichen Regierungsstellen während des Zweiten Weltkriegs. Es ging darum, dem Land im Kampf gegen Deutschland beizustehen, wie im Folgenden noch dargelegt werden soll. Obwohl Roosevelt in seiner Rede keine einzelnen Nationen nannte, war für jeden Zuhörer und Leser klar, dass er sich auf die damaligen Diktaturen und hierbei insbesondere auf Deutschland bezog. Er kehrte sich gegen die Verfemung moderner Kunst, da in der freiheitlichen Demokratie jede Art Kunstäußerung willkommen sei. Barr war ein wichtiger Vermittler moderner Kunst, der das Potenzial dieser Argumentation in Bezug auf die durch die Nazis geächtete Kunst bereits genau erkannt und angewandt hatte. In der Folgezeit verwies er häufig explizit auf die Rede des höchsten Repräsentanten des amerikanischen Volkes, um seiner Position sakrosankte Kraft zu verleihen. Für die Gegner moderner Kunst wurde es unterdessen immer schwieriger, diese abzuwerten, wenn sie nicht in den Verdacht geraten wollten, gegen demokratische Werte zu agieren. Das zwang sie dazu, ihre eigene Position neu zu überdenken.

Roosevelt bestätigte das MoMA als Autoritätsinstanz in Bezug auf moderne Kunst, wenn er sagte, dass dieses Museum eine nationale Ausstrahlung habe und mit seinen Wanderausstellungen, worin die letzten und besten Errungenschaften in den unterschiedlichen Künsten gezeigt würden, das Niveau des amerikanischen Geschmacks unweigerlich verbessere. Dem MoMA wurde hiermit in Sachen künstlerischen Geschmacks eine normative Funktion zuerkannt.

Ausnahmsweise widersprach der Rezensent des *Kansas City Star* Roosevelts Behauptung, dass Kunst nur dort gedeihen könne, wo Menschen über persönliche Freiheit verfügen und sie in der Lage sind, ihr eigenes Handeln zu bestimmen (Anonym 26. Mai 1939). Als Gegenbeispiele nannte er das künstlerische Aufblühen während der Unterdrückung im alten Ägypten, im Athen zur Zeit der Tyrannen, im feudalen Frankreich und im Florenz des Lorenzo dei Medici. Er bezweifelte, dass die Künste in demokratischen Ländern notgedrungen auflebten. Demokratie und Freiheit seien dafür nicht ausreichend. Mit dieser interessanten Auffassung, die heilige Kühe der Amerikaner schlachtete, stand er jedoch vermutlich allein da.

Während des Nationalsozialismus führten die USA eine restriktive Einwanderungspolitik. Niemals war die Zahl europäischer Immigranten so niedrig wie im Zweiten Weltkrieg (Daniels 2006, S. 107). Andererseits setzte Roosevelt sich dafür ein, dass ausgewählte, herausragende Persönlichkeiten Visa bekamen. Vielen der Prominenten half Varian Fry seit 1940 während seiner Arbeit für das Emergency Rescue Committee bei ihrer Flucht aus Frankreich.¹⁷¹ Neben Persönlichkeiten wie Thomas Mann stellte auch Barr eine Liste mit Namen von Künstlern für das Komitee zusammen, die gerettet werden sollten, wozu Hans Arp, Marc Chagall, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Jacques Lipchitz, Henri Matisse und Pablo Picasso zählten.¹⁷² Einige Künstler wollten nicht emigrieren, für die unbekannteren fanden sich oftmals keine Sponsoren für Visumantrag und Überfahrt.¹⁷³ Häufig wurde die Ankunft der Berühmtheiten in New York als ein großes Ereignis dargestellt. Die Zeitungen berichteten stolz darüber, wenn vor den Nazis geflüchtete Künstler in den USA Zuflucht fanden und dort das kulturelle Leben bereicherten.

Die Etablierung moderner deutscher Kunst hing davon ab, wer diese Kunst auf welche Weise präsentierte. Das illustriert auch der folgende Fall der Hilla Rebay, die die Sammlung Solomon R. Guggenheims aufbaute und ausstellte, ihre Kunstanschauungen jedoch nicht durchsetzen konnte. Obwohl der größte Teil von Rebays Aktivitäten für Guggenheim in die Periode des Nationalsozialismus fiel, blieben ihre Auffassungen über Kunst apolitisch. Sie knüpfte an Dreiers esoterische Gesinnung an, die unter Künstlern um 1910 eine bedeutende Rolle spielte, aber spätestens in den dreißiger Jahren wieder verblasste. Die exzentrische Rebay war eine Besonderheit in der damaligen Kunstszene, die nicht in den Mainstream passte.

¹⁷¹ Hierzu gehörten André Breton, Marc Chagall, Max Ernst, Lion Feuchtwanger, Wilfredo Lam, Jacques Lipchitz, Golo und Heinrich Mann, André Masson und Franz Werfel (Berman 1997).

¹⁷² Barr half neben Künstlern auch Kunsthistorikern und Kunstkritikern, darunter Alexander Dorner, Erwin Panofsky und John Rewald. Seine Frau Margaret Scolari Barr und Mitarbeiter seines Büros halfen bei der aufwendigen Schreibarbeit für Visa und bei der Beschaffung von Mitteln für Flüchtlinge. Berman 1997, S. 104–105 u. Marquis 1989, S. 183–187.

¹⁷³ Peggy Guggenheim unterstützte ihren eigenen Erinnerungen zufolge Fry finanziell und bezahlte die Überfahrt mehrerer Künstler, worunter sich auch Max Ernst befand, den sie bald darauf heiratete. Guggenheim 1946/1979, S. 227–228.

Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim: eine apolitische Sicht

Ende 1928 porträtierte die 38-jährige Baroness Hilla Rebay,¹⁷⁴ im Jahr zuvor aus Deutschland nach New York emigriert, den beinahe um dreißig Jahre älteren Solomon R. Guggenheim. Während der Sitzungen freundeten sie sich an und Rebay begeisterte den Industriellen für abstrakte Kunst, die dieser unter ihrer Führung seit 1929 systematisch sammelte. Bis dahin erwarben er und seine Frau Irene Rothschild (beide stammten aus Familien von Philanthropen und Kunstliebhabern) alte flämische Meister, Werke der Schule von Barbizon und orientalische Miniaturen. Rebay bewunderte die um 13 Jahre ältere Katherine Dreier, hatte aber nur sporadischen Kontakt mit ihr. Beide Frauen waren Künstlerinnen und leiteten ihre Kunstvorstellungen von Kandinsky und der Theosophie ab.¹⁷⁵ Dreiers aktivste Periode des Sammelns und Ausstellens war jedoch bereits vorbei, als die von Rebay mit Hilfe der finanziellen Möglichkeiten Guggenheims begann.

Seit 1936 zeigte Guggenheim seine moderne Kunstsammlung öffentlich. 1939 mietete er Räume für das von Rebay geführte sogenannte Museum of Non-Objective Painting (später Solomon R. Guggenheim Museum), das anfänglich im Osten der 54. Straße lag.¹⁷⁶ Rebay präsentierte hier in oft sehr breiten Rahmen die Gemälde, die sie so niedrig aufhängte, dass sie nur knapp über dem Fußboden schwebten. Die Wände waren mit plissiertem grauem Velours versehen. Mit Hilfe eines speziellen Übertragungssystems erklang Musik von Bach, Beethoven und Chopin. Die ohnehin feierliche Stimmung wurde durch Weihrauch erhöht.

Rebays Präsentationsweise rief bei einem kleinen Kreis von Besuchern ein Gefühl des Auserwähltseins hervor, bei vielen jedoch das gegenteilige der Ausgeschlossenheit. Sie bekräftigte den Gegensatz zwischen Kunst und Alltag, zwischen Sakralem und Profanem, zwischen Kultur und Barbarei und zelebrierte die Liebe zur Kunst als eine Gabe. Kunstsammler wie Guggenheim gehörten ihr zufolge zu den seltenen Persönlichkeiten, welche intuitive Weitsicht und spirituellen Reichtum besaßen, wodurch sie befähigt waren, die Größe zeitgenössischer Kunst zu erkennen (Ausst. Charleston

¹⁷⁴ Rebay wurde 1890 als Hildegard Anna Augusta Elisabeth Rebay von Ehrenwiesen in Straßburg geboren. Als die Aristokratin 1947 amerikanische Staatsbürgerin wurde, gebrauchte sie nicht mehr das „von“ in ihrem Namen.

¹⁷⁵ Die Theosophie war in Rebays Leben eine Konstante. Bereits mit 14 Jahren besuchte sie Vorträge von Rudolf Steiner. In den USA beschäftigte sie sich wieder intensiv mit dem östlichen Mystizismus und sie kam in Kontakt mit Edwin Dingle, dem Gründer des Instituts für Metaphysik.

¹⁷⁶ 1936 zeigte die Carolina Art Association in Charleston, wo die Familie ein Sommerhaus hatte, Guggenheims Sammlung (Gibbes Memorial Art Gallery), 1937 stellte die Philadelphia Art Alliance die Sammlung aus, 1938 wiederum die Gibbes Memorial Art Gallery und 1939 das Baltimore Museum of Art.

1936, p. 12–13). Sein beruflicher Erfolg und sein materieller Reichtum rührten ihr zufolge ebenfalls von seiner sensitiven Intuition her. Sie steigerte den ökonomischen Klassenunterschied durch den kulturellen, verschleierte aber durch ihre Vorstellung vom Verständnis für Kunst als naturgegeben die sozialen Bedingungen und die Abhängigkeit von Herkunft und Bildung. Sie ging davon aus, dass ein kleiner Kreis Kultivierter mit angeborenen ästhetischen Fähigkeiten existiert, die das Monopol einer bestimmten Definition und Vermittlung von Kunst besitzt.

Guggenheim öffnete dem Publikum regelmäßig sein Appartement im Plaza Hotel, wo sich ein weiterer Teil der Sammlung befand (Birnie Danzker 2005, S. 185). Zum Programm gehörten Einladungen zum Tee, um Künstler mit Sammlern und Galeristen zusammen zu bringen, dazu Vorträge und Filmvorführungen. Der pädagogische Aspekt war von Anfang an wichtig, um das Publikum mit moderner Kunst vertraut zu machen. Zu den Aktivitäten hatte jedoch von vorneherein nur eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe Zugang, obgleich Rebay Kunstwerke und deren Reproduktionen auch an Schulen sandte.¹⁷⁷

Während des Zweiten Weltkrieges entstand die Idee für ein permanentes Museum. Guggenheim, der am 3. November 1949 verstarb, hinterließ Mittel für die Fortführung der Stiftung und die Realisierung eines Gebäudes. Rebay wählte Frank Lloyd Wright als Architekten aus, da sie davon überzeugt war, dass er in der Lage sei, „einen Tempel des Geistes“, ein Monument für die gegenstandslose Kunst zu schaffen.¹⁷⁸ Der unkonventionelle Rundbau an der Fifth Avenue, in dem sich der Ausstellungsraum spiralförmig von oben nach unten windet, wurde zwischen 1956 und 1959 realisiert.

Rebays Kunstverständnis

Die Freundschaft Rebays mit Arp in Zürich (1915), der sie in die Kunstszene der Avantgarde einführte und sie ermutigte, spontaner zu arbeiten, war für sie von großer

¹⁷⁷ Hierbei sollte beachtet werden, dass der seit frühester Kindheit einsetzende Umgang mit Kunst niemals das schulische Lernen „im Schnellverfahren“ ersetzen kann. Der Unterschied bezieht sich weniger auf Tiefe und Dauerhaftigkeit ihrer Wirkungen als auf die Modalität von deren Bezug zur Sprache und Kultur. „Es verleiht mit der Gewißheit, im Besitz der kulturellen Legitimität zu sein, Selbstsicherheit und jene Ungezwungenheit, an der man die herausragende Persönlichkeit zu erkennen meint; es schafft jenes paradoxe Verhältnis der Sicherheit aus (relativer) Ignoranz und der Ungezwungenheit aus Vertrautheit, das den alteingesessenen Bourgeois im Umgang mit der Kultur und Bildung, einer Art Familiengut, als dessen legitimen Erbe er sich betrachtet, kennzeichnet.“ (Bourdieu 1979/1982, S. 120–121). Durch die gesellschaftliche Anerkennung kultureller Legitimität bekräftigt die Schule die herrschenden kulturellen Werte ohne aber wirkliche Kenntnisse beizubringen.

¹⁷⁸ Rebay an Wright am 1. Juni 1943. Zitiert nach: Birnie Danzker 2005, S. 186.

Bedeutung. Arp machte sie mit den Züricher Dadaisten bekannt und schenkte ihr 1916 Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und den Almanach *Der Blaue Reiter* (1912). Er stellte sie in Berlin Herwarth Walden vor, der ihre Gemälde seit 1917 in seiner Galerie Der Sturm ausstellte, bevor sein Interesse für sie in der ersten Hälfte der 20er Jahre wieder abnahm (Lukach 1983, S. 26 ff; Ausst. New York 2005/06, S. 66 etc.). Währenddessen kam es zwischen Rebay und Waldens Assistenten Rudolf Bauer zu einer emotionalen Beziehung, die sich auch in ihren gleichgestimmten Anschauungen über Kunst niederschlug. Bauers malerisches Werk orientierte sich an Kandinsky, den er sehr verehrte, was jedoch nicht auf Gegenseitigkeit beruhte. Nina Kandinsky, die Frau des Malers, meinte geringschätzig über ihn, dass er ein Faible für teure Autos und pompösen Schmuck hätte und überdimensionierte Hunde halte (Ausst. Wien 1985, S. 60).

Bauers frühe Texte stimmten mit den Auffassungen Waldens überein, für den er Beiträge schrieb.¹⁷⁹ Walden bzw. dessen sogenannter Sturm verteidigte die abstrakte Kunst gegen die gegenständliche, Intuition wider Intellekt und proklamierte rhythmische Gestaltung in Analogie zum „kosmischen Geschehen“, Bildkomposition (Form, Farbe) in Analogie zur Musik (Beloubek-Hammer 2000, S. 39). Angeregt wurde diese Kunsttheorie durch Kandinskys Suche nach einem Ausdruck des Immateriellen und Henri Bergsons antirationalistische Lebensphilosophie, in der Intuition eine wichtige Rolle spielt.

Rebays Kataloge für die Ausstellungen der Guggenheim-Sammlung folgten den Anschauungen Bauers und Kandinskys. Sie war davon überzeugt, dass die abstrakte Kunst die Religion der Zukunft werde (Ausst. Philadelphia 1937, S. 13). Sehr bald würden sich alle Nationen dieser Kunst zuwenden, um aus ihr Intuition und Harmonie zu entwickeln. Der gegenstandslosen Kunst wohnte ihr zufolge eine erlösende Kraft inne.

Im Sommer 1930 besuchten Rebay und Guggenheim Kandinsky zum ersten Mal in Dessau, wo sie vier Gemälde des Bauhausmeisters ankauften. Rebay hatte eine Vorliebe für dessen neuere geometrische Arbeiten, erwarb aber auch Gemälde aus früheren Perioden. Während sich zunächst ein herzlicher Kontakt entwickelte, beschwerte Rebay sich seit Mitte 1931 bei Kandinsky, dass er Bauer nicht genügend Aufmerksamkeit schenke und sich nicht für ihn einsetze, derweil das anders herum sehr wohl der Fall sei.¹⁸⁰ Rebay verglich Bauer und Kandinsky stets miteinander, wobei sie ihren früheren

¹⁷⁹ Bauer lieferte Beiträge für einen Katalog (1917) und die von Walden herausgegebene Anthologie *Expressionismus – Die Kunstwende* (Bauer 1918).

¹⁸⁰ Obwohl sich deshalb die Beziehung zwischen Rebay und Kandinsky zunehmend verschlechterte, besuchte sie ihn im Sommer 1935 und 1936 mit Guggenheim, wobei sie eine Reihe kürzlich entstandener Werke erwarben. Den größten Teil seiner Gemälde und Aquarelle bezogen sie jedoch über die Galerien Möller, Neumann und Nierendorf. Barnett 2005, S. 94–98 etc.

Liebhaber als künstlerisches Genie betrachtete, Kandinsky hingegen nur als eine zweitrangige Begabung.¹⁸¹ Wohl wurde Kandinsky als derjenige anerkannt, der als erster die gegenstandslose Kunst geschaffen hatte (Ausst. Philadelphia 1937, S. 8–9). Ihre grenzenlose Hingabe für Bauer und ihre Überschätzung seiner Werke, kam ihrer Glaubwürdigkeit bezüglich moderner Kunst nicht zugute. Guggenheim finanzierte Bauers gesamte Produktion, indem er ihm im Tausch von Gemälden ein monatliches Einkommen sicherte, mit dem der Künstler seinen extravaganten Lebensstil führen konnte. Von den 725 Werken die Guggenheim 1939 besaß waren 215 von Bauer und 104 von Kandinsky.

Erwerbungen

Rebay konzentrierte Guggenheims Sammlung vornehmlich auf internationale abstrakte Kunst. Hiermit unterschied die Sammlung sich grundsätzlich vom umfassenderen, enzyklopädischen MoMA, das eine „objektive“ Übersicht über die gesamte moderne Kunst anstrebte. Trotzdem befanden sich Gemälde von nicht abstrakten Malern in der Sammlung Guggenheims, was zum Teil darauf zurückzuführen ist, dass Guggenheim Rebay nicht in allem blind folgte und Rebay einige Künstler, die sich noch durch die Realität inspirieren ließen, als Vorläufer der reinen Kunst („non-objectivity“) bezeichnete und ebenfalls zeigte.¹⁸²

Aus den Ausstellungskatalogen wird ersichtlich, dass 1938 neben Wassily Kandinsky und Rudolf Bauer auch Lyonel Feininger, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Otto Nebel und Friedrich Vordemberge-Gildewart mit mehreren Werken vertreten waren, die mit der deutschen Kunst in Zusammenhang gesehen werden können. Einzelne Aquarelle von Heinrich Campendonk und Franz Marc befanden sich ebenfalls in der Sammlung, von der Brücke distanzierte sie sich jedoch.¹⁸³ Des weiteren erwarb sie abstrakte Filme u.a. von Oskar Fischinger, Hans Richter und Viking Eggeling (Lukach 1983, S. 211–225).

¹⁸¹ Kandinsky schrieb an Galka Scheyer (24. Mai 1935): „I have frequently been told in writing and in conversation that H.v.R. is forever making energetic propaganda for Bauer, mentioning me as only a ‚second-class genius‘. That is, as she says, I had provided the idea of abstract painting but that he refined that idea and elevated it to the proper height.“ Zitiert nach Barnett 2005, S. 96.

¹⁸² 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.

¹⁸³ Rebay schrieb am 17. August 1937 an Bauer bezüglich der Münchner *Entarteten-Kunst*-Ausstellung: „[...] die Dix Heckels Muellers Rottluffs etc. die da hängen sind doll, kein Wunder! u. noch viel anderen tollen Dreck aber, dazwischen schätze – ich sah 3 kl. Marc nur u. keine sehr guten; keine bl. Pferde – ich sah aber 2 Öl Kand. und 5 oder 8 Aquarelle darunter feine – u. das eine Ölbild aus d. Nation.gallerie ist ja herrlich – Nun lese ich in N. York Herald man kann als Ausländer das kaufen – ich werde also auf d.

Trotz Rebays früherer Nähe zum Züricher Dadaismus qualifizierte sie die Bewegung später als überholt und als Unsinn ab. Sie spielte auf *Fantastic Art, Dada, Surrealism* im MoMA an (1936/37), wenn sie meinte, dass Ausstellungen über Dada ignoriert werden sollten, es sei denn, sie würden eindeutig als historisches Zeugnis präsentiert (Ausst. Philadelphia 1937, S. 8). Den Surrealismus kritisierte sie wegen seines Realismus. Sie charakterisierte diese Bewegung als unaufrichtig und leer, sensationslüstern, von schlechtem Geschmack zeugend, kurzum als unkünstlerischen Kitsch. Außerdem empfand sie den Surrealismus als zu intellektuell, was ihrer Auffassung vom intuitiven Künstler widersprach. Überaus argwöhnisch verfolgte sie die Aktivitäten Peggy Guggenheims, der Nichte Salomon R. Guggenheims, die sich für von ihr abgelehnte Künstler einsetzte, und sie befürchtete, dass der künstlerische Einsatz beider Familienmitglieder miteinander in Verbindung gebracht werden könnte.

Kunstkritische Rezeption

Es erstaunt nicht, dass Rebays Kunstanschauungen den Kritikern dubios vorkamen. Artikel in den *New York Times* von Aline B. Louchheim, die später den Architekten Eero Saarinen heiratete, belegen, warum Rebay ihre Kunstauffassungen nicht etablieren konnte (Louchheim 1951a u. b). Die Kunstkritikerin erklärte, dass dem allgemeinen Publikum das Museum of Non-Objective Painting wie ein esoterischer, okkultur Ort erscheine, an dem eine mystische Geheimsprache gesprochen werde. Louchheim zufolge fürchteten einige Künstler um ihr Ansehen, wenn sie mit dem mystischem Gerede in Zusammenhang gebracht würden. Verstärkt wurde diese Tendenz dadurch, dass mystische und okkulte Überzeugungen, die mit bestimmten Theorien des Nationalsozialismus assoziiert wurden, seit den dreißiger Jahren Argwohn weckten (Tuchman 1986, S. 18). Louchheim charakterisierte Rebay als doktrinär und fanatisch. Sie behauptete sogar, Rebay habe im Zuge einer leidenschaftlich-mystischen Verteidigung abstrakter Kunst in einer deutschen Kunstzeitschrift kund getan, dass es bedauerlich sei, dass die Bomben während des Zweiten Weltkriegs nicht heftiger eingeschlagen hätten, um die gesamte alte Kunst zu zerstören, so dass sich endlich die eigene Zeit erfüllen könne (Louchheim 1951b).

Louchheim sprach Rebay neben Objektivität auch ästhetisches Urteilsvermögen ab, ein hartes Urteil, das darauf schließen lässt, dass man Rebay in der Kunstwelt nicht wirklich ernst nahm. Rebay besaß weder kunsthistorische Kompetenz, noch zog sie Kunsthistoriker oder andere Autoritäten zu Rate. Sie isolierte sich von der

Kandinsky bieten, aber wer könnte das vermitteln? [...].“ Solomon R. Guggenheim Museum Archive.

institutionalisierten Kunstszene, indem sie Künstlern als einer Art von Propheten das alleinige Recht zusprach, über Kunst zu urteilen.¹⁸⁴ Ihr despotischer und autoritärer Charakter tat das Übrige. Und die Tatsache, dass sie sich nur um einen Teil der gesamten modernen Kunst bemühte. So wies Louchheim darauf hin, dass Rebays Subjektivität nicht nur in ihrem einseitigen Hang zur abstrakten Kunst zum Ausdruck komme, sondern auch darin, dass sie Künstler wie Joan Miró, Hans Hofmann und Willem de Kooning ausschloss. Die meisten Ausstellungen dominiere Rebays eigenes Werk und das von Bauer. Jeder kompetente Kunstkritiker stimme darin überein, dass deren Arbeiten in keinem anderen Museum diese starke Präsenz erhielten. Louchheim empfand es schließlich als ungerechtfertigt, dass die Guggenheim-Stiftung als pädagogische Einrichtung anerkannt werde und daher von Steuern freigestellt sei. Sie kam zu dem Schluss, dass die Stiftung besser der Öffentlichkeit diene, wenn sie unter die Zuständigkeit des MoMA oder des Whitney Museums falle, die fachkundige Mitarbeiter beschäftigten (Louchheim 1951a). Als 1952 James Johnson Sweeney, früherer Leiter der Gemälde- und Skulpturen-Abteilung des MoMA, das Direktorat des Museums übernahm, war die Kunstkritikerin erleichtert (Saarinen 1954).

Rebay konnte ihre Kunstauffassungen nicht durchsetzen, ähnlich war es bereits früher Katherine Dreier und der Société Anonyme ergangen. Beide Vermittlerinnen sind 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 zunehmender Distanz zur produktiven Seite in der Kunstszene und mit der Institutionalisierung der Kunst durch das Museum kam es zur Kanonisierung bestimmter Richtungen und einzelner Persönlichkeiten.

Ankäufe von „Exilkunst“ im MoMA (1939)

¹⁸⁴ Hierin folgte sie Bauer, der die Kunstkritik und Kunstwissenschaft nicht anerkannte und zu deren Abschaffung aufrief (Bauer o.J. u. 1929). Nur der Künstler habe das Recht über Kunst zu sprechen. Diesem komme mit seinen prophetischen Fähigkeiten eine zentrale gesellschaftliche Rolle als genialer Führer in einem elitären Staat zu, der entschieden anders als Marxismus, Sozialismus oder Demokratie aussehe, da das Volk oder die Masse den Materialismus verkörperen. Der ungegenständliche Künstler erschaffe eine neue Welt und Weltanschauung, die sich auf die Ewigkeit beziehe. In dieser Kunst vereine sich der Mensch mit dem Kosmos.

Im August 1939 informierte das MoMA die Presse über neue Ankäufe von Ernst Ludwig Kirchner (*Straßenszene*, 1913/14), Paul Klee (*Um den Fisch*, 1926), Wilhelm Lehmbruck (*Kniende*, 1911) und von Werken französischer Maler. Diese Gemälde und die Skulptur Lehmbrucks kamen aus dem Besitz wichtiger deutscher Museen: aus der Berliner Nationalgalerie, der Dresdener Gemäldegalerie, dem Essener Folkwang Museum und dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Das MoMA erwarb sie über Curt Valentin, einen ehemaligen Mitarbeiter des Berliner Buchhändlers und Galeristen Karl Buchholz, der 1937 in New York die Buchholz Gallery/Curt Valentin eröffnete.¹⁸⁵ Der Name der New Yorker Galerie besagt allein schon, dass Valentin weiterhin enge Geschäftsbeziehungen mit Karl Buchholz unterhielt, einem der Kunsthändler, die von den Nationalsozialisten die Genehmigung bekamen, beschlagnahmte „entartete“ Kunst zu verkaufen.¹⁸⁶ Das MoMA erwarb im Laufe der Jahre noch mehr über Valentin, wodurch via Buchholz hochwertige Werke mit Museumsqualität aus Deutschland in die USA wechselten.

Barr urteilte im Pressebericht, Lehmbrucks *Kniende* sei eines der größten Meisterwerke moderner Skulptur und die Maler der angekauften Werke würden auch außerhalb Deutschlands zu den besten lebenden Künstlern zählen.¹⁸⁷ Seine im vorigen Kapitel beschriebene Ambivalenz in der Einschätzung dieser Künstler, die er 1931 zum Ausdruck gebracht hatte, war verschwunden. Jetzt bezeichnete er sie als international von größter Bedeutung, während er vorher fand, dass Kirchners Ausstrahlung eher national sei. Hiermit gelangte das erste Ölgemälde eines Brücke-Künstlers in die Sammlung, eine von Kirchners Berliner Strassenszenen. Mit Klees *Um den Fisch* erwarb das Museum auch das erste Ölgemälde dieses Künstlers. Im gleichen Jahr folgte sein Aquarell *Die Zwitscher-Maschine* (1922) aus dem ehemaligen Besitz der Berliner Nationalgalerie.

¹⁸⁵ Das MoMA besitzt ein umfangreiches Archiv zu Curt Valentin aus der Zeit seit dessen Ankunft in den USA 1937 bis zur Auflösung der Curt Valentin Gallery 1955 (Rezensionen zur ersten Ausstellung Valentins in New York u. Perry T. Rathbones Einführung zu *In Memory of Curt Valentin 1902–1954: An Exhibition of Modern Masterpieces Lent by American Museums*, 5.–30. Oktober 1954 [MoMA Archives, NY: CV, V, A, 1a u. CV, I, *In Memory of Curt Valentin*]).

¹⁸⁶ Die wichtigsten Kunsthändler die neben Buchholz für die Nationalsozialisten „entartete“ Kunst „verwerteten“ (d.h. verkauften oder vertauschten) waren Hildebrandt Gurlitt (Hamburg), Bernhard A. Böhmer (Güstrow) und Ferdinand Möller (Berlin). Sie „verwerteten“ für das Propagandaministerium ca. 8.700 Kunstwerke, worunter 730 Gemälde, 90 Skulpturen, 950 Aquarelle und 650 Zeichnungen. Hüneke 1999, S. 265 u. 267.

¹⁸⁷ „Exiled Art Purchased by Museum of Modern Art.“ MoMA Archives, NY: Exhib.nr. 186. Das Museum präsentierte die neu erworbenen Kunstwerke auf der 10-jährigen Jubiläumsausstellung *Art in Our Time*.

Das Museum betonte, dass nicht nur deutsche Künstler und Kunstwerke des 20. Jahrhunderts verfemt seien, sondern auch französische seit dem 19. Jahrhundert. Die Verfemung betraf also weder nur deutsche noch nur allermodernste Kunst. Barr meinte, dass die Ausschließung aus den deutschen Museen nicht aus rassistischen Gründen geschah. Kirchner und Lehmbruck seien Deutsche, André Derain und Henri Matisse Franzosen und Klee in der Schweiz geboren. Es scheint, als habe er antideutschen und antisemitischen Reaktionen vorbeugen wollen. Die erworbenen Arbeiten waren in glorreicher Gesellschaft Vincent van Goghs, Paul Gauguins und anderer Meister, die aus Deutschland ausgewiesen worden waren. Das Gemälde Derains (*La Vallée du Lot*, 1912) bezeichnete er als alles andere als radikal, eher als eine streng konstruierte Landschaft in klassisch modernem Stil, der von Paul Cézanne und Nicolas Poussin herrühre. Die Bandbreite der Künstler, die teilweise noch traditionellen künstlerischen Maßstäben gerecht wurden, sollte die Abwegigkeit der Auffassungen der Nationalsozialisten unterstreichen.

Um seine Ankäufe aufzuwerten, argumentierte Barr politischer als zuvor. Er zitierte Roosevelts Rede zur Eröffnung des neuen Museumsbaus über den Anspruch künstlerischer Freiheit in der Demokratie, womit der amerikanische Präsident die ideologische Position der USA gegenüber „entarteter“ Kunst festgelegt hatte. Übrigens war in der Haltung des Präsidenten ein krasser Gegensatz zum früheren Präsidenten und Namensvetter Theodore Roosevelt hervorgetreten, der Lehmbrucks expressionistisches Spätwerk *Kniende* 1913 als „krankhaft“ bezeichnet hatte. Der Kunstkritiker Edward Alden Jewell empfand den *Emporsteigenden Jüngling* (1913) in den *New York Times* (Jewell 26. November 1933) als „ausgemergelt“, „hässlich“, „ausdruckslos“ und „bedeutungslos“. Die *Kniende* wurde selbst in Deutschland in den zwanziger Jahren diffamiert.¹⁸⁸

Die politische Weltsituation und die dadurch bedingte Positionierung amerikanischer Autoritätsinstanzen gegenüber moderner Kunst sorgten bei vielen Rezipienten für eine Revision ihrer Haltung gegenüber dieser Kunst. 1939 bezeichnete die Zeitschrift *American Art News* die *Kniende* als die wichtigste moderne Skulptur, die ein Museum in jenem Jahr erworben habe.¹⁸⁹ Das bedeutendste von einer öffentlichen

¹⁸⁸ Ein Bronzeabguß der *Knienden* wurde 1927 als die wohl erste autonome moderne Außenskulptur Deutschlands im Zentrum Duisburgs aufgestellt. Das Werk war Hetzkampagnen ausgesetzt und musste schließlich entfernt werden, nachdem es von der aufgebrachtten Bevölkerung gestürzt und beschädigt worden war (Grasskamp 1989/1994, S. 100).

¹⁸⁹ Die große Abbildung der *Knienden* war mit der folgenden Beischrift versehen: „The most important modern sculpture acquired by a public collection: Wilhelm Lehmbruck's great *Kneeling Woman* at the Museum of Modern Art in New York was first seen here in

Sammlung erworbene europäische Gemälde sei Picassos *Les Femmes d'Alger* (1907) im MoMA. Die moderne deutsche Kunst konnte es also getrost mit der französischen aufnehmen. Das Spätwerk Lehmbrucks gehörte von nun an zum Kanon moderner Kunst.¹⁹⁰ Der Kontext der nationalsozialistischen Verfemung moderner Kunst spielte dabei die entscheidende Rolle, wodurch Lehmbrucks Spätwerk geradezu zum Sinnbild dieser Kunst wurde. Die zweite Hälfte der dreißiger Jahre brachte damit eine drastische Veränderung in der Einschätzung von Lehmbrucks Oeuvre, wobei eher von einem Bruch als von einer kontinuierlichen Entwicklung gesprochen werden muss. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden die klassischen Skulpturen des Künstlers deutlich favorisiert.¹⁹¹

Im Pressebericht ging Barr auf die nationalsozialistische Kulturpolitik ein. Er führte aus, dass der Widerstand gegen moderne Kunst eng mit der Naziideologie verknüpft sei. Sofort nach der Machtübernahme habe die Unterdrückung moderner Kunst und Künstler begonnen. Er berichtete über „Verunglimpfungen moderner Meisterwerke“; über Entlassungen von Museumsdirektoren, Kuratoren und lehrenden Künstlern; die Beseitigung von Kunstwerken aus Museen und die beiden großen Münchner Kunstausstellungen von 1937.

Die Ablehnung dieser Kunst scheine mehr auf Hitlers persönlichem Geschmack zu beruhen als auf rassistischen oder politischen Faktoren. Trotz der radikalen politischen Philosophie sei Hitlers Vorliebe in Fragen der Kunst reaktionär. Der Widerwille gegen neue Formen in Malerei und Architektur habe sowohl viel Sympathie unter den weniger kultivierten Braunhemden als auch unter akademischen Künstlern gefunden, die die Möglichkeit ergriffen, ihr verloren gegangenes Ansehen wieder herzustellen. Es gäbe jedoch auch kultiviertere Elemente in der Nazi-Partei, die über die „Entartete Kunst“-Theorie des Führers betreten seien. Diese bedauerten Barr zufolge den Verlust vieler Kunstwerke und den Schaden für Deutschlands Ruf als kultivierte Nation. Er meinte, die einzig gute Sache am Exil dieser herausragenden Werke sei, dass sie Länder bereicherten, wo künstlerische Freiheit noch Bestand habe. Barr hieß die bedeutenden

the Armory Show of 1913 and has been a landmark in sculpture since, the present example coming this year from a German museum which had to sell it as ‚degenerate art‘.“ (Anonym 30. Dezember 1939).

¹⁹⁰ Olaf Peters kommt in seinem Beitrag zur amerikanischen Rezeption Lehmbrucks in den USA zum gleichen Schluß. Peters 2001/02, S 149.

¹⁹¹ Während Lehmbruck auf der *Armory Show* (1913) seine klassische *Große Stehende* (1910) verkaufte, blieb seine *Kniende* unverkauft und man reagierte hämisch auf das Werk. Walter Grasskamp stellt richtig fest, dass die *Kniende* auf dieser und anderen Avantgarde-Ausstellungen zu sehen war (Grasskamp 1989/1994, S. 99). Diese frühe Präsenz war zwar wichtig für ihr Bekanntwerden, doch heißt das meiner Meinung nach

exilierten Werke willkommen, welche die europäische Sammlung des MoMA so außerordentlich bereicherten.

Der *Art Digest* brachte einen Artikel mit der Überschrift: „Exilierte Kunst findet im modernen Museum einen neuen Hafen“, und *Art News* berichtete, dass das MoMA mit seinen Ankäufen seine schärfste Mißbilligung einer Politik kundtue, die diese und verwandte Formen künstlerischen Ausdrucks unterbinde.¹⁹² Das *American Magazine of Art* teilte unter dem Titel „Entartete Kunstankäufe“ mit, dass die Erwerbungen ehemals in deutschem Museumsbesitz gewesen und dann im Auftrag der Nazis verbannt worden seien (Anonym September 1939, S. 534). Alle Kunst, die nicht mit dem Geschmack des Führers übereinstimme, gelte als „entartet“. Die auf diese Weise willkürlich bestimmten fünf Ankäufe seien eine seltsam gemischte Gesellschaft von den etablierten Franzosen Matisse und Derain, dem aus der Schweiz stammenden abstrakten Maler Klee und den beiden Deutschen, dem Expressionisten Kirchner und Lehmbruck, einem einfühlsamen Bildhauer in der gotischen Tradition. Der Rezensent konnte sich Barrs Auffassung, dass *Kneeling Woman* eines der großen Meisterwerke der modernen Bildhauerkunst sei, voll und ganz anschließen. Er fand das Gemälde von Kirchner aus der Berliner Nationalgalerie den interessantesten Ankauf, da das Werk am unbekanntesten sei. Barr hatte das Gemälde jedoch bereits 1931 auf seiner deutschen Kunstaussstellung gezeigt. Im Hinblick auf diese positive Reaktion bezüglich Kirchners sollte man daran erinnern, dass die ersten Einzelausstellungen des Künstlers in Amerika, die nur zwei Jahre vorher stattfanden, keinerlei Beachtung fanden.¹⁹³

nicht, dass sein Spätwerk international über einen sehr kleinen Kreis von Förderern der Avantgarde hinaus Zustimmung gefunden hätte.

¹⁹² *Art Digest* d.d. 1. September 1939, S. 8 und *Art News* d.d. 16. September 1939, S. 16. Zitiert in: Barnett 1997, S. 278–279.

¹⁹³ Valentiner organisierte Anfang 1937 im Detroiter Museum die erste kleinere Einzelausstellung von Kirchners neueren Werken in den USA (zehn Gemälde, 25 Aquarelle u. Druckgrafik). Valentiner war sich bewusst, dass nur wenig Interesse für diesen „unbekannten Namen“ bestand. Er verkaufte nur wenige Aquarelle, allein Valentiner selbst kaufte ein Ölgemälde, um den Künstler nicht zu enttäuschen. Im September/Oktober 1937 zeigte Curt Valentin dessen jüngeres Werk (zwölf Gemälde, acht Aquarelle und zwölf Druckgrafiken). Da die Ausstellung wiederum erfolglos war, erwarb Valentiner abermals ein Gemälde (Heller 2001, S. 166 u. 167).

Valentin schrieb an Kirchner: „[...] Wenn sie die beiliegenden Kritiken lesen, so erschrecken Sie nicht zu sehr. Schieben Sie bitte auch nicht die Schuld auf mich, ich habe mein Möglichstes getan [...] So kann ich auch über ‚praktische‘ Erfolge noch nichts melden. Aber man muss hier Geduld haben und langsam den Boden vorbereiten — und nicht für heute, sondern für längere Sicht arbeiten [...]“ Valentin an Kirchner d.d. 5. Oktober 1937. MoMA Archives, NY.

In dieser Periode begannen sowohl das MoMA als auch Museen außerhalb New Yorks expressionistische Kunst und Bauhaus-Objekte zu sammeln.¹⁹⁴ So erwarb Perry Rathbone, seit 1940 Direktor des City Art Museum in Saint Louis, 1940 von der Galerie Buchholz ein Gemälde Lyonel Feiningers (ehemals Besitz der Staatsgalerie Dresden) und 1941 Kunstwerke von Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz und Paul Klee.¹⁹⁵ Rathbone teilte im Jahresbericht des Museums mit, dass die drei Werke, die an sich schon von eminenter ästhetischer Bedeutung seien, die zusätzliche Befriedigung gewährten, dass das amerikanische Volk über die Freiheit verfüge, Kunst genießen zu können, die von den Nazis als „entartet“ gebrandmarkt und aus deutschen Museen verbannt worden sei (Barnett 1997, S. 282).

Proteste amerikanischer Künstler

Künstlergruppen reagierten empört auf die Ablehnung des Gemäldes *The Eternal City* (1937) von dem Amerikaner Peter Blume seitens der Jury der 16. Biennale in der Washingtoner Corcoran Gallery (Anonym 3. April 1939). Hiermit drückten sie ihre antifaschistische Haltung aus. Um gegen die Weigerung zu protestieren, veröffentlichten drei Kunstvereine, neun Künstler, zwei Kunstkritiker und ein Galerist ein Telegramm, das sie der Corcoran Gallery sandten. Darin hieß es, dass die Zurückweisung seitens des Museums aufgrund rein künstlerischer Gründe sonderbar erscheine, da Kunstkritikern zufolge das Gemälde von größter Bedeutung sei. Die Unterzeichner des Telegramms

¹⁹⁴ Das MoMA sammelte figurativen Expressionismus im engeren Sinne ab 1939. Nicht nur Kirchners *Die Straße* (1913), sondern auch Kokoschkas Selbstporträt (1913) waren ehemals in deutschem Museumsbesitz; Kokoschkas Doppelporträt (*Hans und Erica Tietze-Conrat*, 1909) kam von dem porträtierten Kunsthistorikerehepaar, das auf der Flucht vor den Nazis in die USA ihr Gemälde verkaufte. Unter den Brücke-Künstlern blieb das Gemälde Kirchners bis nach dem Zweiten Weltkrieg eine Ausnahme, obwohl das Museum einzelne Aquarelle von Heckel und von Nolde erwarb (außerdem Druckgrafik). Wichtig bei der Finanzierung der Ankäufe war Abby Rockefeller, die 1935 bereits Arbeiten auf Papier von Kandinsky und Klee und 1936 Lehmbrucks Skulptur *Emporsteigender* (1913) dem Museum schenkte. Rockefeller schenkte 1939 eine Reihe von Skulpturen, worunter sich wiederum Lehmbruck (2) sowie Marcks und Kolbe (4) befanden. Des weiteren erwarb das Museum 1939 mit Hilfe des Abby Aldrich Rockefeller Funds wichtige Werke von Barlach, Kolbe, Lehmbrucks *Kniende* (1911), von Sintenis, Klee (*Um den Fisch*, 1926) und das erwähnte Doppelporträt Kokoschkas. Israel Ber Neumann schenkte 1939 Klees Ölgemälde *Oder der verspottete Spötter* (1930) und Philip Johnson 1942 Schlemmers *Bauhaustreppe* (1932). Zu den frühen Erwerbungen von Bauhaus-Objekten siehe an anderer Stelle der vorliegenden Studie.

¹⁹⁵ Das Museum erwarb Feiningers *Sieg der Sloop „Maria“* (1926), Kokoschkas *Hafen von Marseille* (1925), Klees *Polyphone Architektur* (1930) und eine Bronze von Kollwitz (*Selbstporträt*, 1926–36).

kamen zu dem Schluß, dass das Urteil der Jury durch das antifaschistische Thema bestimmt worden sei. Ein solches Gemälde nicht auszustellen, sei beunruhigend und gefährlich. Die Abscheu gegenüber dem italienischen Faschismus, der darin zum Ausdruck komme, sei charakteristisch für die Haltung der überwältigenden Mehrheit des amerikanischen Volkes. Schließlich erwarb das MoMA das Gemälde, allerdings erst 1942, als die USA bereits in den Zweiten Weltkrieg verwickelt waren.

Auch das Graphic Arts Forum rief 1939 dazu auf, Kunstmaterialien aus dem faschistischen Deutschland zu boykottieren, um auf diese Weise an der Schwächung Deutschlands beizutragen. Die deutsche Regierung verfolge Kollegen wegen ihrer politischen und religiösen Zugehörigkeit (Anonym 17. Juli 1939). Diesen Bestrebungen, die selbst die USA in ein Land faschistischer Unterdrückung zu verändern drohten, wolle man entgegenwirken. Das Graphic Arts Forum befand sich somit im Einklang mit der amerikanischen Regierung, die seit Mitte dreißiger Jahre Deutschland mit wirtschaftspolitischen Mitteln auch außenpolitisch zu schwächen suchte. Die „ideologisierte ökonomische Konfrontation“ verschärfte sich gegen Ende des Jahrzehnts, dies übrigens im Gegensatz zur englischen Regierung, die kompromissbereiter war (Schröder 1978, S. 127 ff). Roosevelt sprach sich im November 1938 entschieden gegen die nationalsozialistischen Judenpogrome aus.

Ausstellungen „entarteter Kunst“ außerhalb New Yorks (1939/40)

Unabhängig von der erwähnten Haltung amerikanischer Künstler und vom Einfluss des MoMA, das sich die politischen Verhältnisse zunutze machte, um eine möglichst positive Einstellung gegenüber moderner Kunst zu erreichen, bestanden in den USA vor ihrem Eintritt in den Zweiten Weltkrieg gleichzeitig nebeneinander neutralere und konservative Positionen. Sie traten auf Ausstellungen außerhalb New Yorks hervor, wo deutsche Kunst unabhängig von den politischen Zeitumständen beurteilt und avancierte ästhetische Standpunkte weniger deutlich formuliert wurden. Als Beispiele für die unterschiedlichen Gesinnungen, die zeigen, dass zu diesem Zeitpunkt die Anerkennung „entarteter Kunst“ keinesfalls unumstritten war, werden im Folgenden drei (Wander)ausstellungen behandelt.

Wanderausstellung *Exhibition of 20th Century (Banned) German Art*

Von Juni 1939 bis Frühjahr 1940 fand eine Wanderausstellung in Milwaukee, St. Louis, Kansas City, Buffalo, Portland und San Francisco statt (Lackner u. Adkins 1988, S. 315).

Die Ausstellung bestand aus einem Teil der Londoner *Exhibition of Twentieth Century German Art* (New Burlington Galleries, 1938), die sich im Einklang mit der britischen Appeasement-Politik explizit einer politischen Stellungnahme enthielt.¹⁹⁶

Während der Wanderausstellung plante Barr Beginn 1940 eine kleine, davon unabhängige Gegenausstellung „entarteter Kunst“ (Barnett 1997, S. 279). Obwohl er diese Schau letztendlich nicht realisierte, ist der Grund für sein Plan bemerkenswert. Die Wanderausstellung war ihm zufolge schlecht zusammengestellt und schadete der verfemten Kunst eher, als dass sie Nutzen brachte.¹⁹⁷ Er befürchtete, dass wegen der geringen künstlerischen Qualität diejenigen, die der modernen Kunst sowieso nicht wohl gesonnen seien, in ihrer Überzeugung bestärkt würden, Hitler habe recht. Dass seine Befürchtung nicht unbegründet war, bewiesen die Reaktionen auf die Ausstellung. Die von Barr angesprochene geringe Repräsentativität der Kunstwerke war nicht die einzige Erklärung für die unvorteilhafte Resonanz: Die Organisatoren enthielten sich ästhetischer Werturteile und nahmen keinen politischen Standpunkt ein.

Die erste Station der Wanderausstellung war im Milwaukee Art Institute (Juni 1939). Mit 76 Gemälden und Arbeiten auf Papier von 28 Künstlern war die Schau kleiner als die in London.¹⁹⁸ Das Art Institute scheint kaum etwas Eigenes mit eingebracht zu haben. Im Museumsbulletin wurde der Londoner Katalog zitiert und betont, dass die Organisatoren keine politischen Ziele verfolgten, auch wenn die Kunstwerke unter der gegenwärtigen deutschen Regierung verboten seien.¹⁹⁹ Außerdem zitierte das Bulletin

¹⁹⁶ Das kam auch darin zum Ausdruck, dass Thomas Mann von der Liste für das Ehrenpatronat gestrichen und Kokoschka als Redner durch den kaum politischen Beckmann ersetzt wurde. Der Freie Künstlerbund, der aus Exilkünstlern bestand und als Reaktion auf die Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* gegründet worden war, warf dem Komitee vor, dem politischen Druck nachgegeben zu haben. Obwohl der englische Katalog nirgendwo Bezug auf die Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* nahm, stellten englische Presseberichte diese Verbindung wohl her. Lackner u. Adkins 1988, S. 325 u. Holz 1997, S. 48–49.

¹⁹⁷ Barr, Jere Abbott (Direktor des Smith College Museum of Art) und das Kuratorium des Institute of Modern Art in Boston, das zur gleichen Zeit eine Ausstellung deutscher Kunst organisierte, äußerten ähnliche Bedenken (Barnett 1997, S. 279). Die Organisation der Wanderausstellung lag bei Blanche A. Byerley.

¹⁹⁸ Ausgestellt waren Werke von Willi Baumeister, Max Beckmann, Lovis Corinth, Max Ernst, Lyonel Feininger, George Grosz, Erich Heckel, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Bruno Krauskopf, Otto Lange, Wilhelm Lehbruck, Max Liebermann, Franz Marc, Paula Modersohn-Becker, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlf, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Max Slevogt, Martin Bloch, Hans Freibusch, Walter Trier und Fred Uhlman.

¹⁹⁹ Im Gegensatz zum Titel des Londoner Kataloges wies der Titel des Falblattes mit der Liste der Kunstwerke für die amerikanische Ausstellung darauf hin, dass es um in Deutschland verbotene Kunst ging: *Exhibition of 20th Century (Banned) German Art*. Die

kommentarlos einen Artikel von Eric Newton aus der *London Times* (10. Juli 1938), der feststellte, dass diese Kunst nicht mehr wie vor einem Jahrzehnt rein künstlerisch betrachtet werden könne, sondern jetzt eine politische Bedeutung habe, die nichts mit ihrem künstlerischen Wert zu tun hat. Im Gegensatz zur früheren Pressemitteilung des MoMA wurde der politische Kontext vom künstlerischen Wert abgetrennt. Es wurde somit nicht politisch argumentiert, um die Kunstwerke ästhetisch aufzuwerten.

Angesichts der distanzierten Haltung des Museums verwundert es nicht, dass die Kritik kaum auf den politischen Hintergrund einging.²⁰⁰ Die Reaktionen unterschieden sich grundlegend von jenen auf die MoMA-Ausstellung. Eine der wenigen ausführlichen Besprechungen erläuterte nicht einmal den Zusammenhang des Begriffs „entartete Kunst“ mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik und sah diesen Term nicht als verwerflich an (Anonym 4. Juni 1939). Nur vage teilte man mit, dass die Exponate Beispiele der sogenannten „entarteten Kunst“ und im eigenen Land verboten seien. Darum käme das Publikum mit der Erwartung in die Ausstellung, radikale Satire und Gemälde ohne guten Geschmack zu sehen. Es dauere zwar einige Minuten, bevor man sich an Kokoschka gewöhnt habe, doch selbst Besucher, die normalerweise nicht in Museen gehen, hätten keinerlei Schwierigkeiten, die Werke Fred Uhlmans und Walter Triers zu verstehen. Das Gros der Gemälde sei vernünftig und interessant, dies im Gegensatz zur „dekadenten“ Kunst der Surrealisten-Ausstellung, die im letzten Jahr im Art Institute stattgefunden habe. Auffallend ist, dass der Kritiker sich hier kaum von der nationalsozialistischen Terminologie distanzierte. Er bewunderte das solide Können, das manche der Ausstellungsstücke bezeugten. Dabei hatten es ihm besonders Impressionisten wie Max Liebermann und Max Slevogt („eine entzückende kleine Landschaft“) angetan. Er äußerte sich sogar über Franz Marc positiv. Die Exponate seien jedenfalls keineswegs abschreckend. Die Überschrift des Artikels lautete dann auch: „German Art Show Fails as Shocker.“ Diese Kunst habe keinen einheitlichen Stil, außer dass sie recht gemäßigt sei. Nur wenige Künstler seien geschmacklos und ein oder zwei, darunter Klee, sprächen eine Art künstlerischer Kindersprache, die schwer verständlich sei.

In anderem Zusammenhang wurde die Ausstellung gänzlich zerrissen. Grund dafür war Elizabeth Oehlenschlaeger, die in Milwaukee gegen die moderne Kunst zu

Londoner Organisatoren planten das anfänglich auch, zogen letztendlich aber einen neutraleren Standpunkt vor.

²⁰⁰ Hierbei stütze ich mich auf Besprechungen in *The Art News* (10. Juni 1939, Jg. 37, Nr. 37) und *The Art Digest* (15. Mai 1939, Jg. 13, Nr. 16) und auf vom Milwaukee Art Museum gesammelte und mir zur Verfügung gestellte Artikel im *Journal* (28. Mai u. 18. Juni 1939), *News-Sentinel* (11. u. 14. Juni 1939) und in einem nicht näher bestimmten Periodikum vom 4. Juni 1939.

Felde zog und zwar nicht nur gegen moderne deutsche Kunst, sondern auch gegen Künstler des 19. Jahrhunderts, wie Paul Cézanne, Paul Gauguin und Vincent van Gogh.²⁰¹ Amerikaner litten ihr zufolge noch immer unter dem falschen Eindruck, dass alles, was aus Europa komme, gut sei. Als Beispiel dieser „gefährlichen“ Entwicklung zog sie die deutsche Kunstausstellung im Art Institute heran, die bei ihr ein Gefühl heftiger Niedergeschlagenheit hinterlassen habe. Die ausgestellte Kunst sei „obszön“ und „widerlich“. Wenn Hitler diese Kunstwerke wirklich wegen ihrer Abnormalität verboten habe, dann könne sie sich ihm nur anschließen (Anonym 16. Juni 1939). Sie fand dessen Urteil in dieser Hinsicht richtig, wie falsch es in anderen Zusammenhängen auch sein mochte.

Oehlenschlaeger verurteilte alle Kunst, die nicht traditionellen Normen entsprach, vor allem die nicht realistisch war, was in unnatürlicher Farbgebung und Abstraktion zum Ausdruck kommen konnte. Solche Kunst wertete sie als hässlich ab und sie entsprach also nicht ihrem Geschmack. In ihren Angriffen spiegelte sich der Kampf zwischen Anhängern der Tradition und der Avantgarde. Sie gebrauchte kaum ästhetische Argumente, sondern vor allem psychologische, um die Kunst abzuwerten.

In einem Vortrag über künstlerische Erziehung verkündete sie, dass europäische Kunst dafür eingesetzt werde, einen neurasthenischen (nervenschwachen) Zustand hervorzurufen und die amerikanische Ausgeglichenheit durcheinander zu bringen. Sie betrachtete moderne Kunst als eine psychologische Gefahr. Gauguin sei bedenklich neurotisch und äußerst unmoralisch gewesen und van Gogh geisteskrank. Sie rief dazu auf, Schulkinder vor den „Abnormitäten“ und „Anstößigkeiten“ moderner Kunst zu schützen. Ihr Realitätssinn werde durch die deutsche Kunstausstellung völlig verwirrt, da sie sich dem Schock, den moderne Kunst auslöst, nicht entziehen könnten. Sie war auch dagegen, Schüler zu ermutigen, „sich selbst auszudrücken“. Ohne die richtige Führung erleide die Moral und die nervenschwache (nervous) Natur des Kindes Schiffbruch.

Des weiteren warnte Oehlenschlaeger vor moderner Kunst, da diese den politischen und sozialen Umbrüchen Europas vorausgegangen sei und desaströse Auswirkungen auf Gesellschaft und Politik habe. So übertrieben ihre Befürchtungen heute auch anmuten mögen, so waren diese damals doch kein Einzelfall.²⁰² Sie hielt

²⁰¹ U.a. Anonym 16., 17. Juni u. 13. August 1939.

²⁰² Sheldon Cheney unterschied in seinem Abriss über die moderne Kunst *A primer of Modern Art* (Cheney 1924, S. 206–207) zwischen gesunden und geisteskranken (insane) Expressionisten. Er fragte sich, wo bei Campendonk und Chagall die Deformation zum ästhetischen Zwecke ende und die reine Pervertierung beginne. Grosz' Darstellungen von sexuellen Lastern, Prostituierten, habgierigen und bestialischen Männern hätten jeden Anspruch, Kunst zu sein, verloren. Unter den modernen Künstlern gäbe es zuviele

kleinbürgerliche Moralvorstellungen hoch, indem sie sich zur Fürsprecherin amerikanischer Durchschnittsbürger aufwarf, die ihr zufolge von arroganten Modernisten nicht ernst genommen wurden. Ihre Angriffe auf die moderne Kunst zeigen deutliche Überschneidungen mit denen der Nationalsozialisten. Die deutsche Ausstellung sorgte hier nicht für eine Verurteilung der deutschen Kunstpolitik, sondern wurde als Beweis für deren Richtigkeit herangezogen.

Die Rezensenten erkannten, dass Oehlenschlaegers energische Wiederaufnahme des Kreuzzuges gegen die Moderne Teil eines nationalen Aufstandes von Konservativen und Hygienikern (sanitarians) war (Anonym 13. August 1939 u. Halline 1939). Seit 1936 wütete in Chicago die von Josephine Hancock Logan ins Leben gerufene Society for Sanity in Art, wovon es im ganzen Land Abteilungen gab. Der deutsche Kunstkritiker Paul Westheim warnte 1938 in der *Neuen Weltbühne* deutsche Emigranten vor deren vernichtender Haltung gegenüber moderner Kunst. Ihm zufolge war die von der Society for Sanity in Art sanktionierte Kunst durchaus mit der offiziellen nationalsozialistischen Kunst vergleichbar (Holtz 2001, S. 109).

Auch die Besprechungen zur Ausstellung in Saint Louis verdeutlichen, dass die Organisatoren ihr ursprüngliches Ziel verfehlt hatten.²⁰³ Die Reaktionen tendierten zum Negativen und erwähnten nur sehr ungenau die Verfolgung der Künstler durch die Nationalsozialisten. Harry R. Burke (27. August 1939) urteilte eher durchwachsen und brachte seinen allgemeinen Widerwillen gegen die „ismen“ zum Ausdruck. Er meinte, dass es ihm nicht leicht falle, die Schau zusammenzufassen, da diese sehr heterogen sei. Die Logik des Protestes der Ausstellung sei ebenso wenig nachzuvollziehen wie die Logik von Hitlers Politik. Die *Star-Times* fand, dass, während die Schirmherren der Ausstellung jedes politische Interesse leugneten, der Durchschnittsbesucher sich über Beispiele der Expressionisten belustige (Anonym 25. August 1939). Diese Besprechung nahm die Exponate kaum ernst. Klee wurde als besonders seltsam herausgestellt. Er wurde als Impressionist bezeichnet, was die Ignoranz gegenüber seinem Werk offenbart. Seine

Scharlatane, Schocker und Inkomeptente. Und: „We touch here again on Dada and Dr. Pfister’s neurotic-subconscious, psycho-discharge Expressionism. But if there seems to be an overplus of shock for shock’s sake, of horrors, profanity, sex perversion and supernaturalism in this current, we may look back to many a sane and clean Expressionist and know that the stream will come clear at last.“ Cheney spielte hier auf das Buch des Psychologen Oskar Pfister über den Expressionismus an, das 1922 ins Englische übersetzt wurde: *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder* (1920).

²⁰³ Hierbei beziehe ich mich auf die mir vom Saint Louis Art Museum zur Verfügung gestellten Artikel: Anonym 25. August u. Burke 27. August 1939.

Gemälde seien ein Schock für solche Betrachter, die erwarten, dass Kunstwerke die Realität abbilden. Die ausgestellten Porträts seien jedoch durchaus annehmbar.

Modern German Art im Springfield Museum of Fine Arts

1939 fanden im Bundesstaat Massachusetts zwei weitere Ausstellungen moderner deutscher Kunst statt: im Januar im Springfield Museum of Fine Arts und im November im Institute of Modern Art in Boston. Diese zwei, unabhängig voneinander organisierten Ausstellungen riefen andere Reaktionen hervor als jene, die mit der Londoner Organisation in Zusammenhang standen. Ein Grund dafür war, dass die Museumsdirektoren sich deutlicher zu Wort meldeten und Katalogeinführungen schrieben, worin sie die moderne deutsche Kunst stärker ästhetisch bewerteten. John Lee Clarke, Jr., Direktor des Museums in Springfield, hielt auch einen Vortrag über die Ausstellung, der im Radio übertragen wurde.

Die Schau im Springfield Museum kam mit Unterstützung von Curt Valentin zustande (dessen Buchholz Gallery auch der größte Leihgeber war), und konzentrierte sich in erster Linie auf Bildhauer und das jüngere Werk der Expressionisten. Unter den Malern dominierten der ehemalige Blaue Reiter, Die Brücke und verwandte Künstler. In der Einführung stellte Clarke den Expressionismus in den Mittelpunkt und schloß damit an Barrs Präsentation deutscher Kunst an (Ausst. New York 1931), die er explizit in Erinnerung rief.²⁰⁴ Er betonte eine spezifisch deutsche Tradition, die sich durch innere Einkehr und Emotionalität auszeichne. Deutsche Kunst schließe nicht an klassische Ursprünge an, sondern an den „gotischen Norden“ Cranachs und Grünewalds und an die Holzschnitte des Mittelalters. Er stimmte Barrs Vorstellung zu, dass die deutsche Bildhauerkunst keinem anderen Land nachstehe und die Malerei nur der Frankreichs und sogar dieser manchmal ebenbürtig sei.

²⁰⁴ Clarke stellte mehr und unterschiedlichere Künstler aus als Barr (1931). Laut offiziellen Katalogen waren im Springfield Museum 94 Kunstwerke von 42 Künstlern ausgestellt, im MoMA 123 Werke von 27 Künstlern. Im Gegensatz zur früheren MoMA-Ausstellung waren folgende Künstler im Springfield Museum vertreten: Josef Albers, Werner Drewes, Max Ernst, Xaver Fuhr, Werner Gilles, Wassily Kandinsky, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Ewald Mataré, Ernst Wilhelm Nay, Josef Pieper, Emy Roeder, Kurt Roesch, Richard Scheibe, Werner Scholz, Kurt Schwitters und Karl Zerbe. Folgende Künstler waren nicht vertreten: George Grosz, Oskar Schlemmer und Georg Schrimpf.

Clarke ging nur vage auf die Emigration deutscher Künstler ein, den Nationalsozialismus erwähnte er gar nicht.²⁰⁵ Er meinte, dass die deutschen Künstler, die jetzt in den USA lebten, bald Teil der zeitgenössischen amerikanischen Kunst und eine Bereicherung für sie sein würden.

Die kunstkritischen Reaktionen auf die Schau waren positiv. Journalisten gingen deutlicher als Clarke auf die nationalsozialistische Verfemung moderner Kunst ein. W.G. Rogers, der die Ausstellung als eine der besten seit langer Zeit empfand, verdeutlichte die Auswirkungen des politischen Kontextes auf deren Resonanz, als er meinte, dass er auf die Hilfe Hitlers rechnen könne, um Beifall für die Exponate seitens der Leser zu erhalten, da diese Kunst sonst nur sehr schwer vorankomme (Rogers 1939). Man sei geneigt, alle Kunst, die der Führer möge, ungesehen zu missbilligen, und alles, was ihm missfalle, zu billigen. Trotz eines ironischen Untertons wertete Rogers die moderne deutsche Kunst durch die politische Argumentation auf. Einige der ausgestellten Werke brauchten ihm zufolge gar nicht erst die offizielle Feindschaft Hitlers, da sie an Traditionen anknüpften, wodurch ihre überragenden Verdienste sofort verständlich würden. Als Beispiele nannte er Kollwitz, Barlach und Kokoschkas Porträt von Tomáš Garrigue Masaryk, der der erste Präsident der Tschechoslowakei gewesen sei. Ein Grund für die positive Bewertung von Kokoschkas Gemälde war, dass der Demokrat Masaryk amerikanische, der Diktatur Hitlers entgegengesetzte Werte repräsentierte. Sodann behandelte Rogers (1939) in der *Springfield Union* die für ihn unkonventionelleren Exponate und erklärte, aus welcher Perspektive sie seiner Meinung nach beurteilt werden sollten: Beim Betrachten der Kunstwerke von Campendonk, Dix, Hofer, Kandinsky, Kleinschmidt, Nolde, Pechstein und Schmidt-Rottluff dürfe Hitler keinen Augenblick vergessen werden, denn diese entbehrten die gewohnte Art von Schönheit, seien weder fein noch gefällig (pretty, smooth or placid). Obwohl moderne deutsche Kunst teilweise mit der von Paris verwandt sei, wirke sie auf den ersten Blick abstoßend. Trotzdem habe sie etwas, das Anerkennung verdiene: Kraft, Vitalität und sogar eine Art Wildheit. Er rief zu Toleranz auf und wies darauf hin, dass auch frühere Generationen große Mühe gehabt hätten, sich mit zeitgenössischer Kunst anzufreunden, an die sie sich jedoch später gewöhnt hätten. Sollte diese Kunst heute noch nicht akzeptiert werden, so würde sie morgen sehr gut auf sich selber aufpassen können. Das klang wie eine moralische Verpflichtung, sich der verfemten Kunst anzunehmen. Meines Dafürhaltens war es eine entscheidende Voraussetzung dafür, moderne deutsche Kunst seriöser Betrachtung zu unterziehen und sich ihrer

²⁰⁵ "The leaders of the expressionist and post-expressionist movement have scattered through the Western world, taking with them their beliefs and their developed styles, if not

ungewohnten Ästhetik zu öffnen. Einerseits wies Rogers auf die Schwierigkeit hin, einen Teil der Kunstwerke ästhetisch schätzen zu können, da diese nicht dem herkömmlichen Geschmack entsprachen, andererseits maß er ihnen jedoch positive ästhetische Qualitäten zu. Er war davon überzeugt, dass diese im Laufe der Zeit akzeptiert würden, dass es also zu einer Verschiebung der ästhetischen Norm kommen werde.

Ähnlich wie Rogers wiesen weitere Rezensenten darauf hin, dass die moderne deutsche Kunst im Vergleich zur französischen bisher unverdienter Weise übergangen worden sei und durch die jetzige Diffamierung und Verfolgung zu neuer Aufmerksamkeit gelange.²⁰⁶ Nur ein einzelner Leserbrief polemisierte gegen diese Kunst.²⁰⁷

***Contemporary German Art* im Institute of Modern Art, Boston**

Auch die Bostoner Ausstellung *Contemporary German Art* (1939) orientierte sich in der Auswahl der Exponate deutlich an Barrs *German Painting and Sculpture* (Ausst. New York 1931). James Plaut, der Direktor des Institute of Modern Art, und seine Mitarbeiterin Mary C. Udall hoben in ihrer Katalogeinführung dessen Ausstellung als Wendepunkt für die Anerkennung deutscher Kunst in den USA hervor (landmark of recognition) (Ausst. Boston 1939, S. 5). Die Auswahl der Exponate verdeutlichte erneut, dass Museen Barrs einseitige Vorstellung deutscher Kunst übernahmen. Das Bostoner Museum konzentrierte sich sogar noch stärker auf die expressionistischen Gruppen Brücke und Blauer Reiter.²⁰⁸ Ausgestellt waren zwar Werke von Dix und Grosz, doch keine von Schrimpf, der die romantisierende, neuklassizistische Position der Neuen Sachlichkeit hätte repräsentieren können. Des weiteren fehlte Dada (Schwitters), obwohl in der Einführung dieser „internationale Nachkriegsprotest der Verzweiflung und des Ekels“ als Beginn der Neuen Sachlichkeit bezeichnet wurde (Ausst. Boston 1939, S. 7). Generell ausgeschlossen von der Ausstellung waren außerdem geometrisch-abstrakte Tendenzen (Albers) und der Surrealismus (Ernst). Boston ignorierte ebenfalls Baumeister, Molzahn und Schlemmer,

their actual work." Ausst. Springfield 1939.

²⁰⁶ Andere ausführlichere Besprechungen: Anonym 4. u. 8. Januar 1939 u. Brooks 1939.

²⁰⁷ In einem Leserbrief bezeichnete der Künstler Nixford Baldwin (21. Januar 1939) die deutsche Regierung nicht etwa als eine Diktatur, sondern als „kollektive Demokratie“, die sich die ausgestellte Kunst nicht erlauben könne, da sie rückständig sei (which looks backward) und Gefahr laufe, einen Verfallszustand zu verursachen. Die deutsche Regierung habe diese Kunst verboten, um Liederlichkeit und sozialer Verunreinigung (pollution) entgegenzuwirken.

²⁰⁸ Im Gegensatz zur MoMA-Ausstellung (1931) waren jetzt auch Feininger und Kandinsky vertreten, Pechstein fehlte allerdings.

die in New York (1931) repräsentiert waren.²⁰⁹ Das stereotype Bild der deutschen Kunst wurde hiermit bekräftigt.

Der Katalog wies immer darauf hin, wenn ein Kunstwerk ehemals in deutschem Museumsbesitz gewesen war, ähnlich wie Barr dies praktizierte. Diese Hinweise würdigten die in Nazideutschland ausgestoßenen Kunstwerke und mißbilligten die nationalsozialistische Kunstpolitik, was letztlich auf ein politisches Statement hinaus lief. Aufgeführt wurden die Berliner Nationalgalerie, das Schlesische Museum Breslau, die Staatliche Gemäldegalerie und Skulpturensammlung Dresden, das Folkwang Museum Essen, das Städtische Museum Frankfurt am Main, das Städtische Museum Halle, die Hamburger Kunsthalle, das Landesmuseum Hannover, der Schleswig-Holsteinische Kunstverein Kiel, die Mannheimer Kunsthalle, das Städtische Museum Stettin und die Staatliche Kunstsammlung Weimar. Mit Kunstwerken aus diesen Sammlungen konnte nicht nur eine Ausstellung mit hoher künstlerischer Qualität zusammengestellt werden, sondern diese Werke waren auch für den Markt verfügbar. Die von deutschen Museen vorselektierten Kunstwerke, die vornehmlich über Valentin bzw. die Buchholz Galerie in die USA kamen, fanden in den darauffolgenden Jahren ihren Weg in dortige Sammlungen, auch wenn dies zunächst nur zögerlich geschah. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass der in den zwanziger Jahren in Deutschland als Nationalstil kanonisierte Expressionismus dabei eine zentrale Rolle einnahm.

Neben den Exponaten aus ehemaligem deutschem Museumsbesitz stellten das MoMA, das Detroit Institute of Arts, die Albright Art Gallery in Buffalo, das Art Institute of Chicago, das Rhode Island School of Design Museum in Providence, das Toledo Museum of Art und das Harvard Germanic Museum Leihgaben zur Verfügung (Ausst. Boston 1939), wovon ein kleiner Teil ebenfalls ursprünglich aus deutschen Museen stammte. Im Vergleich zur New Yorker Ausstellung (1931), für die das Detroit Institute of Arts als einziges amerikanisches Museum Exponate bereitgestellt hatte, war hier eine deutliche Veränderung wahrnehmbar. Aus amerikanischen Museen stammten Ölgemälde von Beckmann, Dix, Hofer, Kirchner, Klee, Marc und Schmidt-Rottluff und Skulpturen von Barlach, Kolbe und Sintenis. Moderne deutsche Kunst war somit sowohl in Ausstellungen als auch in ständigen Sammlungen museumswürdig geworden. Dies kann als ein deutliches Anzeichen für ihre Kanonisierung gelten, auch wenn sich der Aufbau der Sammlungen deutscher Kunst in den Museen aus heutiger Sicht noch in der Anfangsphase befand.

²⁰⁹ In der Einführung hieß es, dass Werke der Maler Rohlfs, Schlemmer und Scholz und der Bildhauer Belling und de Fiori fehlten, da dafür kein Platz mehr gewesen sei oder weil

Plaut und Udall führten das Klischee vom Gegensatz französischer Form und Anmut versus deutschen Inhalt fort. Emotionale Intensität und Erfindungsreichtum seien Qualitäten der deutschen Kunst, die deren Erfolg begründeten. Diese Kunst entbehre hingegen Heiterkeit, Anmut und technisches Können der *École de Paris* und der besten amerikanischen Künstler. Sie erscheine überladen mit Inhalten und wie von Unterdrückung und Widrigkeiten geleitet. Diese Charakterisierung der deutschen Kunst bekam einen negativen Unterton, wenn von Kirchners ungeschliffenem, forciertem Farbgebrauch die Rede war oder im Katalogteil von den unglücklichen, ungestümen (violent) Zeitgenossen Heckels oder von Kleinschmidts derber, unkultivierter Kunst und seinen rabiaten Interpretationen.²¹⁰ Auch war von Alpträumen einer hässlichen Realität bei Beckmann die Rede, dessen Triptychon *Versuchung* (1936/37) 1939 den ersten Preis der zeitgenössischen, europäischen Abteilung der Golden Gate Exhibition in San Francisco erhielt (Peters 2001/02, S. 299–301). An dem Erfolg von Beckmann hat Valentin mit einer Vielzahl von Ausstellungen, die bereits 1938 in mehreren Museen gezeigt wurden, entscheidend mitgewirkt.

In der Katalogeinführung wiesen Plaut und Udall weiterhin auf die Verfemung moderner Kunst unter dem Nationalsozialismus hin, indem sie wichtige Ereignisse in Erinnerung riefen: die Gründung des „Dritten Reiches“ 1933, die Münchner Ausstellungen „entarteter“ und offizieller Kunst 1937 und die Entfernung moderner Kunstwerke aus deutschen Museen (Ausst. Boston 1939, S. 5–6). Sie erwähnten auch die Versteigerung „entarteter“ Kunst in Luzern 1939, von wo viele Werke in die USA gelangt seien.

Reinhold Heller zufolge bekam die Ausstellung wenig nationale Aufmerksamkeit seitens der Kunstkritik, einige kurze und sachliche Berichte seien jedoch in *Art News* und *Art Digest* erschienen (Heller 1985, S. 32).²¹¹ Die Bostoner Reaktionen seien unreif und der Einfluss der Society for Sanity in Art spürbar gewesen. So habe A.I. Philpott im *Boston Globe* Verständnis für Hitlers Haltung gegenüber moderner Kunst zum Ausdruck gebracht. Heller behauptet, dass Kritiker im selben Jahr in gleicher Weise auf die Ankäufe

herausragende Beispiele ihrer Kunst nicht verfügbar gewesen seien.

²¹⁰ Laut Dankeswort stellte vor allem Udall mit Hilfe von Anne Tredick den Katalogteil mit den Erläuterungen zu individuellen Künstlern zusammen. Ausst. Boston 1939, S. 4.

²¹¹ Das geringe überregionale Interesse ist meiner Ansicht nach mit darauf zurückzuführen, dass die Bostoner Ausstellung kleiner war als die New Yorker von 1931: *Contemporary German Art* zeigte laut offiziellem Katalog 74 Gemälde, Arbeiten auf Papier und Skulpturen; die New Yorker Schau 123 Werke. Aufgrund eines Feuers in den frühen 1940er Jahren befinden sich heute keine Rezensionen mehr zur Ausstellung im Archiv des Bostoner Institute of Contemporary Art (Email von Janet Moore an den Verfasser am 16. Juli 2007).

des MoMAs reagiert hätten, was allerdings zumindest nuanciert werden sollte.²¹² Die in der vorliegenden Studie bereits genannten Kunstkritiken zu den MoMA-Erwerbungen „exilierter Kunst“ weisen jedenfalls keinerlei negative Bemerkungen auf. Spätestens seit den beiden Münchner Ausstellungen 1937 bestand die ausgeprägte Tendenz, der von den Nazis als entartet gebrandmarkten Kunst aus demokratischem Pflichtbewußtsein Geltung zu verschaffen. Die offizielle nationalsozialistische Kunst wurde dagegen als nicht ausstellungswürdig angesehen, aus dem Kunstdiskurs ausgeschlossen und tabuisiert. Trotzdem existierten gegenüber der „entarteten“ Kunst noch unterschiedliche, widerstreitende Positionen. Barr machte sich als einflussreicher Fürsprecher dieser Kunst die politische Situation zunutze, und er hatte ein großes Durchsetzungspotenzial, da er professionelle und institutionelle Autorität besaß und darüber hinaus auch die Rückendeckung vom amerikanischen Präsidenten.

Hellers Aussage, dass Barr seine Augen vor den politisch-ideologischen Aspekten der modernen Kunst während des Nationalsozialismus verschlossen habe, sollte meines Ermessens zumindest teilweise revidiert werden. Aus heutiger Sicht mag Barrs Aussage naiv erscheinen, dass es kultivierte Mitglieder der NSDAP gegeben habe, die über Hitlers Kunsttheorien betreten gewesen seien und den Schaden bedauerten, der damit Deutschlands Ansehen als kultivierte Nation zugefügt werde. Eine solche Bemerkung sollte jedoch in ihrem Zusammenhang gesehen werden, zumal Barr sich als einziger amerikanischer Museumsdirektor bereits 1933 mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik auseinandersetzte und gerade er immer wieder auf die Verfemung moderner Kunst unter dem Nationalsozialismus hinwies.²¹³ Hellers Sichtweise ist vermutlich auf einen Artikel in den *New York Times* (Anonym 8. August 1939) zurückzuführen, der Barrs Statement in dem oben bereits zitierten Pressebericht nur bruchstückhaft wiedergab.²¹⁴ Da andere Kunsthistoriker wie V.E. Barnett (1997, S. 280) aufgrund von Hellers Angaben behaupten,

²¹² Heller macht leider keine Quellenangaben.

²¹³ So schrieb Barr in seinen 1933 verfassten Beiträgen (für die er erst 1945 einen Verleger fand), dass viele Menschen aus rassischen oder politischen Gründen in Schutzhaft genommen worden seien. Die Verbannung von Kunstwerken aus den Museen verglich er mit diesen Aktionen (Barr 1945). Barr zitierte Kultusminister Christian Mergenthaler, der sich fanatisch für eine deutsche Kultur aussprach, worin das spezifische der „deutschen Rasse“ zum Ausdruck komme. Mergenthaler zufolge sollte der Nationalsozialismus die Kunst und Kultur des deutschen Volkes gänzlich durchdringen. Barr nannte Max Friedländer, der als Jude und einer der größten Kenner altniederländischer und altdeutscher Malerei entlassen worden war, und Oskar Schlemmer, der von nationalsozialistischen Studenten beschuldigt wurde, Jude zu sein (was jedoch nicht stimmte). Daraufhin sei Schlemmer das Unterrichten unmöglich gemacht worden.

dass Barr noch 1939 „die politischen und rassischen Implikationen der nationalsozialistischen Kulturpolitik“ verschwiegen habe (womit sie meines Erachtens Barrs und Plauts Präsentationsweise zu sehr polarisieren), soll im Folgenden darauf noch näher eingegangen werden.

Dass Barr die nationalsozialistische Haltung gegenüber Kunst von der „rassischen Identifikation mit Juden“ getrennt habe, wie Heller formuliert, ist in einigen Fällen richtig.²¹⁵ Da nichts darauf hindeutet, dass Barr sich mit der NS-Rassenideologie verbunden fühlte, stellt sich die Frage, warum er den Rassismus von der Kunstpolitik loslöste.²¹⁶ Ein Grund dafür dürfte der Antisemitismus gewesen sein, der in den USA damals stärker verbreitet war, als viele heute wahrhaben wollen. So äußerte Barr sich gegenüber Gropius kurz nach der Eröffnung der Bauhaus-Ausstellung (1938) besorgt darüber, dass er gehört habe, dass das Bauhaus als „jüdisch“ bzw. „jüdisch-kommunistisch“ angesehen werde. Er schlug Gropius vor darauf hinzuweisen, dass am Bauhaus keine oder fast keine Juden beschäftigt gewesen seien (womit Barr recht hatte), was der Bauhäusler jedoch verwarf.²¹⁷ Man sollte sich auch vergegenwärtigen, dass Barrs Freund und Mitarbeiter

²¹⁴ Pressebericht „Exiled Art Purchased by Museum of Modern Art“ vom August 1939. MoMA Archives, NY: Exhib.nr. 186.

²¹⁵ Hellers Aussage stimmt jedoch nicht, dass Barr alle Künstler der vom MoMA erworbenen Werke als deutsch bezeichnet habe. Barr betonte gerade deren unterschiedliche Nationalitäten, wodurch er anti-deutschen Reaktionen ausweichen wollte. Er schrieb: „These works of art were not excluded from German museums on racial grounds. Two of the artists, Lehmbruck and Kirchner, are native Germans; two, Derain and Matisse, are Frenchmen; Klee is a native of Switzerland, long a resident of Germany and identified with German art.“ Barr verwies auch auf Hitlers Rede zur Eröffnung des Hauses der deutschen Kunst und zitierte in Anführungszeichen dessen Bezeichnung der offiziellen deutschen Kunst als „rein arisch, unbesudelt vom Modernismus“. Pressebericht MoMA (August 1939) und *New York Times* (8. August 1939).

²¹⁶ Barr schrieb an Nelson [Rockefeller] am 18. November 1935: „Also confidentially, but in case the question should come up, I am myself bitterly anti-Nazi because the Nazis have done much to destroy everything that interested me in post-War Germany – architecture, painting, and so forth.“ MoMA Archives, NY: Early Museum History Administrative Records. Kasten 28.

²¹⁷ Barr schrieb: „[...] I wish there was something we could do about it, perhaps some objective and lucid explanation of why the Nazis are against the Bauhaus. We ourselves have admitted the fact in the catalogue, and in my preface I mention in a single phrase antagonism to flat roofs, abstract pictures, etc., but shouldn't we state this somewhat in the exhibition both here and even when it goes on tour?

I propose some such statement as this:

In 1933 the Bauhaus was closed by the National Socialist Government. Because the Bauhaus had developed during the Social Democratic regime the National Socialists felt that it was politically related to the German Democracy and was therefore suspect. Furthermore, the kind of art and architecture fostered by the Bauhaus was hated by

Philip Johnson dem Nationalsozialismus und Antisemitismus nahestand (Schulze 1994, S.132 ff etc.). Gleichzeitige Aufgeschlossenheit für moderne Kunst und Nationalsozialismus waren, sicher solange, bis die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten, keine Seltenheit. Mit der teilweisen Ausblendung rassenpolitischer Implikationen war Barr meiner Ansicht nach taktisch darauf bedacht, eine möglichst positive Aufnahme moderner Kunst zu bewerkstelligen.

Heller glaubt, dass Plauts Aussage, die ausgestellte Kunst sei eine Warnung für den zivilisierten Menschen, eine Voraussage gewesen sei, die sich in den Kräften der von Hitler entfesselten Apokalypse und des Holocaust erfüllt habe. Eine solche Interpretation ist problematisch, da sie die Vergangenheit von den Erkenntnissen der Gegenwart her zu erklären versucht. Plaut bezog seine Bemerkung nicht auf den Nationalsozialismus, sondern auf den Ersten Weltkrieg, den die Neue Sachlichkeit thematisiert habe.²¹⁸ Bei der Beurteilung der damaligen Aussagen befindet man sich in einem Dilemma, und ist nicht ganz klar auszumachen ist, wo die Verklärung früherer Aussagen beginnt.

Barr betonte, dass sofort nach dem Regimewechsel 1933 die Verfolgung moderner Kunst und Künstler ein Akt politischen Glaubens geworden sei.²¹⁹ Er erklärte die Unmöglichkeit künstlerischer Entfaltung unter der Diktatur und identifizierte moderne Kunst mit Freiheit und Demokratie. Seine Äußerung, dass der nationalsozialistische Hass gegen die moderne Kunst mehr auf Hitlers persönlichen Geschmack als auf rassische oder politische Faktoren zurückzuführen sei, bekommt, im Zusammenhang seiner übrigen Darstellung einen anderen als den von Heller behaupteten Stellenwert.²²⁰ Im

several of the most influential National Socialists, who expressed the hostile attitude of the uninformed public toward any kind of artistic innovation.

Architecturally the Bauhaus under Gropius and Mies van der Rohe was deliberately non-political in character. Its radical innovations were confined entirely to the field of art and education. It should be stated that, although the Bauhaus welcomed Jewish students, there were no Jews on its faculty (or there were only two Jews out of fourteen on its faculty, or whatever the proportion was).“ Es ist nicht bekannt, ob ein solches Statement hinzugefügt wurde. Barr an Gropius d.d. 10. Dezember u. Gropius an Bayer d.d. 15. Dezember 1938, MoMA Archives, NY: Exh.nr. 82 (*Bauhaus 1919–1928*).

²¹⁸ Im Bostoner Katalog heißt es explizit in Bezug auf die NS-Rassenpolitik lediglich: „With the establishment of the Third Reich in 1933 came the racial consolidation of all artistic pursuits under the Reich Chamber of Culture.“ Ausst. Boston 1939, S. 5.

²¹⁹ “‘Opposition to modern art,’ Mr. Barr continued, ‘became an act of German political faith immediately after the Nazi Revolution of 1933 when the suppression of modern art and the persecution of modern artists began.’” Pressebericht „Exiled Art Purchased by Museum of Modern Art“ vom August 1939. MoMA Archives, NY: Exhib.nr. 186.

²²⁰ Barr führte aus, dass Hitlers Kunstgeschmack seiner radikalen politischen Philosophie zum Trotz reaktionär sei, ein Geschmack, den man an seinen schwachen und unbedeutenden frühen Aquarellen ablesen könne. Hitlers Antipathie gegen neue Formen der Kunst und der Architektur fänden beträchtliche Sympathie bei weniger kultivierten

Jahresbericht des MoMA erklärte Barr, dass sich angesichts der westeuropäischen Katastrophe die Frage nach einer amerikanischen Moral stelle.²²¹ Es müsse etwas getan werden, um die Kunst Europas vor der Nazityrannei zu retten. Sie habe eine Flüchtlingswelle unter jenen Künstlern ausgelöst, die experimentell arbeiteten oder wegen ihrer Nazigegnerschaft gefährdet seien. Das MoMA, das nachhaltig Anteil an der Bewahrung kultureller Freiheit nehme, könne sich dem nicht verschließen und überprüfe darum sein Programm.

Nach meinem Dafürhalten stand sowohl Plauts als auch Barrs Thematisierung des Nationalsozialismus grundsätzlich in deutlichem Gegensatz zur apolitischen Haltung der Londoner Ausstellung. Während sich Plaut jedoch eher auf eine Aufzählung historischer Fakten der nationalsozialistischen Kunstpolitik beschränkte, erkannte Barr den identitätsstiftenden Charakter der verfeimten Kunst für die amerikanische Gesellschaft. Ein weiterer Unterschied bestand darin, dass Barr gleichzeitig stärker ästhetisch argumentierte. Während er den Meisterwerk-Status der Ankäufe zum Ausdruck brachte und sie somit in der Hierarchie moderner Kunst an vorderste Stelle einreichte, nahm Plaut bezüglich der künstlerischen Qualität moderner deutscher Kunst eine zumindest ambivalente Haltung ein. Das waren meines Ermessens Gründe dafür, dass Barrs Erwerbungen positiver aufgenommen wurden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kanonisierung moderner deutscher Kunst und hierbei insbesondere des Expressionismus und des Bauhauses Ende der dreißiger Jahre einsetzte. Das MoMA beeinflusste diesen Prozess maßgeblich. Entgegen früheren Einschätzungen muss betont werden, dass die Auswirkungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik und die in der Folge eingenommene amerikanische Position für die Akzeptanz dieser Kunst eine entscheidende Rolle spielten. Die Anerkennung der von den Nazis verfeimten Kunst war ideologisch begründet und wirkte daher identitätsstiftend. Indem Rezipienten sich mit dieser Kunst identifizierten, öffneten sie sich einer Ästhetik, die nicht den geltenden Schönheitsvorstellungen entsprach.²²² Das änderte nichts daran, dass Konservative weiterhin gegen moderne Kunst opponierten. Sie konnten sich jedoch nicht auf Dauer gegen maßgebliche und kompetente Museumsleute

Braunhemden und akademischen Malern, die die Möglichkeit ergriffen, ihr Ansehen zu verbessern. Pressebericht „Exiled Art Purchased by Museum of Modern Art“ vom August 1939. MoMA Archives, NY: Exhib.nr. 186.

²²¹ Jahresbericht, der mit dem 1. Juli 1940 abschloß, also noch bevor die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten. Zitiert nach: Barnett 1997, S. 281–282.

²²² Bemerkenswert ist, dass die Autoren des Kataloges *New Worlds: German and Austrian Art, 1890–1940* (Ausst. New York 2001) sich bezüglich der Auswirkungen des

durchsetzen. Gefördert wurde der Kanonisierungsprozess während des Nationalsozialismus dadurch, dass die in die USA emigrierten, prominenten Bauhäusler Schlüsselpositionen im Bildungssystem besetzen konnten und hochwertige Kunstwerke aus ehemals deutschem Museumsbesitz auf den amerikanischen Markt kamen. Wichtige Weichenstellungen für den Kanonisierungsprozess moderner deutscher Kunst waren somit gegeben.

Nationalsozialismus auf die Rezeption deutscher Kunst widersprechen. S. Einführung vorliegender Studie.

Die Bestätigung des Kanons

Nach dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg wurde der Krieg vom MoMA auf die eine oder andere Weise unterstützt. In der neuen politischen Lage setzte sich die ideologische Sichtweise auf die moderne Kunst erst recht durch. Mit dem Sieg der Alliierten über Deutschland verfestigte sich diese Perspektive in einer wiederum veränderten, polarisierten Weltsituation. Die in den dreißiger Jahren eingeleitete Kanonisierung des Expressionismus und des Bauhauses konnte sich jetzt voll und ganz durchsetzen.

Das MoMA während des Zweiten Weltkriegs

Die USA betrachteten das nationalsozialistische Deutschland als eine politische und wirtschaftliche Gefahr, bewahrten jedoch nach Kriegsbeginn im September 1939 zunächst ihre Neutralität. Gleichzeitig unterstützten sie die westlichen Demokratien und belieferten Deutschlands Gegner mit Kriegsmaterial. Im Dezember 1941 traten die USA offiziell in den Krieg ein, womit bisherige kulturelle Wechselbeziehungen mit Deutschland abbrachen.

Der im Dezember 1941 veröffentlichte Jahresbericht des MoMA lässt eine starke Identifikation mit der amerikanischen Regierung und die sofortige Reaktion auf die außenpolitische Lage erkennen. Alfred H. Barr, Jr. erklärte die Unterstützung amerikanischer Kriegsanstrengungen seitens des Museums, um auf diese Weise für die Sicherheit des Landes einzutreten (Barr 1941, S. 5). Das Museum wolle Amerikaner wachrütteln und deren Moral stärken. Der Vorsitzende des Museums, Nelson Rockefeller, sei nach Washington berufen worden, um in einer neuen Behörde für Verteidigung die Koordination interamerikanischer Angelegenheiten mit Lateinamerika zu übernehmen, was die kulturellen Beziehungen mit einschließe. Andere Mitarbeiter des Museums, wie John E. Abbott, Monroe Wheeler und Stephen C. Clark, waren auch für die Regierung tätig. Eine Spezialausgabe des Museumsbulletins über den Zweiten Weltkrieg meldete Ende 1942, dass drei Trustees und 16 Museumsmitarbeiter in den Streitkräften dienten (Museum of Modern Art 1942).

Während des Krieges arbeitete das MoMA mit einer Vielzahl unterschiedlicher Regierungsstellen zusammen, um dem Land im Kampf gegen Deutschland beizustehen.

Diese Anstrengungen wurden massiv betrieben.²²³ Das Museum erarbeitete zahlreiche Ausstellungen, die z.T. auch ins Ausland geschickt wurden, mit Themen wie: Der Krieg in England, Tarnung zum Schutz von Zivilisten, Architektur für den Krieg, Kriegsplakate. Außerdem zeigte das Museum Filme über den Schutz der Zivilbevölkerung und es analysierte die Filmabteilung Propaganda des Feindes. Schließlich stellte es Material für Soldatenkünstler zur Verfügung, erarbeitete Therapieprogramme für kriegsversehrte Veteranen und sorgte für die Unterhaltung von Soldaten im Museumsgarten, wo eine Kantine errichtet wurde.

Die propagandistische Unterstützung kam besonders in Ausstellungen wie *Road to Victory* zum Ausdruck, die das MoMA in einer größeren und einer kleineren Version, teilweise unter der Schirmherrschaft des Office of War Information und des CIA, von 1942 bis 1945, sowohl im In- als auch im Ausland zeigte. Edward Steichen konzipierte die Schau für ein großes Publikum, und Herbert Bayer sorgte für das Design, das aus großen Schwarz-Weiss-Abbildungen bestand (Staniszewski 1998, S. 210 ff). Eine opportunistische Gesinnung des Bauhäuslers ist ausgeprägt erkennbar, wenn man bedenkt, dass er wenige Jahre vorher (1933–1938) noch maßgeblich an der Gestaltung von nationalsozialistischen Propagandaausstellungen beteiligt war, bevor er 1938 in die USA emigrierte. Mary Anne Staniszewski stellt in ihrer Geschichte zur MoMA-Ausstellungsgestaltung dar, dass *Road to Victory* wie eine nationale Volkssage aufgebaut war und einen nationalistischen, sentimental und militaristischen Charakter trug, der den Krieg verherrlichte (Staniszewski 1998, S. 209–224). Presse und Publikum nahmen die Schau begeistert auf.

Das Museumsbulletin von 1942 brachte auch die eigene Kunstsammlung in direkten Zusammenhang mit dem Krieg. Die Sammlung sei ein Symbol für die freie Meinungsäußerung, eine der vier berühmten von Präsident Franklin D. Roosevelt formulierten Freiheiten.²²⁴ Das Bulletin erklärte, Hitler hasse die gesammelten Kunstwerke aus 25 Ländern, da diese modern und international seien und für die Freiheit einstünden. Diese Kunst sei der freie Ausdruck freier Menschen, während Hitler auf der Unterjochung der Kunst bestehe. Wilhelm Lehmbrucks *Kniende* (1911) und Vincent van Goghs

²²³ Das Museumsbulletin von Ende 1942 notierte bereits 15 Wanderausstellungen, die sich thematisch auf den Krieg bezogen und als Großunternehmen in 93 Städten außerhalb New Yorks gezeigt wurden; 274 Filmprogramme, die in 86 amerikanischen und ausländischen Städten gezeigt wurden; die Publikation von Katalogen (2), Bulletins (5) und Wettbewerben (3). Museum of Modern Art 1942.

²²⁴ Roosevelt beschwor am 6. Januar 1941 in seiner Rede zur Lage der Nation vor dem Kongress die vier grundlegenden menschlichen Freiheiten: zu den klassischen Freiheiten

Sternennacht (1889) dienten als Illustrationen. Das Meisterwerk des größten modernen deutschen Bildhauers sei auf Befehl Hitlers aus der Berliner Nationalgalerie „geworfen“ worden und versinnbildliche mit vielen anderen Kunstwerken der Sammlung die freie Kunst Europas.

Free German Art (1942)

Unter dem vielsagenden Titel *Free German Art* präsentierte das MoMA 1942 seine deutschen Kunstankäufe der letzten Jahre: Neben Kunstwerken von Max Beckmann, worunter sich dessen imposantes Triptychon *Departure* befand, waren Ernst Barlach, Käthe Kollwitz und Emil Nolde vertreten.²²⁵ Die meisten Werke hatte das Museum mit Hilfe Abby Rockefeller erworben.²²⁶

Die Pressemitteilung stellte die Verfemung der Kunstwerke durch die Naziregierung in den Mittelpunkt. In einem Statement betonte Barr, dass unter den Freiheiten, welche die Nazis zerstört hätten, keine zynischer pervertiert und brutaler niedergetreten worden sei als die künstlerische Freiheit. Die deutschen Künstler seien nicht nur dazu gezwungen worden, sich der politischen Tyrannei zu unterwerfen, sondern auch dem kläglichen und konventionellen Geschmack Hitlers, der sich auf Grund eigenen künstlerischen Misserfolgs durch paranoiden Fanatismus auszeichne.

Weiter führte Barr aus: Künstler mit Charakter und Rechtschaffenheit weigerten sich konform zu gehen und gingen ins Exil oder wichen in sorgenvolle Verborgenheit aus. Alle Künstler, die die deutsche Kunst vor 1933 so entwickelt hätten, dass sie nur der von Paris nachstand, würden in Deutschland kaum noch geehrt und überhaupt nur wenige toleriert. Deren versteckte oder „verbannte“ Gemälde und Skulpturen könnten jedoch in freien Ländern gezeigt werden, um Zeugnis vom Überleben einer freien deutschen Kultur abzulegen. Ihr Vorbild läge in Goethe, sowie in den noch lebenden Komponisten Hindemith und Schönberg, den Architekten Gropius und Mies van der Rohe und den

der Rede und Meinungsäußerung sowie der Religionsausübung fügte er das Frei-Sein von Not und das Frei-Sein von Furcht hinzu.

²²⁵ Ausgestellt waren neben *Departure* (1932/33) folgende Erwerbungen: Beckmanns vier Gouachen *The Prodigal Son* (1921), ein Teil (Kopf) von Barlachs *Güstrower Ehrenmal für die Gefallenen* (1927) und eine Kohlezeichnung des Künstlers aus dem gleichen Jahr, fünf Lithografien aus Kollwitz' Folge *Tod* (1934/35), Noldes Aquarell *Magicians* (1930–35) und fünf Lithografien des Künstlers. Die Ausstellung fand vom 24. Juni bis zum 16. August 1942 statt.

²²⁶ Das MoMA erwarb Beckmanns *Departure* mittels der Mrs. John D. (Abby) Rockefeller, Jr. Sammlung (durch Tausch). Unter Verwendung des Mrs. John D. Rockefeller, Jr. Purchase Fund erwarb das Museum Beckmanns Gouachen, Kollwitz' Lithografien und Noldes Werke. Edward M.M. Warburg schenkte die Skulptur Barlachs und Erich Cohn dessen Zeichnung. MoMA Pressemitteilung 1942.

Autoren Mann und Werfel. Diese Leute seien in den USA willkommen. Obwohl Beckmann, Nolde und Kollwitz Europa nicht verlassen könnten, so sei das Museum doch stolz darauf, ihre Werke zu erwerben und zu zeigen, ebenso wie das Werk des großen Bildhauers Barlach, der vor kurzem ehrlos im eigenen Land gestorben sei.

Mit Barrs Darstellungsweise erlangten die Kunstwerke Symbolcharakter; sie standen für das Deutschland der demokratischen Weimarer Republik vor dem „Dritten Reich“. Diese Kunst versinnbildlichte die Unterdrückung der Künstler, die sich der Tyrannei entgegensetzten und selbst ein besseres, geistiges Deutschland repräsentierten. Mit der Ehrung der Kunstwerke wurden stellvertretend auch deren Schöpfer geehrt, die unter widrigen Umständen zu leben hatten. Amerikaner mit demokratischem Pflichtgefühl und Mitgefühl für die Verfolgten fühlten sich mit deren Kunst verbunden, wodurch ein Identifikationsprozess einsetzte. Diese Tendenz verstärkte sich, sowie die USA vom Dezember 1941 an offiziell am Zweiten Weltkrieg im Kampf gegen Deutschland teilnahmen.

Barr kreierte ein überaus vereinfachtes Bild über die Situation der Künstler und deren Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus. So hob er hervor, dass Beckmann in Amsterdam und Nolde in Dänemark im Exil lebten. Nolde lebte jedoch bereits seit 1927 nicht mehr in Dänemark, sondern im deutschen Grenzgebiet. Seine dänische Staatsbürgerschaft war dem Umstand zu verdanken, dass sein früherer Wohnort in Nordschleswig nach einer Volksabstimmung 1920 dänisch geworden war. Barr hatte zwar recht, dass Noldes Werk von den Nationalsozialisten bekämpft wurde, sogar sehr vehement, bis er 1941 paradoxer Weise selbst Malverbot erhielt, doch Barr teilte nicht mit, dass Nolde sich gleichzeitig stark mit dem Nationalsozialismus und dem Antisemitismus identifiziert hatte. Der scheinbare Widerspruch in Noldes Verhältnis zum Nationalsozialismus wurde einfach aufgehoben. Vielleicht war Barr über den tatsächlichen Sachverhalt nicht aufgeklärt.²²⁷ Doch was hier als Einzelfall erscheint, setzte sich nach

²²⁷ Valentin kannte Noldes Einstellung jedenfalls, was ihn jedoch nicht störte. An Kirchner schrieb er: „[...] Nolde schätze ich zuweilen in seinen Aquarellen sehr — und die Amerikaner interessieren sich dafür. Seine politische Einstellung und die Manipulationen von Mme. Nolde — ach, darüber will ich nicht nachdenken; es kommt mir gar zu kindisch vor. Und von hier aus sieht es noch kindischer aus — mir aber ist es ziemlich gleichgültig. Verstehen Sie das?

Ich habe in der Beziehung überhaupt eine Einstellung, die manchen allerdings befremdet. Unter den hiesigen Emigranten, denen man zuweilen nicht entgehen kann, wird man aber wirklich zur Opposition getrieben. Ich hasse dies laienhafte und literaturdurchsetzte Geschwätz und Geschimpfe. Schließlich sollte jeder versuchen, die Dinge von einer etwas höheren Warte aus zu betrachten — und die Ressentiments beiseite lassen [...].“ Und an anderer Stelle: „[...] Hier versucht man, eine Ausstellung der ‚German Art in Exile‘ zu machen; da sie aber von politischen Gesichtspunkten und nicht

dem Zweiten Weltkrieg und teilweise bis heute allgemein fort, indem die verfemte Kunst generell mit einer antifaschistischen Haltung der Künstler verknüpft wurde, was eine Verfälschung historischer Tatsachen ist (Langfeld 2002, S. 278 u. Saehrendt 2005, S. 105–107). Heute gilt es diese Form der Mythenbildung zu rekonstruieren. So deutete eine Ausstellung über die Amsterdamer Periode Beckmanns (2007) dessen im Grunde genommen apolitisches Werk noch vor Kurzem als antifaschistisch um (Langfeld 2008). In Bezug auf diesen Künstler sollte auch nicht von Exil im engeren Sinne gesprochen werden, ein Begriff wie Emigration wäre vermutlich angebrachter. Für die Förderer moderner Kunst erwies es sich als effizienter, ein Schwarzweißbild zu kreieren, das alle „entartete“ Kunst aufgrund ihres Verfolgtseins als antifaschistisch und demokratisch aufwertete und sie somit in die bürgerliche Gesellschaft in Amerika integrieren ließ. So gesehen wurde die Instrumentalisierung moderner Kunst im nationalsozialistischen Regime, das für eine erfolgreiche Indoktrination der Massen keine Ausnahmen duldete, einfach umgekehrt. Die starke Einflussnahme des Nationalsozialismus, auch die ungewollte, indirekte auf die positive Rezeption moderner Kunst, wirkt beunruhigend. Eine kunsthistorische Aufarbeitung dieser Periode scheint deshalb noch immer von größter Wichtigkeit zu sein.

Auch E.A. Jewell begann seinen Artikel in den *New York Times* mit einem Hinweis auf die nationalsozialistische Ablehnung der vom MoMA erworbenen Kunstwerke und schloss ihn erneut mit dieser Information ab („Free Art.‘ Work Nazis Reject Shown at Museum“, 28. Juni 1942).²²⁸ Er machte darauf aufmerksam, dass eine ähnliche Gesinnung, wie Barr sie so gut und prägnant zum Ausdruck bringe (er zitierte ausführlich Barrs Statement im Pressebericht), seit dem kulturellen Debakel in Deutschland oft mit Empörung geäußert worden sei. Barrs Worte aufgreifend meinte er, indem er den eigenen nationalen Kreuzzug für Freiheit fortsetzte, man könne in der Tat stolz darauf sein, dass die deutschen Künstler und ihre Werke in Amerika willkommen geheißen würden. Dank des MoMA und lokaler Galerien, wobei er besonders die Buchholz Gallery würdigte, werde die Bedeutung moderner deutscher Kunst mehr und mehr erkannt.

Diese politische Argumentation über moderne deutsche Kunst behauptete sich auch noch nach 1945, nun jedoch angepasst an die Verhältnisse im kalten Krieg. Damit verknüpft setzte sich die Anerkennung dieser Kunst weiter durch. Die im Folgenden

von künstlerischen geleitet ist, werde ich dagegen angehen, soweit ich irgend kann. Das sind alles blödsinnige Sachen und mir aus tiefster Seele verhasst [...].“ Valentin an Kirchner d.d. 3. Juni 1937 u. 13. Januar 1938. MoMA Archives, NY.

²²⁸ Weitere Rezensionen über die Ausstellung erschienen in den *New York Times* (24. Juni 1942), *New York Sun* (26. Juni 1942) und *New York Herald Tribune* (24. Juni 1942).

behandelte Ausstellung *German Art of the Twentieth Century* im MoMA 1957 ist dafür als exemplarisch zu betrachten.

Die Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg bauten amerikanische Museen bedeutende Sammlungen mit Werken des Expressionismus und des Bauhauses auf. Daneben organisierten sie Ausstellungen darüber, und es erschienen grundlegende kunsthistorische Publikationen, insbesondere über den Expressionismus.²²⁹ Als Anzeichen einer durchschlagenden akademischen und musealen Anerkennung sind es deutliche Merkmale für die Kanonisierung dieser Kunst.

Ein Beispiel für den wachsenden Zuspruch der unter den Nazis verfeimten Kunst sind die von Barr 1933 verfassten Beiträge über die NS-Kulturpolitik, die vor dem Krieg keinen Verleger fanden, doch nun, zwölf Jahre später, mit Illustrationen versehen im *Magazine of Art* erschienen (Barr 1945). Die Bildunterschriften betonten, dass die amerikanischen Museen als Zufluchtsort für die „entartete“ Kunst dienten. Diese Mitteilung adelte die renommierten Institutionen, die die Kunstwerke sammelten und galt gleichzeitig als Beweis für den Status der abgebildeten Werke von Barlach, Beckmann, Feininger, Hofer, Klee, Kokoschka, Lehmbruck, Marc, Schlemmer und Schmidt-Rottluff.²³⁰ Der Hinweis auf die Verfeimung moderner Kunst eignete sich sogar für einen Werbeslogan. So schaltete der Galerist Karl Nierendorf eine Anzeige im *Magazine of Art* (Oktober 1945) mit der Überschrift „FORBIDDEN ART IN THE THIRD REICH“. Hiermit pries er 32 Künstlernamen an, die allein schon deshalb auf Zustimmung rechnen konnten, weil die Nationalsozialisten sie in Acht und Bann getan hatten. Die Ausstellung wanderte im November/Dezember 1945 zum Institute of Modern Art in Boston.

Das NS-Regime hatte mit der Ausstellung *Entartete Kunst* (1937 in München) unmissverständlich klar gemacht, welche Art von Kunst keinesfalls auf die Anerkennung des „Dritten Reichs“ rechnen konnte und als „un-deutsch“ galt. Es scheint, als sei diese Ausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg plötzlich ein Leitfaden dafür geworden, welche Künstler international kanonwürdig wurden.²³¹ Die künstlerischen Hierarchien nach dem Zweiten Weltkrieg spiegelten die Rangordnungen unter dem Nationalsozialismus in umgekehrter Richtung: Während die von den Nazis propagierte Kunst nach 1945 im

²²⁹ Allein 1957 veröffentlichten Peter Selz und Bernhard S. Myers Monografien über diese Bewegung, erschien im selben Jahr der Bestandskatalog moderner deutscher Kunst in den Museen Harvards (Kuhn 1957) und eine Abhandlung über expressionistische Grafik von Carl Zigrosser.

²³⁰ Die in den Beiträgen gezeigten Kunstwerke stammten aus MoMA, Art Institute of Chicago, San Francisco Museum of Art, City Art Museum of St. Louis, Detroit Institute of Arts, Cleveland Museum of Art, Portland Art Museum, Walker Art Center (Minneapolis) und der Albright Art Gallery in Buffalo.

Grunde genommen vom Kunstdiskurs ausgeschlossen und als ausstellungsunwürdig galt, erlangte die ehemals verfeimte Kunst das größte Ansehen.²³² Diese Tendenz setzte sich bis in die jüngste Vergangenheit fort. Fast alle in der Ausstellung *Entartete Kunst* am besten vertretenen Künstler erlangten hohes Ansehen: Neben den Künstlern der Brücke waren das Beckmann, Kokoschka, Rohlf, Dix, Grosz, Hofer, Klee, Kandinsky und Schlemmer.

Seit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre organisierte eine Reihe amerikanischer Museen wieder deutsche Kunstausstellungen.²³³ Doch dauerte es bis 1957, bis das MoMA mit *German Art of the Twentieth Century* (1957) eine Retrospektive konzipierte, die präbenderte, einen Gesamtüberblick über die moderne deutsche Kunst zu präsentieren. Gleichzeitig richtete auch eine Reihe New Yorker Galerien deutsche Kunstausstellungen aus, die vor allem im Zeichen des Expressionismus standen.²³⁴

***German Art of the Twentieth Century* im MoMA (1957)**

Das MoMA zeigte *German Art of the Twentieth Century* vom 1. Oktober bis zum 8. Dezember 1957, bevor die Ausstellung nach St. Louis weiterreiste.²³⁵ Der größte Teil der etwa 180 Exponate tendierte zum Expressionismus, woraus man schließen muss, dass die Organisatoren die moderne deutsche Kunst mit dieser Bewegung weiterhin gleichsetzten. Andere Strömungen, wie die Neue Sachlichkeit und konstruktivistische Tendenzen, waren nur vereinzelt vertreten, wobei die Pressemitteilung die Schau dennoch als die umfassendste Übersicht (most comprehensive survey) anpries, die je in

²³¹ Zu den Kunstwerken in der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* (19. Juli–30. November 1937): Ausst. Los Angeles/Chicago et al. 1991/92.

²³² Ein Beispiel ist die erste Nachkriegsausstellung über Hitlers Bildhauer Arno Breker in einer öffentlichen Einrichtung im Schweriner Schleswig-Holstein-Haus (2006), die heftige Kontroversen auslöste.

²³³ Ausstellungen deutscher Kunst organisierten in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre u.a. das MoMA (Mies van der Rohe 1947/48, Breuer 1949 [Haus im Museumsgarten], Kokoschka 1949), Solomon R. Guggenheim Museum (Kandinsky 1945, Moholy-Nagy 1947, Rebay 1948/49, *European Painters: Otto Nebel, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Lotte Konnerth, Hannes Beckmann* 1949) und Busch-Reisinger Museum (*German Sculpture, Painting, Drawing [1920–1933]* 1948, Kollwitz 1948, Breuer 1948, Beckmann 1948/49, Mies van der Rohe 1949, *Graphic Art by Bauhaus Masters* 1949, Grosz 1949).

²³⁴ Ausstellungen zeigten die World House Galleries und deren künstlerischer Berater Israel Ber Neumann (Expressionismus aus der Sammlung Richard L. Feigen), Borgenicht (deutscher Expressionismus), New Art Center (Grafik von Beckmann, Corinth, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka und Nolde), Fine Arts Associates (Kirchner), Catherine Viviano (Porträts von Beckmann), New Gallery und Kleemann Galleries (Nolde). U.a. Devree, Dolbin und Hoffmann 1957.

²³⁵ Die Schau war mit neuen Leihgaben privater Kunstsammler vom 8. Januar–24. Februar 1958 im City Art Museum of St. Louis zu sehen.

den USA gezeigt worden sei.²³⁶ Angewandte Kunst, Fotografie und Film fehlten gänzlich. Der weitaus größte Teil der Leihgaben stammte aus amerikanischem Besitz, was auf ein gestiegenes Interesse für diese Kunst als Sammelobjekt schließen lässt.

Andrew Carnduff Ritchie (Leiter der Abteilung Malerei und Bildhauerkunst im MoMA) war der Herausgeber des Kataloges (240 S.) mit Beiträgen der beiden Deutschen Werner Haftmann (Malerei) und Alfred Hentzen (Bildhauerkunst) sowie einem Beitrag von William S. Lieberman (Druckgrafik), einem Kurator im MoMA. Gewidmet war der Katalog dem 1954 verstorbenen Curt Valentin, der nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin amerikanische Kunstsammlungen mit aufgebaut und deutsche Kunstausstellungen organisiert hatte.²³⁷

Werner Haftmann, der zu den einflussreichsten Kunsthistorikern der damaligen Bundesrepublik gehörte, lieferte den umfangreichsten Beitrag. Er war u.a. im Arbeitsausschuss der ersten *documenta* in Kassel (1955) vertreten und verfasste deren Katalogeinführung. Von seiner Hand stammte auch ein bekanntes, zweibändiges Standardwerk über die europäische *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954/55, 1960 ins Englische übersetzt).²³⁸ Daneben äußerte er sich bereits 1949 während des deutschen Kunsthistorikertages in München besorgt über Hans Sedlmayrs Buch *Verlust der Mitte* (1948), das in hohen Auflagen erschien und gegen die moderne Kunst gerichtet war.²³⁹

²³⁶ Bibliothek MoMA (Releases 1957).

²³⁷ Allein um die erste Hälfte der fünfziger Jahre erwarb das MoMA bei Valentin Kirchners *Straße* (1908/1919), Grosz' *Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse* (1927) und Schmidt-Rottluffs *Pharisäer* (1912) (ehemals Stadtmuseum Dresden). Valentin schenkte dem MoMA in dieser Zeit ein Selbstbildnis von Corinth (1924), Bellings Bildnis von Flechtheim (1927) in Bronze, Marcks' *Amazone* (1949/50) und *Freya* (1949) und Beckmanns Selbstbildnis in Bronze (1936) und *Kreuzabnahme* (1917) (Vermächtnis Valentin, ehemals Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt).

Auch andere Kunstwerke, die private Sammler dem Museum stifteten, gelangten über Valentin in die USA, wie Noldes Gemälde *Christus und die Kinder* (1910) (von den Nazis aus der Hamburger Kunsthalle konfisziert; 1955 schenkte W.R. Valentiner es ans MoMA) und drei Aquarelle von Klee (das 1958 erworbene *Sterbende Pflanzen* [1922], The Philip L. Goodwin Collection [ehemals Staatliche Kunstsammlungen, Weimar]; den 1961 erworbenen *Angler* [1921], John S. Newberry Collection [früher Berliner Nationalgalerie] und *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* [1922], 1955 von Mr. and Mrs. Stanley Resor geschenkt [früher Berliner Nationalgalerie]).

²³⁸ In seinem Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* räumte Haftmann nur der französischen und italienischen Kunst soviel Platz ein wie der deutschen (Haftmann 1954). Hiermit erhielt die deutsche Kunst kanonische Bedeutung. Die erste *documenta* in Kassel präsentierte auf ähnliche Weise vor allem deutsche Künstler, dann folgten französische und italienische (Ausst. Kassel 1955, S. 26–27). Andere Länder waren mit erheblich weniger Künstlern oder gar nicht vertreten: Allein die Niederlande, Schweiz, England und die USA waren repräsentiert.

²³⁹ Haftmanns Äußerungen sind in der *Kunstchronik* vom Oktober 1949 festgehalten (Jg. 2, Nr. 10, S. 227 ff). Es entstand eine Kontroverse, die während des ersten *Darmstädter*

Das Konzept des „nordischen Expressionismus“ bestimmte Haftmanns Beitrag in *German Art of the Twentieth Century*, obwohl er gleichzeitig auf den internationalen Charakter der modernen Kunst hinwies.²⁴⁰ Ihm zufolge konnte der Expressionismus nur im nordöstlichen Europa entstehen, wo der „deutsche Geist“ herrschte, dem er die lateinische Kultur gegenüberstellte (Ausst. New York 1957, S. 14). Ähnlich wie Barr und Valentiner etwa drei Jahrzehnte früher, war er davon überzeugt, dass die formal-ästhetischen Eigenschaften der deutschen Kunst weniger Selbstzweck als metaphorisch für spirituelle Erfahrungen und für „die Stellung des Menschen im Universum“ seien (Ausst. New York 1957, S. 19–20 u. 125). Er betonte nachdrücklich die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Kunst und brachte sie auf die simple Formel „Dekor“ versus „Illustration“.

Haftmanns Äußerungen zur nationalsozialistischen Kulturpolitik bedeuteten keine wirkliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit (Ausst. New York 1957, S. 129). Wie bereits dargestellt, war der Hinweis auf die Verfemung moderner Kunst schon vor dem Zweiten Weltkrieg in den USA eine erprobte Technik, um diese Kunst aufzuwerten. Haftmann zog Parallelen vom Nationalsozialismus zu den kommunistisch ausgerichteten Systemen von vor und nach 1945 (DDR, Sowjetunion und China), womit er die politische Aufwertung der in diesen Staaten verfemten Kunst aktualisierte und ihr zusätzliches Gewicht verlieh. Seiner Ansicht nach hatten all die totalitären Regime einen unechten, verschönerten fotografischen Realismus zur Folge, der von der Obrigkeit vorgeschriebene Inhalte darstelle. Beabsichtigt sei die Zerstörung freier, unabhängiger Gedanken und individueller Persönlichkeiten. Nach dem Zweiten Weltkrieg war es Barr, der die moderne

Gesprächs (1950) fortgeführt wurde, als Baumeister gegen Sedlmayr Stellung bezog. *Verlust der Mitte* erinnerte an die NS-Terminologie, wandte sich jedoch gegen die Vorstellung von Gott unabhängigen künstlerischen Schaffens. Sedlmayr erkannte in der gesamten modernen Kultur seit etwa 1800 einen Krankheitszustand. Die Autonomie in der Kunst betrachtete er als diabolisch und nihilistisch; moderne Kunst als eine Auswirkung des Atheismus (Sedlmayr 1948/1956, S. 134–135, 162, 165 u. 174–175). Sein antidemokratischer und gegen künstlerische Freiheit gerichteter Standpunkt widersprach dem Streben der Siegermächte, die sich für Demokratie und Freiheit einsetzten, da sie unbedingt den deutschen Militarismus und Nationalismus ein für alle Mal zerstören wollten. Haftmann, der gerade die Freiheit des Künstlers als Individuum in den Mittelpunkt rückte, verkörperte dieses Streben.

²⁴⁰ Haftmann betonte in der Katalogeinführung für die erste *documenta* stärker die europäische Dimension der modernen Kunstentwicklung, obwohl er auch dort Kunst national charakterisierte („französische *clarté*“, „Härte und Mystik des Spanischen“, „Pathos und Archaik des Italienischen“, „die Inbrunst und das Halluzinierte der Nordländer“ etc.) (Ausst. Kassel 1955, S. 17–18).

Kunst mit westlichen Demokratien identifizierte und sie als unvereinbar mit Faschismus und Kommunismus darstellte, womit er für Toleranz gegenüber dieser Kunst warb.²⁴¹

Die totalitären Systeme standen dem Selbstverständnis des Westens während des Kalten Krieges diametral entgegen. Es war eine Zeit, in der man sich mehr als jemals zuvor mit den Werten von Freiheit und Individualismus identifizierte. Illustrativ dafür steht das Vorwort im MoMA Bulletin anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Museums vom damaligen Präsidenten der USA, Dwight D. Eisenhower. Sein Leitgedanke ist, dass künstlerische Freiheit als Ausdruck amerikanischer Gesinnung der Tyrannei grundsätzlich entgegengesetzt sei.²⁴² Ähnlich wie Roosevelt 1939 in seiner Rede zum 10-jährigen Museumsjubiläum gab er der modernen Kunst eine politische Daseinsberechtigung, die fest in der amerikanischen Gesellschaft verankert ist.

In diesem Sinne setzte Haftmann dem Realismus die Abstraktion und den Expressionismus entgegen, die sich ihm zufolge durch Individualismus auszeichneten. Die gesamte moderne Kunstentwicklung erklärte er kurzerhand für anti-naturalistisch, was für ihm jedoch weniger die völlige Negation des Gegenstandes bedeutete als vielmehr eine persönliche Betrachtungs- und Erlebnisweise der gegenständlichen Welt.²⁴³ Deshalb spielte der Expressionismus eine so wichtige Rolle. In Haftmanns rigoroser Trennung der modernen Kunst von totalitären Systemen spiegelte sich die Ohnmacht während der fünfziger Jahre gegenüber der nationalsozialistischen Vergangenheit, da die Kontinuitäten und Verflechtungen ausgeblendet wurden, so dass ein verfälschtes Geschichtsbild entstand, das der Etablierung der modernen Kunst diene. Die Förderer moderner Kunst

²⁴¹ Das kam in einer 1950 erschienenen Grundsatzklärung amerikanischer Museen zum Ausdruck, bei deren Konzeption Barr die zentrale Rolle spielte (Sandler 1986, S. 35–36, 214 ff, 220 ff). Mit dieser Erklärung verdeutlichten die Museen ihre Position gegenüber moderner Kunst. Weiterhin wendete Barr sich in den fünfziger Jahren wiederholt gegen die konservativen Mitglieder des Repräsentantenhauses George A. Dondero und Fred Ernest Busbey und Senator Joseph McCarthy, die moderne Kunst mit dem Kommunismus in Zusammenhang brachten und als subversiv und anti-amerikanisch bezeichneten.

²⁴² “[...] freedom of the arts is a basic freedom, one of the pillars of liberty in our land. [...] Likewise, our people must have unimpaired opportunity to see, to understand, to profit from our artists’ work. [...] But, my friends, how different it is in tyranny [...].” Eisenhower 1954.

²⁴³ Der häufig unterstellte, mit der Ideologie verbundene Gegensatz zwischen Abstraktion und Realismus im Kalten Krieg war weniger eindeutig als es zunächst scheinen mag. In der Kanonisierung deutscher Kunst spielte gerade der Expressionismus die zentrale Rolle, der seinerseits ebenfalls realistische Tendenzen aufwies. Auch gab es abseits der offiziellen Kunst der DDR durchaus subversive Positionen, die nicht dem Sozialistischen Realismus entsprachen. Doch blieb das Klischee von Abstraktion im Westen und Realismus im Osten bis heute bestehen, was die letzte große Ausstellung über die

praktizierten dies strukturell bewusst oder unbewusst, was zur zwingenden Aufwertung dieser Kunst führte und für deren Kanonisierung sorgte.

Haftmann behauptete, dass westliche Künstler völlig frei von äußeren Einflüssen seien und blendete gesellschaftliche und politische Zusammenhänge aus. Er berief sich auf den weltabgewandten Künstler, auf dessen Privatsphäre und persönlichen „Bezug zur Welt“ und „zum Universum“. Er fand, dass die Entwicklung der modernen Kunst aus einer unabdingbaren inneren Notwendigkeit heraus erfolgt sei, und ignorierte somit Bezüge zum Nationalsozialismus, da dieser nur in das äußere Leben der Künstler eingegriffen, jedoch nicht die innere Substanz ihrer Kunst berührt habe (Ausst. New York 1957, S. 129).²⁴⁴ Sein Text ist durchsetzt von Begriffen wie „mystisch“ und „transzendent“.²⁴⁵ Diese metaphysische Perspektive war charakteristisch für die deutsche Nachkriegsgesellschaft, die sich in einer komplexen und widersprüchlichen Lage hinsichtlich ihrer unmittelbaren Vergangenheit befand. Haftmann versetzte mit seiner Auffassung die moderne Kunst in einen Zustand vermeintlicher Unschuld. In diesem Sinne erkannte Theodor W. Adorno Anfang der fünfziger Jahre im Streben nach Harmonisierung, etwa unter Bezugnahme auf die Idee des Kosmischen, die Verharmlosung der modernen Kunst und einen Brückenschlag zur Vergangenheit, den es gerade abubrechen galt.²⁴⁶

Haftmann schloss gegenständliche und politische Kunst weitgehend aus, auch solche, die explizit gegen den Nationalsozialismus ausgerichtet war. Der Ausschluss dieser Protestkunst war gebräuchliche Praxis in der Nachkriegszeit. Haftmann fand, dass

deutsche Kunst nach 1945 abermals bestätigte (Ausst. Los Angeles/Nürnberg). Vgl. Rezensionen von Hofer (2009) und Steinkamp (2009).

²⁴⁴ Ähnlich äußerte Haftmann sich in der Katalogeinführung für die erste *documenta* (Ausst. Kassel 1955, S. 16 u. 17).

²⁴⁵ Beispiele sind in Haftmanns Text „metaphor of universal experience that includes the entire man“ (S. 18), „in her [Modersohn-Beckers] portraits the expressive definition of form, whose essential core also revealed the universal, mythic center of the human being portrayed“ (S. 32), „he [Nolde] sought to translate into pictorial terms the chthonian, mythic, and legendary forces which he saw all about him in nature“ (S. 34), „the experiencing of reality, which had appeared under the aspect of an intimate expressive relationship between the world and man“ (S. 34), „the underlying mystical design of the visible world‘ gives the Blaue Reiter painters their great significance“ (S. 78), „it [Beckmann] always had the immediate value of a metaphor of an existential experience of reality“ (S. 99), „the great connections in the realm of being between the ego and the world, the earthy and the cosmic“ (über Klee, S. 119), „for Klee a picture was in the highest sense a ‚comparison to the totality of the All‘“ (S. 119), „Beckmann’s ‚transcendental realism‘“ (S. 125) etc.

²⁴⁶ Adorno während des Darmstädter Gesprächs im Juli 1950 (Evers 1951, S. 215 f). Vgl. Gillen 1999, S. 24–25 u. Wyss 1997, S. 65–66.

Vertreter der Neuen Sachlichkeit nicht erwähnenswert seien.²⁴⁷ Seine Haltung führte zu Widersprüchen, da er Grosz und Dix wohl behandelte, deren Werk heute kunsthistorisch im Allgemeinen der Neuen Sachlichkeit zugeordnet wird. Er brachte sie mit Dada, dem Futurismus und der „pittura metafisica“ in Zusammenhang. Den Verismus dieser Künstler bezeichnete er einerseits als expressionistisch, andererseits aber als „gefährlich stilkonformistisch“ (Haftmann 1954, S. 316–317 u. 333). Trotzdem waren Grosz und Dix ausgestellt. Diese Künstler konnten vermutlich schon allein deshalb nicht ignoriert werden, weil sie stark auf der *Entartete Kunst*-Ausstellung 1937 vertreten waren, wohingegen andere Vertreter der Neuen Sachlichkeit dort viel weniger in Erscheinung traten.²⁴⁸

Das autonome Werk des Bauhauses war Haftmann zufolge eine Fortsetzung des Expressionismus (Blauer Reiter). Dementsprechend fanden im Gegensatz zu Künstlern wie Feininger, Kandinsky und Klee die Konstruktivisten und streng geometrisch arbeitenden Künstler wie Moholy-Nagy und Albers kaum oder keinerlei Erwähnung (Ausst. New York 1957, S. 106 u. 108). Expressionistische Merkmale werteten also auch die Bauhäusler auf und konnten für deren Kanonisierung bzw. Marginalisierung ein entscheidendes Kriterium sein.

Schließlich wertete Haftmann den Expressionismus auf, indem er ihn aktualisierte. Künstler wie Kandinsky und Klee bezeichnete er als Vorläufer für den zeitgenössischen abstrakten Expressionismus, als Künstler, die selbst noch nach 1945 als „herrschende Heilige“ die gesamte europäische Malerei beeinflusst hätten (Ausst. New York 1957, S. 14–15, 116 u. 130). Er legitimierte gleichzeitig die abstrakte Kunst nach 1945, indem er sie mit diesen historisch bedeutsamen Künstlern verknüpfte und in eine Traditionslinie stellte.

Alfred Hentzen, der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, erklärte in seinem Katalogbeitrag über Bildhauerkunst ebenfalls die deutsche Kunst sowohl als national, als auch als europäisch.²⁴⁹ Der Hinweis auf den europäischen Kontext reflektierte die politischen Bestrebungen des Westens, die Bundesrepublik zu integrieren, um einen

²⁴⁷ „[...] it [die Neue Sachlichkeit] did not bring to light any name worthy of particular mention.“ (Ausst. New York 1957, S. 96 u. 130). An anderer Stelle bezeichnete er diese Richtung als „dünnblütig“ und „abgeleitet“ (Haftmann 1954, S. 316).

²⁴⁸ Haftmann äußerte sich einmal abfällig über Grosz' post-dadaistische Periode: „George Grosz kehrte bald über einen penetranten Realismus zu einem unbedeutenden Romantizismus zurück.“ Haftmann 1954, S. 253.

erneuten Zerfall der Demokratie unbedingt zu verhindern. Da man speziell den Expressionismus zum Symbol des Friedens und der Demokratie stilisierte, unterstützte die Bundesrepublik Ausstellungen expressionistischer Kunst, wie die im MoMA, um zu demonstrieren, dass der Nationalsozialismus endgültig überwunden sei.²⁵⁰ Mit der offiziellen Anerkennung durch die deutsche Regierung bekam der Expressionismus eine politische Bedeutung, die sein Ansehen noch weiter erhöhte.

Hentzen zufolge war der bedeutendste Bildhauer Wilhelm Lehmbruck, gefolgt von Ernst Barlach. Dagegen erreichten Bildhauer wie Renée Sintenis, Ernesto de Fiori und Georg Kolbe seiner Meinung nach bei weitem nicht gleiche Bedeutung (Ausst. New York 1957, S. 164–165). Sie seien eben im Grunde genommen noch immer impressionistisch, während Lehmbruck und Barlach zur Avantgarde gehörten. Er kam zu dem Schluss, dass die deutschen Bildhauer, abgesehen von Lehmbruck, außerhalb Deutschlands weniger Einfluss hätten als die anderer Länder (Aristide Maillol, Henry Moore, Marino Marini). Seine Auffassung belegt meiner Meinung nach die Tatsache, dass die ehemals große internationale Anerkennung deutscher Bildhauer der klassischen und realistischen Form (z.B. Kolbe) nach 1945 stark abnahm. Kanonisierungsprozesse sind dynamisch. Während neue Kanons entstehen, werden die bisherigen revidiert und verlieren ehemals gefeierte Künstler in den Rangordnungen ihre Stellung.

Barlach und Lehmbruck gingen Hentzen zufolge von ihrer inneren Vorstellung aus (Ausst. New York 1957, S. 163). Diese künstlerische Position war ihm wichtig (ähnlich Haftmann). Sie führte seiner Ansicht nach bei jüngeren Bildhauern (Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Rudolf Belling etc.) zu einer freien Gestaltung der sichtbaren Welt und zur Abstraktion (Ausst. New York 1957, S. 165). Auch bei den zeitgenössischen Künstlern wie Karl Hartung, der Abstraktion und Figuration kombinierte, sei das der Fall.

Die Generation der von 1900 bis 1910 geborenen Bildhauer, wie Hermann Blumenthal, Gustav Seitz und Hans Wimmer widmeten sich in ihrer Arbeit der menschlichen Gestalt. Unter den Künstlern dieser Generation stellte der abstrakt arbeitende Hans Uhlmann eine Ausnahme dar. Hentzen fand, dass die figurativen Bildhauer nicht mit der nationalsozialistischen Kunst in Zusammenhang gebracht werden dürften, sondern nur mit der verfemten Kunst (Ausst. New York 1957, S. 178–180). Er begründete seine Einschätzung damit, dass ihr Stil bereits vor 1933 ausgereift gewesen

²⁴⁹ "In the world of form, too, each of the important nations in the field of art possesses its own language [...] It [deutsche Kunst] is European and German at the same time." Ausst. New York 1957, S. 141.

²⁵⁰ Die BRD unterstützte *German Art of the Twentieth Century* (1957) mit finanziellen Mitteln. Pressebericht, Bibliothek MoMA (Releases 1957).

und ein Ausstellungsverbot über sie verhängt worden sei. Eine solche pauschal unterstellte Ablehnung dieser Künstler durch das NS-Regime ist meiner Forschung zufolge historisch fragwürdig.²⁵¹ Hentzen ignorierte, dass diese von ihm propagierten Künstler in den zwölf Jahren des Regimes teilweise Geltung hatten, dass frühere Traditionen fortbestanden und Grauzonen zwischen Anbiederung und Verfolgung existierten. Er suggerierte einen krassen Widerspruch zwischen der von ihm geförderten Bildhauerkunst und der des Nationalsozialismus und ihre Anbindung an die Weimarer Republik. Seine verfälschende Darstellungsweise wertete diese figurative Kunst auf. Im Gegensatz dazu konnten weniger progressive Künstler, die nach 1945 nicht in den Genuss einer Anti-Nazi-Aufwertung kamen, kaum auf eine Würdigung rechnen. Sie wurden marginalisiert, selbst wenn sie nicht nazikonform oder ideologisch angepasst waren. Das wirft die Frage auf, wie sich nach dem Krieg die Rezeption von Künstlern wie Max Beckmann entwickelt hätte, wenn sie vom Nazi-Regime akzeptiert worden wären. Es ist jedoch kein Zufall, dass dies nicht geschah, obgleich Beckmann einflussreiche Gönner unter den Nationalsozialisten hatte.²⁵²

William S. Lieberman schrieb den Katalogbeitrag über Druckgrafik und meldete sich zusätzlich in den *New York Times* zu Wort (Lieberman 1957). Mit seinem Artikel ‚Homage to the Art That Hitler Hated‘ rief auch er einen Aspekt in Erinnerung, der bei der Bewertung dieser Kunst nicht übersehen werden sollte. Diese Ausstellung sei wichtig, da die meisten Exponate während des „Dritten Reiches“ als „entartet“ verboten worden sei.

²⁵¹ Während des Nationalsozialismus wechselten Förderung und Verfehmung von Blumenthals Werk einander ab. Seine Arbeiten waren nicht auf der Ausstellung *Entartete Kunst* vertreten, soweit bisher bekannt, wurde nur eine Skulptur aus dem Essener Museum Folkwang beschlagnahmt. Er war 1935 Stipendiat an der Akademie Kassel, 1936/37 in der Villa Massimo (Rom) und mit einem Stipendium des Deutschen Künstlerbundes in der Villa Romana (Florenz), 1940 bekam er Freistellung vom Militärdienst, um bei Hitlers Lieblingsbildhauer Arno Breker arbeiten zu können, 1943 wurde er in der Preußischen Akademie mit einer offiziellen Gedächtnisausstellung geehrt. Wimmer war 1937 in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München vertreten, die die im Nationalsozialismus gebilligte Kunst repräsentierte, arbeitete 1939 mit dem Rom-Preis in der Villa Massimo, hatte 1942 seine erste Einzelausstellung in Nürnberg. Er war kein Mitglied der NSDAP, weshalb er 1941 auf einen Ruf an die Nürnberger Akademie verzichtete und später eine Berufung an die Münchner Kunstakademie scheiterte. Tümpel 1992, S. 204; Feist 1996 (Biografien) u. Henseleit 2005, S. 288.

²⁵² Hierzu zählte Erhard Göpel, der maßgeblich an der Beschaffung und Beschlagnahmung von Kunst für das von Hitler geplante Museum in Linz beteiligt war. Ein weiteres Beispiel ist Ernst August Freiherr von Mandelsloh, Maler und Landesleiter für Bildende Künste im Gau Oberdonau. Er erwärmte sich in Briefen an den mit ihm befreundeten Alfred Kubin für Beckmann und meinte, dass er Hermann Göring zu

Moderne Künstler hätten aus Deutschland flüchten müssen, Kunstwerke seien zerstört oder ins Ausland verkauft worden. Dabei habe es sich meist um expressionistische Kunst gehandelt, die der wichtigste Beitrag Deutschlands zur modernen Kunst gewesen sei.

Reaktionen der Kunstkritik

Die Kunstkritik begrüßte die Ausstellung als *das* große Ereignis der Saison. Die Rezensenten reagierten allgemein positiv und erkannten der modernen deutschen Kunst einen kanonischen Status zu.²⁵³ Für sie bedeutete deutsche Kunst primär Expressionismus, womit sie dem Konzept der Ausstellung beistimmten und das überlieferte Klischee verfestigten, das Valentiner bereits 1923 in den USA eingeführt hatte (Ausst. New York 1923). Sie empfanden den Expressionismus als eine Hauptströmung (Tager 1957), als eine der großartigsten Strömungen der modernen Kunst überhaupt²⁵⁴ und den wichtigsten Beitrag der Deutschen zur Moderne (Berkman 1957). Viele Expressionisten zählten sie zu den berühmtesten Künstlern des 20. Jahrhunderts (Coates 1957). Die Druckgrafik von Feininger, Kirchner, Nolde und Schmidt-Rottluff wurde als die schönste und bewegendste der gesamten modernen Kunst bezeichnet.²⁵⁵

Die Verfemung unter dem NS-Regime war ein wiederkehrendes Thema der Kunstkritik. Zu Recht stellten Rezensenten fest, dass in der MoMA-Ausstellung und den eben veröffentlichten Monografien über moderne deutsche Kunst diejenigen Künstler das höchste Lob bekämen, die unter dem NS-Regime unerwünscht gewesen seien (Anonym 7. Oktober 1957, Devree Oktober 1957 etc.). Dagegen werde die nationalsozialistische Kunst und, wie einige feststellten, der ostdeutsche sozialistische Realismus ignoriert (Anonym 24. Oktober 1957). Diese Äußerungen signalisierten, welche Kunst in den Kanon aufgenommen bzw. rigoros davon ausgeschlossen wurde. Die Rezensenten verknüpften die deutsche Avantgarde mit Demokratie und stellten sie dem Faschismus und Kommunismus entgegen. Sie stilisierten den Expressionismus zum Symbol für Freiheit und Demokratie.

Beckmann bekehren werde. Von Melchior Frommel erhaltene Information (13. April 2010). Briefe v.M. an Kubin, in: Ausst. Göttweig 1978.

²⁵³ Vorliegende Analyse der Kunstkritik beruht in erster Linie auf den in den Archives of American Art befindlichen Rezensionen (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks), reel 5065 u. 5070.

²⁵⁴ “[...] one of the most brilliant and shortlived epochs of modern art. [...] expressionism flared up like an exploding star, brightened by some of the most famous art names of the 20th Century.” (Anonym, 12. Mai 1958).

²⁵⁵ “Among the most beautiful and most moving in the entire modern print repertoire (from the Thames to Tokio) are woodcuts and lithographs in this display, by Feininger, by Kirchner, Schmidt-Rottluff, and Emil Nolde.” Adlow 1957.

Die Aufwertung der vom NS-Regime verfeimten Kunst bzw. die Abwertung der mit diesem Regime in Verbindung gebrachten Kunst hatte eine assoziative Reichweite, die von der ideologischen und moralischen Haltung der Rezipienten bestimmt wurde. Somit wird die Distanz zur Neuen Sachlichkeit nachvollziehbar, die Traditionslinien zum „Dritten Reich“ hatte (Peters 1998, S. 48). Ähnliches trifft auf die Wertschätzung der vor dem Zweiten Weltkrieg international bewunderten deutschen Bildhauerkunst zu, deren Ruhm nach 1945 plötzlich verblasste, da sie an die Kunst des NS-Regimes erinnerte. So schrieb Sidney Geist in *The Arts* über den ehemals gefeierten Kolbe, dass dieser eine hieratische Kälte angenommen habe, die die Nazis für ihre Zwecke vereinnahmten.²⁵⁶ Dagegen wuchs die Anerkennung der expressionistischen Bildhauer Barlach und Lehmbruck stetig. Diese dualistische Werteskala beruhte auf einer stark vereinfachten Auffassung hinsichtlich der Vergangenheit. Wie bereits dargestellt, waren die Verknüpfungen der Avantgarde mit dem NS-Regime in Wirklichkeit komplexer und widersprüchlicher als die Ausstellungsmacher und daran anschließend die Kunstkritiker wahrhaben wollten.

Die Rezensenten betrachteten den Expressionismus nicht nur stilistisch als Gegenpol zum NS-Regime. Sie projizierten auch Merkmale wie Individualität, Gefühlsstärke, Nonkonformismus und rebellische Gesinnung auf diese Kunst und auf die Künstler, die sie damit als Repräsentanten des anderen, besseren Deutschland aufwerteten. Sie glaubten im Expressionismus eine künstlerische Auflehnung gegen den (aufkommenden) Nationalsozialismus erkennen zu können.²⁵⁷

Hier wurde also der persönliche Ausdruck, der sich keiner Reglementierung und keinem Konformismus unterwerfen wollte, bewundert. Der Expressionismus schien die persönliche Freiheit besonders gut auszudrücken, die sich gegen Uniformierung und starre Disziplin zur Wehr setzte. Meyer Levin fand, dass die Expressionisten sich geistig gegen die Trostlosigkeit ihres Leben und gegen die Reglementierung der Gesellschaft aufgelehnt hatten (Levin 1957).

Auch Edith Hoffmann (1957) fand in den *Art News*, dass der Expressionismus die Rebellion gegen den Konformismus darstelle, was im künstlerischen Stil zum Ausdruck komme. Die intensive Farbgebung und Verzerrungen, die diese Künstler anwandten,

²⁵⁶ “Kolbe, once he passed beyond the enthusiasms of his youth, assumed a hieratic coldness which National Socialism found to be easily assimilable to its purposes. Mataré has always been a kind of scientist of form, a precisionist, a maker of exquisite shapes; his is an aristocratic style without expansion [...]” Geist 1957.

²⁵⁷ “[...] the artist records his reactions to [...] the barbarism that was evident in the coming of the Nazis. [...] It’s artists were concerned mainly with their inner feelings about the world rather than outward appearances. They looked into their souls and painted what

erhielten somit eine positive Bedeutung. Gegenüber der Zwischenkriegszeit trat hiermit eine Verschiebung in der Bewertung ästhetischer Merkmale auf. Deshalb sollten die genannten Charakterisierungen nicht aus dem Kontext der Besprechungen und der Zeitgeschichte gelöst werden. Das ist meiner Ansicht nach jedoch manchmal geschehen, wenn Kunsthistoriker diese Einschätzungen dahingehend interpretierten, als hätten Rezensenten den Expressionismus abwerten wollen (u.a. Kort 2001, S. 281), während nur eine Bedeutungsveränderung stattgefunden hatte, die (wenn auch nicht in allen Fällen) den Expressionismus gerade aufwertete. Kunstkritiker empfanden diese Kunst zuweilen zwar als grimmig, grell und nicht fein, doch gleichzeitig wegen des starken Gefühlsausdruckes als anziehend.²⁵⁸ Guy Northrop meinte im *Commercial Appeal*, dass die deutsche Kunst die menschliche Seele widerspiegele (Northrop 1957). Auf die Zerstörung der Schönheit und des Lebens durch den Krieg hätten Künstler mit der Darstellung menschlicher Hässlichkeit reagiert. Die Abbildung des Hässlichen wurde als eine angemessene Reaktion auf die Zeitumstände interpretiert. Hoffmann zufolge stellten die Expressionisten die Welt nicht als idyllischen Ort dar, was in der Kunst des Nationalsozialismus sehr wohl der Fall gewesen sei (Hoffmann 1957, S. 43).

Howard Devree reagierte in den *New York Times* ebenfalls insgesamt positiv auf die MoMA-Ausstellung. Obwohl er der deutschen Kunst stilistische Rohheiten und emotionale Grobschlächtigkeit zuschrieb, beeindruckte ihn der unmittelbare persönliche Bezug auf das Leben.²⁵⁹ Seine Aussage, dass viele Exponate nicht die Logik und Überzeugungskraft der französischen Kunst hätten, sollte nicht überbewertet werden, denn er fand gleichzeitig, dass die deutschen Künstler eine für ihren Zweck adäquate Formensprache entwickelt hatten. Trotz der Unterschiede gegenüber der zeitgenössischen Kunst (Abstrakter Expressionismus) sei gerade die frühere deutsche Kunst für diese von Bedeutung, da sie eher emotional und psychologisch reagiert habe, statt die objektive Dingwelt abzubilden (Devree 1957). Die Ausstellung hatte nach seiner

they felt – and dissatisfaction and protest are evident in the remarkably exciting works of art on view.” Berkman 1957.

²⁵⁸ “German art, in the twentieth century for example, is usually grim, frequently garish, and always highly emotional. [...] On the whole, though, the art in this show is neither subtle nor polished. But it does powerfully grope after feeling, and therein lies its excitement and its reflection of an era.” Anonym 7. Oktober 1957.

²⁵⁹ “Much of it is brutal in its strength, raw in its emotion, violent in its color and distortion, but it is full of direct personal reaction (a great deal of it critical) to the life of the time. It is the record of the artists’ reactions to world wars and the frightful demoralization, between, as well as being the parallel in German terms for the various modern movements which occupied the attention of French artists of the time [...] The reaction to the life of their time is unmistakable.” Devree 1957.

Meinung eine seltene dreifache Wirkung: emotional, psychologisch und rein visuell. Die höchst persönliche Darstellungsweise sorgte für eine große Vielfalt in dieser Kunst.

Einerseits lebte die jahrhundertealte, klischeehafte Vorstellung vom Gegensatz germanischer und lateinischer Kunst weiter fort, die Valentiner in Bezug auf die moderne deutsche Kunst 1923 in New York aufgeworfen (Ausst. New York 1923) und die mit Barrs Ausstellung deutscher Kunst 1931 große Verbreitung gefunden hatte (Ausst. New York 1931). Andererseits kam es auf Seiten der Rezipienten gegenüber der Zwischenkriegszeit doch zu einer Internationalisierung des Expressionismus.²⁶⁰ Kunstkritiker übernahmen somit die modifizierte Sichtweise Haftmanns, die weniger eindeutig nationalistisch ausgerichtet war. So zogen sie Parallelen zwischen Richtungen wie dem deutschen Expressionismus, dem französischen Fauvismus und dem italienischen Futurismus (Coates 1957) und hoben hervor, dass eine ganze Reihe in Deutschland arbeitender Künstler Ausländer gewesen seien, wozu Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Kokoschka gehören. Außerdem stammten die Vorläufer des Expressionismus, wie Vincent van Gogh, Paul Gauguin, James Ensor und Edvard Munch, aus unterschiedlichen Ländern, – sie seien international oder europäisch gewesen. Allerdings wies Otto Zoff in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zurecht darauf hin, dass für die deutsche Kunst eine Bresche geschlagen werde, indem die Kunstkritik auf das Andersartige dieser Kunst hinweise (Zoff 1957). Guy Northrop zufolge entwickelten die Deutschen ausgehend von einem französischen Fundament eine eigenständige Kunst (Northrop 1957). Und Robert M. Coates meinte im *New Yorker*, dass die deutsche Kunst ein spezifisches Temperament habe, eine nordische Düsterei mit einer Tiefe und einem Biss, die den französischen Fauves gefehlt habe.²⁶¹ Andere sprachen dem deutschen Expressionismus im Gegensatz zur französischen Malerei eine vitalisierende Kraft zu (Geist 1957). Der kontrastierende Vergleich der Kunst beider Länder lebte zwar fort, doch hoben die Rezensenten jetzt stärker als vor 1945 die

²⁶⁰ Die Überschrift eines Artikels von Edith Hoffmann (1957, S. 40) in *Art News* lautete: ‚Expressionism: Not a German but an International Style.‘ Gleichzeitig räumte sie ein, dass Deutschland das Zentrum des Expressionismus gewesen sei. Fritz Neugass schrieb in der *Weltkunst*: „Die deutsche Kunst ist keine isolierte Erscheinung innerhalb der europäischen Kunstentwicklung. Sie ist auch kein ausgesprochen nationales Element, das sich auf das deutsche Reichs- und Sprachgebiet beschränkt“ (Neugass 1957, S. 13).

²⁶¹ “Yet there are differences in temperament about the Germans – a certain sombreness, a kind of Northern sinewiness of temper – that set them apart from the others. These qualities show up best in the Expressionists, giving their work a depth and bite that Fauvism, for all its greater felicity, never had, and it’s these that make their section the best in the show.” Coates 1957.

positiven und überragenden Qualitäten der deutschen Kunst hervor, wenn sie diese mit der französischen verglichen.

Emily Genauer unterschied sich nicht grundlegend von anderen Rezensenten, doch war sie eine der wenigen, die in der *New York Herald Tribune* noch immer einseitig die „nationalen Eigenschaften“ der deutschen Kunst betonte, die den Charakter der Deutschen widerspiegeln (Genauer 6. Oktober 1957). Ihr Eindruck, dass die deutsche Kunst ein erhebliches Maß an Homogenität aufweise, konnte deshalb entstehen, weil das Schwergewicht aller deutschen Ausstellungen in New York auf dem Expressionismus lag. Wie andere Kritiker schloss Genauer an das Klischee an, dass die deutsche Kunst nicht um der reinen Kunst willen bestehe, sondern philosophisch und gefühlsstark sei, zuweilen bis hin zur Gewalttätigkeit.²⁶² Auch sie verkündete hinsichtlich dieser Anschauung nichts Neues, denn sie griff damit wiederum auf Haftmann und Barr zurück. Genauer schätzte die Kühnheit in der Konzeption der Kunstwerke, die lebhaftige Farbgebung, die Dynamik in der Gestaltung und vor allem deren Gefühlsintensität.²⁶³

Außerdem fand sie, dass die relative Realitätsnähe der deutschen Kunst international ein gesundes Gegengewicht bieten könne, da in den fünfziger Jahren die abstrakte Kunst dominierte. Da die deutsche Kunst in den wenigsten Fällen den Gegenstand wirklich ausschloss, erhielten viele Rezipienten meiner Ansicht nach leichter Zugang zu dieser Kunst als zur zeitgenössischen abstrakten Kunst. Dagegen betrachteten Vertreter des damals neuen Abstrakten Expressionismus beispielsweise Beckmanns Werk als unzeitgemäß (vgl. Peters 2001/02, S. 302). Dieser Künstler hatte jedoch bereits historische Bedeutung (die in den folgenden Jahrzehnten weiter anstieg), weshalb die tonangebenden modernen Kunstmuseen sein Werk sammelten.

Die Rezensenten brachten den Expressionismus oftmals mit zeitgenössischer Kunst und dabei vor allem mit dem amerikanischen Abstrakten Expressionismus in Verbindung. Diese Aktualisierung sorgte für eine ungeheure Aufwertung, denn in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre setzte der Triumph des Abstrakten Expressionismus beiderseits des Atlantiks ein (Ruby 1999). In Europa brachen ebenfalls expressionistische Bewegungen durch, wie die Cobra-Gruppe mit Mitgliedern in mehreren Ländern.

²⁶² “[...] German art for all its variety may be put down as philosophical, intense, emotional sometimes to the point of violence. It is almost never an art for art’s sake. The German painter – even the abstractionist – is almost never just painting an attractive picture. He is attempting to say something about nature, people, their environment, their relationship to other men and to God.” Genauer 6. Oktober 1957.

²⁶³ “The paintings and sculpture in the museum’s German show are for the most part so bold in conception, vibrant in color, dynamic in design and, above all, intense in feeling [...]” Genauer 6. Oktober 1957.

Rezensenten hielten die deutschen Expressionisten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zumindest für bedeutende, manchmal sogar für die bedeutendsten Vorläufer der zeitgenössischen Kunst.²⁶⁴ An Haftmann anknüpfend hoben sie vor allem Kandinsky und Klee hervor. Daneben wiesen sie auf den Einfluss von in den USA lehrenden Malern hin, wie Beckmann, Kokoschka und Albers (Adlow 1957).

Obwohl die Kunstkritik allgemein die deutsche Kunstausstellung ausgesprochen positiv bewertete, gab es auch kritische Stimmen. Der Herausgeber der *Art News*, Alfred Frankfurter, brachte einen Leitartikel, worin er sein Missfallen über die große Aufmerksamkeit bekundete, die dem Expressionismus entgegengebracht wurde (Frankfurter 1957b, S. 23). Seine Kritik verdeutlicht, dass der Expressionismus um die Mitte der fünfziger Jahre einen Höhepunkt (boom) erlebte. Dies beweisen die vielen Ausstellungen in den USA, das große Interesse am Kunstmarkt und die Anerkennung der Museen, die er zur Sprache brachte. Trotzdem stempelte er den Expressionismus als provinziell ab, als zweitrangig und inhaltlich überladen, womit er über die Grenzen der reinen Malerei hinausgehe.²⁶⁵ Der Einfluss seines kurzen Artikels sollte nicht überschätzt werden, denn er vertrat eine relativ isolierte Ansicht.²⁶⁶ Somit lautete die Überschrift ‚Expressionismus: Eine abweichende Meinung.‘ Vielleicht veranlasste ihn der überwältigende Erfolg der deutschen Kunst gegenüber der französischen dazu, eine Gegenstimme zu erheben, wie ein Rezensent des *Milwaukee Journal* meinte.²⁶⁷ Außerdem kam in Frankfurters Reaktion paradoxerweise ein Widerspruch gegenüber einem früheren Artikel zum Ausdruck, worin er sich recht positiv über den

²⁶⁴ Beispielsweise hieß es im *Time Magazine*: „[...] Germany played a major role in developing what is now the dominant artistic mood: expressionism.“ Anonym 7. Oktober 1957.

²⁶⁵ „Everything from metaphysics and pathology to Marxism and social agonies was crowded into its canvases, so that they often resemble a tract more than they do an image – attempting in paint what should be said in words.“ Frankfurter 1957b.

²⁶⁶ Stephanie Barron zitiert einen längeren Abschnitt des Artikels von Frankfurter (irrtümlich Frankenstein genannt), um die Reaktionen auf die Ausstellung zu illustrieren, erwähnte jedoch kaum die positiven Besprechungen (Barron 1989, S. 145–146). Kunsthistoriker neigen manchmal dazu, Verrisse zu betonen, weshalb eine unausgewogene Vorstellung über die damalige Kunstkritik entstehen konnte. Allerdings richten gerade Verrisse den Blick auf die kritisierte Kunst und helfen so, sie bekannt zu machen.

²⁶⁷ Der Rezensent fand, dass der sensationelle Erfolg deutscher Kunst Frankfurter dermaßen Sorge bereitet habe, dass dieser sich dazu genötigt gefühlt habe, seine Leser darauf hinzuweisen, dass die moderne französische Kunst noch immer am wichtigsten sei (Anonym 2. Februar 1958). Angesichts der Bedeutung deutscher Druckgrafik und vieler anderer Aspekte der deutschen Kunst könne man verstehen, dass Frankfurter bezüglich der weiteren Vorherrschaft der französischen Kunst Bedenken hege. Die Deutschen

Expressionismus geäußert hatte.²⁶⁸ Übrigens würdigte er den von Edith Hoffmann verfassten Beitrag über die New Yorker Expressionismus-Ausstellungen in der gleichen Ausgabe der *Art News* (Hoffmann 1957). Hoffmanns Text war in einem sachlichen, neutralen Ton verfasst, weshalb Frankfurter sich vielleicht dazu veranlasst sah, ein „freundliches Wort der Vorsicht voranzustellen“ (Frankfurter 1957b, S. 23).

Frankfurter bezichtigte den Kunstmarkt, den Expressionismus protegiert zu haben, da die französische Kunst zu teuer geworden sei. Seine Anschuldigung, dass die Anerkennung des Expressionismus auf dem niedrigen Marktwert und den Machenschaften listiger Kunsthändler beruhe, greift allerdings viel zu kurz.²⁶⁹ Kunst auf diese Weise abzuwerten, ist ein althergebrachtes Mittel. Der Artikel sorgte denn auch für scharfe Gegenreaktionen, namentlich von Frank Getlein in der *New Republic* (Getlein 1958). Dieser Rezensent meinte, dass Frankfurter die deutschen Künstler kritisiere, da sie nicht so selbstgenügsam wie die Franzosen gewesen seien, die sich auf die Form beschränkten. Im Gegensatz zu Frankfurter wertete Getlein die deutschen Künstler auf, weil sie über die Welt, in der sie lebten, und die darunter liegenden Realitäten etwas zu sagen gehabt hätten.

Frankfurters Leitartikel bestätigte eher den großen Erfolg der modernen deutschen Kunst, als dass er diesen in Frage gestellt hätte. Dennoch äußerten auch einige andere Rezensenten Kritik am Expressionismus. Der Maler und Kritiker Maurice Grosser reagierte ambivalent in *The Nation* (Grosser 1957). Er betrachtete die Exponate stilistisch und nicht aus einer politischen Perspektive, was die Kunstwerke stärker aufgewertet hätte. Einerseits zollte er einer Reihe von Künstlern und Exponaten großen Respekt, andererseits empfand er die Ausstellung als enttäuschend (Grosser 1957). Er wies darauf hin, dass der größte Teil der Maler in den USA bekannt sei. Kandinsky, Klee und Ernst, die wichtige Vorreiter und Innovatoren gewesen seien, ordnete er als zentrale Figuren in

hätten beabsichtigt, ehrlich ein größtmögliches Publikum anzusprechen. Die Exponate (in St. Louis) sprächen so klar wie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung.

²⁶⁸ Im Zusammenhang mit Neuerwerbungen des MoMA bescheinigte er beispielsweise den Gemälden von Beckmann, Kirchner, Kokoschka, Macke und Nolde große Bedeutung und Qualität. Frankfurter 1957a.

²⁶⁹ Frankfurter unterstellte, dass ein gerissener deutschstämmiger Kunsthändler (gemeint war vermutlich Curt Valentin) eine Reihe amerikanischer Museen beeinflusst habe. So konzentrierte sich das Bostoner Museum in seiner ersten Ausstellung moderner Kunst ganz naiv auf den deutschen Expressionismus (Frankfurter 1957b). Andere Rezensenten unterstellten gerade, dass französische Kunsthändler lange Zeit für die Marginalisierung der deutschen Kunst gesorgt hätten: „After a series of tragic political setbacks and the constant opposition of French literary pundits and dealers who dominated the international art world between the two World Wars, twentieth-century German art has come into its own again.“ (Preston 1957).

der internationalen künstlerischen Hierarchie ein. Weiterhin rühmte er Beckmann, Kirchner, Kokoschka und Marc. Positive künstlerische Eigenschaften führte er meist auf französische Einflüsse zurück. So bewunderte er Kirchners Werk, dass seiner Meinung nach auf die französische Kunst zurückging, meinte aber, dass die anderen Brücke-Künstler Heckel, Mueller und Schmidt-Rottluff (trotz der heiteren Farbgebung) in der betonten Stilisierung linearer Formen an diejenigen französischen Maler anschlossen, die am wenigsten gefallen fänden.²⁷⁰ Die zwei Exponate von Modersohn-Becker charakterisierte er als „hölzern“ und sentimental, Noldes Farbgebung als derb, dessen Zeichnung als vage und „theatralisch“.²⁷¹ Zynisch bemerkte er, dass Noldes *Christus und die Kinder* (1910) das Aussehen einer selbstgemachten Weihnachtskarte habe. Für die ausgestellten Werke von Jawlensky, Macke und Schlemmer hatte er wenig übrig, während er Hofer und Schwitters wiederum schätzte.

Vereinzelt erschienen also ambivalente und negative Reaktionen, die das Bild der herrschenden Kunstauffassung vervollständigten. Sie geben jedoch nur bedingt Aufschluss über den kanonischen Status der rezensierten Kunst, denn allgemein reagierte die Kunstkritik positiv und sachlich. Außerdem bestimmten meiner Forschung zufolge andere Machtverhältnisse in der Kunstszene den Kanonisierungsprozess, wobei nicht die Kunstkritik, sondern die Museen eine entscheidende Rolle spielten. In diesem Sinne betonte Emily Genauer in ihrer Besprechung über eine Präsentation von Neuerwerbungen im MoMA den Einfluss der Museen (Genauer 1956). Ihr zufolge hatten solche Ausstellungen die Wirkung von Modeschauen, bei denen man feststellen könne, welche Art von Kunst fortan von Trendsettern und deren Nachfolgern gesammelt würde. Die Ausstellung konzentrierte sich nicht auf die französische, sondern auf die deutsche Kunst.²⁷² Sie sei davon überzeugt, dass hiermit die deutsche Kunst eine führende Rolle übernehmen werde. Ein weiterer Rezensent kam im Zuge dieser Präsentation zu dem

²⁷⁰ “The other members of the ‘Bridge’ group – Heckel, Schmidt-Rottluff and Mueller – in spite of their cheerful color, reflect in their insistent stylization of linear pattern all that was least sympathetic in the painting of Montparnasse.” Grosser 1957.

²⁷¹ “The two Modersohn-Beckers (a self portrait holding a leaf and a peasant woman in an attitude of devotion) are heavy, wooden and sentimental [...] The Noldes are coarse in color, with awkward thick paint and vague and theatrical in drawing. His *Christ Among the Children* has the air – in a larger size – of a home-made Christmas card.” Grosser 1957.

²⁷² “In the newest round-up, there is considerable emphasis on twentieth-century German works (twelve German artists are included, as against only eight French, including Renoir and Matisse), and one can be sure that Germany, heretofore perhaps insufficiently represented, is about to get the play previously given to other countries – Italy, for example” (Genauer 1956).

zweifelloser richtigen Schluss, dass die Ankäufe eines Museums ein wichtiger Schlüssel zum institutionellen Denken über die sich verändernde Bewertung von Kunst seien.²⁷³

Vorliegende Forschung widerlegt Korts Annahme, dass der Expressionismus im Ausland als Avantgardekunst „nie richtig akzeptiert“ worden sei (Kort 2001, S. 261). Das zeigt vor allem die Anerkennung seitens der Museen mit wichtigen Ausstellungen und dem Aufbau bedeutender Sammlungen sowie die Positionierung auf dem Kunstmarkt, die kunsthistorische Würdigung und die Reaktion der Kunstkritik. Kort bemerkt zwar, dass die nationalsozialistische Verfemung das Interesse an expressionistischer Kunst „intensiviert“ habe, tut diesen Sachverhalt jedoch als Sensationshascherei ab, was meiner Ansicht nach dessen Bedeutung verkennt. Der Zusammenhang zwischen dem Erfolg der Moderne und sie diffamierendem Nationalsozialismus ist zweifelsohne problematisch, doch war es eben dieser Zusammenhang, der der modernen Kunst einen identifikatorischen Symbolgehalt verlieh, der für die Kanonisierung des Expressionismus und die Öffnung der Rezipienten gegenüber dessen Ästhetik nicht unterschätzt werden sollte.

Museale Kunstsammlungen sind Indikatoren für den kanonischen Status von Kunst, da Museen die höchste institutionelle Anerkennung verleihen. Der Ankauf von Kunstwerken durch ein Museum geht von ihrer Wertbeständigkeit aus. Als exemplarisch für den Aufbau einer Sammlung moderner deutscher Kunst nach 1945 kann das Busch-Reisinger Museum in Harvard gelten.

Sammelstrategien des Busch-Reisinger Museums

Im Bestandskatalog moderner deutscher Kunst der Harvard-Universität erklärt der Kurator des Busch-Reisinger Museums, Charles Kuhn, dass die Sammlung für fast jede bedeutende Phase deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts repräsentativ sei. Trotz des Katalogtitels *German Expressionism and Abstract Art* (Kuhn 1957) liegt die Betonung auf dem Expressionismus, dem Kuhn die größte Wertschätzung zuteil werden lässt. Er setzt die moderne deutsche Kunst mit dem Expressionismus gleich (Kuhn 1957, S. 6–7), womit er sich der „völkischen“ Sichtweise auf die deutsche Kunst anschließt. Der Expressionismus ist ihm zufolge persönlich, individualistisch, emotional, rebellisch und antitotalitär (antifaschistisch und antikommunistisch) und stellt eine Kontinuität in der modernen deutschen Kunst dar, die nur vom Nationalsozialismus unterbrochen worden sei. Ähnlich wie die Kunsthistoriker Haftmann und Hentzen ignoriert er Verflechtungen mit dem NS-Regime. Schließlich aktualisiert auch er den

²⁷³ „What a museum buys is an important key to institutional thinking about the shifting values of art“ (Anonym 10. Februar 1957).

Expressionismus, da die zeitgenössische abstrakte Kunst daran anknüpfte (Kuhn 1957, S. 16).

Werke der Brücke-Künstler formten den Kern der Expressionismus-Sammlung. Um die erste Hälfte der fünfziger Jahre gelangten auch Kunstwerke von Kokoschka ins Museum und solche von Beckmann, den Kuhn als den wichtigsten expressionistischen Maler nach dem Ersten Weltkrieg ansah.²⁷⁴ Außerdem baute er die Abteilung Bildhauerkunst weiter mit Skulpturen von u.a. Kolbe, Lehmannbrück, Marcks (worunter *Gefesselter Prometheus*, 1948) und Sintenis auf.²⁷⁵

Kuhn suggerierte, dass der Expressionismus in der Zwischenkriegszeit der dominante Stil in der Malerei und Bildhauerkunst geblieben sei (Kuhn 1957, S. 11–12) – eine Auffassung, die heute kunsthistorisch überholt ist. Ihm zufolge waren die künstlerischen Zielsetzungen von Dix und Grosz seit Mitte der zwanziger Jahre expressionistisch geblieben, womit er deren Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit marginalisierte. Durch diesen Kniff vergrößerte er den Abstand zum Nationalsozialismus (und Kommunismus), denn er betonte, dass der Realismus der offizielle Stil des „Dritten Reiches“ gewesen sei (Kuhn 1957, S. 13 u. 16). Die Verknüpfung realistischer Tendenzen mit dem Nationalsozialismus war ein wesentlicher Grund für deren Abwertung.

Neben seiner Sammlung von Expressionisten baute Kuhn seit Ende der vierziger Jahre eine Bauhaus-Studiensammlung auf (Jahresbericht über 1947/48 etc.), wobei ihm die in den USA ansässigen ehemaligen Bauhäusler, die teilweise an der Harvard-Universität lehrten, behilflich waren.²⁷⁶ Seit der ersten Hälfte der fünfziger Jahre erwarb das Museum auch Gemälde, Skulpturen und Design von Bauhäuslern, die über die Grenzen einer reinen Studiensammlung hinausgingen. Ausgesprochen gut repräsentiert

²⁷⁴ Allein 1955 kamen drei Gemälde Beckmanns als Schenkung in das mit dem Busch-Reisinger Museum verbundene Fogg Art Museum: *Bildnis N.M. Zeretelli* (ca. 1927), *Souvenir Chicago* (1948) und das *Schauspieler-Triptychon* (1941/42). Kuhn 1957, S. 12.

²⁷⁵ Museale Ankäufe von Bildhauern wie Kolbe und Sintenis, die kaum mit dem Expressionismus in Verbindung gebracht werden können, waren nach 1945 international eher Ausnahme als Regel.

²⁷⁶ Im Jahresbericht von 1948/49 teilte Kuhn mit, dass er ca. 400 Arbeiten von Anni und Josef Albers, Herbert Bayer, Julia and Lyonel Feininger, Bertrand Goldberg, Walter Gropius, Hannes Meyer, Marguerite Wildenhain, Robert Wolff und anderen erhalten hatte. Mitte der fünfziger Jahre zählte die Sammlung über 2.000 Objekte. Walter Gropius und seine Frau Ilse schenken 1959 und 1969 fast das gesamte nicht-schriftliche Archivmaterial des Bauhausgründers. Über 4.000 Zeichnungen, Lichtpausen und Fotos belegen Gropius' Schaffen (Nerdinger 1982, S. 156). 1963 schenkte Julia Feininger, die Witwe Lyonels, über 1.000 Briefe und 5.000 Zeichnungen und Skizzen aus der gesamten Schaffenszeit ihres Mannes.

sind Feininger und Klee, die auch dem Expressionismus zugeordnet werden können.²⁷⁷ Kuhn hatte recht damit, dass die in die USA emigrierten Bauhäusler großen Einfluss auf das amerikanische Industriedesign und Ausbildungssystem hatten, wodurch das alte Beaux-Arts-System in der Lehre durch Bauhaus-Prinzipien ersetzt wurde. Das Bauhaus war zur Norm geworden.

Kuhn behauptete einen krassen Gegensatz zwischen den Bauhäuslern und den Nationalsozialisten, womit er die vielen Querverbindungen, die es gab, ignorierte, um die Kunstschule aufzuwerten (Kuhn 1957, S. 15). Gleichzeitig setzte sich während des kalten Krieges der Ausschluss der politisch linken Elemente des Bauhauses weiter durch. Ende der vierziger Jahre interpretierte Walter Gropius das Bauhaus als demokratisch und unvereinbar mit jeder Art von Totalitarismus (Castillo 2006, S. 180–181). Er bestritt wider besseres Wissen sozialistische Einflüsse und erklärte, das Bauhaus sei antimarxistisch gewesen. Während des kalten Krieges war das amerikanische Auswärtige Amt ein starker Förderer der Bestrebungen des MoMA, den International Style als eine Form der Demokratie zu interpretieren, auch wenn das Abgeordnetenhaus in Washington dieser Vorstellung nicht immer zustimmen wollte (James-Chakraborty 2006, S. 164–165). In den fünfziger und frühen sechziger Jahren bauten Gropius, Breuer und deren Studenten viele amerikanische Botschaften. Umgekehrt wurde das Bauhaus in Ostblockstaaten als Ausdruck des kapitalistischen Kulturimperialismus abgewertet, eine Auffassung, die sich erst in den sechziger Jahren veränderte (Castillo 2006, S. 179–180 u. 188–190).

Ähnlich wie im Busch-Reisinger Museum lag der Schwerpunkt der Nachkriegserwerbungen im MoMA auch beim Expressionismus (Klee, Kandinsky, Nolde, Beckmann, Kokoschka, Kirchner) (Barr 1977). Daneben sammelte das New Yorker Museum ebenfalls Design und typografische Arbeiten einer breiten Auswahl von Bauhäuslern.²⁷⁸ Schließlich waren Dada (Schwitters), Surrealismus (Ernst) und Neue Sachlichkeit (Grosz) vertreten.²⁷⁹ Viele dieser Künstler können unterschiedlichen

²⁷⁷ Daneben sammelte Kuhn Werke von Josef und Anni Albers, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Johannes Molzahn, Georg Muche, Oskar Schlemmer und Gunta Stölzl.

²⁷⁸ Bis 1945 war deutsches Design mit ungefähr 12 Objekten zunächst nur mäßig vertreten, daneben gab es ca. 31 typografischen Arbeiten. Zu den ersten Erwerbungen gehörten vor allem Objekte von Marcel Breuer, daneben von Marianne Brandt und Ludwig Mies van der Rohe (von Christian Larsen, Department of Architecture and Design, dem Verfasser am 19. u. 20. September 2005 zur Verfügung gestellte Datenbestände). Das Museum sammelte in der hier behandelten Periode nicht zielgerichtet deutsche Fotografie. Zu den ersten Erwerbungen bis 1945 gehörten Fotos von László Moholy-Nagy, Christian Schad und Arnold von Brosig.

²⁷⁹ Die Repräsentanz von Dadaismus und Surrealismus sollte meiner Ansicht nach einerseits nicht unterbewertet werden, da das Museum diese Werkgruppen nach dem

Strömungen zugeordnet werden: ein Teil von Grosz' Oeuvre dem Expressionismus und Dadaismus, Kandinsky der abstrakten Kunst und Beckmann dem Realismus.

Bei einem Vergleich des Busch-Reisinger Museums mit niederländischen Museen fällt auf, dass diese sich in den fünfziger Jahren noch einseitiger auf den Expressionismus konzentrierten als amerikanische, wohingegen man das Bauhaus abwertend mit Ordnung, Disziplin und Antiindividualismus assoziierte.²⁸⁰ Auch in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft bestand Skepsis gegenüber Mechanisierung und Industrialisierung, die man als Bedrohung des Individualismus und der Freiheit betrachtete.²⁸¹ Die Abkehr von einem an der Maschine orientierten Bauhaus kann als eine posttraumatische Reaktion auf den technologischen Albtraum des „totalen Krieges“ verstanden werden (Castillo 2006, S. 175). Dagegen erachtete man den Expressionismus als eine sehr persönliche Ausdrucksform, worin Gefühlsstärke und eine rebellische Gesinnung zum Ausdruck kamen. Man fand, dass er gegen die Uniformierung und Reglementierung der Gesellschaft ausgerichtet und damit eine angemessene Reaktion auf den Nationalsozialismus sei. Dies waren entscheidende Gründe dafür, weshalb der Expressionismus und nicht das Bauhaus international zur eigentlichen Erfolgsstory der deutschen Kunst avancierte.

Die Kanonisierung anderer Kunstformen

Deutsche Künstler, die weder dem Bauhaus angehörten noch dem Expressionismus zuzurechnen waren, konnten weniger gut etabliert werden. Dada und Surrealismus wurden als internationale, heterogene Bewegungen dargestellt. Deren geringe Akzeptanz kam darin zum Ausdruck, dass die Trustees des MoMA sich durch die Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936/37) veranlasst sahen, Barrs Kapazität in Zweifel zu

Zweiten Weltkrieg weiter aufbaute, andererseits ist eine Relativierung angebracht, da die meisten Erwerbungen von Arp und Ernst in Zusammenhang mit der Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936/37) standen, welche die damaligen Museumstrustees als derart problematisch empfanden, dass sie Barrs Integrität in Zweifel zogen. Ein Teil der Exponate war für sie unakzeptabel. Die meisten Collagen von Schwitters (19) schenkte Duchamp 1953 aus dem Nachlass Dreiers (Barr 1977).

²⁸⁰ Die realistischen Tendenzen der Neuen Sachlichkeit und des Surrealismus wurden ebenso in Bezug auf den Nazismus interpretiert und abgewertet. Langfeld 2004, S. 260.

²⁸¹ "Philosophically, Expressionism asserts the importance of the 'feeling' individual in this increasingly mechanized world." (Langsner 1957); "The '20 witnessed the rise of a neo-Realist trend [...] protesting against the growing mechanization and industrialization, against the threats to the freedom and dignity of the individual." (Werner 1957).

ziehen, was mit dazu führte, dass er seinen Direktorenposten verlor.²⁸² Mit der Ausstellung hatte er die anerkannten Grenzen der Kunst offensichtlich weit überschritten.

Die Surrealisten konnten kaum politisch vereinnahmt werden, da deren unterschiedliche Haltungen von kommunistischen Affiliationen, über apolitische Positionen bis hin in die Nähe des Faschismus führten. 1943 charakterisierte Klaus Mann den Surrealismus als „nazoid“ (Golan 1997, S. 133). Max Ernst vermied es, die Verfemung seiner Kunst durch die Nationalsozialisten hervorzuheben, und die Kritiker erkannten kaum zeitkritische Bezüge in dessen Werk. Nachdem der Künstler, der 1941 von Frankreich nach New York flüchtete, anfangs als einer der bedeutendsten Vertreter des Surrealismus in den USA begrüßt worden war, nahm das Interesse nach 1942 ab. Er wurde als einer der wenigen Deutschen innerhalb dieser internationalen Bewegung betrachtet, obwohl Künstler wie Hans Arp, Hans Bellmer, Edgar Ende, Richard Oelze, Rudolf Schlichter und auch Paul Klee ebenfalls Berührungspunkte haben. Einerseits schätzte die populäre Presse das Werk von Max Ernst hin und wieder als stark, eindringlich, kühn und dramatisch ein, andererseits als pervers, ungesund und abnorm (Eckmann 1997, S. 156–157). Der Kunstkritiker Clement Greenberg tat die gegenständliche Darstellungsweise als akademisch ab. Die deutschnationale Kunstgeschichtsschreibung marginalisierte Künstler wie Ernst, denen innerhalb der späteren Kanonisierung von Dadaismus und Surrealismus allerdings große Anerkennung zuteil wurde.²⁸³

²⁸² Werke, wie das von der deutsch-schweizerischen Künstlerin Meret Oppenheim *Frühstück im Pelz* (1936), eine mit Fell überzogene Tasse mit Löffel und Untertasse, und Man Rays *A l'heure de l'observatoire – Les Amoureux* (1932–1934), ein Gemälde mit den über einer Landschaft schwebenden Lippen Lee Millers, erregten zwar Aufsehen, aber auch das Mißfallen der Trustees. Goodyear wollte das Objekt Oppenheims von der Wanderausstellung entfernen und schrieb Abby Rockefeller, dass eine Reihe der ausgestellten Werke lächerlich seien und kaum etwas mit Kunst zu tun hätten (Kantor 2002, S. 356–357). Er riet, dass künftig mehr Kontrolle auf die Auswahl der Exponate ausgeübt werde. Eine Rezension von William M. Hekking, der 1927 Dreiers *International Exhibition of Modern Art* in der Albright Art Gallery in Buffalo zeigte, erhellt die Reaktionen der Kunstkritik zur Ausstellung: „Great credit is due such sound and liberal critics as Henry McBride of the *New York Sun* and Alden Jewell of the *New York Times* for their courageous stand in refusing to go any further in support of this wilderness of mental delinquency. [...] There are too many serious problems to be solved in life today to spend much time cuddling authors of fur-lined cups and saucers, *Lunar Asparagus* [Skulptur von Max Ernst] and other silly contraptions in string and wire intended to ensnare public cupidity.“ (Hekking 1936). Die vom MoMA gesammelten Kunstkritiken zu Dada und Surrealismus wurden auf Mikrofilme archiviert: Archives of American Art (MoMA Archives, Public Information Scrapbooks), reels 5056, 5061 u. 5078.

²⁸³ Werner Haftmann behandelte Ernst in *German Art of the Twentieth Century* nur am Rande im Kontext von Dada (Ausst. New York 1957, S. 90–91). Dagegen erhielt der Künstler in Haftmanns Buch über die europäische *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954/55, S. 260 f u. 392) relativ viel Raum. Die persönliche Sichtweise auf die Wirklichkeit machte

Obwohl Deutschland innerhalb des Dadaismus einen wichtigen Platz einnahm, eignete dieser sich kaum zur nationalen Selbstdarstellung. Georges Hugnet unterscheidet in seinem Katalogbeitrag für das MoMA die Eigenarten der unterschiedlichen Zentren der Bewegung, die in einem internationalen Netzwerk miteinander verbunden waren und zusammenwirkten (Ausst. New York 1936/37). Der Maler Robert Motherwell war Herausgeber der ersten allein Dada gewidmeten Anthologie in englischer Sprache (Motherwell 1951). Doch bis Anfang der sechziger Jahre galt Dada gemeinhin nicht als ein seriöses akademisches Thema. Jeffrey A. Halley zufolge muss das dann aufblühende Interesse in Bezug zu den radikalen Bewegungen der sechziger und siebziger Jahre gesehen werden, die nach Beispielen des kulturellen Widerstandes suchten (Halley 1985, S. 102–103). Nach den konservativen fünfziger Jahren sei eine rebellische Generation offener für die dadaistische Vergangenheit geworden. Die erste exklusiv Dada, unabhängig vom Surrealismus, gewidmete Ausstellung, womit dieser Bewegung ein eigenständiger Platz eingeräumt wurde, fand erst 2006 im MoMA und in der National Gallery of Art in Washington statt (Ausst. Washington 2005/06). Ausstellungen in 1936 und 1968 präsentierten Dada noch in Bezug zum Surrealismus und verkannten damit die andersartigen Konzepte beider Bewegungen (Ausst. New York 1936/37 u. 1968).²⁸⁴

Nach der hier behandelten Periode musealer Sammel- und Ausstellungstätigkeit entwickelten sich verstärkt andere Strategien, um die deutsche Kunst in ihrem internationalen künstlerischen Kontext zu betrachten. So entstand nach den fünfziger Jahren ein größeres Interesse für konstruktive und geometrisch abstrakte Kunst, die in einem internationalen Kontext präsentiert wurde. Exemplarisch dafür ist die Schenkung von 1984 der Sammlung der Riklis Collection of McCrory Corporation (Ausst. New York

diesen Künstler attraktiv (ähnlich wie die Expressionisten). Ein negativer Unterton kennzeichnet Haftmanns Einschätzung von Ernsts späterem Werk, das ihm zufolge einen harten, penetranten realistischen Charakter hat (Haftmann 1954, S. 390).

Ernst fehlt in jüngeren Übersichten deutscher Kunst (u.a. Ausst. New York 2001/02). Im Katalog einer Wanderausstellung deutscher Kunst in Stuttgart und London heißt es, dass sein Werk viel stärker vom französischen Esprit als von der Tradition deutschen Ausdrucksverlangens geprägt ist, womit die konstruierte Auffassung überzeitlicher, nationaler Eigenschaften der deutschen Kunst aufs Neue erhärtet wurde (Schneede 1985, S. 445). Die Aussage wurde fast wörtlich im Kataloges zur Ausstellung *Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land* wiederholt (Ausst. Berlin 1997/98, S. 613).

²⁸⁴ Nur der Galerist Sidney Janis organisierte vor 2006 eine eigene Dada-Ausstellung (Ausst. New York 1953). Auch die erste Einzelausstellung von Schwitters fand außerhalb des Museumsbetriebs statt: 1948 in der New Yorker Pinacotheca Gallery (Rose Fried), wobei Dreier vermittelte (Orchard 2001, S. 344). Die Galerie verkaufte jedoch kaum etwas. Erst Ausstellungen der Sidney Janis Gallery ab 1952 waren kommerziell erfolgreicher.

1985). Aus etwa 1.000 Werken wählte das MoMA 249 aus, die Meshulam Riklis und seine Konservatorin Celia Ascher in ungefähr 15 Jahren zusammengetragen hatten.²⁸⁵ Es sind unterschiedliche internationale Kunstrichtungen vertreten, in die auch deutsche Künstler mit einbezogen wurden. In kommenden Studien gilt es noch aufzuzeigen, auf welche Weise der Kanonisierungsprozess seit den 1960er Jahren verlief. Eine diesbezügliche Forschung steht noch an ihrem Anfang.

Ausblick

Obwohl nach der hier behandelten Periode unterschiedliche Kunstrichtungen größere Anerkennung erlangten als bis dahin, erwies sich die nationalistische Kunstgeschichtsschreibung bezüglich deutscher Kunst als derart wirksam, dass sie sich bis heute durchsetzen konnte. Der in vorliegender Forschung dargelegte Diskurs dominierte weiterhin die Sichtweise auf die moderne deutsche Kunst. Die Gleichstellung dieser Kunst mit dem Expressionismus, der angeblich das ureigenste Wesen der deutschen Kunst ausmacht, setzte sich weiterhin durch. So veranstalteten 1980/81 das New Yorker Guggenheim Museum und das San Francisco Museum of Modern Art eine umfassende Schau expressionistischer Kunst: *Expressionism – a German Intuition, 1905–1920* (Ausst. New York 1980). Der Leiter des Folkwang-Museums, Paul Vogt, meint in der Einleitung des Kataloges, dass der Expressionismus eine jahrhundertalte, spezifische Grundkonstante der deutschen Kunst sei, deren Wesensmerkmale tief im Formgefühl des Landes und einer ihm eigentümlichen Empfindungslage verwurzelt seien. Man müsse daher diese spezielle Sicht, Ordnung und Deutung der Welt als eine nationale Eigenschaft ansehen: „Expressivität als Synonym für intensives Ausdruckswollen, für Mitteilungen aus dem ‚Universum des Innern‘ steht gleichsam stellvertretend für das Einmalige in der deutschen Kunst und kennzeichnet darin folgerichtig auch deren Position gegenüber dem romanischen Formgefühl.“²⁸⁶ Dieses Ausdruckswollen ziehe sich wie ein roter Faden durch die Entwicklung der deutschen Kunst. Der nordische oder germanische Künstler sähe, im Gegensatz zum mittelmeerischen Kulturkreis, im Sichtbaren nicht das Material

²⁸⁵ Am Anfang der Sammeltätigkeiten stand der Wunsch die Räume der New Yorker Finanzgesellschaft McCrory Corporation mit Kunstwerken auszustatten (Ausst. Zürich 1977, S. 4). Seit den sechziger Jahren stellte die Leiterin der Sammlung konstruktive Kunst in den Mittelpunkt ihres Interesses: russische konstruktivistische Kunst und andere, mit geometrischen und konstruktiven Stilen verwandte Richtungen, angefangen beim Kubismus und Futurismus bis hin zur Minimal Art der sechziger Jahre und jüngerer Kunst. Die Schenkung enthielt Werke von Josef Albers, Hans Arp, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Walter Dexel, Otto Freundlich, Johannes Itten, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters und Friedrich Vordemberge-Gildewart.

²⁸⁶ Das Zitat stammt aus der deutschen Ausgabe: Vogt 1981, S. 10.

zum geistigen Tun, das in das Organisationsprinzip des Bildes münde. An die Stelle des direkten Bezuges zum Sichtbaren trete die Vision, in der sich das Ichgefühl exaltiere. Als Beispiele nannte er die Holzschnitte Dürers zur *Apokalypse* (1498) und die *Kreuzigung* aus dem Isenheimer Altar von Grünewald (1515).

Auch die Ausstellung *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985* (Ausst. London/Stuttgart 1985/86) konstruierte eine nationale Kontinuität der deutschen Kunst, die bis Grünewald zurückreichte. Das spezifisch Deutsche der deutschen Kunst wurde vor allem im Ausdrucksverlangen gesehen. Das Bauhaus, der Dadaismus und die offizielle Kunst des „Dritten Reichs“ hatten darin keinen Platz oder gerieten in den Hintergrund. Mit der besonderen Andacht für Künstler wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck und Jörg Immendorff bei den zeitgenössischen Künstlern griff man alte Stereotypen der deutschen Kunst abermals auf (vgl. Bushart 1990, S. 228–230).

Amerikanische Museen sammelten nach der in vorliegender Forschung behandelten Periode weiterhin expressionistische Kunst. Dies im Gegensatz zu den niederländischen Museen, die seit Ende der fünfziger/Anfang der sechziger Jahre nur noch wenig expressionistische Kunst sammelten.²⁸⁷ So hinterließ Morton D. May 1983 dem Saint Louis Art Museum eine bedeutende Sammlung von Gemälden Beckmanns und anderer Vertreter des deutschen figurativen Expressionismus (über 100 Gemälde), das Los Angeles County Museum erhielt im gleichen Jahr mit der Robert Gore Rifkind Sammlung die vielleicht größte zusammenhängende Gruppe deutscher expressionistischer Grafik. Ein Beispiel aus der jüngeren Zeit ist das 2001 eröffnete, ausschließlich deutscher und österreichischer Kunst des frühen 20. Jahrhunderts gewidmete Museum Neue Galerie in New York. Dieses Museum machte durch den Ankauf von Gemälden zu Höchstpreisen Schlagzeilen. Der Kunstsammler und Unternehmer Ronald S. Lauder, Mitbegründer und Vorsitzender der Neuen Galerie, erwarb 2001 für das Museum Beckmanns *Selbstbildnis mit Horn* (1938) für 22,5 Millionen Dollar, das zu den bis dahin teuersten deutschen Gemälden gehört, und 2006 Kirchners *Berliner Strassenszene* (1913) für sogar 38,1 Millionen.

²⁸⁷ Hierfür waren neben den Preissteigerungen (bereits in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre verdreifachten sich die Preise für Werke von Künstlern wie Marc und Kandinsky) veränderte Sammelstrategien verantwortlich (mehr Arbeiten jüngerer Künstler und der zwanziger und dreißiger Jahre, auch Beispiele konstruktivistischer Tendenzen). Langfeld 2004, S. 273 etc.

Schlussfolgerungen

Die hier vorgelegte Forschung untersucht den Kanonisierungsprozess moderner deutscher Kunst in den USA. Beantwortet wird die Frage, auf welche Weise die Vermittler in der Kunstszene bestimmte Strömungen und Künstler in den Kanon aufnahmen und andere marginalisierten. Zu diesem Zweck wurden die drei eingangs aufgestellten Hypothesen einer Überprüfung unterzogen: 1. Die Institution des Museums übernahm in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die zentrale wertbildende Rolle bezüglich moderner deutscher Kunst; 2. Für die allgemeine Anerkennung moderner deutscher Kunst in New York war die ideologische Haltung der Rezipienten ausschlaggebend; 3. Die Auswirkungen des Nationalsozialismus sorgten für eine abrupte Kanonisierung der modernen deutschen Kunst in New York. Die Gültigkeit dieser Hypothesen kann insgesamt bestätigt werden, doch sind einige Nuancierungen notwendig.

In Bezug auf die erste Hypothese wurde die Rolle der Kunstvermittler und ihr gesellschaftlicher Einfluss untersucht. Es stellte sich erstens heraus, dass die Institution Museum die allgemeine Anerkennung moderner deutscher Kunst maßgeblich bestimmte. Zweitens zeigte sich, dass politische Verschiebungen die ästhetische Wertschätzung für Kunst fundamental verändern können. Die nationalistische Profilierung moderner Kunst (hierbei besonders des Expressionismus), die seit dem Ersten Weltkrieg in Deutschland praktiziert wurde, setzte sich in den USA durch. Später sorgte das rücksichtslose Vorgehen der Nationalsozialisten gegen die moderne Kunst dafür, dass Kunstvermittler ihre Position gegenüber dieser Kunst neu bestimmten. Die ideologischen Gegensätze zwischen Nazi-Deutschland und den USA spiegelten sich in der Anerkennung bestimmter Strömungen und Künstler. Der von den Nationalsozialisten verfeimten Avantgarde wurden Werte wie Freiheit und Demokratie zugeschrieben, wofür sich wiederum vor allem der Expressionismus eignete. Drittens fand die Kanonisierung relativ schnell statt, so dass von einem Bruch in der Rezeption moderner deutscher Kunst gesprochen werden kann.

Wie erwähnt, war die kanonisierende Wirkung der Institution Museum aufgrund der Autonomie und der Anerkennung dieser Institution in der Öffentlichkeit sehr erfolgreich. Mit dem 1929 gegründeten MoMA zeichnet sich eine zunehmende Institutionalisierung und Professionalisierung der modernen Kunstszene ab. Das New Yorker Museum erhielt innerhalb kurzer Zeit eine Vorbildfunktion und wurde als das einflussreichste moderne Kunstmuseum in den USA anerkannt. Dabei bestimmte es die Etablierung moderner deutscher Kunst maßgeblich.

Andere Gruppen in der Kunstszene der USA, wie beispielsweise die Künstler selbst, förderten zwar bereits früher diese Kunst und pflegten enge Kontakte mit ihren deutschen Kollegen, doch setzten sie sich kaum durch. Katherine Dreier und Hilla Rebay, die als exemplarisch dafür gelten können, hatten keine institutionelle und kunsthistorische Autorität. Sie ließen sich durch ihre persönlichen Vorlieben und eine esoterische Ideologie leiten, was sie den meisten Rezipienten suspekt machte. Sie boten in ihren Ausstellungen keinen „neutralen“ Überblick über das gesamte Spektrum der modernen Kunst, sondern widmeten sich einseitig abstrakter Kunst, die noch zu den am wenigsten anerkannten Richtungen zählte. Erst mit zunehmender Distanz zu den Künstlern fand die Etablierung der Kunst innerhalb eines komplexen Prozesses statt. Hierbei standen die unterschiedlichen Gruppen in der Kunstszene in Wechselbeziehungen zueinander. Kunstvermittler kämpften um die Durchsetzung der von ihnen bevorzugten Künstler und Strömungen und sie reagierten dabei auf politische Veränderungen.

Mit der Errichtung des MoMA war eine gesellschaftliche Elite der USA wesentlich an der Durchsetzung moderner deutscher Kunst beteiligt. Eine kleine Gruppe Gleichgesinnter, darunter Abby Rockefeller, nahm Einfluss auf die Ausstellungs- und Sammelstrategien des Museums. Aufgrund ihrer sozialen Stellung und finanziellen Möglichkeiten hatte das Museum überhaupt erst gegründet werden können. Ihre ökonomische Macht spiegelte sich im kulturellen und im Bildungsbereich wider. So war eine Reihe von Harvardabsolventen und der dortige Museumsdirektor und Professor für Kunstgeschichte, Paul J. Sachs, am Aufbau des MoMA beteiligt. Die Eliteuniversität von Harvard erwies sich als ein Ausgangspunkt und Zentrum für die Vermittlung deutscher Kunst und Kultur in Amerika.

Mit dem Harvardianer Alfred H. Barr, Jr. setzten die Museumsgründer einen Kunsthistoriker und Experten moderner Kunst als Direktor des MoMA ein, der fachlich-inhaltliche Professionalität besaß. Rockefeller akzeptierte ihn im gegenseitigen Einvernehmen, deutsche Kunst stärker fördern zu wollen. Barr machte sich durch sein Wissen, das er in Katalogen und Ausstellungen vermittelte, einen Namen. Darüberhinaus war er in seiner Funktion als Museumsdirektor und später als Leiter der Sammlungen Inhaber eines institutionellen Autoritätskapitals. Seine Autorität und Kompetenz wurde, vom Museum ausgehend, im gesamten künstlerischen Feld der USA anerkannt.

Barrs sachlich erscheinender Katalogtext zur deutschen Kunstausstellung 1931 kann leicht darüber hinwegtäuschen, wie subjektiv und einseitig seine Darstellungsweise der deutschen Kunst eigentlich war. Er schloss Künstler aus, die ihm zufolge nicht „typisch deutsch“, sondern international oder „französisch“ ausgerichtet waren. Er

unterstrich nachdrücklich einen unterstellten Unterschied zwischen „französischer Form“ und „deutschem Inhalt“, der zumindest teilweise auf irrationalen Klischeevorstellungen beruhte, die eine lange, mitunter jahrhundertealte Tradition hatten, aber selten kritisch hinterfragt wurden. Für den Kanonisierungsprozess war diese einprägsame Profilierung der deutschen Kunst und deren Gleichsetzung mit dem Expressionismus, der angeblich einem überzeitlichen deutschen Volkscharakter entsprach, von großer Bedeutung. Barr trug damit zur Mystifizierung dieser Kunst bei. Seine nationalistische Perspektive überzeugte die Kunstkritik, was für eine Rezeption außerhalb Deutschlands nicht als selbstverständlich gelten kann. Beachtlich ist, wie hartnäckig sich diese einseitige Sicht auf die deutsche Kunst bis heute halten konnte. Parallel zu dem in der dritten Hypothese behaupteten Bruch in der Rezeption moderner deutscher Kunst bestanden demnach Kontinuitäten, die den Kanonisierungsprozess mitbestimmten.

Wilhelm R. Valentiner vertrat bereits 1923 eine „völkische“ Konzeption der deutschen Kunst, als er für die Anderson Galleries eine deutsche Kunstausstellung organisierte. Hiermit griff er, ähnlich wie Barr, den künstlerischen Diskurs auf, wie dieser sich seit dem Ersten Weltkrieg in Deutschland entwickelt hatte. Im Gegensatz zu Valentiner verstand der jüngere Museumsdirektor es jedoch, weitere kunsthistorische Kategorien einzusetzen, die sich in der Folgezeit behaupten sollten. Während Valentiner die individuelle Künstler-Persönlichkeit in den Vordergrund rückte, beherrschte Barr das Branding, um einen Marketing-Begriff zu gebrauchen, die Entwicklung von „Markennamen“, wie *Deutscher Expressionismus* und *Brücke*. Schließlich unterschieden sich die beiden Präsentationen in der musealen Institutionalisierung voneinander. Das MoMA übertraf die Anderson Galleries durch Professionalität, wie sich an Barrs überzeugendem Katalog und der künstlerischen Qualität der von ihm selektierten Exponate ablesen lässt.

Barr setzte sich für eine Veränderung in der Wertschätzung deutscher Kunst und einen damit verbundenen Geschmackswandel ein. Er bestimmte die Stellung dieser Kunst im internationalen Kunstgeschehen und er suggerierte, dass die deutsche Malerei einzig der *École de Paris* unterzuordnen sei, während die deutsche Bildhauerkunst allen anderen Nationen mindestens ebenbürtig sei. Er stellte eine nationalistische Hierarchie auf, in welcher die deutsche Kunst mit an der Spitze lag. Entgegen einer weit verbreiteten Annahme bedeutete dies eine Aufteilung in der Hegemonie zwischen französischer und deutscher Kunst. Gleichzeitig bekundete Barr durch seine ambivalente Haltung gegenüber Künstlern wie den *Brücke*-Mitgliedern, dass diese noch nicht kanonisiert seien. Die damit vorgeführte objektivierende Distanz erhöhte seine Glaubwürdigkeit. Seine Texte

waren frei von jeder fanatischen Intoleranz, wie sie bei anderen Verfechtern der Avantgarde, etwa bei Katherine Dreier und Hilla Rebay, durchaus auftreten konnte. Seine Analysen machten im Gegenteil einen gediegenen, vorurteilslosen Eindruck, weshalb Kunstkritiker gern seine Auffassungen übernahmen und weiter verbreiteten.

Die dritte Hypothese, dass die moderne deutsche Kunst erst nach 1933 in den USA eine allgemeine Anerkennung fand, sollte nuanciert werden. Diese Kunst war bis zum Aufkommen des Nationalsozialismus keinesfalls grundsätzlich abgelehnt worden. Das wird häufig übersehen, wenn der heutige Kanon Forschenden als Ausgangspunkt dient. Damals genossen allerdings andere Kunstformen, die heute international nur noch eine marginale Rolle spielen, ein viel höheres Ansehen. Rezensenten schätzten klassische und figurative Tendenzen, wie diese in der deutschen Bildhauerkunst und Neuen Sachlichkeit zum Ausdruck kamen. Die Kunstszene wurde dominiert von einer Rivalität zwischen den Verteidigern traditioneller Normen und solchen, die auf deren Wandel abzielten. In dem Maße, in dem avantgardistische Strömungen etabliert wurden, verloren die traditionellen ihre bisherige Position in der künstlerischen Hierarchie. Konservative Kunstkritiker verrissen aus ästhetischen Erwägungen sowohl die moderne französische als auch die moderne deutsche Kunst, die beide nicht dem damaligen Geschmack entsprachen.

Kanonisierungen sind gesellschaftliche Vorgänge mit identitätsstiftender Wirkung. Der Betrachter erkennt sich im Kunstwerk wieder und sieht sich in seinen Überzeugungen bestätigt. Die Identifikation mit der Ideologie, die mit dem jeweiligen Kunstwerk assoziiert wird, schafft die Voraussetzung dafür, dass das Werk des ästhetischen Blickes für würdig befunden wird. Das veranschaulicht der gravierende Umschwung in der Einschätzung der deutschen Avantgarde während der Periode des Nationalsozialismus. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre war das amerikanische Interesse für die nationalsozialistische Kulturpolitik zunächst noch gering. Die Haltung änderte sich, als Deutschland 1937 entschiedene Schritte gegen die moderne Kunst unternahm. Dass einflussreiche Akteure in der amerikanischen Kunstszene das Thema jetzt verstärkt aufgriffen, war eine wesentliche Voraussetzung für die durchschlagende Akzeptanz einer Kunst, die vorher nur ansatzweise Anerkennung gefunden hatte. Barr stand wiederum in vorderster Reihe, als es darum ging, die moderne Kunst ideologisch zu legitimieren. Das erstaunt umso mehr, als er gemeinhin als Formalist schlechthin betrachtet wird (wogegen übrigens seine nationalistische Profilierung der deutschen Kunst spricht).

Kunstvermittler stilisierten die verfemten Künstler als Gegenpol zum Faschismus. Der Mythos vom antifaschistischen Künstler wurde geboren, der alle politischen

Widersprüchlichkeiten übersieht. Die politische Gesinnung von dem Nationalsozialismus nahestehenden Künstlern wurde konsequent ausgeblendet, verharmlost oder umgedeutet, um deren Kunst auf diese Weise zu rechtfertigen. Der Erfolg war phänomenal und lebt bis zum heutigen Tage fort. Abgesegnet vom amerikanischen Präsidenten und dem MoMA als höchste Autoritätsinstanz identifizierte sich das amerikanische Volk seit Ende der dreißiger Jahre mit moderner Kunst als Symbol für Demokratie. Im Zuge dieses Umschwungs öffneten sich die Rezipienten einer Ästhetik, die nicht eigentlich ihren Schönheitsvorstellungen entsprach. Umgekehrt tabuisierten die Vermittler solche Kunst, die mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht werden konnte und deshalb als „kanonunwürdig“ galt.

Wie eingangs erwähnt, sorgte in den Niederlanden der Nationalsozialismus ebenfalls dafür, die Einschätzung moderner deutscher Kunst neu zu überdenken. Anders als in den USA vollzog sich der Umschwung in den Niederlanden, wo man sich bis zur 1940 beginnenden Besatzungszeit sehr viel weniger von der nationalsozialistischen Kunstpolitik distanziert hatte, erst nach 1945. Außerdem konzentrierte sich das niederländische Interesse für moderne deutsche Kunst einseitiger auf den Expressionismus, der seit den fünfziger Jahre international den größten Erfolg verbuchen konnte. In den USA wurde daneben auch das Bauhaus kanonisiert, das man als eine in Deutschland gegründete Kunstschule mit internationalem Charakter betrachtete, die zudem im eigenen Land fortgesetzt wurde. Der Kanonisierungsprozess wurde dadurch begünstigt, dass prominente Bauhäusler, die während des Nationalsozialismus in die USA emigriert waren, inzwischen Schlüsselpositionen im amerikanischen Bildungssystem besetzten.

Die vom NS-Regime zum einen anerkannte und zum anderen innerhalb Deutschlands verfeimte Kunst war ein guter Leitfaden dafür, was nach der Zerschlagung des Nationalsozialismus tabuisiert und kanonisiert wurde. Kunst, die stilistisch mit der offiziellen Kunst des „Dritten Reiches“ assoziiert werden konnte, namentlich naturalistische Tendenzen, wurden abgewertet. Damit verblasste nach 1945 das Ansehen vieler Künstler der Neuen Sachlichkeit und der Bildhauerkunst, die bis zur Zwischenkriegszeit hoch eingeschätzt worden waren.

Während nach dem Zweiten Weltkrieg explizit gegen den Nationalsozialismus gerichtete Kunst kaum gezeigt wurde, beriefen sich einflussreiche Ausstellungsmacher und Kunsthistoriker wie Werner Haftmann auf den weltabgewandten Künstler, auf dessen Privatsphäre und persönlichen Bezug zur Welt. Sie versetzten die moderne Kunst in einen Zustand vermeintlicher Unschuld und projizierten Merkmale wie Individualismus,

Gefühlsstärke, Unkonformismus und rebellische Haltung auf diese Kunst und auf die Künstler, die als Repräsentanten des anderen, besseren Deutschland galten. Besonders der Expressionismus symbolisierte Werte wie Freiheit und Individualismus, wodurch diese Kunstrichtung in den Demokratien identitätsbildend war. Die rigorose Trennung dieser Kunst von jener in totalitären Systemen spiegelte die Ohnmacht der fünfziger Jahre gegenüber einer nuancierten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Die zeitgenössischen Entwicklungen in der Nachkriegskunst sorgten für eine weitere Aufwertung des Expressionismus.

Verschiedene Kanons entwickelten sich aus den Diskursen entlang der gebahnten Wege der „ismen“ und anderer Gruppenbezeichnungen, die bestenfalls oberflächliche Merkmale bezeichneten. So vollzog sich die Etablierung des Bauhauses teilweise anders als die des Expressionismus. Daneben stritten weitere Kunstformen um Anerkennung: Der Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus setzten sich erst nach der hier behandelten Periode durch. Deren Kanonisierung gilt es noch zu ergründen, denn die Erforschung künstlerischer Geschmacks- und Kanonbildung steht noch an ihrem Anfang. Trotz der Wertschätzung dieser Bewegungen als Teil internationaler Entwicklungen erwies sich die nationalistische Perspektive auf die deutsche Kunst weiterhin als so erfolgreich, dass sie sich bis heute halten konnte. In diesem Sinne lebt das nationalistische 19. Jahrhundert kunsthistorisch weiter. Der Expressionismus gilt nach wie vor als die deutsche Kunst schlechthin, obwohl diese Auffassung widerlegbar ist. Im Laufe der Zeit projizierte man auf die so bezeichnete Kunstbewegung unterschiedliche, oftmals irrationale Bedeutungen (Ausdruck des deutschen Volkscharakters, demokratisch, antitotalitär etc.), die für deren Etablierung wesentlich waren. Die unterstellte ästhetische Autonomie von Kunst im musealen Raum ist bei genauer Betrachtung nur sehr bedingt tragbar. Die vorliegende Studie belegt, dass ästhetische Erfahrungen das Produkt gesellschaftlicher und historischer Gegebenheiten sind. Der Rezipient erfährt das Kunstwerk zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und gebunden an einen spezifischen, sozialen Ort, unter Bedingungen, aufgrund derer er jeweils die künstlerische Bedeutung aktualisiert.