

falen“. Was dem Bau über die Grenzen des Landes hinaus Bedeutung verleiht, für einen Stern am Himmel westlich von Münster aber dennoch nicht ausreicht.

Wo sich auf diese Weise das ursprünglich Westfälische entweder in partikuläre Besonderheiten oder in umfassendere zeittypische Ästhetik aufzulösen scheint, kann von alten wissenschaftlichen Konstrukten nicht mehr viel übrig bleiben. Das prägt auch den einleitenden kunsthistorischen Überblick von Ursula Quednau, der als partieller Ersatz für die im *Dehio-Handbuch* notgedrungen topographisch zerstückelte Geschichte des Bauens steht. Der Vergleich mit dem Bruder-Band zum Rheinland demonstriert überdeutlich, wie wohltuend unpräzise und gleichzeitig informativ ein solcher Überblick sein kann, wenn man sich auf das Kerngeschäft beschränkt, ohne in falsche Pathetik oder umständliche Gedankengänge abzugleiten. Die knapp skizzierte Entwicklung zeigt nicht allein auf, dass und wie aus den im Laufe der Zeit immer heterogener sich präsentierenden Denkmälern eine Kulturlandschaft von einzigartiger Dichte wurde. Sie dokumentiert auch den neuen Zugang zu diesen Denkmälern und wie sich die Prioritäten bei der Neubearbeitung verschoben haben.

Erfordert die Arbeit an einem Werk wie dem *Dehio* von allen Beteiligten ein Höchstmaß an Disziplin und Selbstverleugnung, so dass Individuelles dahinter verschwindet, geben die Schlussworte doch kurz einen Blick in den Gemütszustand der Bearbeiter frei. Als diese endlich nach 1200 eng bedruckten Seiten den Artikel „Witten-Rüdinghausen“ fertiggestellt haben, stoßen sie ein typographisch bescheidenes, doch selbstbewusstes „ALC IXH XAN“ (Als ich kann) aus und huldigen so dem Flamen Jan van Eyck, der immerhin einmal zuvor – in Dortmund nämlich – als Nebendarsteller auftreten durfte. Humor aus und für Westfalen?! Das hätte wohl niemand vermutet – ließ sich für den sensiblen Leser aber spätestens ab S. 250 vorhersehen, nachdem man dort und auf S. 279 (übrigens wiederum in Dortmund) auf extreme Gebäudeschäden durch Steinlausbefall und ein Gehege für das seltene, seit 1976 bekannte Tier (*Petrophaga lorioti*) gestoßen war.

KLAUS NIEHR
Universität Osnabrück

Gregor Langfeld: Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher. 1904–1957; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2011, 232 S., 41 Farb- u. 98 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01446-1; € 39,90

Mit der Konjunktur rezeptions- und transfertheoretischer Studien sind in den vergangenen Jahren zunehmend die deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen ins Blickfeld der Forschung gerückt. Vom Erfolg der Düsseldorfer Malerschule im 19. Jahrhundert an der Ostküste über die Gründung des Germanischen Museums in Harvard (1903) bis hin zur gezielten Förderung des Abstrakten Expressionismus im Westdeutschland des Kalten Krieges reichen die Themen, die monographisch behandelt

und durch Ausstellungen erschlossen wurden.¹ Das besondere Augenmerk galt zudem der amerikanischen Rezeption der deutschen Moderne, speziell des Expressionismus. Davon zeugen beispielsweise die Beiträge von Stephanie Barron, Penny Joe Bealle, Vivian Barnett Endicott und Pamela Kort.² Sie stehen im Zeichen der systematischen Erfassung der Ausstellungen und Ankäufe deutscher – expressionistischer – Kunst in den USA und stellen entsprechend jene Institutionen und Akteure vor, welche die Transferprozesse maßgeblich vorantrieben: das Museum of Modern Art (MoMA) unter Leitung Alfred H. Barrs, die ebenfalls in New York angesiedelten Anderson Galleries oder die Harvard Society for Contemporary Art, Museumsvertreter wie William R. Valentiner in Detroit oder James Plaut in Boston, die Künstlerinnen Katherine Dreier, Mitgründerin der Société Anonyme, und Hilla Rebay, Beraterin Solomon R. Guggenheims, sowie die aus Deutschland emigrierten Kunsthändler I. B. Neumann oder Carl Valentín.

Die genannten Persönlichkeiten begegnen dem Leser nun auch in dem Buch *Deutsche Kunst in New York. Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher. 1904–1957* von Gregor Langfeld, dem eine geringfügig überarbeitete, 2010 an der Universität Leiden eingereichte Dissertation zugrunde liegt. Allerdings entwickelt Langfeld eine Fragestellung, die im Forschungsfeld des transatlantischen Kunst- und Kulturaustauschs bislang keine oder besser nur unterschwellig Berücksichtigung fand: Welchen Einfluss übten die Museumsdirektoren, Kunsthändler, Sammler und Kritiker konkret auf die Geschmacks- und Kanonbildung aus? Schafften sie es – und wenn ja, wie – das amerikanische Publikum für die deutsche Moderne einzunehmen? (S. 9) Dabei legt Langfeld großen Wert darauf zu verdeutlichen, dass die Rezeption spezifischer Kunstrichtungen oder Künstler als sozialer Vorgang zu begreifen ist (S. 14). Denn deren Durchsetzung ist letztlich, wie der Autor in seiner Einleitung zu Recht betont, Ausdruck „gesellschaftlicher Machtverhältnisse“ (S. 10). Vor allem Kunstver-

1 SABINE MORGEN: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika im 19. Jahrhundert. *Düsseldorfer Bilder in Amerika und amerikanische Maler in Düsseldorf* (Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2); Göttingen: Edition Ruprecht 2008. – Ausst.-Kat. Vice Versa. *Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland. 1813–1913*. Hg. v. Katharina u. Gerhard Bott; München: Hirmer 1996. – FRANZISKA VON UNGERN-STERNBERG: Kulturpolitik zwischen den Kontinenten. *Deutschland und Amerika. Das Germanische Museum in Cambridge/Massachusetts* (Beiträge zur Geschichte der Kulturpolitik, Bd. 4); Köln u. a.: Böhlau Verlag 1994. – SIGRID RUBY: „Have we an American Art?“ Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit; Weimar: Verlag der Geisteswissenschaften 1999.

2 STEPHANIE BARRON: The Embrace of Expressionism: The Vagaries of Its Reception in America. In: *German Expressionist Prints and Drawings*. Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, 2 Bde., Bd. 1, Hg. Los Angeles County Museum of Art; Los Angeles, München: Prestel-Verlag 1989, S. 131–149. – PENNY JOE BEALLE: Obstacles and Advocates: Factors Influencing the Introduction of Modern Art from Germany to New York City, 1912–1933. Major Promoters and Exhibitions. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International (UMI) 1990. – VIVIAN BARNETT ENDICOTT: Verfemte deutsche Kunst: Rezeption und institutionelle Förderung moderner deutscher Kunst in den Vereinigten Staaten, 1933–1945. In: Ausst.-Kat. *Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*. Hg. STEPHANIE BARRON mit SABINE ECKMANN; München, New York: Prestel-Verlag 1997, S. 273–284. – PAMELA KORT: The Myths of Expressionism in America. In: Ausst.-Kat. *New Worlds. German and Austrian Art 1890–1940*. Hg. v. RENÉE PRICE unter Mitarbeit v. PAMELA KORT u. LESLIE TOPP; New Haven: Yale University Press 2001, S. 260–293.

mittlern, die eine wirtschaftlich und sozial privilegierte Position einnahmen beziehungsweise eine renommierte Institution vertraten, gelang es die von ihnen bevorzugten Kunstwerke überhaupt einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen und die Aufmerksamkeit von Kritikern zu gewinnen, die ihrerseits zur Popularisierung der gesammelten und ausgestellten Kunst beitrugen. Im Sinne seines Anspruchs, die Kanonisierung der deutschen Moderne in New York in Abhängigkeit von dem sozialen Status und Handeln der Kunstvermittler darzustellen, geht Langfeld in seiner Untersuchung dann auch immer wieder auf die Biographien der zur gesellschaftlichen Elite zählenden Transferträger ein. Den sozialhistorischen Zugriff erweitert der Autor jedoch um das diskursanalytische Studium eines breiten Spektrums an Quellenmaterial – Bestands- und Ausstellungskataloge, Kunstkritiken aus der Fach- und der Tagespresse, archivierte Pressemitteilungen und Korrespondenzen – um die öffentlichen Debatten nachzuzeichnen, die die deutsche Moderne jenseits des Atlantiks auslöste.

Langfelds Buch umfasst nebst Einleitung und Schlusswort sechs Kapitel, die den Bogen vom Germanischen Museum im unmittelbaren Umfeld der Harvard Universität bis hin zu Ausstellungsprojekten und Erwerbungen deutscher Kunst vor allem durch das MoMA während der Nachkriegszeit schlagen. Die Entscheidung die Auseinandersetzung mit dem Germanischen Museum an den Anfang der Studie zu stellen, obwohl dessen Gründungsgeschichte und Sammlungsprofil bereits gut erforscht sind, überzeugt aus mehreren Gründen.³ Nachdem das Museum unter seinem ersten Direktor Kuno Franke zunächst Reproduktionen und Abgüsse aufgenommen hatte, welche die kulturelle und geistige Überlegenheit der Deutschen demonstrieren sollten, ging mit dem Amtsantritt Charles Kuhns im Jahr 1930 ein grundlegender Kurswechsel einher (S. 26). Kuhn begann Originalarbeiten von beispielsweise Ernst Barlach, Georg Kolbe, Wilhelm Lehbruck, Otto Dix, Paul Klee und Max Beckmann zu erwerben, die den Ruf der 1950 in Busch-Reisinger Museum umbenannten Institution bis heute begründen. Auch außerhalb New Yorks also, dafür schärft das erste Kapitel den Blick, bemühte man sich um die Präsentation der deutschen Moderne. Ja, Harvard erwies sich sogar als wegweisend für ihre Rezeption in der weitaus größeren Ostküstenmetropole: Zwischen Franke und Kuhn hatte Paul J. Sachs vorübergehend die Leitung des Universitätsmuseums innegehabt, der Mitbegründer des 1929 eröffneten MoMA wurde und Alfred H. Barr für den Posten des Direktors empfahl (S. 27). Desweiteren waren die in der Harvard Society of Contemporary Art engagierten Studenten Lincoln Kirstein, John Walker und Edward M. M. Warburg, die noch vor dem MoMA moderne Kunst aus Deutschland und das Bauhaus ausstellten (S. 67–69), der New Yorker Institution als Mitglieder des Junior Beirats verpflichtet. Schon an diesen Beispielen zeigt sich, dass die öffentliche Präsentation der deutschen Moderne maßgeblich durch Vertreter der amerikanischen Elite ermöglicht wurde (S. 28).

3 UNGERN-STERBERG (wie Anm. 1); Kat.-Ausst. Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts aus dem Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, USA. Red.: Klaus Gallwitz; Frankfurt a. M.: Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut 1982.

In seinem zweiten Kapitel gibt Langfeld einen Überblick über die Ausstellungen mit deutscher Beteiligung von der Weltausstellung in St. Louis 1904 bis hin zur berühmten *Armory Show* von 1913. Die kritischen Reaktionen berücksichtigend, korrigiert Langfeld Einschätzungen, wie sie in der bisherigen Forschung zum Beispiel bei Bealle anzutreffen sind.⁴ Anlässlich der Sonderausstellung *Contemporary German Art* im Metropolitan Museum of Art im Jahr 1909 etwa, die entgegen ihres Titels auf die Beteiligung von der Moderne zugehörigen Künstler verzichtet hatte, taten viele Kunstkritiker ihren Unmut kund. Roh, plump und abstoßend schimpften sie die Exponate (S. 31). Das aber bedeutet, dass negative Bewertungen bereits vor dem Ersten Weltkrieg und dem Kriegseintritt der USA kursierten und nicht erst von der politischen, militärischen Krise heraufbeschworen wurden. Ferner stellt Langfeld klar, dass die ablehnende Haltung nicht grundsätzlich in anti-deutschen Gefühlen gründete. Kritiker griffen zwar auf übliche Stereotype zurück, um die deutsche Kunst abzuwerten. Genauso aber bedienten sie sich Klischees um die moderne französische Malerei zu kritisieren. Es ging den Autoren, die eine akademische Kunstauffassung vertraten, also eher um die Bewahrung bereits etablierter ästhetischer Vorstellungen und die Abwehr der Avantgarde als um die Zurückweisung deutscher Kunst (S. 32).

Langfelds Rückblick auf die frühen Jahre des 20. Jahrhunderts macht deutlich, dass der Erste Weltkrieg nicht zu einem radikalen Bruch im Rezeptionsverhalten des amerikanischen Kunstpublikums beitrug. Neu war indes, dass während der 1920er Jahre auch Avantgarde-Kunst aus Deutschland gezeigt wurde, die zuvor kaum eine Rolle auf den New Yorker Ausstellungen gespielt hatte. Entscheidenden Anteil daran hatten Katherine Dreier und William R. Valentiner, deren Aktivitäten und Kunstverständnis sich Langfeld in einem nächsten Schritt widmet. Durch die pointierte Gegenüberstellung beider Positionen gelingt es ihm Muster zu identifizieren, die für die Ablehnung beziehungsweise die Akzeptanz noch kaum bekannter Kunstformen verantwortlich waren. Dreier bevorzugte bekanntlich den Blauen Reiter, abstrahierende bis abstrakte Malerei und konstruktivistische Tendenzen.⁵ Der theosophischen Lehre nahe stehend, schrieb sie der Figur des Künstlers prophetische Eigenschaften zu und betonte die geistige Dimension abstrakter Kunst, was jedoch bei den meisten Kritikern auf Unverständnis stieß. Wie Langfeld mittels seiner Analyse der Pressereaktionen auf die Ausstellung *International Exhibition of Modern Art* herausarbeitet, die Dreier für die Société Anonyme im Brooklyn Museum 1926 organisierte, widersprach die abstrakte Formensprache dem amerikanischen Selbstverständnis beziehungsweise den Werten, die die Rezensenten für amerikanisch hielten. Sie fassten abstrakte

4 BEALLE (wie Anm. 2), S. 45–49.

5 Zu Dreier auch jüngst GUNDA LUYKEN: „Making a collection which would supplement rather than duplicate“. Die Sammlerin Katherine Dreier. In: Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz. Hg. v. DOROTHEE WIMMER, CHRISTINA FEILCHENFELDT u. STÉPHANIE TASCH; Berlin: Reimer 2009, S. 129–144. – ISABEL WÜNSCHE: Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung – Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer und Hilla von Rebay. In: Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933. Hg. v. ULRIKE WOLFF-THOMSEN u. SVEN KUHRRAU; Kiel: Verlag Ludwig 2011, S. 194–215.

Arbeiten als „unpersönlich“ auf und vermissten demnach die künstlerische Individualität, die sie als unabdingbar für ein gelungenes Kunstwerk erachteten (S. 47). Doch noch ein weiterer, nicht mentalitätsgeschichtlicher sondern sozialer Faktor verurteilte Dreiers Bemühungen um die deutsche Moderne, die sie explizit in einem internationalen Kontext zeigte, zum Scheitern: Sie hatte keine institutionelle Autorität inne, so Langfeld, und agierte damit nicht auf Augenhöhe mit Zeitgenossen, die leitende, gesellschaftlich hochgeachtete Posten besetzten (S. 56 f.). Selbst das Brooklyn Museum, das Dreier die Räume für die *International Exhibition* zur Verfügung gestellt hatte, versagte ihr die volle Unterstützung, da der Direktor William Henry Fox in seinem Katalogvorwort nicht Partei für die Ausstellung ergriff. Auf ähnliche Probleme stieß in den 1930er Jahren die Künstlerin Hilla Rebay, deren Engagement für die nicht-gegenständliche Malerei zu ihren Lebzeiten umstritten war und erst postum mit der Eröffnung des Guggenheim Museums 1959 Früchte trug (S. 121–126).

Ausgeprägten institutionellen Rückhalt hatte dagegen der von Wilhelm von Bode protegierte Valentiner. Valentiner stand in engem Kontakt zu Sammlern wie Joseph Widener aus Philadelphia und zur Detroit's Art Commission. Bevor er 1924 den Direktorenposten des Detroit Institute of Arts übernahm und gezielt die Erweiterung des dortigen Bestands um Werke der Brücke-Künstler, Oskar Kokoschkas, Max Beckmanns, Georg Kolbes oder Gerhard Marcks verfolgte, war er als Berater und Kunstagent für das Museum tätig (S. 58–60). Mit Hilfe des Kunsthändlers Ferdinand Möller organisierte er in dieser Zeit die Ausstellung *Modern German Art* für die New Yorker Anderson Galleries (1923), in deren Mittelpunkt er ebenfalls den figurativen Expressionismus aus dem Umkreis der Brücke sowie Plastiken von Kolbe, Lehmbruck, Marcks, Edwin Scharff, Renée Sintenis und anderen gegenständlich arbeitenden Bildhauern rückte (S. 61 f.). Langfeld zeigt, dass einige Kritiker schon hier mit ähnlich abwertenden Begriffen operierten, wie sie später gegen die Brooklynser Ausstellung von Dreier in Stellung gebracht werden sollten. Auf der anderen Seite weckten Valentiners Erklärungen zur modernen deutschen Kunst, die er im Begleitkatalog ausbreitete und die sich von denen Dreiers unterschieden, das Verständnis der Rezensenten (S. 63). Die expressionistische Kunst, so Valentiners Überzeugung, spiegelte das „deutsche Wesen“ wider und fiel zwangsläufig weniger anmutig, weniger gefällig angesichts des durch Krieg und Niederlage erfahrenen Leids aus. Er hatte sich die in Deutschland seit dem Ersten Weltkrieg übliche Deutung des Expressionismus angeeignet, nach der dieser im Sinne nationalkultureller Identitätsstiftung als typisch deutscher Stil galt und somit auch den Gegenentwurf zur französischen Kunst darstellte (S. 60 f.). Es war diese national verengte Interpretation des Expressionismus, die nach Valentiner nicht nur von Alfred H. Barr vertreten wurde sondern künftig die amerikanische Rezeption dominieren sollte.

In den folgenden drei Kapiteln greift Langfeld mehrfach die Kanonisierung der deutschen Moderne durch Barr und das auf Initiative von Abby Aldrich Rockefeller, Jr., Lillie P. Bliss und Mary Quinn Sullivan im Jahr 1929 gegründete MoMA auf. Er thematisiert das gattungsübergreifende Ausstellungsprogramm des Museums, wie es in einer Broschüre beschrieben ist, die noch im Vorfeld der Eröffnung publiziert wor-

den war (S. 74). Langfeld kommt überdies auf die Inszenierungsstrategien Barrs zu sprechen, die in museumshistorischen Forschungen immer wieder als wegberaubend für die Etablierung des „white cube“ angeführt werden, so etwa jüngst von Charlotte Klonk.⁶ Herzstück bildet jedoch erneut die Auseinandersetzung mit der Interpretation und Rezeption der deutschen Kunst, wie sie sich zunächst in der Zusammenstellung der Arbeiten für die Ausstellung *German Painting and Sculpture* von 1931, in Barrs Ausführungen im Begleitkatalog sowie in den Pressereaktionen widerspiegeln. Umfangreich war die erste Generation des Expressionismus auf dieser Ausstellung vertreten, die Brücke und der Blaue Reiter, dazu Beckmann, Dix, Grosz und figürliche Plastiken von Barlach bis Sintenis, in Ausnahmen konstruktiv-geometrisierende Arbeiten von Baumeister und Schlemmer (S. 76–80). Barr traf ähnlich wie Valentiner eine einseitige Auswahl, die Abstraktion, Dada und Verismus ausblendete (S. 79). Im Katalog vertrat er wie schon angedeutet die in Deutschland und unter deutschen Emigranten gängige Überzeugung, dass der Expressionismus in die Tradition nationalen Kunstschaffens seit dem Mittelalter einzubetten sei. Langfeld geht es aber nicht allein darum Parallelen in den Diskursen dies- und jenseits des Atlantiks aufzuzeigen. Was durch seine quellenkritische Lektüre deutlich wird, ist das strategische Kalkül, dem Barr folgte: Indem er sich der Meinung anschloss, dass expressionistische Kunst Ausdruck eines über Jahrhunderte gleichbleibenden „Volkscharakters“ sei, suchte er sein Publikum von der Unverwechselbarkeit des Stils zu überzeugen (S. 79–81). Und genau daran musste ihm als Museumsdirektor gelegen sein, machte die Einzigartigkeit beziehungsweise Andersartigkeit den Expressionismus doch erst ausstellungs- und museumswürdig. Die Reaktionen auf die Ausstellung fielen gleichwohl kontrovers aus (S. 85–102). Zu einem bahnbrechenden Erfolg hatte Barr der deutschen Moderne vorerst nicht verhelfen können. Langfeld kommt hier zu demselben Schluss, wie Michelle Ellicott, deren ebenfalls 2011 publizierte Beitrag *Showcasing Modernity – From Berlin to New York* der Verfasser wohl nicht mehr zur Kenntnis nehmen konnte.⁷ Aber eines sticht doch heraus: Selbst erklärte Gegner forderten, dass zeitgenössische Kunst aus Deutschland häufiger zu sehen sein sollte, und hielten Barrs Auswahl für geglückt, weil er sich auf das Wesentliche konzentriert habe (S. 86 f.).

Entscheidende Impulse für die stärkere Präsenz des Expressionismus und seine nahezu uneingeschränkte Akzeptanz seitens amerikanischer Rezipienten gingen nach 1933 vor allem von Deutschland selbst aus – Langfeld bringt dies mit dem sprechenden Kapiteltitle „Der Einfluss des Nationalsozialismus auf die Kanonisierung“ zum Ausdruck. Zweierlei verdient in diesem Teil des Buches besondere Beachtung. Erstens folgt Langfeld konsequent dem Kurs der jüngeren Forschungsliteratur, in der

6 CHARLOTTE KLONK: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*; New Haven, London: Yale University Press 2009, S. 137–149.

7 MICHELLE ELLIGOTT: *Showcasing Modernism – From Berlin to New York*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N. F. Bd. 52, 2010, Beiheft: Ludwig Justi – Kunst und Öffentlichkeit. Beiträge des Symposiums aus Anlass des 50. Todestages von Ludwig Justi (1876–1957), 19. u. 20. Oktober 2007. Hg. v. KRISTINA KRATZ-KESSEMEIER u. TANJA MOORMANN-SCHULZ; Berlin: Gebr. Mann Verlag 2011, S. 107–116, hier S. 112–114.

von der Gleichsetzung emigrierter Künstler mit Opfern des Nationalsozialismus Abstand genommen wird.⁸ Er weist darauf hin, dass die in die Staaten emigrierten Künstler, wozu bekanntermaßen Josef Albers, Herbert Bayer, Walter Gropius oder auch George Grosz zählten, mitunter an der Verharmlosung der nationalsozialistischen Kampagne gegen die Moderne teilhatten. Insbesondere die ehemaligen Bauhäusler verneinten oftmals politische Beweggründe für ihre Auswanderung (S. 105, 113). Zweitens lernt der Leser Barr nochmals von einer anderen Seite kennen. Nicht der strategisch handelnde Museumsdirektor, sondern der aufmerksame, klarsichtige Beobachter, der den nationalsozialistischen Regierungsantritt während einer seiner wiederholten Europareisen direkt vor Ort erlebte, tritt ihm entgegen, weil Langfeld auf eine Folge von Artikeln eingeht, die Barr über die ideologisch motivierten Übergriffe auf das deutsche Kunstleben verfasste. Eindeutig benannte Barr beispielsweise die Ziele des Kampfbundes für deutsche Kultur „Undeutsches“ zu verbannen und erwähnte frühe „Säuberungsaktionen“ in Kunstvereinen und Museen (S. 106 f.). Mit Ausnahme eines Artikels ist es Barr jedoch nicht gelungen, die amerikanische Presse für seine Beobachtungen zu interessieren! Bezeichnenderweise sollte erst 1945, als Deutschland von den Alliierten besiegt war, *The Magazine of Art* die Beiträge des MoMA-Direktors veröffentlichen (S. 106).

Das bedeutet aber nicht, dass die Berichterstatter während des „Dritten Reichs“ stets Scheuklappen trugen. Die 1937 in München stattfindenden Ausstellungen *Große Deutsche Kunstausstellung* und *Entartete Kunst*, mit denen das NS-Regime ein eindeutiges Signal setzte, welche Kunst offiziell erwünscht und welche verfehmt werden würde, blieben nicht unkommentiert. Allein um nicht für die Nationalsozialisten Partei zu ergreifen, so Langfeld, vermied man es nun, die modernen Kunstströmungen abzulehnen, während man der offiziellen Kunst aufgrund ihres propagandistischen Charakters eine klare Absage erteilte (S. 110). Damit war der Wahrnehmungswandel endgültig eingeleitet, wie Langfeld anhand der in den folgenden Jahren organisierten Ausstellungen und Erwerbungen deutscher moderner Kunstwerke durch amerikanische Museen bestätigt. Nach wie vor nahmen insbesondere konservative Kritiker wie Royal Cortissoz, der unter anderem für die auflagenstarke Zeitung *New York Herald Tribune* schrieb, Anstoß an der Ästhetik etwa der Bauhaus-Produkte, wie sie anlässlich der MoMA-Sonderausstellung *Bauhaus 1919–1928* im Jahr 1938 zu sehen waren (S. 116). Allein die Tatsache aber, dass das Bauhaus unter den Nationalsozialisten zur Selbstauflösung gezwungen worden war, weckte Sympathie beim amerikanischen Publikum (S. 115).

Am Beispiel der Bauhaus-Ausstellung lässt sich freilich die Problematik rezeptionshistorischer Untersuchungen aufzeigen, die Langfeld selbst durchaus thematisiert (S. 21 f.). Seinen Blick auf die Kanonisierung deutscher Kunst und der damit einher gehenden politischen, ideologischen Funktionalisierung richtend, räumt er

8 Z. B. die von Langfeld ebenfalls zitierten PETER HAHN: „Bauhaus und Exil: Bauhaus-Architekten und -Designer zwischen Alter und Neuer Welt.“ In: Ausst.-Kat. Exil – Flucht und Emigration (wie Anm. 2), S. 211–223. – SABINE ECKMANN: „Kunst und Exil.“ In: Ebd., S. 30–39.

ein, dass das Publikum das Design der Sonderausstellung von Herbert Bayer für nicht verständlich hielt, stellt aber die „positive Grundtendenz in der Kunstkritik“ heraus (S. 115 f.). Dagegen kommt zum Beispiel Klonk, die die Ausstellungsinszenierung fokussiert, unter Rückgriff auf die negativen Besprechungen zu dem Schluss, dass sich das bis dahin teuerste Ausstellungsprojekt des MoMA als „its greatest disaster“ erwiesen habe.⁹ Welches Fazit das überzeugendere ist, sei dahin gestellt. Festzuhalten gilt es, dass die jeweilige Fragestellung, der die Auswahl und Deutung der Quellen unterliegt, zu divergierenden Schlussfolgerungen führen kann.

In seinem Vorwort zur Bauhaus-Ausstellung hatte Barr explizit auf die Brandmarkung des modernen Kunstgewerbes, der modernen Architektur und bildenden Kunst durch die Nationalsozialisten verwiesen (S. 112). Auch künftig – und hier lässt Langfeld abermals den Strategen Barr die Bühne betreten – sollte er dem Publikum und den Journalisten die politischen Rahmenbedingungen in Nazi-Deutschland deutlich vor Augen führen, so in Presseinformationen, welche die Ankäufe des MoMA von Kunstwerken Kirchners, Klees und Lehmbrucks im Jahr 1939 begleiteten. Sie waren aus deutschen Museen beschlagnahmt und über den Kunsthandel veräußert worden. Die Kritik reagierte Barrs Erwartungen entsprechend und erkannte in der New Yorker Institution „einen neuen Hafen“ für die exilierte Malerei (S. 137). Hatte der MoMA-Direktor den Expressionismus zuvor als unverwechselbar nationalen Stil vermarktet, machte er sich nun die politischen Verhältnisse zunutze „um eine möglichst positive Einstellung gegenüber moderner Kunst zu erreichen“ (S. 139). Sie wurde zu einem Symbol der Unterdrückung durch die Tyrannei und bekräftigte die Selbstwahrnehmung der amerikanischen Nation als Retterin der verfolgten Künstler. Zugleich widerlegt Langfeld die Auffassungen von Autoren wie Barnett oder Reinhold Heller, die Barr die Wahrnehmung der politisch-ideologischen Instrumentalisierung von Kunst seitens der Nationalsozialisten absprachen (S. 148 f.).¹⁰ Indessen nahm Barr die Verfälschung historischer Gegebenheiten in Kauf, weil er, wie Langfeld betont, die Ächtung der Moderne mit der anti-faschistischen Haltung ihrer Vertreter verband. Zu erwähnen, dass zum Beispiel einer der namhaftesten Expressionisten, Emil Nolde, sich mit dem Nationalsozialismus identifizierte und anti-semitisch eingestellt war, obwohl seine Werke als „entartet“ diffamiert wurden, hätte einer Anerkennung expressionistischer Malerei aus Sicht Barrs nur im Wege gestanden (S. 164 f.).

War das MoMA unter der Leitung Barrs während des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs bereits die treibende Kraft für die Kanonisierung expressionistischer und verwandter Kunstströmungen aus Deutschland gewesen, erreichte ihre Institutionalisierung einen vorläufigen Höhepunkt mit der Retrospektive *German Art of the Twentieth Century*, die Andrew Carnuff Ritchie, der Leiter der Abteilung Malerei und Bildhauerkunst, im Jahr 1957 organisierte. Die Sonderausstellung steht

9 Klonk (wie Anm. 6), S. 170.

10 BARNETT (wie Anm. 2), S. 280). – REINHOLD HELLER: The Expressionist Challenge: James Plaut and the Institute of Contemporary Art. In: Ausst.-Kat. Dissent. The Issue of Modern Art in Boston; Boston: Institute of Contemporary Art 1985, S. 16–51.

im Zentrum des letzten Kapitels. Unter den veränderten Vorzeichen des Kalten Kriegs kam sie einem transatlantischen Brückenschlag zwischen beiden Ländern gleich. Die Bundesrepublik gewährte *German Art of the Twentieth Century* finanzielle Unterstützung. Für den Ausstellungskatalog steuerten die deutschen Kunsthistoriker Werner Haftmann und Alfred Hentzen Beiträge bei (S. 168 f.). Sie variierten die in den USA mittlerweile etablierten Erklärungen, nach denen expressionistische Kunst „deutsch“ beziehungsweise „nordisch“ sei und sich nicht wie die französische Malerei in formalen Qualitäten erschöpfe. Das politische Argument, dass die Kunstrichtung der nationalsozialistischen Ideologie zum Opfer gefallen sei, erhielt neue Nahrung, weil Haftmann den Kommunismus ins Spiel brachte, der, ebenso totalitär wie der Nationalsozialismus, die künstlerische Entfaltung erneut behinderte (S. 169). Man gewinnt auf der Basis der von Langfeld vorgestellten Rezensionen den Eindruck, dass die Beobachter solche Vorgaben geradezu dankbar aufgriffen. Sie stellten nicht infrage, dass der Expressionismus in jeder Hinsicht einen Gegenpol zum NS-Regime dargestellt hatte. Er wurde als individuelle, demokratische und freie Kunstäußerung beschrieben, die Ausstellung als das Ereignis der Saison gefeiert (S. 175). Außerdem hatten zwölf US-Museen und 17 in den Staaten ansässige Privatleute Leihgaben zu der insgesamt circa 180 Exponate umfassenden Retrospektive beige-steuert, was als eindeutiges Indiz für die längst erfolgte Kanonisierung der deutschen expressionistischen Kunst gewertet werden darf (S. 168).

Im Schlusskapitel bündelt Langfeld die Forschungserkenntnisse seiner materialreichen Studie aufs prägnanteste (S. 192–197). Die in der deutschen Museumspraxis und Kunsttheorie vorgenommene Nationalisierung insbesondere des Expressionismus wurde von Seiten amerikanischer Rezipienten übernommen. Seiner eigentlichen Durchsetzung leisteten die radikalen Übergriffe des NS-Regimes auf die Moderne seit 1937 Vorschub, weil sich die Vertreter und Beobachter des Kunstbetriebs jenseits des Atlantiks von der nationalsozialistischen Ideologie zu distanzieren suchten. Folglich wurde die verfemte Avantgarde fast ausnahmslos mit Werten wie Freiheit und Demokratie assoziiert, die für das eigene, nationale Selbstverständnis von zentraler Bedeutung waren. Der Identifikationsprozess wurde insofern von Institutionen wie dem MoMA befeuert, als ihre Vertreter gezielt auf die politischen Kampagnen gegen die Moderne in Deutschland aufmerksam machten und der Museumsraum so zu einem Schutzraum für die verfolgte Kunst avancierte. Ganz neu sind diese Einsichten nicht. Schon Barnett hat das Jahr 1937 zu einem Wendepunkt für die amerikanische Rezeption deutscher Kunst erklärt, und Kort mit Blick auf die Ausstellungsaktivitäten gegen Ende der 1930er und Anfang der 1940er Jahre erkannt, dass der Expressionismus als die Exilkunst schlechthin gehandelt wurde, die es in einem demokratischen Amerika zu schützen galt.¹¹ Dass dem MoMA in den Kanonisierungsprozessen eine Leitfunktion zukam, wird aber erst durch Langfelds sozialgeschichtliche Argumentation ersichtlich. Die Gründerinnen und Trustees zählten zur Elite der amerika-

11 BARNETT (wie Anm. 2), S. 275. – KORT (wie Anm. 2), S. 277 f.

nischen Gesellschaft. Weil sie über wirtschaftliches, soziales und kulturelles Kapital (Pierre Bourdieu) verfügten, vermochten sie ihrem Geschmack öffentlich Anerkennung zu schaffen, zumal sie in Barr eine kompetente, international vernetzte Führungsfigur fanden. Langfelds sorgfältige Auseinandersetzung mit Barrs Schriften wiederum lässt diesen zwar als äußerst strategisch agierende Persönlichkeit greifbar werden, widerspricht aber überzeugend der üblichen Wahrnehmung, er sei ein Formalist gewesen. Langfeld bringt zudem für seine Leser geradezu erschreckend deutlich auf den Punkt, dass das NS-Regime bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein die Maßstäbe für die Bewertung der deutschen Kunst setzte, wurden die nazistischen Kunstauffassungen doch in ihr Gegenteil verkehrt (S. 22, 196).

Langfeld hat ein Buch vorgelegt, das in vielen Details bisherige Erkenntnisse über die transatlantischen Kunstbeziehungen korrigiert und neue Perspektiven auf die Rezeption des Expressionismus an der Ostküste öffnet. Seine besondere Stärke liegt darin, dass es gründlich mit dem Mythos von der Autonomie der Kunst im musealen Raum aufräumt. Man kann sich dem Fazit des Autors nur anschließen, dass ästhetische Erfahrung nicht von gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten zu trennen ist (S. 197). Ein Lob verdienen schließlich die zahlreichen Farb- und Schwarzweißillustrationen, die Fotografien von Ausstellungen, die Zeitungsartikel und Katalogseiten umfassen und dem Leser einen direkten Einblick in das der Untersuchung zugrunde liegende Quellenmaterial gewähren.

ANDREA MEYER

Technische Universität Berlin



LWL-Landesmuseum · Domkammer Münster · Exzellenzcluster „Religion und Politik“

Goldene Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen Pracht

26.2. – 28.5.2012 www.goldene-pracht.de