



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).

Samenvatting

Het proefschrift *De canonisering van moderne Duitse kunst in New York, 1904–1957* onderzoekt op welke wijze de bemiddelaars in de New Yorkse kunstwereld bepaalde stromingen en kunstenaars in de canon opnamen en andere marginaliseerden. Om deze vraag te beantwoorden zijn drie hypothesen geformuleerd: 1. Het kunstmuseum speelde als institutie in de eerste helft van de 20ste eeuw in New York de centrale rol in de waardebeoordeling van moderne Duitse kunst; 2. De ideologische houding van recipiënten was bepalend voor de algemene erkenning van moderne Duitse kunst; 3. Het nationaal-socialisme in Duitsland had een abrupte canonisering van moderne Duitse kunst in New York tot gevolg. De bruikbaarheid van deze hypothesen wordt op grond van de uitkomsten van het onderzoek bevestigd, zij het met enige noodzakelijke nuanceringen.

Met betrekking tot de eerste hypothese is de rol van kunstbemiddelaars en hun maatschappelijke invloed onderzocht. Als belangrijkste conclusie komt daaruit voort dat het museum van doorslaggevende betekenis was voor een meer algemene erkenning van moderne Duitse kunst. Het onderzoek naar de tweede en derde hypothesen maakt vervolgens duidelijk dat de esthetische waardering van kunstvormen fundamenteel en in korte tijd kunnen veranderen. Het waren politieke verschuivingen die internationaal vrij algemeen aanvaarde esthetische opvattingen in tegengestelde waarderingen deden omslaan.

Het museum blijkt, vanwege zijn uitgesproken autonomie en publieke erkenning, een zeer succesvolle canoniserende kracht te bezitten. De oprichting in 1929 in New York van het Museum of Modern Art (MoMA) hield een toenemende institutionalisering en professionalisering van de moderne kunstwereld in. Binnen korte tijd vervulde het MoMA een voorbeeldfunctie. Men beschouwde het als het meest invloedrijke, toonaangevende moderne kunstmuseum binnen de Verenigde Staten, wat de erkenning van moderne Duitse kunst in belangrijke mate beïnvloedde.

Andere groepen in de kunstwereld zoals kunstenaars probeerden weliswaar al eerder belangstelling te wekken voor moderne Duitse kunst, mede met behulp van de nauwe banden die ze met hun Duitse collega's onderhielden, maar zij slaagden er nauwelijks in waardering te genereren. Exemplarisch zijn de kunstenaressen Katherine Dreier en Hilla Rebay. Ze bezaten geen institutionele en kunsthistorische autoriteit, maar lieten zich leiden door hun persoonlijke voorkeuren en esoterische ideologieën, wat recipiënten verdacht voorkwam. Tentoonstellingen, door hen georganiseerd, boden geen "neutraal" overzicht van het hele spectrum van de moderne kunst, maar concentreerden

zich eenzijdig op abstracte kunst, een richting die groot verzet opriep. Samengaand met een toenemende kloof tussen kunstbemiddelaars en de productieve kunstenaar vond het complexe proces van canonisering plaats, waarin verschillende groepen binnen de kunstwereld wedijverden in het promoten van de door hen geprefereerde kunst.

Grote invloed op een verhoogde waardering van moderne kunst had een maatschappelijke elite die voor de oprichting van het MoMA verantwoordelijk was. Een kleine groep gelijkgezinde kunstminnaars, onder wie Abby Rockefeller, was medebepalend voor het tentoonstellings- en verzamelbeleid van het museum. Slechts op grond van *hun* sociale positie en financiële mogelijkheden kon dit museum van de grond komen. Hun economische macht weerspiegelde zich op het vlak van cultuur en vorming. Zo was bij de opbouw van het MoMA een reeks afgestudeerden van Harvard University betrokken, evenals de museumdirecteur en hoogleraar aan deze elite-universiteit, Paul J. Sachs. Harvard speelde een hoofdrol in de bemiddeling van Duitse kunst en cultuur in Amerika.

Met de in Harvard afgestudeerde Alfred H. Barr, Jr. kozen de museumstichters een directeur die als expert op het gebied van moderne kunst vakinhoudelijke professionaliteit beloofde. Rockefeller accepteerde hem mede omdat ze beiden extra aandacht wilden schenken aan moderne Duitse kunst. Barr maakte naam door zijn vakkennis, die hij in exposities en catalogi aan de dag legde. Bovendien bezat hij in zijn functie als directeur en later als hoofd van de afdeling Verzamelingen van het MoMA een grote autoriteit. Door zijn competentie en autoriteit verwierf Barr de erkenning van de Amerikaanse kunstwereld.

Barrs objectief lijkende tekst in de catalogus bij de Duitse kunsttentoonstelling van 1931 verhult hoe subjectief en eenzijdig zijn zienswijze was. Hij sloot kunstenaars van Duitse komaf uit die volgens hem niet “typisch Duits” maar “internationaal” of “Frans” gericht werkten. Nadrukkelijk onderstreepte hij een verondersteld onderscheid tussen “Franse vorm” en “Duitse inhoud” dat tenminste deels op irrationele clichévoorstellingen berustte, die een lange, soms eeuwenoude traditie hadden en zelden kritisch ter discussie stonden. Zo’n profilering van moderne Duitse kunst, gekoppeld aan het expressionisme en aan een zogenaamd eeuwig Duits volkskarakter, bleef gemakkelijk in het geheugen van recipiënten hangen en was daarom van grote betekenis voor het canoniseringsproces. Barr droeg zodoende bij aan de mystificatie van deze kunst. Zijn nationalistische zienswijze overtuigde de kunstcritici, hoewel een dergelijke perceptie buiten Duitsland zeker niet vanzelfsprekend was. Opmerkelijk is hoe hardnekkig deze eenzijdige kijk op moderne Duitse kunst zich tot op de dag van vandaag kon handhaven.

Parallel aan de in de derde hypothese geponeerde breuk in de receptie van moderne Duitse kunst bestonden er dus ook continuïteiten die het canoniseringproces mede bepaalden.

Wilhelm R. Valentiner toonde al in 1923 een “volkse” conceptie van Duitse kunst bij het organiseren van een Duitse tentoonstelling in de Anderson Galleries in New York. Hij sloot daarbij, evenals Barr, aan bij het Duitse kunsthistorische discours zoals dat zich sinds de Eerste Wereldoorlog had ontwikkeld. In tegenstelling tot Valentiner gebruikte de jongere Barr ook andere kunsthistorische categorieën die in het vervolg in gebruik zouden blijven. Waar Valentiner de persoonlijkheid van de individuele kunstenaar centraal stelde, hanteerde Barr het *branding* om een huidig marketingbegrip te gebruiken, de ontwikkeling van “merknamen” zoals *Duits expressionisme* en *Brücke*. Verder verschilden beide presentaties van elkaar in museale institutionalisering. In het MoMA kwam tevens een grotere professionaliteit naar voren zoals in de catalogus en in de kwaliteit van de geselecteerde kunstwerken.

Barr streefde naar een verandering in waardering van moderne Duitse kunst en een daarmee gepaard gaande publieke smaakwijziging. Hij maakte dit duidelijk in een door hem naar nationaliteit opgestelde hiërarchie waarin Duitse kunst samen met de Franse de top vormden. De moderne Duitse schilderkunst achtte hij alleen ondergeschikt aan de *École de Paris*, en de moderne Duitse beeldhouwkunst kon volgens hem zelfs wedijveren met alle internationale kunstuitingen op dit gebied. Tegenover sommige kunstenaars zoals de leden van de *Brücke* stond hij ambivalent. Deze objectiverende distantie verhoogde zijn geloofwaardigheid. In zijn teksten kwam geen fanatieke intolerantie tot uitdrukking zoals bij andere pleitbezorgers van de avant-garde. Te denken valt hier aan Katherine Dreier en Hilla Rebay bij wie dit wel het geval was. Omdat Barr een onbevooroordeelde en gedegen indruk maakte verspreidden kunstcritici graag zijn opvattingen.

Moderne Duitse kunst werd tot de opkomst van het nationaal-socialisme niet principieel afgewezen. Kunsthistorici zien dit vaak over het hoofd wanneer ze de huidige canon als uitgangspunt voor onderzoek nemen. Sommige moderne kunstvormen die vandaag de dag internationaal nog slechts marginaal een rol spelen, genoten destijds een veel hoger aanzien. Door recensenten werden klassieke en figuratieve tendensen die in de moderne Duitse beeldhouwkunst en in de nieuwe zakelijkheid veelvuldig voorkwamen hoog gewaardeerd. In de kunstwereld bestond een rivaliteit tussen verdedigers van traditionele esthetische normen en hen die streefden naar verandering in smaakopvattingen. In deze strijd om de hegemonie verloren traditionele richtingen het

vaak van avant-gardistische stromingen. Conservatieve kunstcritici kraakten uit esthetische overwegingen zowel de moderne Franse als Duitse kunst af die niet met de toenmalige smaak overeenkwamen.

Canonvorming is een maatschappelijk proces met identiteitsstichtende werking. De beschouwer van een kunstwerk herkent zichzelf in het werk en ziet zijn overtuigingen bevestigd. De identificatie met de ideologie die met het kunstwerk wordt verbonden, schept de mogelijkheid het werk te associëren met een esthetisch waardevol object. Dit is duidelijk herkenbaar in de drastische kentering van opvattingen ten opzichte van de Duitse avant-garde ten tijde van het nationaal-socialisme. Toen in Duitsland in 1933 het nationaal-socialistische regime aantrad wekte zijn cultuurpolitiek in Amerika aanvankelijk weinig belangstelling. Dit veranderde toen in 1937 rigoureuze stappen werden ondernomen door de Nazi's tegen de moderne kunst. Invloedrijke persoonlijkheden binnen de Amerikaanse kunstwereld reageerden op deze gang van zaken, wat een belangrijke voorwaarde was voor de doorslaande acceptatie van kunststromingen die daarvoor slechts weinig erkenning vonden. Barr speelde in dit proces om moderne kunst ideologisch te legitimeren, een belangrijke rol, wat verrassend is omdat hij doorgaans als formalist bij uitstek werd beschouwd.

Kunstbemiddelaars stielden de als "ontaard" verklaarde kunst tot tegenpool van het fascisme en de mythe van de antifascistische kunstenaar was geboren. De politieke houding van moderne kunstenaars die banden onderhielden met het nationaal-socialisme werd consequent genegeerd, gebagatelliseerd of anders geïnterpreteerd ter rechtvaardiging van hun kunstproductie. Het doorslaggevende succes van "ontaarde" kunst, in hoofdzaak neerkomend op het expressionisme, was in de Verenigde Staten bijzonder groot en leeft voort tot op de dag van vandaag. Eind jaren dertig gold moderne Duitse kunst als symbool voor waarden als vrijheid en democratie. Zelfs een politieke autoriteit als de president van de Verenigde Staten sprak zich in deze termen publiekelijk uit. Recipiënten stelden zich open voor een esthetiek die niet met hun aanvankelijke voorstellingen van schoonheid overeenkwam. Kunstuitingen die ze stilistisch met aanvaarding door de nationaal-socialistische cultuurpolitiek in verband konden brengen werden taboe verklaard en niet in de canon opgenomen. Zo zijn naturalistische tendensen afgewezen omdat ze stilistisch met de officiële kunst van het "Derde Rijk" geassocieerd werden en verbleekte het aanzien van kunstenaars behorend tot de nieuwe zakelijkheid en moderne beeldhouwkunst. Ook als deze Duitse kunstenaars geen aanhangers van het nationaal-socialisme waren, zo werden zij ten opzichte van vóór 1945 toch gemarginaliseerd.

In Nederland had het nationaal-socialisme eveneens tot gevolg, de waardering voor moderne Duitse kunst opnieuw te overdenken. Maar anders dan in de VS voltrok de omslag zich hier pas na afloop van de Tweede Wereldoorlog. Tot aan de bezetting in 1940 distantieerde de kunstwereld zich hier veel minder van de Duitse kunstpolitiek. Bovendien concentreerde de Nederlandse interesse voor moderne Duitse kunst zich nog eenzijdiger dan in de Verenigde Staten op het expressionisme, dat sinds de jaren vijftig internationaal het meeste succes boekte. Naast de hoge waardering van het expressionisme is in de VS ook het Bauhaus gecanoniseerd als een uit Duitsland afkomstige kunstschool met internationaal karakter. Dit proces kon mede gunstig verlopen omdat een aantal prominente Bauhaus-medewerkers al in de jaren dertig naar de Verenigde Staten geëmigreerd was, van wie sommigen sleutelposities in het onderwijs hadden verworven.

Na afloop van de Tweede Wereldoorlog is er nauwelijks expliciet tegen het nationaal-socialisme gerichte kunst getoond. Invloedrijke tentoonstellingsmakers en kunsthistorici zoals Werner Haftmann concentreerden zich meer op de kunstenaar die zich in zijn privésfeer en zijn persoonlijke relatie met de wereld terugtrok. Ze projecteerden op hen eigenschappen als individualisme, gevoelsintensiteit, non-conformisme en een rebelse houding ten opzichte van de samenleving. De moderne Duitse kunst dichtten ze een vermeende onschuld toe en ze zagen deze kunstenaars als representanten van het andere, betere Duitsland. Vooral de expressionisten symboliseerden waarden als individualisme en vrijheid waardoor deze stroming in westerse democratieën identiteitsvormend was. De rigoureuze afscheiding van deze kunst van totalitaire politieke systemen weerspiegelde de onmacht in de jaren vijftig ten opzichte van een genuanceerde uiteenzetting met het verleden. Tenslotte hadden hedendaagse ontwikkelingen in de naoorlogse kunst een opwaardering van het expressionisme tot gevolg.

Verschillende canons ontwikkelden zich vanuit discoursen zoals die verliepen langs de gebaande paden van "ismen" en andere groepsnamen, die in het gunstigste geval op oppervlakkige kenmerken duiden. Zo voltrok het canoniseringproces van het Bauhaus zich voor een gedeelte anders dan van het expressionisme. Daarnaast streden andere kunstvormen zoals het dadaïsme, surrealisme en constructivisme om erkenning. De canonisering ervan vond pas na de hier behandeld periode plaats en dient nog uitgezocht te worden: het onderzoek naar artistieke smaak- en canonvorming staat immers nog in het begin. Ondanks een zekere waardering voor deze stromingen als internationale ontwikkelingen blijkt het nationalistisch perspectief op de moderne Duitse

kunst tot op de dag van vandaag succesvol te zijn. In die zin leeft het nationalistische, negentiende-eeuwse kunsthistorische perspectief nog altijd. Het expressionisme wordt nog steeds als dé Duitse kunst bij uitstek beschouwd, een opvatting die te weerleggen valt. In de loop der tijd zijn op deze kunstbeweging verschillende, vaak irrationele betekenissen geprojecteerd (het expressionisme zou het Duitse volkskarakter uitbeelden, slechts gedijen in democratische samenlevingen, in wezen antiautoritair zijn etc.) die voor de canonisering van essentiële betekenis waren. De veronderstelde esthetische autonomie van kunst in de museale ruimte is bij nader inzien slechts tot op zekere hoogte houdbaar gebleken. Het onderzoek toont aan dat esthetische ervaringen het product zijn van historische en maatschappelijke invloeden.